

JEU DE PAUME

Esther Shaley-Gerz

dossier enseignants

février – juin 2010



dossier enseignants, mode d'emploi

Conçu par le service éducatif, en étroite collaboration avec l'ensemble de l'équipe du Jeu de Paume, ce dossier propose aux enseignants et à leurs élèves des outils de réflexion et d'analyse pour leur permettre de construire leur propre rapport aux œuvres.

Il se compose de deux parties :

■ **découvrir l'exposition** offre une première approche de l'artiste et des œuvres exposées à travers la présentation de données chronologiques, iconographiques et bibliographiques.

■ **approfondir l'exposition** développe plusieurs axes thématiques autour de l'image et de l'histoire de la représentation, des encadrés sur des sujets transversaux intitulés « repères » et des pistes de travail en relation avec les programmes scolaires (bulletins officiels du primaire et du secondaire). Nous remercions à ce titre Sylvie Blanc, professeur d'arts plastiques détachée au Jeu de Paume de 1998 à 2007 par l'Académie de Paris, pour sa très précieuse collaboration.

Ce dossier est remis aux enseignants à l'occasion des **visites préparées**, au cours desquelles un conférencier du Jeu de Paume présente les œuvres et le projet de l'exposition. Outre la préparation de la venue des élèves aux expositions, ces séances sont destinées à élaborer les axes de travail qui seront développés en classe.

contacts

Matthias Tronqual
responsable du service éducatif
matthiastronqual@jeudepaume.org

Pauline Boucharlat
chargée des publics scolaires
01 47 03 04 95 / paulineboucharlat@jeudepaume.org

Marie-Louise Ouahione
réservations des visites et
des rencontres thématiques en classe
01 47 03 12 41 / serviceeducatif@jeudepaume.org

Conférenciers et formateurs
01 47 03 12 42
Sabine Thiriot
sabinethiriot@jeudepaume.org
Juan Camelo
juancamelo@jeudepaume.org
Louise Hervé
louiseherve@jeudepaume.org

année scolaire 2010-2011

■ la formation des enseignants

Le service éducatif proposera aux enseignants un programme de formation continue en articulation avec les expositions du Jeu de Paume. En accord avec ses missions, le service éducatif souhaite permettre aux professeurs de bénéficier d'une relation régulière avec les œuvres et contribuer ainsi à leur enrichissement culturel à long terme.

■ les partenariats scolaires

Permettre aux élèves de s'initier à la culture visuelle de l'époque moderne et contemporaine et de s'approprier une réflexion sur la question de l'image, en s'appuyant sur les expositions du Jeu de Paume, tel est le but de ces partenariats.

Leur programme, élaboré en fonction des objectifs des enseignants et du niveau des élèves, est constitué de « modules » : visites préparées, visites des trois expositions, rencontres thématiques en classe. Les expositions « André Kertész » et « Aernout Mik » nous donneront l'occasion d'aborder certains thèmes tels que la photographie et l'expérimentation, le dispositif et l'installation ou encore d'interroger la valeur documentaire de l'image...

Pour plus d'informations : 01 47 03 04 95 /
serviceeducatif@jeudepaume.org

Ce dossier est publié à l'occasion de l'exposition
« Esther Shalev-Gerz : Ton image me regarde! ? »,
présentée au Jeu de Paume du 9 février au 6 juin 2010.

© éditions du Jeu de Paume, Paris, 2010
© Esther Shalev-Gerz, ADAGP, Paris, 2010

en couverture : *White Out: Between Telling and Listening*
[*White Out : entre l'écoute et la parole*], vidéogramme, 2002.
Courtesy galerie Baudouin Lebon, Paris.

ci-contre : vue de l'entrée de l'exposition au Jeu de Paume avec, au premier plan, *Les Inséparables*, 2000-2010, double horloge, production La Manufacture Jaeger-LeCoultre, et, en arrière-plan, *D'eux*, 2009, Production Jeu de Paume / courtesy galerie Baudouin Lebon.
Photo Arno Gisinger © Jeu de Paume.

/ découvrir l'exposition

Présentation de l'artiste	4
Présentation des œuvres exposées	6

/ approfondir l'exposition

Introduction	11
/ repères : L'histoire culturelle	13
Dispositif et spectateur : les acteurs de l'œuvre d'art	14
1. In situ, process art, art vidéo et installation	14
2. Dispositif et intervalles	16
3. La place du spectateur	16
Pistes de travail	17
Quand l'image fait l'histoire	18
Introduction : la représentation d'histoire	18
1. L'image, une source historique ?	18
/ repères : Mémoire et témoignage	19
2. L'image, un témoin du passé	20
Pistes de travail	22



découvrir l'exposition

Présentation de l'artiste

Esther Shalev-Gerz est née en 1948 à Vilnius, en Lituanie. En 1957, sa famille s'installe en Israël, où elle grandira. Elle sort diplômée de l'Académie Bezalel d'Art & Design de Jérusalem en 1979. En 1980, elle séjourne à New York et enseigne dans diverses écoles. Son travail dans l'espace public débute en 1983; l'année suivante, elle s'installe à Paris. Elle vit et travaille aujourd'hui entre Paris, Vancouver et Göteborg, où elle enseigne depuis 2003. Par le biais de l'installation, de la vidéo et de la photographie, cette artiste interroge les fondements de la démocratie, mais aussi les relations entre la mémoire culturelle, collective et l'histoire personnelle, les souvenirs individuels. L'élément constitutif de tous ses projets artistiques est la participation de l'autre, de celui à qui l'on s'adresse et dont l'image, la parole, l'écoute nous concernent, nous construisent. L'implication de l'autre, les expériences qui en résultent marquent la mémoire du spectateur et l'incitent à une prise de conscience de son époque.

Parmi ses nombreuses interventions artistiques, on peut signaler le *Monument contre le fascisme*, réalisé en collaboration avec Jochen Gerz et inauguré à Hambourg-Harbourg en 1986, ainsi que deux installations liées à la mémoire des camps de concentration, *Entre l'écoute et la parole : derniers témoins, Auschwitz 1945-2005* et *MenschenDinge*, respectivement présentées à l'Hôtel de Ville de Paris en 2005 et au Mémorial de Buchenwald, à Weimar, en 2006. À l'occasion de sa première rétrospective en France, Esther Shalev-Gerz a choisi de proposer une nouvelle pièce intitulée *D'eux*, produite par le Jeu de Paume, qui prolonge les thèmes forts traversant l'ensemble de son œuvre – l'espace public, la mémoire, le témoignage, l'exil, l'identité – tout en évoquant la ville de Paris, où l'exposition a lieu.

orientations bibliographiques

monographies et catalogues d'exposition

- *Mahnmal gegen Faschismus*, Stuttgart, Hatje Cantz, 1993.
- *Irréparable*, Musée municipal de La Roche-sur-Yon, 1996.
- *Die Berliner Ermittlung*, Berlin, Hebbel-Theater, 1998.
- Michel Enrici, Brice Matthieussent, Esther Shalev-Gerz, *Les Portraits des histoires, Belsunce, Marseille, Marseille*, Images en Manœuvres, 2000.
- Esther Shalev-Gerz, *Les Portraits des histoires, Aubervilliers*, Paris, Éditions de l'ENSBA, 2000.
- *Esther Shalev-Gerz : Est-ce que ton image me regarde ? / Geht dein Bild mich an?*, Hanovre, Sprengel Museum, 2002.
- *Två installationer*, Stockholm, Historiska Museet, 2002.
- *Institution/En Workshop på Konsthögskolan Valand 2003*, Göteborg, Konsthögskolan Valand, 2003.

L'espace public

Depuis le début des années 1980, Esther Shalev-Gerz travaille presque exclusivement dans le cadre de commandes intimement liées aux lieux où ces travaux sont exposés ou diffusés. Certaines œuvres dialoguent plus spécifiquement avec des espaces publics ouverts, en dehors de l'espace (relativement clos) du musée. Elles impliquent ainsi un rapport plus direct, parfois participatif, au spectateur et s'adressent à un public plus large. Une telle démarche trouve une résonance profonde dans les thématiques engagées que l'artiste ne cesse de revisiter depuis le début de sa carrière.

Récit et oralité

Le témoignage

Entre l'écoute et la parole, titre de l'une des œuvres d'Esther Shalev-Gerz, souligne combien l'intervalle entre le témoin qui raconte et le spectateur qui l'écoute est au centre de son travail. Intervalles temporels (présent du récit et présent de l'écoute), intervalles spatiaux (du décor de l'image au dispositif visuel), intervalles auditifs (le silence de celui qui répond est parfois plus saisissant que les mots) : autant d'écarts produisant des portraits complexes d'individus face au groupe et à l'Histoire. Le témoin, par son point de vue subjectif, rend visible l'écart qui existe entre l'Histoire et l'expérience propre que chaque spectateur a du passé. Il met également au jour le travail de réappropriation du passé effectué par chaque individu pour mieux comprendre le présent.

Échos de mémoire

À la manière de l'archéologue qui reconstitue une civilisation disparue à l'aide de simples vestiges, Esther Shalev-Gerz demande à des personnages contemporains de devenir les narrateurs d'espaces, d'objets ou de personnages qui resurgissent du passé. Ces médiations complexes matérialisent un travail de mémoire en train de se faire. L'empreinte en creux des disparus apparaît à travers des témoignages indirects et des images fragmentaires.

■ *Esther Shalev-Gerz: Daedal(us)*, Dublin, Fire Station Artists' Studios, 2005.

■ Christel Weiler (dir.), *Die Berliner Ermittlung von Jochen Gerz und Esther Shalev-Gerz. Theater als öffentlicher Raum*, Berlin, Theater der Zeit, 2005.

■ *First Generation*, Fittja (Suède), Multiculturel Centre Botkyrka, 2006.

■ *MenschenDinge*, Mémorial de Buchenwald, 2006.

■ *The Thread*, en collaboration avec CCA, Glasgow, Aje Aje, 2008.

■ *Esther Shalev-Gerz*, catalogue de l'exposition, Lyon, Fage éditions / Paris, éditions du Jeu de Paume, 2010.

numéro spécial

■ « The Place of Art – Esther Shalev-Gerz », *ArtMonitor*, université de Göteborg, n° 2, 2008.



MenschenDinge [L'Aspect humain des choses], 2004-2006. Vue de l'installation au Jeu de Paume, 2010.
Collection des Mémoriaux de Buchenwald et de Mittelbau-Dora, Weimar.
Photo Arno Gisinger © Jeu de Paume.

ressource en ligne

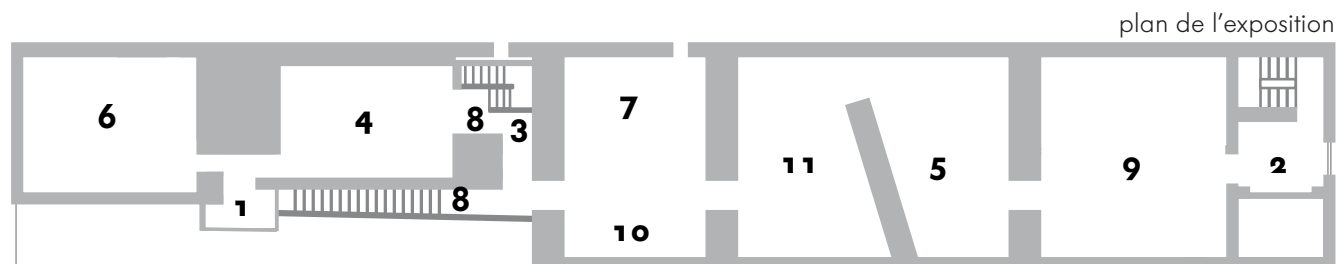
■ www.shalev-gerz.net

la bibliothèque idéale d'Esther Shalev-Gerz

- Giorgio Agamben, *La Communauté qui vient : théorie de la singularité quelconque*, Paris, Le Seuil, 1990.
- Hannah Arendt, *Vies politiques*, Paris, Gallimard, 1974.
- Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays* [1930], Austin et Londres, University of Texas Press, 1981.
- Samuel Beckett, *Proust*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990.
- Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1989.
- Elias Canetti, *Masse et Puissance*, Paris, Gallimard, 1986.
- Lewis Carroll, *Alice au pays des merveilles*, Paris, Gallimard, 1994.

-
- Gilles Deleuze, *Pourparlers* (1972-1990), Paris, Les Éditions de Minuit, 1990.
 - Franz Kafka, *Œuvres complètes* (4 vol.), Paris, Gallimard, 1976-1989.
 - Jean de La Fontaine, *Les Fables*, Paris, Le Livre de Poche, 2002.
 - Lucy Lippard, *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory*, New York, Pantheon Books, 1983.
 - Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1979.
 - Edgar Allan Poe, *Le Chat noir et autres contes fantastiques*, Paris, Flammarion, 1997.
 - Jonathan Swift, *Voyages de Gulliver*, Paris, Gallimard, 1976.
 - Virgile, *L'Énéide*, Paris, Flammarion, 1993.
 - Frances Amelia Yates, *L'Art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1987.
 - *Les Mille et Une Nuits*, Paris, Gallimard, 2005.

Présentation des œuvres exposées



Les commentaires de l'artiste sont indiqués en italique.

1. Mahnmal gegen Faschismus

[Monument contre le fascisme]

Avec Jochen Gerz, Hambourg-Harbourg, Allemagne, 1986-1993

Jeu de Paume : vidéo couleur muette sur écran, 5 min



C'est en 1986 que le *Monument contre le fascisme*, commandé par la municipalité de Hambourg-Harbourg dans le contexte de la montée du néonazisme, fut inauguré par Esther Shalev-Gerz et Jochen Gerz sur une place très fréquentée de la ville. Cette colonne recouverte de plomb était accompagnée d'un panneau accueillant un texte reproduit en sept langues : « Nous invitons les citoyens de Harbourg et les visiteurs de cette ville à joindre ici leurs noms aux nôtres. Cela pour nous engager à être vigilants et à le demeurer. Plus les signatures seront nombreuses sur cette barre de plomb haute de 12 mètres, plus elle s'enfoncera dans le sol. Et un jour, elle disparaîtra entièrement et la place de ce monument contre le fascisme sera vide. Car à la longue, nul ne pourra s'élever à notre place contre l'injustice. » En gravant, griffant, martelant, en laissant signatures, messages ou commentaires, les passants participaient à la dynamique du projet : dès qu'une partie accessible était recouverte d'inscriptions, elle était abaissée dans le sol. Cet enfouissement se déroula en huit phases et, depuis 1993, seuls sont visibles, au centre de la place, le sommet de la colonne et le panneau de textes. *Pendant la durée de visibilité de la stèle, la situation politique en Allemagne et dans le monde a connu d'importants changements, tels la chute du Mur. Les participants ont laissé des traces de ces actualités vécues individuellement dans l'espace public, alors qu'en même temps cet acte s'inscrivait dans leur propre mémoire et provoquait la disparition progressive de la colonne.*

2. Die Berliner Ermittlung

[L'Instruction berlinoise]

Avec Jochen Gerz, Berlin, Allemagne, 1998

Jeu de Paume : extraits de films couleur sonores sur écran, 8 min



Notre point de départ était *Die Ermittlung* (L'Instruction), pièce écrite en 1965 par Peter Weiss à partir des paroles authentiques des victimes, bourreaux, témoins et juges prononcées pendant les procès d'Auschwitz à Francfort. Avec la mise en scène, nous voulions renverser le dispositif théâtral et médiatique, impliquer le public par la parole, permettre une interprétation et une réorientation du sens par tous les participants. C'est donc le public, et non les acteurs, qui a interprété la pièce.

Die Berliner Ermittlung fut une performance complexe, composée d'éléments hétérogènes. La pièce fut répétée pendant deux mois par les abonnés de trois théâtres berlinois. Pendant quelques semaines, le projet fut partiellement diffusé par divers médias en Allemagne : le quotidien *Der Tagesspiegel* publia des photos des participants, légendées par une réplique de la pièce, la radio retransmit des phrases lues et une chaîne de télévision diffusa de courts extraits récités par des célébrités. Cinq représentations, salles pleines dans les trois théâtres, furent données par le public. Le déroulement des soirées dépendait de la participation de tous : les acteurs devenus modérateurs invitaient les spectateurs (individuellement ou en chœur, tous ensemble) à réciter des passages du texte ; tous les spectateurs devenaient donc potentiellement acteurs. Ce dispositif rendit la contemplation passive impossible et créa une mémoire active dans une salle éclairée en permanence.

3. Perpetuum Mobile

Brunswick, Allemagne, 1998-2000

Jeu de Paume : projection vidéo noir et blanc sonore, 30 min

Courtesy galerie Baudoin Lebon, Paris



En traversant le pont Adenauer à Brunswick, en face d'une banque située sur une île artificielle, le passage des piétons déclenchait pour un court moment l'installation lumineuse des deux côtés du pont, jouant sur l'horizontalité perçue de ce dernier. Une vidéo projetée sur la rivière, visible depuis le pont, montrait à la surface de l'eau une pièce de monnaie tournant perpétuellement sur elle-même, retardant en permanence sa chute finale. *C'est un rêve humain très ancien que de surmonter les lois physiques pour parvenir à créer un mouvement perpétuel, et c'en est un autre que de maîtriser les lois économiques pour faire fonctionner le marché. À l'époque de cette installation, en 2000, juste avant l'introduction de l'euro, il y eut un crack boursier. La boucle vidéo montre un modeste objet métallique (une pièce de 10 FF en argent) qui tourne sans fin sur lui-même.*

4. White Out: Between Telling and Listening

[White Out : entre l'écoute et la parole]

Historiska Museet, Stockholm, Suède, 2002

Jeu de Paume : installation, 2 projections vidéo couleur sonores, 40 min, et 7 photographies couleur contrecollées sur aluminium et montées sous Diasec

Courtesy galerie Baudoin Lebon, Paris

« *White Out* » signifie la perte du sens de l'orientation ressentie lors du déplacement dans une tempête de neige. Deux vidéos étaient projetées sur deux écrans recto verso parallèles et face à face divisant la salle d'exposition. L'une montrait une femme en train de parler, filmée dans un appartement en ville, et dans l'autre on voyait la même personne dans la campagne, munie d'écouteurs et regardant la caméra. Le spectateur pouvait se déplacer entre les deux écrans et ne suivre qu'une seule projection ou se positionner de sorte à voir simultanément les deux. *J'ai constaté qu'en same, langue des Lapons, peuple dont une partie est installée en Suède, le mot « guerre » n'existe pas. Par ailleurs, les Suédois n'ont plus pris part à une guerre depuis deux cents ans. Y a-t-il un rapport quelconque entre ces deux faits ? Tel est le point de départ de ce travail. J'ai alors engagé deux chercheurs suédois pour repérer, dans les archives des Saami et des Suédois, d'éventuels intérêts*

Photo Arno Csibinger © Jeu de Paume.



communs aux deux peuples. J'ai ensuite invité Asa Simma, femme d'origine Saami vivant à Stockholm, à participer au projet. C'est elle qui a décidé de parler en anglais. Je lui ai lu les textes regroupés par les chercheurs, puis ai filmé ses réactions. Après avoir filmé Asa chez elle, nous nous sommes rendues dans son village natal où j'ai fait une vidéo d'elle écoutant ses propres paroles.

Sur les murs de la salle étaient accrochées de grandes photographies nébuleuses. Leur référent était difficilement discernable. On y devinait de grandes étagères latérales couvertes d'objets avec un passage central : les vingt-trois millions d'objets composant la collection de l'Historiska Museet de Stockholm.

Parallèlement, j'ai commandé au photographe du musée des images du dépôt des collections historiques du musée. N'ayant pu obtenir l'autorisation de m'y rendre moi-même, j'ai dessiné les perspectives que je voulais qu'il photographie.

5. First Generation

[Première Génération]

Multicultural Centre Botkyrka, Fittja, Suède, 2004

Jeu de Paume : installation, rétroprojection vidéo couleur muette, 40 min, et textes en lettres adhésives

Courtesy galerie Baudoin Lebon, Paris



Sur l'une des façades vitrées du bâtiment sont projetés de très lents balayages sur des visages humains en gros plan. On n'aperçoit jamais les visages entiers ; les vues sont toujours fragmentaires mais la proximité de l'objectif permet de voir tous les détails de la peau et des traits. L'installation n'est visible que pendant la nuit.

/ découvrir l'exposition

Il s'agit d'une œuvre permanente conçue pour l'espace public du Multicultural Centre Botkyrka. J'ai décidé de poser quatre questions à trente-cinq habitants de Botkyrka issus de la première génération d'immigrés de toute nationalité : « En venant vous installer ici : Qu'avez-vous perdu ? Qu'avez-vous trouvé ? Qu'avez-vous reçu ? Qu'avez-vous donné ? »

Je les ai filmés écoutant leurs propres réponses. Ils sont captés de très près, de trop près pour que l'on reconnaisse leur visage.

Le son n'est audible qu'à l'intérieur du Centre, en revanche l'image reste visible aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur. La bande son et les images du film ne sont pas synchronisées. Les voix communiquent observations et impressions intimes.

J'ai décidé de séparer le son de l'image. D'un côté, ce sont les paroles des participants avec leur manière d'évoquer leurs expériences personnelles ; de l'autre, ce sont des corps, des apparences physiques. Le spectateur perçoit les unes et les autres à la fois simultanément et toujours en décalage.

Dans une autre version, sous forme d'installation murale, j'ai exposé quarante-trois photogrammes extraits de ce film et les textes transcrits de la bande son. Comme deux nuages, constitués l'un d'images et l'autre de textes, qui naviguent l'un vers l'autre et s'interpénètrent en partie, ces deux champs d'une longueur totale de 18 mètres proposent au visiteur un parcours visuel fragmenté.

6. Entre l'écoute et la parole : derniers témoins, Auschwitz 1945-2005

Hôtel de Ville, Paris, France, 2005

Jeu de Paume : installation, 3 projections vidéo couleur muettes, 40 min

Avec l'aimable autorisation du Mémorial de la Shoah, Paris



Photo Arno Gisinger © Jeu de Paume.

Invitée à concevoir une exposition à l'occasion du soixantième anniversaire de la libération du camp de concentration d'Auschwitz-Birkenau, j'ai travaillé avec les témoignages de 60 survivants, demeurant à Paris, auxquels avait été demandé de raconter leurs expériences des camps, ainsi que leur vie avant et après l'internement et aujourd'hui. Les enregistrements complets de chaque interview n'ont pas été montés ; la durée des témoignages correspond de fait au temps de tournage (entre 2 et 9 heures). J'ai décidé de créer un face-à-face entre le témoin et le spectateur.

À l'Hôtel de Ville, quatre tables rouges serpentaient parallèlement sur toute la longueur de la grande salle. Sur chacune se trouvaient, en quinconce et en face-à-

face, quinze petits écrans munis de lecteurs DVD et de casques individuels, à la disposition du visiteur, afin qu'il puisse consulter le témoignage à son gré. L'espace de l'exposition restait silencieux et éclairé. Au fond de la salle, accrochés entre les arcades, se côtoyaient trois grands écrans qui montraient le même film, décalé de 7 secondes : un montage au ralenti de visages, capturant cette fois-ci non les paroles, mais les moments entre les mots, silences ouvrant ainsi un espace-temps filmique autre, hors de la logique langagière, celui d'une mémoire sensible et corporelle.

J'ai prélevé les « inter-dits » des enregistrements, les moments entre la question posée et la réponse, afin de faire le portrait des témoins à partir de leurs silences. Les témoignages des soixante personnes sont consultables au Mémorial de la Shoah, à Paris.

7. Sound Machine

Musée d'Art de Norrköping, Suède, 2008

Jeu de Paume : installation, 2 projections vidéo couleur muettes, 6 min, 6 textes sur toile et bande sonore, 15 min

Courtesy galerie Baudoin Lebon, Paris



J'avais été intriguée par le « paysage industriel », un quartier d'anciennes usines textiles restaurées. Aujourd'hui, tout est propre et calme, alors qu'auparavant le lieu était marqué par une réalité industrielle et le vacarme des machines. J'ai choisi de travailler avec des femmes enceintes à l'époque et leurs filles aujourd'hui adultes. Partageaient-elles un souvenir, même confus, de cette expérience de bruit permanent ? Je leur ai fait écouter une bande son des machines que j'ai enregistrée puis retravaillée avec un ingénieur du son.

En traversant le pont reliant l'ancien quartier industriel à la ville, on entendait un cliquetis dont l'origine demeurait invisible. Ce son mécanique était aussi audible en arrivant devant le musée, tandis que l'intérieur demeurait silencieux. Dans la salle, deux projections l'une derrière l'autre, légèrement décalées, montraient une salle pleine de machines-outils de couleur verte. Sur l'un des écrans, au premier plan, on pouvait voir, outre les machines, deux femmes assises sur des chaises, dans une attitude d'intense concentration.

Les vidéos donnent à voir le dispositif de cette expérience commune d'écoute. J'ai filmé sur fond bleu cinq couples mère-fille écoutant le bruit puis me parlant de ce qu'elles venaient de vivre ; j'ai inséré derrière chaque couple une usine virtuelle remplie de machines dissemblables que j'ai fait reconstituer en 3D à partir d'anciens plans incomplets.

Ces machines virtuelles ont été entièrement inventées par un graphiste qui ne connaissait pas les machines d'origine. Leur animation était calée sur celle de la mobilité du couple mère-fille.

Face aux projections dans l'obscurité étaient accrochés des toiles cadrées par l'éclairage, sur lesquelles des motifs alignés de couleur violette laissaient apparaître des extraits des interviews.

Les paroles des femmes apparaissent sous forme transcrites et transformées : je les ai modifiées en m'inspirant du style des modes d'emploi – des phrases laconiques, au présent. La sixième toile retrace ma démarche.

8. Unzertrennliche Engel: das imaginäre Haus von Walter Benjamin

[Anges inséparables : la maison éphémère pour Walter Benjamin]

Bauhaus Universität, Weimar, Allemagne, 2000

Jeu de Paume : vidéo couleur sonore sur écran, 15 min, courtesy galerie Baudoin Lebon, Paris, et *Les Inséparables* (ci-dessous), double horloge, production La Manufacture Jaeger-LeCoultre



L'ange initial est *Angelus Novus*, la peinture de Paul Klee qui était si chère à Walter Benjamin qu'il l'acheta pour la conserver chez lui. Que ce soit pour des raisons politiques, ou parce qu'il était trop désargenté pour se fixer, ou encore parce qu'il était toujours en déplacement, il n'existe aucun lieu qui ait conservé la trace de la présence de Benjamin.

Mon projet a consisté à concevoir une maison éphémère pour Walter Benjamin à Weimar, cette ville chargée d'histoires et de contradictions, entre la grande époque classique et la République de Weimar, toute proche du camp de concentration de Buchenwald mais où l'on peut aussi, entre autres, visiter la maison de Goethe.

Le film montre le paysage entre Weimar et Buchenwald à travers le pare-brise et les fenêtres d'un taxi dont le chauffeur raconte l'histoire des lieux traversés. Parfois, l'image vacille, ralentit, se dédouble, semble se décaler d'elle-même, ouvrant un espace-temps pour la lecture de citations extraites de textes sur les anges de Paul Klee, Walter Benjamin, Gershom Sholem, Franz Kafka ou Heiner Müller. L'installation comporte aussi neuf photographies extraites du film, ainsi qu'une horloge à deux cadrans dont les aiguilles tournent en sens opposés, et une double chaise sans dossier où deux personnes doivent s'asseoir en même temps.

« Mais l'ange ressemble à tout ce dont j'ai dû me séparer : aux êtres et particulièrement aux choses. Il loge dans les choses que je n'ai plus. Il les rend

transparentes et derrière chacune d'elles m'apparaît celui à qui elles sont destinées. C'est pourquoi personne ne peut me surpasser pour ce qui est d'offrir. En fait, l'ange était peut-être attiré par quelqu'un qui offre et part les mains vides. » Walter Benjamin, *Agessilaus Santander* (2^e version), Ibiza, 13 août 1933.

9. MenschenDinge

[L'Aspect humain des choses]

Mémoriaux de Buchenwald et de Mittelbau-Dora, Weimar, Allemagne, 2004-2006

Jeu de Paume : installation, 5 vidéos couleur sonores sur écrans, 12 à 23 min chaque, et 25 photographies couleur contrecollées sur aluminium et montées sous Diasec

Collection des Mémoriaux de Buchenwald et de Mittelbau-Dora, Weimar



En pénétrant dans la salle d'exposition s'imposait une impression de vide, comme une absence très sensible, une sorte de manque : les choses censées être montrées ne l'étaient pas. Au travers des fenêtres, recouvertes d'un film filtrant, on apercevait les vestiges du camp de Buchenwald dans une lumière assourdie. Dans la salle serpentait un banc de couleur rouge de 45 mètres de long, invitation à s'asseoir pour regarder l'un des cinq écrans plats présents de part et d'autre de ce fil rouge. Quand on m'a invitée à créer un projet autour des objets trouvés sur le terrain du camp de Buchenwald, j'ai très tôt décidé de ne pas les montrer physiquement, mais de filmer leur présentation par ceux qui avaient un rapport professionnel avec eux. J'ai choisi des objets créés ou détournés par les prisonniers qui témoignent de la résistance aux conditions inhumaines qui leur étaient imposées. J'ai demandé à un historien, à un archéologue, à une restauratrice, au directeur du mémorial et à une photographe de raconter leur manière de procéder, leurs rencontres à la fois professionnelles, personnelles et imaginaires avec ces objets. C'est au travers de leur perception sensible – qui les actualise par le biais d'actes et d'expériences tels que la fouille, la collecte, la conservation, la description et le dessin – que les objets apparaissent en tant qu'images montrées sur les écrans et dans leurs mains sur les photos.

Le spectateur pouvait voir parler ces personnes et, grâce à des écouteurs sans fils, entendre leurs paroles diffusées par un procédé électro-acoustique spécial. Aux murs de la salle, rythmés par les fenêtres donnant sur le camp, étaient accrochées 25 photographies tirées des films, montrant à chaque fois l'un des objets tenu dans la main de celui qui le présente, dans deux positions différentes. Ces images arrêtées apparaissent comme des doubles portraits de la rencontre d'un corps et d'un objet-trace.

10. Echoes in Memory

National Maritime Museum, Greenwich, Angleterre, 2007

Jeu de Paume : installation, 2 vidéos noir et blanc muettes sur écrans, 10 min, et 10 photographies noir et blanc contrecollées sur aluminium et montées sous Diasec

Courtesy galerie Baudoin Lebon, Paris



Photo Arno Gisinger © Jeu de Paume.

Le vide du grand hall de la Queens House était impressionnant. Non seulement parce qu'il était vide d'objets et qu'il s'agissait d'un cube parfait, mais aussi parce qu'on voyait encore la lourde structure d'un cadre au plafond qui indiquait qu'une peinture murale s'y trouvait auparavant.

Ce tableau évanoui a été peint par Orazio Gentileschi avec l'aide, raconte-t-on, d'Artemisia, sa fille peintre. Il a été déplacé et se trouve aujourd'hui dans un autre lieu, où il a été découpé et ajusté pour convenir à un nouveau cadre. Il représentait une allégorie dite « de la paix et des arts libéraux aux temps de la Couronne », ceux-ci figurés par vingt-quatre personnages féminins.

Deux écrans présentaient des vidéos muettes. Au premier regard on pouvait penser qu'il s'agissait du même film, mais ce n'était pas le cas, bien que certains éléments filmés – des personnes regardant la caméra – soient identiques. De subtiles dissemblances et, parfois, un personnage immobile apparaissant, telle une sculpture, derrière la personne à l'image, provoquaient une sorte de vertige perceptif.

J'ai parlé avec de nombreuses personnes de ce bâtiment étrange, de la peinture et de leurs histoires complexes. J'ai travaillé sur les « on-dit », en interviewant le personnel du musée. Puis j'ai répété à des tierces personnes ce que je venais d'apprendre en les filmant. Leurs paroles à elles furent ensuite montées sur une bande son diffusée dans l'angle de la salle opposé à la vidéo. Dans la seconde version, la bande son a été remplacée par des sous-titrages dans les vidéos. Deux versions de la traduction apparaissent sur les écrans.

Au premier étage, sur la galerie, étaient accrochées vingt-quatre images représentant chacune une figure féminine sculpturale réalisée dans un matériau d'aspect métallique ressemblant aux personnages immobiles apparaissant dans les vidéos.

Ces vingt-quatre femmes sont en fait des sculptures virtuelles en 3D de personnes qui m'ont inspirées au cours de ma vie. Contrairement aux allégories impersonnelles au service de la représentation, je voulais portraiturer ces inspiratrices, en les modelant d'après une documentation sur leurs vies respectives.

11. D'eux

Jeu de Paume, Paris, 2009

Installation : 2 projections vidéo couleur sonores, 30 min,

6 bandes sonores, 14 min, et 12 photographies noir et blanc contrecollées sur aluminium

Production Jeu de Paume, Paris



Photo Arno Gisinger © Jeu de Paume.

Émanant d'un mur une voix féminine chante des chansons en yiddish, en hébreu, en anglais, en français, en arabe et en persan, dont quelques-unes des paroles sont reprises par les sous-titres français des photographies accrochées au mur.

Pour ce travail, j'ai filmé séparément deux personnes que j'ai connues à Paris. À Rola Younes, philosophe d'origine libanaise de vingt-cinq ans, j'ai posé une série de questions inspirées de mes œuvres précédentes exposées au Jeu de Paume.

Elle répond à travers son vécu personnel au Liban, sa façon d'explorer son identité depuis son arrivée à Paris, il y a sept ans, et sa passion pour les langues – yiddish, hébreu, persan, ainsi que ses trois langues maternelles (français, anglais, arabe) – et les cultures correspondantes. J'ai ensuite invité le philosophe français Jacques Rancière à lire devant ma caméra un passage de son texte *Le Spectateur émancipé*. Il y décrit un moment constitutif de sa pensée qui l'a amené à « reformuler les rapports établis entre voir, faire et parler » et commente la fonction de l'art contemporain. C'était important d'inclure dans mon œuvre une réflexion sur l'art. Ce dispositif d'inclusion permet de déplacer tous les éléments en dégagant un nouvel espace.

Sur un mur, deux projections côte à côte montrent tantôt l'image d'une jeune femme parlant de son histoire personnelle, tantôt un homme assis lisant un livre à voix haute. Les deux personnes sont plongées dans la pénombre et se détachent parfois sur l'arrière-plan d'un terrain vague, d'un fleuve ou encore d'un fond neutre, vert. En même temps apparaît sur l'autre écran une forêt sauvage, une autre vue du terrain vague ou des images du tournage. Ces paysages statiques sont traversés par un vent qui balaye du sable, par un oiseau, un camion ou encore un bateau qui passe. J'ai décidé de filmer Rola et Jacques devant un fond vert, ce qui m'a permis d'incruster des images et de créer des réalités différentes derrière eux. Certaines des images insérées ont été filmées sur l'île Séguin, à l'ouest de Paris. Depuis longtemps ce lieu se trouve dans un état de friche, de (dé-)construction, de « devenir-autre », après avoir été un haut lieu de la production industrielle. D'autres images ont été prises dans une forêt sur une île à l'ouest du Canada. Parfois, j'ai laissé le fond vert. Les quatre protagonistes de ce travail – les deux personnes et les deux îles – n'ont pas de connexions immédiates, mais présentent ce trait commun d'avoir connu ou de subir une profonde reconfiguration grâce au brouillage des limites, physiques ou mentales.

approfondir l'exposition

Introduction

Le travail d'Esther Shalev-Gerz interroge la place de l'histoire dans notre société et particulièrement la façon dont chaque individu s'approprie l'histoire de son pays ou de sa communauté pour appréhender son devenir. Installée en Israël à l'âge de 9 ans, elle fait l'expérience de cette confrontation entre son histoire personnelle et celle de son pays d'accueil. « Nous sommes allés vivre en Israël où, là, l'histoire est très présente. Les programmes pédagogiques de l'État considèrent traditionnellement comme devoir de mémoire de nommer les persécutions des Juifs depuis l'Égypte jusqu'à l'holocauste. Mais la visite annuelle du mémorial de Yad Vashem, lieu chargé d'Histoire s'il en est, était pour moi, en même temps, un lieu de rencontres avec des amis. Les deux visages de cet endroit m'ont toujours étonnée. Ce qui m'intéresse, ce sont les gens, leurs paroles, leurs silences, leur vécu, leurs manières de résister et de traverser leur histoire¹. »

Esther Shalev-Gerz travaille en Europe où est née la notion d'État-nation. Ce terme désigne l'association d'un État, en tant qu'organisation politique, à une nation, c'est-à-dire un certain nombre d'individus qui se considèrent comme liés et appartenant à un même groupe. Il repose donc sur la conjonction d'une notion d'ordre juridique, signalant l'existence d'une forme de souveraineté et les institutions politiques et administratives qui l'exercent, et une notion d'ordre identitaire, soulignant l'appartenance à un groupe. Dans les pays européens, l'histoire permet de construire un passé commun et de donner un sens à l'avenir. Songeons notamment au rôle fondamental qu'attribuait Jules Ferry à l'enseignement de l'histoire de France au moment même de la naissance de la III^e République. Remarquons également la façon dont, en France, l'éducation civique, autrement dit les valeurs communes de la nation, est liée à l'enseignement de l'histoire.

La construction d'un passé commun se trouve au fondement de la différence entre histoire et mémoire, une différence que Pierre Nora, dans son ouvrage paru en 1984, *Les Lieux de mémoire*, est l'un des premiers historiens français à soulever. Il insiste en effet sur la façon dont l'histoire s'écrit sous la pression des mémoires collectives, qui compensent l'angoisse de l'avenir par la valorisation d'un passé qui jusque-là n'était pas vécu comme tel. Avec le *Monument contre le fascisme*, Esther Shalev-Gerz réalise un anti-lieu de mémoire, dans le sens où elle ne crée pas un objet qui devient le lieu d'une mémoire commune mais plutôt un lieu où se superposent, s'entrechoquent des mémoires individuelles et où la synthèse de ces dernières à travers un seul objet ou discours devient impossible. Alors que la mémoire « puise dans le vivier des souvenirs directs ou transmis et dans le stock d'informations reçues par les canaux ayant un statut officiel », l'histoire se définirait comme « volonté de comprendre, mise en récit problématisée, transformation en pensée de ce qui est

ordinairement de l'ordre du vécu affectif et émotionnel ou du système de représentations² ». En ce sens, la démarche d'Esther Shalev-Gerz se nourrit de l'approche de l'histoire culturelle (voir l'encadré p. 13). L'artiste questionne les représentations des individus à travers leurs récits, leurs témoignages, leurs relations actuelles aux objets, ce qui transparait particulièrement dans l'œuvre *MenschenDinge*.

Chez Esther Shalev-Gerz, l'image traduit aussi l'ambiguïté qui existe entre l'histoire et la mémoire. Ainsi que le remarque Lisa Le Feuvre, « Les œuvres de Shalev-Gerz sont profondément visuelles et, quoiqu'elles explorent la mémoire, elles refusent la séduction de la nostalgie. Bien plutôt, elles explorent la façon dont les images se construisent, introduisant le visuel à la jonction de la mémoire et de l'Histoire. Il est important de noter que celles-ci sont toujours produites à partir de l'acte social de la prise de parole. Dès lors que les événements et expériences du passé sont fixés dans le langage, les récits se construisent et les souvenirs se transfèrent ; dans le même temps s'élaborent les postulats et les codes de conduites qui, à leur tour, influenceront les histoires futures. En suscitant des dialogues puisés dans l'intime, Shalev-Gerz questionne ce qui est connu et simultanément propose de comprendre le présent autrement. Dans certains cas, l'intime provient de son propre univers ; dans d'autres, il correspond au récit fait par ceux qu'elle invite à partager des histoires. [...] Ce que nous voyons dans les œuvres de Shalev-Gerz correspond à ce qui est déjà dans le monde ; l'artiste exige que nous prêtions attention aux détails qui ont sombré dans l'invisibilité pour la seule raison que nous pensions les connaître. Sa méthodologie s'enracine dans une forme de générosité qui évoque les dimensions personnelle, politique, collective, partielle et contingente de la mémoire³. »

Afin de mieux comprendre, pour reprendre l'expression du philosophe Jacques Rancière, ce « travail de l'image⁴ » à l'œuvre chez Esther Shalev-Gerz, nous nous intéresserons au dispositif de ses œuvres et à la place qu'elle assigne au spectateur. Nous reviendrons ensuite sur la façon dont l'image représente et construit dans le même temps les événements historiques.

1. « Entretien : Marta Gili / Esther Shalev-Gerz », in *Esther Shalev-Gerz*, catalogue de l'exposition, Lyon, Fage éditions / Paris, éditions du Jeu de Paume, 2010, p. 44.

2. Textes d'accompagnement des programmes, *Histoire-géographie – Classes de seconde, première, terminale, voie générale*, CNDP, 2007, p. 108.

3. Lisa Le Feuvre, « Nothing is written. We all know that. Don't we. », in *Esther Shalev-Gerz*, op. cit., p. 26.

4. Jacques Rancière, « Le travail de l'image », in *Esther Shalev-Gerz*, op. cit., p. 9-22.



D'eux, 2010. Vue de l'installation au Jeu de Paume. Production Jeu de Paume / courtesy galerie Baudouin Lebon, Paris.
Photo Arno Gisinger © Jeu de Paume.

Programmes scolaires liés aux thématiques proposées

École primaire, classes de CM1 et CM2

■ Histoire des arts, histoire, arts plastiques

L'exposition sera l'occasion d'aborder le contexte de la Seconde Guerre mondiale à l'appui notamment des œuvres *Entre l'écoute et la parole : derniers témoins*, *Auschwitz 1945-2005* et *MenschenDinge*, et d'interroger les notions plus larges de mémoire, d'histoire et de témoignage. L'exploration du dispositif chez Esther Shalev-GERZ pourra s'inscrire dans le cadre de la « découverte et la distinction des techniques spécifiques et du vocabulaire de l'image en mouvement de l'installation des œuvres dans l'espace¹. » En histoire, nous pourrions nous intéresser en particulier à l'époque de l'industrialisation et de la construction de l'Europe en regard des pièces *Sound Machine* ou *White Out : entre l'écoute et la parole*.

Collège

■ Arts plastiques

L'espace, l'œuvre et le spectateur

« Les élèves de troisième poursuivent leur investigation des moyens plastiques et leur réflexion artistique en approfondissant la question de l'espace que le travail sur l'objet et sur l'image a déjà permis d'aborder. Sans délaisser l'espace-plan, ils se sensibilisent à la réalité

spéciale de certaines œuvres : environnement, installation, œuvre in situ, vidéo... Autant de domaines d'expression qui peuvent être explorés dans des séquences d'apprentissage afin de conduire les élèves à concevoir et à projeter l'espace, à l'expérimenter physiquement par la perception et la sensation². »

■ Histoire et géographie³

L'exposition sera l'occasion d'aborder le contexte de la Seconde Guerre mondiale et du régime nazi, à l'appui notamment des œuvres *Entre l'écoute et la parole : derniers témoins*, *Auschwitz 1945-2005* et *MenschenDinge*, et d'interroger les notions plus larges de mémoire, d'histoire et de témoignage. Nous pourrions également nous intéresser à l'époque de l'industrialisation et de la construction de l'Europe en regard des pièces *Sound Machine* ou *White Out : entre l'écoute et la parole*.

Lycée, voies générale, technologique et professionnelle

■ Histoire des arts

Arts, mémoires, témoignages, engagements

« Cette thématique, inscrite dans les champs historique et social, invite à souligner les rapports entre l'art et la mémoire. Elle invite à explorer l'œuvre d'art comme recueil de l'expérience humaine et acte de témoignage⁴. »

Arts, artistes, critiques, publics

« Dans le "champ esthétique", la thématique "Arts, artistes, critiques, publics" invite à replacer les œuvres d'art dans

L'histoire culturelle

Né, dans l'historiographie française, au cours des années 1980, le courant de l'histoire culturelle est actuellement en cours de reconnaissance institutionnelle, même si l'on peut difficilement parler d'école : il n'y a pas de centre voué à cette approche, mais un réseau d'établissements qui la défendent (l'EHESS et la Sorbonne en France, Berkeley aux États-Unis).

L'histoire culturelle ne privilégie aucune période historique, bien qu'elle ait d'abord revisité les périodes anciennes (médiévale en particulier) – où, les sources écrites faisant défaut, les chercheurs se sont plutôt orientés vers l'analyse anthropologique des images et des artefacts – et bien qu'elle rencontre plus de résistance dans l'étude de la période contemporaine.

L'histoire culturelle est issue en partie de courants historiographiques qui se sont attachés, dans la seconde moitié du ^{xx}e siècle, à renouveler l'approche des structures sociales. Elle s'intéresse aux « attitudes devant la vie », pour citer l'un de ses précurseurs, Philippe Ariès¹. Cette nouvelle histoire s'enrichit très vite des apports de l'anthropologie et de la sociologie dans son exploration de sujets jusque-là peu ou pas étudiés, tels que la sexualité, la mort ou la fête. Elle est aussi influencée par les *cultural studies* anglo-saxonnes, qui privilégient depuis les années 1960 une étude croisée des cultures minoritaires ou contestataires.

Pascal Ory² en propose une définition simple : l'histoire culturelle est « une histoire sociale des représentations ». Histoire sociale, car le champ d'étude de la discipline recouvre la dimension collective des pratiques culturelles et les différentes formes qu'elles empruntent, en tenant compte tout à la fois de données économiques, techniques et politiques. Mais à la différence de l'histoire sociale, l'histoire culturelle s'intéresse essentiellement à des phénomènes symboliques (par exemple, dans sa célèbre étude, *Bleu, Histoire d'une couleur*³, Michel Pastoureau observe la perception de la couleur dans la société occidentale). L'histoire culturelle se distingue également d'une approche qualitative (de l'art ou des sciences, par exemple), dans le sens où elle ne porte pas de jugement de valeur sur ses objets d'étude : elle cherche à appréhender un environnement dans sa globalité, à mesurer un phénomène et sa circulation dans le temps et dans l'espace, et non à dégager une histoire des formes. « Tout est source » pour l'histoire culturelle : là où l'historiographie traditionnelle privilégiait les sources écrites, l'histoire culturelle se concentre davantage sur l'image et la façon dont cette dernière participe de la construction d'un imaginaire collectif.

1. Auteur, entre autres, de *L'Histoire des populations françaises et de leurs attitudes devant la vie depuis le ^{xviii}e siècle*, Paris, Self, 1948, et de *L'Homme devant la mort*, Paris, Le Seuil, 1977.

2. Pascal Ory, *L'Histoire culturelle*, Paris, PUF, 2004.

3. Paris, Le Seuil, 2002.

leur contexte de production et de réception et éclaire les relations qui unissent les différents acteurs de la création artistique⁵. » Dans le cadre de l'exposition, nous nous intéresserons particulièrement aux relations de l'art avec l'espace public et la commande.

■ Histoire et géographie⁶

L'exposition sera l'occasion d'aborder le contexte de la Seconde Guerre mondiale, à l'appui notamment des œuvres *Entre l'écoute et la parole : derniers témoins, Auschwitz 1945-2005* et *MenschenDinge*, et d'interroger les notions plus larges de mémoire, d'histoire et de témoignage.

Classe de première générale, série L

■ Arts plastiques

L'œuvre et le lieu

Les œuvres d'Esther Shalev-Gerz, par les dispositifs spécifiques qui les caractérisent, et notamment la mise en scène d'espaces virtuels grâce à l'utilisation d'images numériques, offrent aux enseignants la possibilité d'aborder les thèmes au programme, tels « Le lieu comme espace à investir » ou « Le lieu imaginé et/ou construit ».

Classe de terminale générale, série L

■ Arts plastiques

L'œuvre et le corps

Sculpture commémorative dans l'espace public au ^{xx}e siècle

Nous pourrions aborder les thèmes indiqués comme suit dans les programmes : « Le corps dans l'espace », « Le corps figuré », « Le corps en action ».

1. « Organisation de l'enseignement de l'histoire des arts à l'école primaire, au collège et au lycée », *Bulletin officiel*, n° 32, 28 août 2008.

2. « Programme d'enseignement d'arts plastiques et d'éducation musicale pour les classes de sixième, de cinquième, de quatrième et de troisième du collège », *Bulletin officiel spécial*, n° 6, 28 août 2008.

3. Voir textes d'accompagnement des programmes, *Histoire-géographie, Éducation civique – Classes de sixième, cinquième, quatrième, troisième*, CNDP, 2009.

4. « Organisation de l'enseignement de l'histoire des arts », *op. cit.*

5. *Ibid.*

6. Voir textes d'accompagnement des programmes, *Histoire-géographie – Classes de seconde, première, terminale, voie générale*, CNDP, 2007.

Dispositif et spectateur : les acteurs de l'œuvre d'art

Constituées d'images et de témoignages, les œuvres d'Esther Shalev-Gerz se caractérisent par des dispositifs spécifiques qui structurent ces différents matériaux. La notion de dispositif, « importée » dans le champ des arts plastiques, se réfère à une conception et une approche particulières de l'œuvre d'art. Selon *Le Petit Robert*, un « dispositif » est la « manière dont les pièces, les organes d'un appareil sont disposées ; le mécanisme lui-même ». Il convient donc de rappeler comment certaines pratiques artistiques contemporaines ont expérimenté et reformulé les questions d'espace et de temps dans l'œuvre.

1. In situ, process art, art vidéo et installation

Par le choix de l'installation vidéo, mais aussi la réalisation de projets in situ et d'œuvres qui exhibent leur processus de création, Esther Shalev-Gerz réactive des stratégies artistiques existant depuis les années 1960 au sein de l'art contemporain.

In situ

Le concept d'in situ – une œuvre conçue et réalisée pour un espace spécifique – s'est développé à partir de l'art minimal puis du land art. Pour Robert Morris, figure phare de l'art minimal, l'œuvre ne peut en effet se réduire à un objet. « L'objet n'est plus qu'un des termes de la relation qui met en présence l'objet lui-même, la lumière qui l'éclaire et la situation du spectateur qui y est confronté. [...] Ce qui nous préoccupe maintenant, c'est la situation totale, les relations variables entre l'objet, la lumière et le corps humain¹ ». Les années 1960 voient ainsi apparaître l'idée que le contexte de l'œuvre et son interaction avec le spectateur en font partie intégrante tout autant qu'ils la médiatisent. « Tandis que la structure à laquelle se référait le pop art américain, du début des années 1960, était l'information culturelle contenue dans les médias, l'art minimal, du milieu à la fin des années 1960, considérait le cube intérieur de la galerie comme cadre de référence contextuel ultime ou comme support aux œuvres d'art. Cette référence était seulement d'ordre compositionnel. Au lieu d'une lecture compositionnelle interne de l'œuvre, la galerie déterminait la structure formelle de l'œuvre en relation avec la structure architecturale intérieure de la galerie. Le fait que l'œuvre soit assimilée au contenant architectural tendait à la "littéraliser" ; le contenant ainsi que l'œuvre contenue à l'intérieur se voulaient dépourvus de capacité d'illusion, comme neutres, objectivement factuels, c'est-à-dire limités à leur apparence matérielle. La galerie fonctionnait littéralement comme partie de l'œuvre d'art². »

L'artiste Daniel Buren formule la notion d'« in situ » dans les années 1960 pour des œuvres s'inscrivant dans un lieu unique et prenant en compte ses spécificités architecturales, géographiques et sociologiques. Il fait un emploi systématique du terme pour désigner les

modalités d'un travail lié à une commande, détruite à la fin de son exposition, et ne subsistant que grâce à des images-souvenirs. Le travail de Buren est l'occasion d'examiner non plus seulement les limites physiques de la peinture, mais également les frontières politiques et sociales du monde de l'art. Grâce à la déclinaison sur différents supports de bandes verticales alternées, blanches et colorées, de 87 millimètres de largeur, il explore les potentialités de ce motif en tant que signe. Il passe d'une surface plane à la troisième dimension, s'affranchissant du cadre imposé des tableaux et des cimaises. Ce glissement de la peinture au papier peint et à l'affiche lui permet d'intervenir dans les espaces publics et institutionnels.

Pour Esther Shalev-Gerz, l'espace public est envisagé comme le véritable matériau de l'œuvre. Les commandes institutionnelles auxquelles elle répond sont l'occasion d'explorer les spécificités économiques, politiques ou sociologiques du lieu dans lequel elle intervient. Dans *First Generation*, elle questionne une trentaine d'habitants immigrés en Suède. Dans *MenschenDinge*, elle aborde l'histoire d'un camp nazi à travers le regard et l'expérience des personnes qui travaillent et actualisent le souvenir : le personnel du mémorial du camp, les scientifiques, les archéologues. Ainsi, par le biais de la commande publique, Esther Shalev-Gerz traite des sujets qui traversent la société – l'exil, l'immigration, le vivre-ensemble –, et lie de ce fait l'art et le politique.

Process art

« En même temps qu'elles s'exposent », les œuvres d'Esther Shalev-Gerz « montrent leurs conditions de production. [...] C'est par la connaissance de ces conditions et protocoles de production que le spectateur peut commencer à lier un dialogue avec ces œuvres³. » Cet aspect du travail de l'artiste est particulièrement perceptible dans *White Out : entre l'écoute et la parole*, qui confronte le spectateur à deux vidéos décomposant le processus de construction de l'œuvre. L'une montre une femme en train de parler et l'autre la même femme en train d'écouter ses propres paroles. Parce qu'elles intègrent cette dimension réflexive et processuelle, les œuvres d'Esther Shalev-Gerz se réapproprient l'héritage du process art. « Plus qu'à un mouvement, cette appellation renvoie à une posture qui, à partir des années 1960, tend à exposer un matériau pour ses potentialités propres. En sont ainsi exemplaires les assemblages autostabilisés que réalise Richard Serra avec ses plaques d'acier : elles ne se maintiennent que grâce à leur poids et à leur résistance. Parce que certains artistes (Eva Hesse, Robert Smithson à ses débuts) ont recours à des matériaux mous – caoutchouc, argile, plomb fondu – qui conservent la trace des gestes ou des manipulations, le process art a pu être taxé de simple artisanat par les tenants de l'art conceptuel. Mais on peut le comprendre d'une tout autre manière, comme lorsque Robert Morris, invité par le Whitney Museum, demande à l'institution de lui confier le budget pour qu'il le fasse fructifier en bourse pendant la durée de l'"exposition" : l'argent n'est plus le moyen, mais le lieu d'une expérience. Le process art affleure différemment

dans de nombreuses démarches, qu'il s'agisse de l'arte povera, qui exalte la charge symbolique ou énergétique de matériaux bruts, ou de Support-Surface, qui en théorise certaines procédures⁴. » Le process art remet en cause la conception fixe et stable d'une œuvre en rendant visible son processus et ses étapes de fabrication. En ce sens, il déborde le principe moderniste du formalisme formulé par le critique Clement Greenberg, selon lequel la réflexivité de l'œuvre et la spécificité du médium seraient le contenu même de l'art. Le temps, notion centrale dans le process art, est considéré comme un paramètre constitutif de l'œuvre d'art. Avec la vidéo, il en devient le matériau même. Chez Esther Shalev-Gerz, la vidéo contribue à rendre sensible son attention particulière pour les moments de passage d'un état à un autre. Dans *Entre l'écoute et la parole : derniers témoins*, *Auschwitz 1945-2005* et *Sound Machine*, le temps du dialogue est mis en relief par celui du silence, de la réflexion avant la parole. Les écrans d'*Entre l'écoute et la parole : derniers témoins* « figurent et représentent les silences ralentis de survivants de la Shoah. Ces silences sélectionnés par l'artiste sont ceux qui ont eu lieu entre la question et la réponse lors d'entretiens préalablement réalisés. [...] Ces thèmes différents – mais souvent rapprochés – du silence, de l'archive manquante, du déplacement de l'étude : du sens à son absence, de l'incapacité à transmettre l'expérience concentrationnaire sont devenus des *topoi* en histoire depuis une trentaine d'années. Mais, ce qui [...] semble plus en jeu dans le travail d'Esther Shalev-Gerz, c'est la manière dont justement ces silences travaillent et qui, [...] ne font pas apparaître un manque, mais qui sont en soi une proposition de témoignage, de transmission littéralement a-narrative, qui fonctionne sur le principe d'un dialogue muet entre l'œuvre (un dispositif de monstration et un dispositif de filmage) et son spectateur⁵ ».

Art vidéo

Pour Esther Shalev-Gerz, le choix de la vidéo se justifie par le souhait d'utiliser les médiums d'aujourd'hui et de questionner les usages qu'en fait la société. Elle réactive l'intérêt des premiers artistes qui se sont approprié la vidéo et l'ont déplacé hors du champ télévisuel. L'art vidéo provient d'une interaction entre l'histoire de la performance, des nouvelles technologies et de la sculpture. « L'environnement, l'installation, l'événement, le happening, la performance..., autant de termes servant à désigner un certain nombre de pratiques artistiques de la seconde moitié du xx^e siècle. À pratiques nouvelles, nouvelles terminologies. L'utilisation de l'image vidéo est inédite autour des années 1960, et il faut qu'elle se fasse une place dans le champ des pratiques reconnues de l'art, tant d'un point de vue matériel que conceptuel, pour pouvoir acquérir une légitimité artistique. Cette revendication de faire entrer une image aussi triviale dans le champ des arts plastiques a tout d'abord obligé les artistes et les institutions à trouver des modes spécifiques de présentation qui ne puissent pas être confondus avec le mode de diffusion "naturel" de la vidéo, c'est-à-dire la télévision. Dès la fin des années 1970, Nam June Paik déclarait que "l'art vidéo de

demain, c'est l'installation, art du temps et de l'espace absolus, et il faudra posséder le code de lecture de cet art nouveau." L'histoire n'a pas démenti ces propos qui tentaient d'identifier la vidéo dans son rapport à l'art. Il a donc fallu mettre en scène, scénographier en quelque sorte l'image électronique, afin qu'elle puisse se confronter, se comparer à des pratiques nouvelles mais reconnues par le monde de l'art, ou bien faisant référence à des catégories plus classiques comme la sculpture, l'architecture, ou le théâtre⁶. » Utilisé en tant qu'objet de consommation, l'écran s'est transformé en support d'expression pour l'artiste. Cette conception de la vidéo se lit pleinement dans l'œuvre d'Esther Shalev-Gerz. Si l'image est très présente dans son travail, elle n'en constitue toutefois qu'un des éléments. « Lorsqu'il s'agit d'échanges et de personnes, l'artiste recourt à la vidéo pour enregistrer le propos de son interlocuteur, alors que la photographie se révélera être son médium favori lorsque l'architecture et les archives entrent en jeu. De plus, le texte et les éléments sonores générés par ses recherches entrent fréquemment en collision avec l'image⁷. »

Installation

De nombreux artistes ont utilisé la photographie et la vidéo non pas comme médium spécifique ni même comme trace documentaire, mais comme un élément entrant en interaction avec d'autres, dans un projet global, notamment avec l'installation.

« La notion d'installation parcourt l'art du xx^e siècle : elle en témoigne au fil du temps en y intégrant les acquis que les avants-gardes successives apportèrent à l'évolution de l'art : décroisement des disciplines artistiques, assemblage de matériaux hétéroclites et para-artistiques, fuite des lieux institutionnels, participation active du spectateur, indétermination et choix de l'éphémère [...] Aujourd'hui, l'installation est le lieu de réflexion sur le "cadre" où l'art se manifeste, lieu des implications formelles symboliques et idéologiques que cet espace joue dans la réception de l'œuvre.

Elle interroge ainsi les codes qui conditionnent les relations art/spectateur, lequel en se déplaçant découvre l'impossible globalité de l'œuvre. Il lui est laissé l'initiative de structurer et de mémoriser ses réseaux multiples pour la reconstituer mentalement⁸. » L'installation, chez Esther Shalev-Gerz, joue effectivement ce rôle : le spectateur se réapproprie les éléments d'une globalité pour en faire sa propre histoire. Installation et processus sont de ce fait les mécanismes qui permettent à l'artiste de rendre visible le travail de construction de la mémoire ou de l'histoire.

« Le privilège de l'installation vidéo est d'impliquer globalement le visiteur en sollicitant tous ses sens. Le corps n'y est jamais confronté au seul dispositif électronique mais aussi à un espace déterminé. [...] L'enjeu consiste à produire certains effets sur le comportement du visiteur, à éveiller chez lui des sensations susceptibles d'ouvrir diverses interrogations. [...] Parce qu'en art plus qu'ailleurs une pensée se développe toujours dans un espace, l'installation vidéo définit un espace réel que le spectateur va à son tour retraduire en espace mental⁹. »

2. Dispositif et intervalles

Si l'installation est devenue un médium artistique, le dispositif a trait à la manière dont les différents éléments sont « agencés ». Pour Anne-Marie Duguet, « le dispositif est un système complexe où se détermine, selon des modalités spatiotemporelles et des conditions d'expériences particulières, l'infinité des rapports possibles entre le spectateur, la machine, l'image, l'environnement. Appareillage à la fois technique et conceptuel, il est le lieu où s'opère l'échange entre espace mental et réalité matérielle. Plus qu'un principe explicatif, il s'agit d'un ensemble d'opérations à cerner¹⁰. »

On peut rapprocher la notion de dispositif de celle « d'agencement », telle que l'a définie le philosophe Gilles Deleuze. « Qu'est-ce qu'un agencement ? C'est une multiplicité qui comporte beaucoup de termes hétérogènes, et qui établit des liaisons, des relations entre eux, à travers des âges, des sexes, des règnes – des natures différentes. Aussi, la seule unité de l'agencement est le cofonctionnement : c'est une symbiose, une "sympathie"¹¹. »

Chez Esther Shalev-Gerz, cet « agencement » se caractérise par la rencontre d'espaces-temps particuliers au sein d'une seule et même œuvre. « Dans *White Out : entre l'écoute et la parole* (2002), j'ai enregistré deux films avec la même femme Saami vivant à Stockholm : dans l'un, elle réagissait à des opinions sur la relation entre Saami et Suédois et, dans l'autre, je l'ai filmée réécoulant ses propres paroles. Elle ne peut ainsi être réduite à ses mots. L'image, la durée du film, la situation dédoublée d'écoute et de parole simultanée, ainsi que le dispositif (deux projections en vis-à-vis) créent un portrait complexe et hétérogène¹². »

Le dispositif met ainsi en évidence les intervalles entre le discours et la parole, l'image et le son (*Sound Machine*) ou entre l'image et le texte (*Echoes in Memory, First Generation*). « Écriture et image sont les éléments constitutifs de mes portraits. Elles se complètent et se perturbent à la fois, ouvrant un espace dialogique instable¹³. » L'idée d'intervalle se retrouve chez le peintre René Magritte où le dispositif de l'œuvre réside dans la relation entre le tableau et son titre ou encore entre le mot présent dans le tableau et une image (par exemple, l'image d'un œuf titrée « accacia »). Magritte joue sur une poétique de la disjonction. La philosophe Catherine Perret remarque comment, après une fêlure créée dans l'ordre de la représentation classique, « ces deux pôles ainsi arbitrairement et soudainement séparés sont naturellement aussitôt repris par l'évidence représentative. Avec Magritte, l'incongru des associations montre que le spectateur est à son tour capable d'intégrer l'effet de disjonction image/mot, pour entrer dans un espace de perception où l'évidence représentative fait parler les objets et voir les idées de telle sorte que, voulant rattraper l'un et l'autre ce déséquilibre, ils sortent de leur identité et d'objet et d'idée¹⁴. » Ce que Magritte fait au tableau, cette disjonction des parties au sein d'une forme classique, Esther Shalev-Gerz le rejoue dans le portrait, grâce aux dispositifs qu'elle met en œuvre. Elle restitue ainsi la dimension hétérogène et complexe de la personne dans ses installations.

« Si l'expérience esthétique touche à la politique, c'est qu'elle se définit comme une expérience de dissensus, opposée à l'adaptation mimétique ou éthique des productions artistiques à des fins sociales. Les productions artistiques y perdent leur fonctionnalité, elles sortent du réseau de connexion qui leur donnait une destination en anticipant leur effets ; elles sont proposées dans un espace-temps neutralisé, offertes également à un regard qui se trouve séparé de tout prolongement sensori-moteur défini¹⁵. » Ce qu'explore Esther Shalev-Gerz, ce n'est donc pas le lien de cause à effet susceptible d'exister entre deux événements, deux instants ou deux paroles ; c'est au contraire, grâce aux intervalles créés par ses dispositifs, la remise en question de ce lien *a priori* évident. L'artiste fait ainsi émerger un dialogue entre le spectateur et l'œuvre, ponctué de rebonds et de questions sans cesse ouvertes. Dans son travail, le spectateur est pensé comme un élément central dans la construction du sens de l'œuvre.

3. La place du spectateur

« Pour moi, un espace devient public en présence du public. Ceci vaut aussi pour mes œuvres exposées dans des musées ou des espaces institutionnels. Mes projets ne sont pas clos (dans le sens que Walter Benjamin donne à l'aura) : ils ne demeurent pas inaccessibles, ils ne vouent pas le spectateur à la contemplation et n'accentuent pas l'aspect sacré d'une communauté en un lieu unique. Ils questionnent plutôt ces lieux au travers de la sollicitation des participants, du public, pour ouvrir un espace à l'expérience inédite d'un partage du sensible. Au National Maritime Museum de Greenwich et au Mémorial de Buchenwald à Weimar, j'ai travaillé avec les personnes faisant fonctionner les institutions – pour m'approcher de ces lieux au travers de la perception de ceux qui les font vivre. Ainsi, la question de la destination se pose autrement : le spectateur ne se trouve pas seulement face à une Vérité, mais face à des personnes qui lui proposent une multiplicité de connaissances historique, sociale ou politique, et à la fois différentes manières de les énoncer¹⁶. » Telle est la place qu'Esther Shalev-Gerz propose au spectateur. Le dispositif, parce qu'il met en place des intervalles, permet au spectateur de se forger sa propre vision de l'œuvre. C'est d'ailleurs à lui seul que revient ce choix.

La place qu'Esther Shalev-Gerz donne au spectateur peut s'appréhender à travers le processus de montage décrit par le philosophe Georges Didi-Huberman, dans la postface du livre du photographe d'Arno Gisinger, *Konstellation. Walter Benjamin en exil* : « Le montage possède bien ce "caractère destructeur" par lequel un modèle préalable de récit – de temporalité en général – se voit disloqué afin qu'en soit extraite la conflictualité immanente, voire la "racine carrée" comme l'exprime Benjamin en jouant sur les mots. [...] Là où le parti impose la condition prééminente d'une partie au détriment des autres, la position suppose une coprésence efficace et conflictuelle, une dialectique des multiplicités entre elles. Voilà pourquoi, dit Benjamin, on peut prendre position et donner à penser de façon inouïe sans avoir, au préalable, "aucune idée en tête"¹⁷. »

En ouvrant une multiplicité de sens et d'interprétations de l'œuvre, les dispositifs d'Esther Shalev-Gerz donnent la liberté au spectateur de forger son propre jugement. Chacune des œuvres d'Esther Shalev-Gerz s'offre comme un espace de dialogue où s'expérimente l'identité du spectateur-citoyen. À la question : « Pour toi, l'art est-il au service de quelque chose ? », l'artiste répond : « La question de la destination de l'œuvre se pose autrement : l'artiste ne produit pas des pièces pour se consoler et/ou résoudre ses problèmes personnels mais s'engage dans un dialogue, qui apparaît d'abord à travers le contact avec le commanditaire, puis avec le public. Cette ouverture d'un espace de dialogue et de participation représente pour moi une base démocratique permettant de tisser des liens autres¹⁸. »

1. Robert Morris, « Notes on sculpture », *Art Forum*, 1966.
2. Dan Graham, « La relation art / architecture », in *Rock My Religion*, Dijon, Les presses du réel, 1993, p. 29.
3. Rémy Besson, « Ton image me regarde!? » (article en ligne), *Cinémadoc, blog de l'atelier : les enjeux de la narrativité...*, 27 février 2010, <http://culturevisuelle.org/cinemadoc/2010/02/27/ton-image-me-regarde/>
4. *Dictionnaire de l'art contemporain*, sous la direction de Gérard Durozoi, Paris, Hazan, 2002.
5. Rémy Besson, *op. cit.*
6. Françoise Parfait, « Du moniteur à la projection : l'installation dans tous ces états. Espaces et dispositif », in *Vidéo, un art contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2001, p. 136-138.
7. Lisa Le Feuvre, « Nothing is written. We all know that. Don't we. », in *Esther Shalev-Gerz*, catalogue de l'exposition, Lyon, Fage éditions / Paris, éditions du Jeu de Paume, 2010, p. 26.
8. « L'installation », in *Groupes mouvements tendances de l'art contemporain depuis 1945*, sous la direction de Mathilde Ferrer, Paris, éditions de l'ENSBA, 1990, p. 319.
9. Françoise Parfait, *op. cit.*, p. 164.
10. Anne-Marie Dugué, in *La Revue virtuelle*, Paris, Centre Pompidou.
11. Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996, p. 84-85.
12. « Entretien : Marta Gili / Esther Shalev-Gerz », in *Esther Shalev-Gerz, op. cit.*, p. 40.
13. *Ibid.*, p. 46.
14. Catherine Perret, *Les Porteurs d'ombre. Mimésis et modernité*, Paris, Belin, 2002.
15. Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 65.
16. « Entretien : Marta Gili / Esther Shalev-Gerz », *op. cit.*, p. 41.
17. Georges Didi-Huberman, « Politique de l'exposition. Éloge du montage », in Arno Gisinger et Nathalie Raoux, *Konstellation. Walter Benjamin en exil*, Paris, Transphotographic Press, 2009, p. 102.
18. « Entretien : Marta Gili / Esther Shalev-Gerz », *op. cit.*, p. 42.

Pistes de travail

D'une manière générale, le dispositif (d'exposition, de présentation et/ou de vision) est ce qui transforme et active l'espace, ce qui règle le rapport du spectateur à ce qui est donné à voir, présenté ou représenté. Le dispositif, par extension, articule ce qui est visible avec ce qui ne l'est pas, l'espace matériel et l'espace imaginaire.

En classe, on pourra :

■ rappeler aux élèves que ce n'est pas seulement ce qui est présenté et/ou représenté qui est important mais aussi la façon dont on le présente ou le représente et pourquoi on le fait de cette façon.

■ travailler sur la question du dispositif et, en arts plastiques plus particulièrement, sur la diversité des modes de présentation de la vidéo ou du cinéma, des images numériques, etc.

■ profiter de cette exposition pour introduire ou approfondir la notion de site et d'espace. La présentation et même la forme de nombreuses œuvres varient suivant leur lieu d'exposition.

■ conduire les élèves, pendant la visite, à s'interroger sur les espaces investis par les artistes, les transformations des salles pour chaque exposition et à réfléchir sur ce que cela met en question du point de vue du rapport au public et aux œuvres.

■ réfléchir également à la façon dont l'espace de l'œuvre, selon qu'elle est présentée dans un musée ou sur le lieu d'une commande publique, influe sur le statut de l'œuvre.

■ s'interroger sur le type de spectateur de cette exposition : mobile/immobile, solitaire/groupe, informé/subjugué, patient/impatient ?

■ passer en revue des types de dispositifs extérieurs au champ artistique dans lesquels on retrouve le principe d'assemblage d'éléments hétérogènes dans un but précis : dispositifs d'exploration (par exemple, en médecine), de signalisation (par exemple, pour réguler la circulation), de surveillance, de loisirs, d'habitation... qui permettront à des élèves plus jeunes de mieux maîtriser cette notion.

■ expérimenter, dans le cadre d'activités pratiques, l'espace de la classe avec des matériaux simples – scotch, kraft, ficelle –, en tentant de rendre visible des liens entre différents objets.

Quand l'image fait l'histoire

Introduction : la représentation de l'histoire

Chez Esther Shalev-Gerz, l'image est à « la jonction entre la mémoire et l'histoire¹ ». En même temps qu'elle décrit le passé, elle en construit le sens. En montrant, grâce à leur dispositif, ce processus de construction de l'histoire par l'image, les œuvres d'Esther Shalev-Gerz interrogent une longue tradition artistique de la représentation en Occident : celle de la peinture d'histoire. Ce genre pictural a pour sujet de grands événements empruntés à l'histoire, mais aussi à la religion ou à la mythologie. Une peinture d'histoire est un dispositif spatial à grande échelle représentant un thème du passé entré dans le panthéon de l'histoire collective. Ainsi, les thèmes bibliques ou mythologiques donnent à voir la double origine revendiquée de la culture occidentale, judaïque et gréco-romaine. La représentation sculptée des gloires et des triomphes militaires pouvait être un symbole ou une allégorie de l'État. En ce sens, la peinture d'histoire était l'équivalent bidimensionnel des monuments conçus pour l'espace urbain. La peinture d'histoire était utilisée pour sa valeur d'édification du passé et sa vision idéalisée de l'histoire. Sa valeur descriptive s'appuyait sur un travail d'une minutie extrême pour recomposer le passé. Mais contrairement aux images « enregistrées » qui donnent l'illusion d'une exacte représentation du réel, la peinture d'histoire mettait en évidence un travail de composition qui proposait aux spectateurs une perception commune du sujet.

À partir du XIX^e siècle, des artistes s'émancipent des règles de la peinture académique et remettent en cause la peinture d'histoire : Delacroix, par le choix de ses thèmes, Manet, par l'introduction de sujets contemporains et quotidiens ou Courbet, par la revendication d'un naturalisme non idéalisé. Tous lient leur pratique à l'éclatement de ce genre académique et participent ainsi à la naissance de l'art moderne. Ce renouveau artistique marque en effet une rupture avec la mouvance historiciste, reposant sur la répétition des modèles antiques.

Chez Esther Shalev-Gerz, l'utilisation de la vidéo ou de la photographie pour rendre compte du passé rejoint une conception benjaminienne de l'histoire, qui oppose une approche « matérialiste » à une approche « historiciste ». Pour Benjamin, « Faire œuvre d'historien ne signifie pas savoir "comment les choses se sont exactement passées". Cela signifie s'emparer d'un souvenir, tel qu'il surgit à l'instant du danger. [...] L'histoire est l'objet d'une construction dont le lieu n'est pas un temps homogène et vide, mais le temps saturé d'"à-présent". Ainsi, pour Robespierre, la Rome antique était chargée d'"à-présent", qu'il arrachait au continuum de l'histoire. La Révolution française se comprenait comme une seconde Rome. Elle citait l'ancienne Rome exactement comme la mode cite un costume d'autrefois. La mode sait flairer l'actuel, si profondément qu'il se niche dans les fourrés de l'autrefois. Elle est le saut du tigre dans le passé. L'historiciste compose l'image "éternelle" du passé, le matérialisme peint l'expérience

unique de la rencontre avec le passé². » Esther Shalev-Gerz invite le spectateur à une recomposition du passé à partir de ses choix formels (cadres, dispositifs) et des différents témoignages dispersés dans l'espace de ses installations. Témoin, artiste, spectateur : c'est une vision personnelle (ce qui ne veut pas dire nécessairement individuelle) et éclatée de l'histoire que l'artiste met en place.

1. L'image, une source historique ?

Chez Esther Shalev-Gerz, l'image traduit le rapport complexe que nous entretenons avec la réalité. Ses œuvres écartent d'emblée la croyance selon laquelle les images retranscriraient de façon objective le réel pour mettre en exergue leur distance avec celui-ci. Le débat sur la valeur mimétique des images existe de longue date et se trouve sans cesse réactivé. Avec l'apparition, au XIX^e siècle, de nouveaux supports d'enregistrements comme la photographie ou le cinéma, artistes et intellectuels ont discuté la nature de « l'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique³ ». Cette formule est empruntée au titre d'un célèbre texte de Walter Benjamin, dans lequel il analyse comment la photographie a contribué à la déperdition de l'aura propre à l'œuvre d'art, désincarnée par sa déclinaison sur d'infinis supports. Autrement dit, le caractère reproductible de la photographie, qui s'oppose à l'unicité de l'œuvre d'art, en altère l'originalité même. L'apparition de la photographie numérique – et par conséquent la possibilité accrue de retoucher les images – a, quant à elle, remis en cause la thèse moderniste de l'indicialité photographique – l'idée d'une « relation physique » entre le signe et sa source, énoncée par Rosalind Krauss en 1977 –, et conduit les historiens à s'interroger sur la valeur testimoniale de l'image⁴.

Mais, au-delà même de l'idée d'une possible altération des enregistrements photographiques ou filmiques, les débats récents ont attiré l'attention sur le fait que le contexte de production et de diffusion des images constituent un prisme singulier pour envisager les événements. Il est intéressant de mentionner à ce titre l'exposition « L'Événement⁵ », présentée au Jeu de Paume en 2007, qui proposait une sélection de représentations de moments historiques significatifs au travers de grands « motifs » tels la bataille (la guerre de Crimée), l'attentat (le 11 septembre), la révolution sociale (les congés payés) ou la mise à mort des symboles (la chute du mur de Berlin). L'exposition a contribué à montrer comment les images construisaient l'actualité.

L'exposition « Mémoire des camps », organisée par le Patrimoine photographique à l'Hôtel de Sully en 2001, a relancé le débat autour du statut de l'image et de sa validité en tant que source historique. La polémique s'est concentrée sur la présence, au sein de l'exposition, de photographies réalisées depuis l'intérieur des chambres à gaz à Auschwitz par des Sonderkommandos⁶. Le fait que ces images, parce qu'elles représentent l'un des rares témoignages du génocide qui nous soient parvenus, puissent restituer l'horreur des camps fut contesté⁷. L'un des détracteurs

Mémoire et témoignage

Dans ses installations, il s'agit pour Esther Shalev-Gerz, comme le note Jacques Rancière, de « raccorder notre présent à cet autre présent¹ ». Pour ce dernier, la mémoire est « affaire d'art, c'est-à-dire de travail et de recherche pour donner une forme singulière à la capacité de faire et de dire² ». Cette forme appartient à tout le monde. Nous avons sélectionné des artistes qui ont fait de ce travail l'objectif ou le sujet de leurs recherches³.

Témoignages

En 1994, Steven Spielberg crée la Survivors of the Shoah Visual History Foundation (ou Shoah Foundation), qui se donne pour tâche de « venir à bout des préjugés, de l'intolérance, du fanatisme – et des souffrances qu'ils causent – en utilisant à des fins pédagogiques des témoignages visuels. » Il s'agit d'une entreprise de collecte de témoignages filmés de survivants de l'holocauste mais aussi d'homosexuels internés dans les camps, de Roms, de témoins de la libération des camps et de personnes ayant aidé et protégé les persécutés. Ces survivants sont souvent âgés, d'où l'urgence de la collecte : 52 000 témoignages, dans 56 pays et en 32 langues, dont plus de 1 800 en français ont été recueillis en l'espace de six ans. Certains témoins n'avaient encore jamais raconté leur expérience.

En France, en 2004, le Mémorial de la Shoah, en collaboration avec la Mairie de Paris, a recueilli une soixantaine de témoignages de survivants : ce projet, auquel Esther Shalev-Gerz a participé, a donné lieu à l'exposition « Derniers témoins, Auschwitz-Birkenau, 1945-2005 », présentée de janvier à mars 2005 à l'Hôtel de Ville de Paris. Le projet documentaire – recueillir les dernières traces de l'expérience des survivants – s'est articulé autour de la nécessité de donner à ces témoignages une résonance dans le présent et dans la conscience du spectateur : Esther Shalev-Gerz a ainsi conçu l'exposition comme un dispositif de transmission, construit autour du témoin et de celui qui l'écoute.

Fiction et mémoire

Au milieu des années 1980, Christian Boltanski commence une série d'installations intitulées *Monuments*, composées de photographies présentées dans de petits cadres en fer-blanc éclairés d'ampoules électriques. « Boltanski tire grand avantage de ce procédé spécifique : en se rapprochant au plus près des visages, il ne réalise pas seulement un agrandissement mais évacue tout contexte, forçant le spectateur à une confrontation avec le sujet de la photographie, intensifiant ainsi l'immédiateté physique de leur rencontre⁴. » Les salles, que seules les ampoules éclairent, sont dans la pénombre et les photographies, floues, imprécises, « forment des iconostases laïques et ténébreuses⁵ ». Mais rien n'est dit sur ces anonymes mis en scène, victimes ou personnes ordinaires, entre « authentique et faussement authentique⁶ ». Pour Boltanski, les vêtements, tout comme les photographies, peuvent évoquer l'idée de la mort : ils « ont en commun d'être simultanément une présence et une absence ». Dans sa série intitulée *Canada* (1988) – le titre faisait implicitement référence au nom donné par les nazis aux entrepôts où les arrivants des camps devaient se défaire de leurs possessions –, Boltanski recouvre les murs de centaines de vêtements tout à fait contemporains. Si Boltanski ne mentionne jamais directement le génocide dans ses pièces, ce passé resurgit sans cesse en filigrane.

Dans la vidéo *Spielberg List* (2004), l'artiste israélien Omer Fast interroge ce rapport entre témoignage et représentation, et en particulier la représentation filmée. Dix ans après *La Liste de Schindler*, qui contribua à façonner la représentation de la mémoire collective du génocide aux États-Unis, il se rend dans la région de Cracovie en Pologne, où quelques habitants furent engagés comme figurants à l'époque du tournage du film. Spielberg avait fait construire un décor à proximité des ruines d'un véritable camp. Le décor à l'abandon ressemblait de plus en plus aux ruines du camp au sortir de la Seconde Guerre mondiale. Dans la vidéo, les témoignages des habitants les plus âgés se brouillent aussi, substituant aux événements passés des souvenirs du tournage. En effaçant les frontières entre l'histoire et la reconstitution, Omer Fast montre ainsi à quel point l'image construit nos souvenirs.

1. Jacques Rancière, « Le travail de l'image », in Esther Shalev-Gerz, catalogue de l'exposition, Lyon, Fage éditions / Paris, éditions du Jeu de Paume, 2010, p. 22.

2. *Ibid.*

3. Voir à ce titre le colloque organisé par le Jeu de Paume autour de l'exposition : « Puissance de la parole : une réflexion sur les formes du témoignage dans l'art d'aujourd'hui ».

4. Lynn Gumpert, *Christian Boltanski*, Paris, Flammarion, 1992.

5. Itzhak Goldberg, « Boltanski, metteur en scène de la mémoire », *Beaux-Arts Magazine*, n° 307, janvier 2010.

6. *Ibid.*

de cette exposition fut Claude Lanzmann, journaliste, directeur de la revue *Les Temps modernes* et cinéaste, qui, avec *Shoah*, film documentaire de neuf heures et demie sur l'extermination des Juifs d'Europe, a fait le choix de travailler exclusivement à partir de témoignages de survivants. Georges Didi-Huberman, historien de l'art et commissaire de l'exposition, lui répond dans l'ouvrage *Images malgré tout*⁸.

Pour Élisabeth Pagnoux et le psychanalyste Gérard Wajcman, qui appuient le parti pris de Lanzmann dans *Shoah*, l'image photographique, parce qu'elle est, en tant que simple document, dans un état d'incomplétude, participe à l'effort d'extermination subi par les victimes des camps de concentration. Incomplète d'un point de vue humain et par là déréalisante d'un point de vue visuel, la photographie est au mieux reléguée au rang de trace informative. Dans *Shoah*, en revanche, le témoignage tend à reconstituer l'élément essentiel de ces faits historiques, à savoir une présence humaine que la structure des camps avait pour tâche de faire disparaître. En ce sens, la démarche même du film *Shoah*, excluant explicitement les documents d'époque et se recentrant sur les survivants, est une œuvre qui s'élabore directement contre le phénomène concentrationnaire. À ces objections, Didi-Huberman n'oppose pas une attaque contre le principe du film *Shoah*, mais un déplacement vers ce qu'il considère être le contenu même de ces images photographiques. Il pointe un effet de proximité, d'identification et de malaise produit par des images qui montrent la banalité de l'horreur dans le quotidien des camps. Ce sont les détails morbides autant que les détails apparemment sans importance (rebords de fenêtre, forêts au loin) qui nous interrogent sur des faits qui continuent aujourd'hui à dépasser l'entendement.

Didi-Huberman revendique également le geste, dangereux et paradoxalement plein d'espoir, de prisonniers qui à leurs risques et périls ont défié la règle implicite du camp, celle de la destruction de toute trace. Enterrer ces images, ainsi qu'il le signale, c'était lancer une bouteille à la mer. Ces prisonniers se savaient perdus et le fait que ces images soient arrivées à destination ne peut pas nous laisser indifférents : elles nous étaient précisément adressées. Le seul fait d'enregistrer et de s'assurer de la pérennité de cet enregistrement demeure pour Didi-Huberman un témoignage d'existence et de refus de la disparition. La photographie est alors autant une image qu'elle réussit à incarner une double volonté d'enregistrement contre l'oubli et de transmission.

Dans ce débat, les deux positions véhiculent chacune des préoccupations qui dépassent celle de l'objectivité historique des enregistrements. La discussion se place ailleurs. Dans les deux cas, l'incomplétude de ces documents n'est pas abordée comme un manque mais plutôt comme une propriété singulière. Lanzmann isole expressément les témoignages des documents d'époque, notamment visuels, pour mettre l'être humain au centre de son propos (le témoin, le spectateur, Lanzmann comme intermédiaire). Il s'agit d'une expérience d'ordre moral. Les photographies des camps commentées par Didi-Huberman exigent, nous dit-il, un effort de

projection. Ces images véhiculent une volonté de témoigner, mais non des idées. Or pour Didi-Huberman une image nouvelle peut bouleverser et réorganiser notre imaginaire et par là notre conception de l'humain, tant dans sa capacité à vouloir éliminer que dans sa capacité à résister. Il s'agit d'une expérience de transformation des idées par l'imaginaire.

Cette idée d'incomplétude est au centre des œuvres d'Esther Shalev-Gerz ayant pour sujet le génocide pendant la Seconde Guerre mondiale. Dans *MenschenDinge*, par exemple, la connaissance de l'histoire passe certes par les photographies des objets retrouvés dans le camp de Buchenwald, mais le discours que contiennent ces images, leur histoire ne nous sont retransmis qu'à travers le récit des membres du personnel du mémorial du camp, qui les font revivre aux yeux des spectateurs. « Prise comme une simple reproduction de la réalité, une photographie n'apporte, en effet, que peu d'informations sur cette réalité. Mais dès lors qu'elle est considérée comme une chose "fabriquée" (Brecht), construite (Kracauer) elle se révélera extraordinairement documentaire⁹. » Ainsi, chez Esther Shalev-Gerz, la force de l'image réside moins dans son statut de source historique que dans sa valeur de témoin du passé ou, pour le dire autrement, de proposition pour raconter l'histoire. Le travail de l'historien, comme ici de l'artiste, est d'adopter une distance par rapport à ces récits pour comprendre et mettre au jour leurs modes de fonctionnement.

2. L'image, un témoin du passé

L'image, support de l'oralité

L'invitation au récit par l'intermédiaire de la vidéo est récurrente chez Esther Shalev-Gerz. Si les témoins d'événements occupent une place privilégiée dans son œuvre, beaucoup de ses pièces convoquent également la parole de personnes qui n'ont pas directement vécu les faits qu'ils nous rapportent.

Comme le rappelle l'historien Henri Moniot, l'histoire, en tant que discipline, a longtemps considéré l'écriture comme la seule source valable de retranscription du passé. L'écriture était la garantie d'une construction critique et chronologique de l'histoire. Ainsi, toute civilisation n'ayant pas laissé de traces écrites était considérée comme appartenant à la Préhistoire. Dans cette perspective, l'Antiquité du Moyen-Orient, berceau de la Bible, puis l'Antiquité gréco-romaine étaient perçues comme se situant aux origines de la civilisation occidentale. Une fois remise en cause, cette vision de l'histoire a impliqué une refonte du statut scientifique du témoignage et des sources orales. Pour Moniot, « L'histoire ne se définit certes pas par l'affectation d'une dimension chronologique aux faits humains, et il n'est pas évident que cette discipline, et l'enseignement pertinent qu'elle propose sur le mouvement des sociétés soient toujours rivés aux rails d'un temps linéaire régulièrement mesuré et descendu¹⁰. » Ce qui jusqu'alors était considéré comme une contrainte pour établir un discours argumenté et linéaire devient un outil précieux pour l'histoire culturelle (voir l'encadré p. 13), qui tente non pas de retranscrire les faits mais s'intéresse plutôt

aux représentations qui en découlent. Le témoignage est un vecteur de cette représentation, dans le sens où il en montre une partie ou la façon dont un individu se l'est appropriée.

Esther Shalev-Gerz transforme aussi les contraintes du récit en atout artistique. La pièce *White Out* met en avant une femme issue de la minorité Saami en Suède, dont le trajet personnel nous éclaire sur les rapports conflictuels entre l'État suédois et une population dont la culture fut réprimée jusqu'à une époque très récente.

La confrontation du témoignage personnel et de l'histoire officielle nous invite à considérer les individus –, face aux récits forgés par les nations –, comme dépositaires d'une histoire partielle, fondée sur leurs identités multiples. Cet éparpillement de l'histoire, qui n'est plus une forme simple et linéaire, est renforcé par le dispositif des installations d'Esther Shalev-Gerz qui éclate les différents éléments d'une œuvre dans l'espace et accentue encore l'aspect diffracté des récits oraux qu'il expose.

L'interviewé comme narrateur

Outre le témoignage, Esther Shalev-Gerz utilise l'interview de ses contemporains pour raconter l'histoire de lieux ou d'objets. Pourquoi ce choix, alors que la prose ou la fiction cinématographique sont les supports privilégiés de la narration contemporaine ?

Dans *Le Conteur (Réflexion sur l'œuvre de Nicolas Leskov)*, Walter Benjamin nous livre quelques jalons de réflexion. Il observe, à partir d'œuvres littéraires, l'évolution de la place du narrateur dans la transmission de l'expérience individuelle. Benjamin prend appui sur l'exemple de la Première Guerre mondiale.

Au retour des combattants, on a constaté « que les gens revenaient muets du champ de bataille – non pas plus riches, mais plus pauvres en expérience communicable [...]. Car jamais expériences acquises n'ont été si radicalement démenties par l'expérience stratégique de la guerre de position, l'expérience économique de l'inflation, l'expérience corporelle de la bataille par le matériel, l'expérience morale par les manœuvres des gouvernants¹. » Pour Benjamin, la modernité a provoqué une crise de la narration dans la mesure où l'histoire, orientée par la technique, l'économie et l'État, est essentiellement traumatique pour l'individu, dépassé par les événements. Jadis le conte se donnait comme un proverbe ou une maxime dépliée dans le temps. Les bouleversements technologiques et sociaux modernes ont écarté l'idée que l'on puisse tirer d'un récit une seule leçon.

L'œuvre d'Esther Shalev-Gerz revient sans cesse sur des événements qui ont brisé des vies : migrations, exils, camps de concentration et d'extermination, répression culturelle... L'installation *MenschenDinge* met en relation des objets et des personnes par le biais de l'interview. Ce dispositif permet de restituer une histoire aux objets, bien que les détenteurs de ces objets ou leurs fabricants ne soient plus en vie. Chez Esther Shalev-Gerz, la présence de personnes qui prennent la parole à la place des disparus est primordiale. « Les paroles des gens sont essentielles à ma façon de construire leur portrait. [...] La prise en compte de la parole est,

à mon sens, devenue indispensable dans le travail contemporain du portrait². » Or, comme le pointe Moniot, l'oralité se caractérise par la juxtaposition de « plusieurs temps attachés à des fonctions ou à des représentations différentes³. » Grâce notamment à la forme éclatée de l'installation, Esther Shalev-Gerz manifeste ainsi une volonté d'insérer des discours sur les objets à différents temps de leur vie.

Le Conteur de Benjamin interroge la possibilité de raconter, de transmettre une expérience sous forme narrative dans le contexte moderne. Il laisse de côté le contenu de la narration pour s'intéresser à ses conditions de réception. « On s'est rarement rendu compte que la relation naïve de l'auditeur avec le conteur est dominée par l'envie de retenir l'histoire racontée. Pour l'auditeur sans parti pris, l'essentiel est de s'assurer qu'il pourra restituer fidèlement ce qu'il a entendu⁴. » Benjamin écrivait quelques pages auparavant : « Plus le conteur renonce naturellement à toute différenciation psychologique, plus ces histoires pourront prétendre rester dans la mémoire de l'auditeur, plus elles se couleront parfaitement dans sa propre expérience, et plus il prendra finalement plaisir, un jour ou l'autre, à les raconter à son tour. Ce processus d'assimilation qui se déroule au plus profond de nous-mêmes exige un état de détente qui devient de plus en plus rare. [...] Plus l'auditeur s'oublie lui-même, plus les mots qu'il entend s'inscrivent profondément en lui⁵. »

Cet oubli de soi, Benjamin le pense à travers le travail répétitif d'un artisan ou d'un paysan d'autrefois. Dans ce contexte, les conditions de mémorisation de la narration sont perçues comme étant idéales, grâce à l'aspect paradoxal d'une demi-écoute, produite par l'état d'une distraction mutuelle entre le travail et l'écoute.

Les installations d'Esther Shalev-Gerz s'opposent au contraire à cet état de distraction. Le spectateur est tenu sans cesse en éveil grâce aux interviews filmées et à l'oralité qui se démultiplie et mettent en évidence cette différenciation psychologique dont parle Benjamin. Le dispositif du portait joue sur les diptyques, sur la distinction entre fond et silhouette et sur les décalages sonores. Dans la pièce *MenschenDinge*, l'attention du spectateur passe alternativement des vidéos des interviews, installées en contre-bas d'une table ronde, aux autres visiteurs, installés en face et tout autour. Ainsi, la possibilité de voir émerger une seule histoire est totalement écartée. Avec l'interview et plus largement le dispositif, Esther Shalev-Gerz redonne à l'image toute sa dimension réflexive.

1. Lisa Le Feuvre, « Nothing is written. We all know that. Don't we. », in *Esther Shalev-Gerz*, Lyon, Fage éditions / Paris, éditions du Jeu de Paume, 2010, p. 26.

2. Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire* [1942], in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000.

3. Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Gallimard, 2008 (version de 1939).

4. André Gunthert, « L'empreinte digitale. Théorie et pratique de la photographie à l'ère numérique », dans Giovanni Careri, Bernhard Rüdiger (dir), *Face au réel. Ethique de la forme dans l'art contemporain*, Paris, Archibooks, 2008, p. 85-95.

5. *L'Événement, les images comme acteurs de l'histoire*, catalogue de l'exposition, Paris, Hazan / éditions du Jeu de Paume, 2007.
6. Les Sonderkommandos (initialement Krematoriumskommandos, les « commandos du crématoire ») étaient des unités de travail dans les camps d'extermination, composées de prisonniers, juifs dans leur très grande majorité, forcés à participer au processus de la solution finale. Les photographies furent prises à un moment où les chambres à gaz n'étaient pas en cours de fonctionnement.
7. Voir notamment Claude Lanzmann (entretien avec Michel Guerrin), « La question n'est pas celle du documentaire, mais celle de la vérité », *Le Monde*, 19 janvier 2001 ; Gérard Wajcman, « De la croyance photographique », *Les Temps Modernes*, vol. 56, n° 613, mars-mai 2001, p. 46-83 ; Élisabeth Pagnoux, « Reporter photographe à "Auschwitz" », *Les Temps Modernes*, vol. 56, n° 613, mars-mai 2001, p. 84-108.
8. Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003.
9. Ilse About et Clément Chéroux, « L'Histoire par la photographie », *Études photographiques*, n° 10, novembre 2001, p. 27-28.
10. Henri Moniot, « L'histoire des peuples sans histoire », *Faire de l'histoire, 1 – nouveaux problèmes*, Éditions Gallimard, 1974, Paris, p. 1-51.
11. Walter Benjamin, *Le Conteur (Réflexion sur l'œuvre de Nicolas Leskov)*, in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 114-151.
12. « Entretien : Marta Gili / Esther Shalev Gerz », in *Esther Shalev-Gerz*, op. cit., 2010, p. 46.
13. Henri Moniot, op. cit.
14. Walter Benjamin, *Le Conteur (Réflexion sur l'œuvre de Nicolas Leskov)*, op. cit.
15. *Ibid.*

Pistes de travail

Le fait historique et la construction de l'histoire

Un fait historique est une reconstruction intellectuelle du passé : il est daté, unique, révolu et il ne prend sens que lorsque l'homme en prend conscience. Cette perception de l'histoire est implicitement à l'œuvre dans le travail d'Esther Shalev-Gerz.

En classe, on pourra :

■ introduire ou approfondir d'un point de vue théorique la problématique de la réalité historique, qui renvoie notamment aux questions du regard et de la mémoire (collective et individuelle).

■ aborder cette problématique par la pratique, en situation, en demandant aux élèves de considérer un événement dont chacun a fait l'expérience séparément mais au même moment.

■ faire raconter aux élèves leur version d'un événement, comparer leurs récits entre eux et les confronter à leurs traitements dans la presse, afin de réfléchir à notre perception de l'histoire.

■ fabriquer des archives avec les élèves autour d'un événement survenu à l'école. Cela permettra de réfléchir aux notions de « général » et de « particulier », « d'objectivité » et de « subjectivité ».

■ explorer avec les élèves les relations que le témoignage entretient avec la mise en mémoire de l'événement et l'écriture de l'histoire. L'Histoire, avec un grand H, est faite d'histoires au pluriel. Et les souvenirs personnels ne figurent pas toujours dans les livres scolaires. Vous aussi, vous avez peut-être vécu un moment historique, en France ou à l'étranger. « Racontez-le nous », d'un point de vue singulier / « Rapportez-le nous », d'un point de vue journalistique.

■ cette exposition permettra aux professeurs d'histoire et/ou de philosophie d'examiner avec ses élèves l'objet « histoire », de poser et d'explorer les questions de sa possibilité, de sa véracité et de sa réalité.

Images d'art et histoire

L'exposition sera l'occasion d'explorer avec les élèves les relations que peuvent entretenir l'art et la représentation de l'histoire. Cette relation a longtemps pris la forme d'un genre majeur en peinture, la « peinture d'histoire », dite également « peinture historique » (voir p. 18).

Les tableaux représentant des événements – *La Ronde de nuit* de Rembrandt, *El Tres de Mayo* de Goya, *La Liberté guidant le peuple* de Delacroix, *Le Radeau de la méduse* de Géricault, *Le Serment du Jeu de Paume* de David, pour ne citer que ceux-là – attestent la préoccupation des artistes à témoigner de leur histoire et des événements qui la ponctuent. La persistance de la mémoire de l'histoire est également à l'œuvre dans de nombreuses productions artistiques modernes et contemporaines. Certains artistes prélèvent dans le répertoire du passé et opèrent des citations : vieilles photos, objets usés, pratiques ancestrales, monuments..., qui ravivent notre mémoire et font l'histoire. L'œuvre elle-même peut « écrire » l'histoire, en ce qu'elle fait événement dans l'histoire de l'art et témoigne

d'un état du monde en réinvestissant certaines formes emblématiques de la mémoire : le patrimoine, le site, l'objet, l'édifice, l'inscription, le vestige, la relique, le débris, la ruine, la trace.

En classe, on pourra :

- explorer les notions d'« art sociologique » et d'« art ethnologique ».
- étudier comment les mouvements artistiques constituent chacun à leur façon une mise en forme spécifique de l'histoire de leur époque.

Les pistes suivantes sont la base d'un travail plastique ou littéraire autour des relations entre la représentation de l'histoire et l'art :

- l'exploration de l'image médiatisée comme mémoire collective ou individuelle
- l'esthétique du simulacre
- le singulier face au pluriel
- la pensée dans la communauté
- la réflexion sur l'archive : transformation des clichés, assemblage d'éléments qui font sens pour la société
- la question de l'être et du corps (actions qui interrogent l'attitude, l'expérimentation individuelle, l'identité et portent plus précisément sur l'interaction entre sujet, corps et société : certains artistes placent l'image « médiatique » au centre de cette relation individu/société)

Proposition d'activité en classe pour les élèves de primaire :

Fournir à chacun une boîte en carton et leur présenter comme une « une boîte à souvenirs » : souvenirs de week-end, du temps qu'ils ne passent pas à l'école, petits et grands souvenirs.

Demander ensuite aux élèves de rapporter un souvenir de leur mercredi après-midi et de leur week-end.

Au fur et à mesure de cette collecte, leur montrer à quel registre appartiennent les souvenirs et en quoi ils sont les traces d'un temps révolu. Dans un deuxième temps, demander aux élèves d'opérer un tri dans la boîte selon ce qu'ils souhaitent conserver. Par cette métaphore, l'élève comprendra comment s'écrit l'histoire et comment l'importance des choses varient avec le temps.

Proposer enfin aux élèves une production plastique à partir de cette « boîte à souvenirs », afin d'en créer une « sculpture ».

orientations bibliographiques

Afin d'approfondir les thèmes abordés dans ce dossier, nous vous recommandons les lectures suivantes.

essais

- Christian Delage, Vincent Guigueno, *L'Historien et le film*, Paris, Gallimard, 2004.
- Jacques Derrida, *Mal d'archive*, Paris, Éditions Galilée, 1995-2008.
- Okwui Enwesor, *Archive Fever. Users of the Document in Contemporary Art*, New York, International Center of Photography / Göttingen, Steidl, 2008.
- Hal Foster, *Le Retour du réel, situation actuelle de l'avant-garde*, Bruxelles, La Lettre volée, 2005.
- Arnaud Lambert, *Also known as Chris Marker*, Paris, Le Point du jour, 2008.
- Louis Marin, *Le Portrait du roi*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1981.
- Gaëlle Morel (dir.), *Photojournalisme et art contemporain, les Derniers Tableaux*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2008.
- Friedrich Nietzsche, *Considérations inactuelles I et II*, Paris, Gallimard, 1990.
- Jacques Rancière, *Et tant pis pour les fatigués. Entretiens*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009.

articles

- « Exil, exils », *De l'autre côté*, n° 1, printemps 2006.
- « Image et histoire », *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, Paris, Presses de sciences politiques, octobre-décembre 2001.

ressource en ligne

- Cécile Renault, *Post-documentaire ?*, www.104larevue.fr/artistes/renault.html

Jeu de Paume

1, place de la Concorde, 75008 Paris
accès par le jardin des Tuileries, côté rue de Rivoli
www.jeudepaume.org

renseignements 01 47 03 12 50
mardi (nocturne) 12 h-21 h
mercredi à vendredi 12 h-19 h
samedi et dimanche 10 h-19 h
fermeture le lundi

entrée : plein tarif : 7 € – tarif réduit : 5 €
accès libre aux expositions de la programmation Satellite
mardis jeunes : entrée gratuite pour les étudiants et les moins de 26 ans le dernier mardi du mois, de 17 h à 21 h
visites : accès libre sur présentation du billet d'entrée aux expositions (valable uniquement le jour de l'achat) et pour les abonnés dans la limite des places disponibles
colloques : 3 € la séance ; accès libre sur présentation du billet d'entrée aux expositions (valable uniquement le jour de l'achat) et pour les abonnés dans la limite des places disponibles

les rendez-vous avec les conférenciers du Jeu de Paume

visites commentées destinées aux visiteurs individuels : du mardi au samedi à 12 h 30

les rendez-vous en famille*

le samedi à 15 h 30

* réservation requise : 01 47 03 12 41 / serviceeducatif@jeudepaume.org

Le Jeu de Paume est subventionné par le ministère de la Culture et de la Communication



Il bénéficie du soutien de **Neufize Vie**, mécène principal



Les Amis du Jeu de Paume s'associent à ses activités.

L'exposition « Esther Shaler-Gerz » a reçu le soutien de La Manufacture Jaeger-LeCoultre, partenaire privilégié du Jeu de Paume, qui a produit l'œuvre Les Inséparables.



Elle a été réalisée en partenariat avec :



autour de l'exposition

rencontre

■ avec **Esther Shalev-Gerz** aux Beaux-arts de Paris, l'école nationale supérieure
renseignements : www.beauxartsparis.fr
vendredi 19 février, 15 h

visites

■ **visite** par **Esther Shalev-Gerz** et **Marta Gili**, commissaire de l'exposition
mardi 23 mars, 19 h
■ **visite thématique** : « Dispositif et intervalle » par un conférencier du Jeu de Paume
mardi 30 mars, 19 h

colloque

■ « Puissance de la parole. Une réflexion sur les formes du témoignage dans l'art d'aujourd'hui » sous la direction de **Jean-Christophe Royoux**, historien de l'art et critique d'art, avec **Esther Shalev-Gerz**, **Amar Kanwar**, **Salem Mekuria** et **Nalini Malani**, artistes, et **Bruno Karsenti**, sociologue et directeur d'études à l'EHESS
De plus en plus d'artistes utilisent l'entretien filmé pour témoigner d'événements historiques tragiques ou enquêter sur des sujets ou des notions ayant de fortes implications politiques et culturelles. Stratégique, le recours à l'entretien et au recueil de témoignages vise à impliquer la participation d'acteurs les plus divers à l'œuvre en cours. L'artiste s'institue en médiateur d'une mémoire et bâtisseur d'un discours en devenant tout à la fois historien, journaliste, sociologue et documentariste. De l'agora démocratique au mémorial qui renouvelle complètement la forme monumentale, le colloque s'arrêtera sur les usages artistiques de la parole en tant que témoignage, mais également sur leurs multiplications et sur ces moments singuliers où la voix devient image – ou l'image elle-même, une autre voix. L'utilisation de l'entretien s'inscrit par ailleurs dans la tradition de la sociologie. Un exemple en est *La Misère du monde* (1993) de Pierre Bourdieu, dont Bruno Karsenti proposera une lecture critique.
Le va-et-vient entre les méthodes de l'art d'aujourd'hui et celles de la sociologie permettra ainsi d'interroger de telles stratégies artistiques.

Projection d'ouverture : *Puissance de la parole* de Jean-Luc Godard (1988, 25')

mercredi 26 mai 2010, 17 h 30, à l'auditorium

publication

■ *Esther Shalev-Gerz*, textes de Jacques Rancière, Lisa Le Feuvre et Stefanie Baumann, entretien de Marta Gili avec l'artiste, coédition Fage éditions / éditions du Jeu de Paume, 2010, 160 pages, 22 x 27 cm, 30 €

l'exposition à distance

Le site Internet du Jeu de Paume offre d'autres ressources : interviews filmées des artistes présentés ou des commissaires d'exposition, retransmission de conférences et de projections liées à l'exposition, propositions de parcours de visites, archives des expositions, éditions en ligne ou enregistrements sonores des colloques et des séminaires du Jeu de Paume, programme complet des activités.

www.jeudepaume.org