

Tobias Ebbrecht

Film and Television Academy, Potsdam

LA COMMÉMORATION DE LA SHOAH PAR L'IMAGE DANS LA CULTURE ALLEMANDE

traduit de l'allemand par Aurore Giraudon

L'histoire se divise en images, pas en histoires, écrit Walter Benjamin dans *Le Livre des passages* (1983, p. 596), œuvre qui aura marqué toute une époque. Ce qu'il considère être une théorie élémentaire de la représentation matérielle de l'histoire anticipe une évolution que nous pouvons constater aujourd'hui dans la plupart des musées et des mémoriaux. Les images et les objets vivent une nouvelle renaissance. Le scepticisme à l'égard de l'image semble avoir fait place à une nouvelle croyance en sa signification iconique et à une nouvelle aura de l'objet, capable de faire revivre le passé comme événement du présent.

Tout particulièrement dans le contexte de la mémoire de la Shoah, c'est-à-dire l'extermination des juifs européens par l'Allemagne nazie, se pose la question de la diffusion de l'histoire : d'un côté, la conservation en musée, c'est-à-dire la fixation et la codification d'événements historiques, et de leurs conséquences sur le présent ; de l'autre côté, l'expérience vivante de ces

événements, c'est-à-dire la mise en scène d'un fait historique, rendue possible grâce aux musées, aux mémoriaux mais surtout aux médias visuels. Car l'image n'a pas seulement une dimension historique. Elle n'est pas uniquement rattachée à un temps passé ; elle possède une importante dimension émotionnelle au présent, car elle est chargée de mémoire. L'image est en effet un média bien particulier.

Ce n'est pas seulement ce qui y est présenté, mais aussi la forme de cette présentation qui influence la réaction du récepteur. De la même manière, l'essence de l'image ne réside pas seulement dans l'instant où elle a été recueillie. L'indice temporel qu'elle contient reflète le lien entre le sujet de l'image à prendre et l'objet de l'image prise (en fonction de certaines variables : perspective, distance, cadre, etc.). L'essence de l'image réside aussi dans son existence propre, le travail dont elle a pu faire l'objet, les signes du temps qu'elle présente, ses couleurs, sa forme et la manière dont elle a été découpée :

tout ceci donne à l'image sa propre profondeur historique, essentielle à sa compréhension.

Notre étude se penchera d'abord sur la manière dont la culture commémorative de la Shoah a été transformée par les musées, les lieux commémoratifs, les mémoriaux et les expositions en une culture de l'image comme icône. Nous évoquerons ensuite les complications et les apports liés à ce phénomène. En effet, lorsque Walter Benjamin affirme que l'histoire se divise en images, il décrit par là un processus visant à enrichir notre connaissance de l'histoire afin de parvenir à une perception différente du présent.

Changement de perspective

Le regard porté sur la période nazie en Allemagne a été entièrement réévalué au cours des quinze dernières années. Cette réévaluation peut être en partie rattachée aux changements que connaissent les diverses formes de commémoration dans le monde, mais est aussi intimement liée au glissement de perspective inhérent à la culture mémorielle allemande.

En réaction au passé nazi, une période de silence fut observée pendant les années 1950 et les années 1960. Elle fut suivie par une phase d'intense activité autour de l'histoire des victimes, période essentiellement déclenchée par la diffusion de la série télévisée américaine *Holocaust* en 1979. L'association de l'expérience visuelle et de la charge émotionnelle provoquée par ce programme fut visiblement une condition préalable à la levée du système d'autodéfense que la société d'après-guerre avait mis en place contre le souvenir du crime nazi. Les victimes – en particulier celles qui n'avaient pas survécu – furent utilisées surtout par les jeunes générations comme un objet d'identité. Cette identification compensa « l'énergie émotionnelle » qui manquait face à la mémoire d'un passé où les Allemands avaient

joué le rôle de criminels, et conduisit à la naissance de ce qu'on appela des « ersatz de sentiments » (Scherpe, 1996, p. 257). Cette préoccupation à l'égard des victimes déboucha sur une « histoire de second plan », qui avait pour objet les histoires des « gens simples » (Ebbrecht et Reinfrank, 2003, p. 259).

Au cours des années qui suivirent, se constitua une culture commémorative allemande aux multiples facettes, où la référence à l'époque nazie et à la Shoah jouait un rôle central. Les crimes allemands ne furent plus très longtemps considérés comme une déchirure ou un effondrement, mais plutôt comme la base d'une nouvelle identité nationale, héritage de l'histoire, qui s'exprimait en premier lieu sous la forme de mémoriaux, de musées, de lieux commémoratifs et de tout autre lieu de mémoire. Ruth Klüger, survivante de la terreur nazie, a comparé cette nouvelle culture commémorative à une obsession collective : « Ce ne sont pas les morts que nous honorons à travers ces vestiges informes et ingrats des crimes passés. Nous les collectionnons et les conservons, parce que d'une certaine manière nous en avons besoin : doivent-ils d'abord exorciser notre monstruosité, avant de l'apaiser ? »

Ce raisonnement renvoie à la dimension particulièrement émotionnelle des nouvelles formes de commémoration. Nous pouvons en dégager trois aspects : la mémoire comme événement, comme culture visuelle et comme expérience vivante.

La mémoire comme événement

L'événementiel est devenu dans notre culture moderne tardive une idée dominante. Tout, y compris le rapport à l'histoire, doit devenir événement. On assiste alors à une interaction importante entre d'une part les rituels qui célèbrent le passé dans le présent comme, par exemple, les anniversaires historiques, et d'autre part le

cadre médiatique de cette mise en scène du passé, en particulier la télévision, mais aussi les musées et lieux commémoratifs qui sont une forme de conservation durable et permettent une actualisation constante des faits passés.

La mémoire de la Shoah et du national-socialisme a été récemment liée à des dates annuelles importantes : été 2004, célébration des soixante ans du débarquement en Normandie ; janvier 2004, commémoration de la libération des camps d'extermination d'Auschwitz ; mai 2005, anniversaire de l'effondrement de l'Allemagne nazie. Ces jours de mémoire universels concernaient aussi bien les victimes et les libérateurs que les coupables, et permettaient dans notre culture commémorative de remettre en scène les faits historiques dans un contexte particulier. Des tables rondes ont par exemple réuni lors de la commémoration du débarquement en 2004 d'anciens soldats de la Wehrmacht et des vétérans des armées alliées ; ces rencontres facilitèrent l'expression du point de vue allemand et poursuivirent les mouvements de la réconciliation.

Les célébrations de la libération d'Auschwitz et de Berlin furent aussi l'occasion pour les programmes télévisés allemands d'évoquer les bombardements de Dresde. La commémoration fut préparée à Berlin sous la forme d'une grande exposition sur la Première Guerre mondiale, ce qui permit de retrouver cet axe narratif de l'histoire des catastrophes du *xx*^e siècle, ponctuée par l'histoire de la Shoah et introduite – comme dans les cours d'histoire sous l'ancienne République fédérale – par la Première Guerre mondiale. L'anniversaire des soixante ans de la Libération fut ensuite repris en une grande exposition sur l'histoire des Allemands chassés des territoires occupés de l'Europe de l'Est.

Cette dernière, développée par la Maison de l'histoire de Bonn et présentée dans le Musée d'histoire nationale de Berlin, aborde un aspect spécifique de l'histoire de la Shoah et du national-socialisme. « À la différence de l'holocauste, où le rôle des criminels et des

victimes était clairement défini, les Allemands se sont retrouvés dans cette histoire d'expulsion autant du côté des criminels que des victimes. Cette exposition est un signe d'élargissement des perspectives d'approche et des interprétations de l'histoire. » (Assmann, 2007, p. 10). Ainsi se rapprochent de plus en plus les points de vue concurrents : les guerres mondiales, l'extermination des juifs et le national-socialisme, phénomènes pourtant si différents, se retrouvent regroupés en un seul événement où les perspectives particulières des coupables et des victimes disparaissent.

La mémoire comme culture visuelle

La question délicate de la forme que doivent prendre les monuments commémoratifs des crimes indéfinissables et sans précédents de la Shoah a été soulevée plus d'une fois, et elle continue à se poser encore aujourd'hui. James E. Young a souligné que nous n'avions pas d'autre choix que d'« appréhender les nouvelles idées et les nouvelles expériences en utilisant les concepts familiers des anciennes » (Young, 1992, p. 139). James E. Young a également révélé que la métaphore était une forme possible de commémoration de la Shoah. Les premières démonstrations commémoratives considéraient les objets et les images comme des documents issus de cette période de terreur, comme des preuves irréfutables. Les lieux commémoratifs érigés aujourd'hui dans les anciens camps signalent par leur emplacement géographique les lieux du crime. La confrontation visuelle de ce douloureux passé repose sur les récits et les rapports des témoins vivants sur des « artefacts sinistres » au caractère choquant tels que de véritables mises en scène utilisant des poupées sur lesquelles on reproduisait des tortures. La volonté de conserver dans leur état originel les lieux de la terreur (Young, 1992, p. 399) était répétée.

Cette tentative de représentation immédiate fut ensuite relayée par une représentation symbolique. Aux photographies, sur lesquelles on pouvait voir des montagnes de cadavres, furent préférées par exemple celles qui montraient des montagnes de chaussures, de cheveux, de lunettes, autant d'éléments qui pouvaient représenter le passé de manière métaphorique. Certaines images prenaient alors la valeur d'emblèmes, qui étaient perçus comme substituts des crimes. Dans les années 1980, ce phénomène se traduisit par des reproductions de photographies à très grande échelle dans les lieux commémoratifs et les expositions. « Les photographies sont considérées comme authentiques en ce qui concerne la réalité des camps, dans le sens où y transparaît ce temps glacé, arrêté » (Young, 1992, p. 403).

La répétition de ces images en a fait rapidement des stéréotypes. Elles sont donc des éléments centraux de la mémoire comme culture visuelle. Elles se positionnent au centre d'un réseau intertextuel formé par les récits de familles, par les expositions et les musées, et par les événements historiques relatés dans les films et à la télévision. Au sein de ces images devenues stéréotypes, se concentre l'Histoire sous une forme symbolique. En même temps, ces représentations font appel aux post-souvenirs, c'est-à-dire aux « souvenirs » de ceux qui n'ont pas eux-mêmes connu les événements historiques. Ces souvenirs sont donc surtout engendrés par l'impact émotionnel des films et des photographies et de leur répétition constante dans les différents médias de notre culture de la mémoire.

Dans la transition des images symboliques aux icônes, les expositions au caractère intertextuel et émotionnel jouent un rôle de plus en plus important. L'exposition *Fascination et Violence* du Centre de documentation, situé sur le lieu du Congrès de Nuremberg (rassemblement annuel du NSDAP de 1923 à 1938), fonctionne sur un concept de 19 photos clés représentant la montée et l'effondrement du mouvement national-

socialiste. La plupart de ces images sont connues des visiteurs. Elles permettent de créer un lien immédiat avec un contexte plus grand. Des ensembles de connaissances et d'expériences sont automatiquement rattachés à ces photographies. Le fait qu'elles soient déjà connues dans d'autres contextes aide l'œil exercé du visiteur à faire la connexion avec d'autres informations, récits et images. Elles fonctionnent donc comme leitmotiv de l'exposition.

Mais c'est en même temps la raison pour laquelle elles perdent leur statut de représentation symbolique du passé pour gagner celui d'« icônes de la destruction » (Cornelia Brink). Peu à peu, ces icônes se détachent de tout contexte historique pour n'exister exclusivement que pour elles-mêmes, emblèmes d'une terreur indéfinissable. À l'exemple du mémorial berlinois dressé à la mémoire des juifs européens exterminés, connu sous le nom de « Mémorial de l'Holocauste », Carsten Probst décrit cette transformation de symbole à icône. Il explique que si la représentation symbolique exige un travail d'interprétation de la part de l'observateur (car le rapport entre l'objet et l'image au présent et leur signification pour la perception du passé ne sont pas forcément clairs) la fonction iconique se base sur un procédé d'analogie. Il s'agit d'une « illustration de l'histoire », en l'occurrence dans le cas du « Mémorial de l'Holocauste » sous la forme d'une imitation ou citation d'un cimetière à travers l'icône abstraite d'un champ de stèles. « Loin du véritable lieu de l'événement comme le sont les camps de concentration ou bien les emplacements des persécutions à Berlin, qui eux-mêmes sont considérés comme des lieux commémoratifs aujourd'hui, le mémorial de Berlin permet la mémoire de ces lieux (et des victimes) dans le sens où ils les citent, les appellent, les imitent. Finalement y est rattachée la suggestion "lieu authentique", d'une réalité historique, qui se traduit dans ce lieu par la mimétique d'une désorientation physique. » (Probst, 2004, p. 221).

La mémoire comme expérience vivante

Ce phénomène d'imitation dans notre culture de la mémoire révèle l'icône comme représentation immédiate, vivante, du passé. Non comme un symbole à interpréter mais comme un lieu-ersatz de l'expérience, le mémorial offre la possibilité de ressentir la Shoah comme une perte d'orientation : « L'effet "voilà comment ça s'est passé" est créé et amène le visiteur à considérer l'endroit comme un lieu "historique". » (Probst, 2004, p. 221).

Les expositions liées à la Shoah intègrent de plus en plus ces instants d'expérience vivante. À cette fin, l'architecture du musée joue un rôle important, car l'expérience physique de l'espace doit influencer l'expérience vivante de l'histoire. La tour entièrement creuse dessinée par Daniel Liebeskind pour le Musée juif à Berlin, plus connue sous le nom de « Tour de l'Holocauste », n'a pas pour but de représenter de manière symbolique le vide ineffaçable engendré par l'extermination des juifs européens, mais bien de le faire ressentir aux visiteurs qui s'y enferment, sous une lumière blafarde et dans un silence retentissant. De même, le « Jardin des exils » du même musée n'est pas seulement un mémorial, il doit faire revivre une désorientation similaire à celle mise en scène dans le champ de stèles de Peter Eisenman.

De cette manière, le musée se transforme en lieu d'expériences vivantes. Parallèlement à la diffusion d'informations sur l'histoire du judaïsme, on y trouve une utilisation de l'espace comme charge émotionnelle adressée au visiteur. Ainsi, l'architecture du musée intègre « les fonctions de mise en scène vivante du passé, de lieu de documentation et de manifestation, de mémorial, de sculpture accessible et enfin de musée » (Probst, 2004, p. 225). L'espace architectonique devient lui-même « une personnification figurative de tout trait

narratif historique ». Les mises en scène iconiques deviennent des « images-substituts » (Probst, 2004) comme les photos-icônes travaillées en leitmotiv, qui introduisent dans la culture de la mémoire aux multiples facettes une expérience émotionnelle vivante, sans en omettre son cadre intellectuel.

Les formes de l'expérience vivante ne doivent cependant pas nécessairement détacher le regard des constructions du souvenir. C'est justement le cadre intellectuel qui rend possible l'apparition de différentes perspectives ou de nouveaux rapports temporels présentés dans des sections spéciales des expositions. Par exemple, une section de l'exposition sur le bloc des malades de l'ancien camp de concentration de Sachsenhausen confronte les documents des criminels, les témoignages des victimes et les points de vue des visiteurs afin que les commentaires puissent se répondre dans leur constellation. Autant d'objets, de récits filmés, de documents écrits, de photographies, de reportages et de coupures de journaux qui présentent l'histoire comme un réseau d'éléments antithétiques et de perspectives souvent concurrentes.

De la même façon, une section du Mémorial Yad Vashem à Jérusalem présente une réflexion sur la relation entre l'individualité et le temps. Des photographies iconiques grand format du camp de concentration de Klooga, photos prises par l'Armée rouge après la libération du camp, y sont exposées. On peut y voir les cadavres des prisonniers juifs venant tout juste d'être exécutés par les Allemands. Il est donc possible de recréer une ligne du temps de telle manière que l'avant et l'après soient visibles et que le véritable acte de destruction reste présent, sans pour autant avoir besoin d'être concrètement reproduit. En même temps l'avant et l'après sont temporellement transposables. Ces hommes photographiés nous regardent. Leurs portraits remplacent les cadavres sans identité aperçus sur les photographies. Ces exemples de réseaux d'éléments historiques

sont constitués de plusieurs niveaux de perspectives, et ouvrent des horizons de perception de l'histoire qui dépassent les expériences vivantes d'identification.

L'histoire entre les images

Klaus R. Scherpe a remarqué que « ce sont justement la profusion et la standardisation de la mémoire iconique qui nous poussent à chercher de nouvelles formes de la représentation et de l'expérience vivante » (Scherpe, 1996, p. 258). Dans son analyse des métaphores du souvenir, James E. Young propose de trouver la Shoah non en-dehors des métaphores, mais exactement dans celles-ci. Le passage de la représentation symbolique vers une fonction iconique des images, des objets et des mémoriaux peut nous mener vers un nouveau rapport artistique au passé, où l'on saurait faire en sorte que la distance passé-présent et les formes solides de la mémoire soient elles-mêmes les objets de l'expression visuelle. Dans ce contexte se pose la question de la non-image qui, à côté de l'image, signale le vide ou ce qui ne doit pas être représenté. Le Mémorial de l'Autodafé créé par Micha Ullmann, monument situé sur la Bebelplatz à Berlin, travaille justement sur cette double absence. Il est enfoui sous le sol et ne peut être

découvert que par hasard, lorsque l'on marche sur la dalle transparente qui le recouvre.

Ce qu'observent les visiteurs est leur propre image reflétée sur la vitre et, en-dessous, une bibliothèque entièrement vide, entièrement blanche. En thématissant de la sorte les limites de ce qui est à représenter dans un grand vide blanc, on risque également la perte de toute compréhension de l'événement historique. Derrière le vide ne s'ouvre aucune porte sur la conscience ou la science historique. Les visiteurs ne peuvent opérer le lien entre le mémorial et l'événement que s'ils connaissent déjà l'histoire du lieu.

De cette manière, l'image du vide redevient icône, au lieu de thématiser symboliquement le temps, aspect dévalorisé dans la culture visuelle. Une culture commémorative visuelle peut faire apparaître l'histoire dans les images, mais seulement lorsque la mémoire elle-même est objet de la représentation, sans que pour autant le lien avec l'histoire et ses conséquences ne soit perdu. Les musées, les expositions et les lieux commémoratifs sont donc potentiellement ouverts à un rapport conscient entre les ensembles intertextuels que forment les salles d'exposition, la mémoire culturelle et la représentation médiatisée. De cette façon, ils peuvent rassembler différentes perspectives, qui sont susceptibles à la fois de toucher la sensibilité du visiteur, et de susciter chez lui une réflexion historique.