

L'HOMME

L'Homme

Revue française d'anthropologie

175-176 | juillet-septembre 2005

Vérités de la fiction

Peindre la mémoire

Daniel Fabre



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/29550>

DOI : 10.4000/lhomme.29550

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 2005

Pagination : 251-275

ISBN : 2-7132-2035-1

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Daniel Fabre, « Peindre la mémoire », *L'Homme* [En ligne], 175-176 | juillet-septembre 2005, mis en ligne le 01 janvier 2007, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/29550> ; DOI : 10.4000/lhomme.29550

Cet article est disponible en ligne à l'adresse :

http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=LHOM&ID_NUMPUBLIE=LHOM_175&ID_ARTICLE=LHOM_175_0251

Peindre la mémoire

par Daniel FABRE

| Éditions de l'EHESS | *L'Homme*

2005/3-4 - N° 175-176

ISSN 0439-4216 | ISBN 2-7132-2035-1 | pages 251 à 275

Pour citer cet article :

—Fabre D., Peindre la mémoire, *L'Homme* 2005/ 3-4, N° 175-176, p. 251-275.

Distribution électronique Cairn pour les Éditions de l'EHESS.

© Éditions de l'EHESS. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Peindre la mémoire

Daniel Fabre

CE QUI LEUR ARRIVE les trouble, les affecte, les dérouté et change si profondément ce qu'ils sont. Anna Mary Robertson, que l'on connaîtra sous son nom de vieille dame, Grandma Moses, s'est mise à la peinture dans les années 1930, à plus de 70 ans. Assise, sa toile soigneusement blanchie posée à plat devant elle comme le canevas de la tapisserie où elle a toujours excellé, elle peint, presque sans relâche, son enfance rurale, son village, ses fermes, ses rassemblements, ses fêtes et ses faits divers. Un monde à des années-lumières de l'Amérique au présent, le sien, celui de la Grande Dépression et de la misère soudaine des fermiers. Elle peindra pendant trente ans, très lentement, de ses mains brunies que l'arthrose déforme. On en fit une artiste, on l'a exposée, mise en musée, et son image lui a échappé : une Amérique blanche, nostalgique et officielle s'est reconnue en elle.

Harry Liebermann, un juif polonais né vers 1880, se met à la peinture à 78 ans, à l'occasion d'un tournant de sa vie. Il n'a plus mis les pieds dans une synagogue depuis son arrivée à New York, en 1906. À Jérusalem qu'il visite pour la première fois en 1956, il entre un matin dans le Mémorial du roi David, il ouvre au hasard une Bible, un passage du *De Profundis* le sidère, il se dit alors : « Nul ne peut échapper à soi-même, tu es né juif, il te faut faire avec ». Revenu à New York, le rabbin de son quartier auquel il rend visite veut le mettre en formation de rattrapage – cinquante ans loin de la Loi et de son texte ! –, Harry refuse, sa mémoire il la fera remonter à fleur de toile, dans sa peinture. Il mourra à 103 ans.

Clementine Hunter, dite Tebé, est une métis franco-africaine, de Louisiane. Elle naît en 1886 dans une plantation, monde qu'elle ne quittera jamais ; travailleuse des champs, elle restera analphabète. Dans les années 1940, ramassant des tubes de couleur laissés par des artistes venus séjourner quelque temps à Melrose, la grande propriété où elle sert, elle s'essaie à la peinture. Une fois ses tâches finies, dans la nuit qui avance, elle fait apparaître une vie effacée : la noce, les visites, la récolte du coton..., toute la plantation au siècle passé, à peine sortie

de l'esclavage : « Je n'ai rien à faire, c'est Dieu qui conduit ma main ». Des artistes la remarquent et l'encouragent. Clementine ne cessera plus de peindre jusqu'à sa mort, en 1988.

Simone Le Moigne naît dans une ferme à Magoar, dans les Côtes-d'Armor, en 1911. Une belle ferme, que sa mère gouverne seule pendant toute la guerre. À 24 ans, elle épouse un sabotier, ils vivent quelques années dans sa hutte, accolée au talus, ils ont deux filles. Et puis la voilà ouvrière agricole en Beauce, cuisinière à Paris, commerçante à Trégernan. Vers 1960, elle récupère dans la poubelle une boîte de gouache abandonnée par le fils de son patron, un amiral parisien. Elle commence à peindre dans sa chambre de bonne, tard le soir. « Au début avec ses doigts, une aiguille à tricoter, une épingle à cheveux », nous dit une de ses filles. Elle peint des séries, des cycles : les travaux des champs, les jeux de l'enfance, la naissance et la transformation du grain de blé... Le jour où elle estime en avoir fini avec son enfance bretonne, elle s'arrête et se met, jusqu'à sa mort, en 2001, à peindre des scènes évangéliques.

Ces « artistes » – et je pourrais en citer d'autres, dispersés entre l'Europe et l'Amérique – se sont surpris eux-mêmes et ont surpris leur entourage en se découvrant à la fois une mémoire intense et la capacité de la fixer. Sans doute évoquent-ils la fameuse mémoire visuelle des dessinateurs, celle qu'Horace Le Coq de Boisbaudran a décrite et enseignée dans ses exercices de « mémoire pittoresque », comme il la nommait vers 1840. Mais il y a loin de la mémoire de Delacroix, de Rodin ou de Degas – capable de dessiner un journal de voyage sans la moindre esquisse, quelques jours après le retour, en des images d'une précision impeccable – à celle des peintres que nous venons de rencontrer¹. Eux remontent jusqu'au temps perdu de leur enfance, et d'ailleurs ils dessinent très rarement, préférant couvrir vite et directement leur toile ou leur panneau des couleurs du passé revenu.

Hypermnésie, capacité de créer tard venue, au bout d'une vie très éloignée des savoirs et des prestiges de l'art, et invention singulière du style de la représentation sont les trois traits qui séparent ces « artistes » et les rangent dans la rubrique des curiosités, voire des phénomènes². Émergeant le plus souvent des marges dominées d'une société dans laquelle ils ont été transportés malgré eux, exempts des inhibitions qui frappent ceux qui ont appris à voir et à goûter la peinture³,

1. Voir le livre majeur d'Horace Le Coq de Boisbaudran, préfacé par Rodin dans l'édition de 1913 ; sur la mémoire visuelle de Degas : Wilhelm (2003). Notons que tous les psychologues de la mémoire visuelle remarquent la brève durée de sa persistance (Schacter 1996).

2. Laissons de côté la création « naïve », qui est un aspect très commenté du primitivisme interne à l'esthétique occidentale, mais insistons sur les deux énigmes, abondamment scrutées par la psychologie, de l'hypermnésie visuelle (O'Connor & Hermelin 1987 ; Wiltshire 1987 – il s'agit du plus connu des peintres autistes hypermnésiques) et de l'activité créatrice tard, voire très tard, venue (Munsterberg 1983 ; Greenberg 1987 ; Hufford 1987 ; Antonini 1991 ; Cohen-Shalev 2002).

3. À la différence du passage à l'écriture littéraire qui est fréquent chez les personnes les mieux dotées culturellement, le passage à la peinture est chez elles très rare, vérifiant dans ce cas les propositions de Dubuffet (1968) sur l'« asphyxiant culture ». Un travail sur les peintres de la mémoire ne rencontre donc, quasiment, que des artistes autodidactes et « populaires ».

ils attirent aussi bien l'attention des psychologues de la mémoire et du vieillissement que des médiateurs du monde de l'art en quête des exceptions et des écarts les plus bizarres. Certains ont suscité des études, précieuses mais qui ne sortent guère de la monographie d'artiste, œuvre et vie mêlées⁴. Or, ces destins de *peintres de la mémoire*, toujours noués autour de deux ruptures enchaînées du temps – temps de l'Histoire englouti par une apocalypse, temps de la vie déchiré par une perte essentielle –, se ressemblent et se font écho à partir de leurs différences.

Parcourir un à un tous ces chemins particuliers dépasse le cadre de cet essai. Deux œuvres de la fin du xx^e siècle, celle d'un juif polonais émigré à Paris et celle d'un toscan émigré en Californie, suffiront à nous conduire au cœur des questions que tous ces peintres improvisés posent et se posent. On peut en identifier quatre ; toujours étroitement entrelacées nous ne cesserons de les croiser : elles concernent d'abord la métamorphose qui les transforme du jour au lendemain en ce que l'on peut appeler des témoins absolus, puis les pouvoirs de l'esprit qui se met à voir ce dont il se souvient, ensuite l'ordre caché du monde qui, selon ces peintres visionnaires, fonde le retour mental de scènes enfouies, enfin les puissances de l'image qui, ressuscitant ces instants, les éternise, en fait de l'art.

Le *shtetl* retrouvé

Un premier mouvement nous porte vers Ilex Beller, né en 1914 à Grodzisko, un petit village de l'ancienne Galicie, au sud-est de la Pologne, un village où vivait une population principalement juive, un *shtetl*. Ilex, Chaïm de son prénom d'enfance, a perdu son père l'année de sa naissance, puis la guerre a emporté son frère aîné et détruit en partie Grodzisko où sa mère revenue l'élèvera seule. Mais, à quatorze ans, il va suivre l'exemple de ses deux frères survivants et partir vers l'Ouest. Il s'arrête un temps en Belgique : à Anvers il apprend à tailler le diamant, puis devient successivement verrier, métallo et mineur, à Charleroi. En 1931, il s'installe à Paris où il apprend un vrai « métier juif » : fourreur à domicile.

Issu d'un monde où la tradition donne forme à la totalité de l'existence collective, d'autant que sa lignée paternelle est riche de pieux lettrés et de rabbins, Ilex Beller fait pourtant le choix de l'engagement révolutionnaire. Il retrouve à Paris les organisations politiques de la jeunesse ouvrière juive, qu'il avait connues au *shtetl*, et devient un militant très actif. Il combat en Espagne, en 1936-1937, dans les rangs des Brigades internationales. Soldat dans l'armée française en 1939, blessé, il se réfugie à Carcassonne. Protégé par les habitants d'un quartier populaire, employé chez un fourreur, il se marie et son premier fils, Isi, vient au monde dans cette quasi-clandestinité. Traqué comme juif, il passera avec sa famille en Suisse où il sera interné dans un camp de travail. Après la guerre, revenu à Paris, il travaillera comme artisan fourreur jusqu'à sa retraite.

4. Voir, par exemple, les monographies consacrées aux quatre artistes cités dans le préambule : Grandma Moses (Kallir 1948, 1973) ; Harry Liebermann (Hollander 1991) ; Clementine Hunter (Lyons 1988 ; Wilson 1988 ; Gilley 2000) ; Simone Le Moigne (Bretonnière 1987 ; Delouche 1991).

C'est alors que commence pour lui une vie *renouvelée*, où il retourne, par l'esprit et le regard, dans les années profondes de son enfance. Après 1974, à 59 ans, Ilex Beller commence à peindre. En une douzaine d'années, il réalise une sorte d'encyclopédie figurée de son *shtetl*, il commence à montrer ses œuvres, publie en 1981 un premier livre, *Ils ont tué mon village*, qui présente ses quarante premiers tableaux puis, en 1986, un deuxième, aussitôt traduit aux États-Unis et en Allemagne (*La Vie du shtetl*, *Life in the Shtetl*, *Das Leben im Shtetl*), dans lequel les scènes déjà peintes sont reprises, enrichies et déployées en quarante nouveaux tableaux qui témoignent d'une exploration mémorielle plus dense, plus systématique⁵. Ilex Beller n'est pas le seul peintre du *yiddishland* disparu, mais son expérience singulière me semble les incarner tous.

Dans les moments les plus dramatiques de son engagement, entre 1936 et 1945, Beller a tenu sporadiquement un journal dont il publiera des pages en 1991 dans un troisième livre-testament : *De mon shtetl à Paris*. Pleine de mouvements et d'événements, son écriture convient à la chronique d'un acteur de l'histoire. Or, la peinture du monde villageois qu'il entreprend quarante ans plus tard est exactement à l'opposé. Les tableaux se suffisent à eux-mêmes, d'un livre à l'autre les légendes s'amenuisent, identifiant simplement une scène dont l'anecdote est bannie. En effet, lorsqu'il peint, Beller s'efforce de décrire un univers complet selon un cheminement qui en manifeste l'ordonnance intérieure. Ce passé revenu se présente comme un territoire délimité, semblable à un milieu naturel localisé, sa topographie est moins géographique que sociale et, surtout, elle est le cadre où se projettent tous les rythmes sociaux, la forme même du temps.

Ilex Beller trace avec soin les frontières de cette « patrie culturelle »⁶. Elles ensèrent le *shtetl*, elles l'isolent du monde environnant, c'est-à-dire de la ville et de l'État quasiment absents de ses images. Cependant, le principal contraste que cette séparation induit en distinguant deux essences, celle de « juif » et celle de « goy », ne peut s'affirmer que dans la rencontre qui les oppose ou qui les allie. Beller est donc attentif aux soulignements, renforcements et franchissements de cette frontière. Par exemple, il fait le portrait en pied du *Schabbes-goy*⁷ (I : 69-70 ; II : 67), le paysan qui habite « hors du village, vers les pâturages » et qui, chaque semaine, vient allumer et éteindre le foyer pendant le *shabbat*, puisque dans sa maison d'enfance, comme dans la plupart des maisons du *shtetl*, l'interdit de manipuler le feu à partir du vendredi soir est scrupuleusement respecté. Ce *Schabbes-goy*, chrétien très pieux, les cachera, sa mère et lui, âgé de 4 ou 5 ans, pour les protéger du pogrom déclenché par les Helarczyk, la légion des partisans du général antisémite Helar, en 1919. Scène terrifiante, en laquelle Beller reconnaît son premier souvenir d'enfance, qui préfigure la destruction du village, vingt ans plus tard, par les nazis, destruction qu'il n'a pas vécue mais qu'il peint à deux

5. *Ils ont tué mon village*, 1981 (désormais cité I) ; *La Vie du shtetl*, 1986 (désormais cité II).

6. Je reprends l'expression très adéquate d'Ernesto De Martino : « patria culturale » (2002 : 478-479).

7. Je conserve l'orthographe du yiddish d'Ilex Beller. Je remercie Claudine Gauthier qui a transcrit les inscriptions présentes dans les tableaux.

reprises, à la fin de son cycle (I : 127 ; II : 133). Il y représente, de part et d'autre d'une route qui divise en diagonale le tableau, à droite, sous un ciel de fumée, les maisons et la synagogue en flammes, la place semée de corps et les survivants qui fuient, dont, au premier plan, le rabbin serrant sur sa poitrine les rouleaux de la Torah, tandis qu'à gauche, non loin de bucoliques chaumières, trois paysans polonais ramassent, indifférents, leurs épis derrière les meules rondes⁸ (cf. pl. 1).

Ces occasions de contact, pacifiques ou violentes, nous découvrent les deux forces qui font tenir ensemble cet univers : la *lettre* et le *rite*. Elles fournissent à Beller les lignes sécantes de son parcours, il en épelle méthodiquement les segments, il en repère les nœuds. Elles constituent la trame et la chaîne de sa toile, de son filet à mémoire.

Le premier axe couvre donc le champ complet du savoir, incarné dans les Saintes Écritures que le rabbin cherche à sauver, lors de la destruction de 1939 comme à maintes reprises dans la longue histoire des persécutions, non pour elles-mêmes mais pour que la communauté puisse se reformer ailleurs, autour de sa semence écrite et de sa *schule*, son « école », sa synagogue en yiddish. Il suffit à Beller de saisir ce fil pour qu'apparaisse sous son regard l'image des lieux, des moments et des gens de l'écrit. La synagogue d'abord, avec, sur le mur oriental, l'armoire ornée de la Torah (I : 24), puis, en plusieurs tableaux, la première école qu'il ait suivie, celle des débutants, le *heder* (I : 35, 38 ; II : 21) où l'on apprend à déchiffrer l'hébreu sacré sous la conduite du *melamed* (I : 30) et de son assistant, le *belfer* (II : 28). Des talmudistes à l'étude (I : 74 ; II : 43), un *hassid* (un saint homme) en prière (I : 112 ; II : 71), quelques figures de savants pieux – dont son grand-père, Aaron Yehuda (II : 31) – donnent à voir les différentes étapes de la formation des hommes. En suivant, Beller recense les contacts avec des usages profanes de la lettre hébraïque – chez les jeunes militants sionistes dans leurs journaux (II : 109) – et, surtout, les moments d'adoption de l'écriture latine que les enfants juifs apprennent à l'école polonaise obligatoire (II : 35), que les sionistes, les ouvriers socialistes du Bund (II : 105) et les communistes (II : 107) utilisent dans leurs affiches toujours clairement lisibles sur ses tableaux. Enfin, dans une scène qui illumine le paradoxe central de ce monde social, Beller montre un couple de vieilles gens qui tendent au rabbin dérangé en pleine étude la lettre du fils émigré en Amérique puisque, précise-t-il dans sa légende, les « paysans catholiques polonais pauvres et analphabètes [se rendent] chez le juif pour qu'il leur fasse la lecture » (II : 75 ; cf. pl. 4).

Le monde de la lettre hébraïque innerve surtout le cours des rites calendaires qu'Ilex Beller a pris comme guide-mémoire. Le groupe des tableaux sur le *shabbat* – six dans le premier livre, neuf dans le second – les fêtes de Rosh-hashana, Soukkot, Hanouka, Pourim, Pessah, Lag-ba-omer, généralement présentes par au moins un tableau, incluent en effet pour la plupart un élément rituel d'écriture.

8. La scène s'édulcore et se dramatise à la fois dans le second livre : seul un couple de paysans polonais assiste à la destruction en donnant tous les signes de l'effroi et cet épisode devient le quart d'un tableau en quatre scènes (vue du *stetl* paisible, pogrom nazi, révolte du ghetto de Varsovie, camp d'extermination). Entre-temps, Beller s'était rendu à Grodzisko où il a été chaleureusement accueilli par les paysans polonais.

Ici, c'est l'inscription, brodée sur le châle qui couvre les mets du *shabbat* pendant la bénédiction de la table (II : 61 ; cf. pl. 5) ou dessinée au jaune d'œuf sur un des gâteaux de Pourim (II : 39) ; là, c'est le livre que l'homme tient sous le bras quand il se rend à l'office, celui que l'artisan pauvre pose sur ses genoux au fond de la synagogue, celui que le père ouvre devant lui sur la table de Pourim et de Pessah (II : 39, 57) ; ailleurs, c'est un personnage clairement identifié comme un champion de l'étude, un pieux lettré que l'on entoure de déférence.

La célébration de la lettre sacrée vient parfois au centre du rituel et de l'image. Pour le repas de Pâques, le *Seder*, Ilex, le plus jeune fils, devait ouvrir la porte pour qu'entre le prophète Élie ; et il le voit, véritablement, passer le seuil en volant, son rouleau dans la main gauche (II : 57 ; cf. pl. 5). À l'automne, quand sont finies les lectures du Pentateuque qui ont scandé les *shabbat* de l'année, au moment de reprendre au premier verset de la Genèse, on célèbre la *Simhas-Torah*, la fête du livre par excellence ou plutôt des rouleaux de la Torah : « On [les] extrait de l'Arche sainte qui les contient, on les fait circuler autour de l'almenoir [petite estrade où se fait la lecture]. Tout le monde chante, se réjouit et embrasse la Torah » (I : 121 ; II : 120 ; cf. pl. 6). Le calendrier des fêtes de l'an à Grodzisko est donc complet, Beller le noue autour de l'astre qui lui prête son rythme, la lune qu'un groupe de douze hommes pieux chantent au bord de la rivière, la nuit où elle atteint le milieu de sa course et apparaît parfaitement ronde au zénith du tableau (I : 97 ; II : 125).

Sur ce fond immuable des coutumes et des écrits qui énoncent l'essence du *shetel*, il suffit à Ilex Beller de poser une série de passages qui introduisent dans l'ordre rituel la personne (naissance, sa propre *bar mitzva*, mariage, enterrement), des lieux particuliers (intérieurs de maisons, rues et paysages), des gens désignés par leur nom propre (artisans et marchands, porteurs et colporteurs, sans oublier l'innocent du village) et des scènes vues (les femmes ravaudant et conversant sous la véranda, le départ de l'émigrant...) pour que se dégage la figure nuancée d'une vie complète, d'un monde en soi. Ainsi, comme beaucoup d'autobiographes qui font servir leurs souvenirs à une « histoire de vie sociale »⁹, Beller retrouve les instruments d'une exploration de son passé dans l'ordre explicite du temps collectif dont il est issu, où son enfance prit forme. Des fragments dispersés que sont les souvenirs il a fait une mémoire qui, en les articulant, les élève au sens, les transcende¹⁰.

Un village immobile

Plus jeune de vingt ans – il est né en 1934 –, Franco Magnani a grandi dans un monde à première vue très éloigné de celui qu'a connu Ilex Beller et pourtant leurs expériences ne manquent pas de similitudes. Consonance et dissonance qui

9. L'expression est de Maurizio Catani (1982).

10. La distinction entre « souvenir » et « mémoire » fonde, de Platon à Aristote, le débat sur cette fonction de l'esprit dans la philosophie. Une conférence récente de Carlo Ginzburg, prononcée à Rome en juin 2004, parcourt le travail conceptuel que cette distinction a généré (Ginzburg 2004).

devraient ensemble éclairer leur destin commun de peintres mémorialistes. Franco Magnani n'a rien publié sur lui-même et tout porte à croire que son nom serait resté à jamais ignoré sans la reconnaissance fortuite de l'Exploratorium de San Francisco, un grand centre culturel qui tente d'allier arts et sciences. En effet, au milieu des années 1980, un des animateurs du centre, Michael Pearce, vient à connaître l'existence d'un cuisinier italien qui tient avec son épouse Ruth, peintre elle-même, une petite galerie dans la banlieue de San Francisco, à North Beach¹¹. Il y expose quelques-uns de ses tableaux, essentiellement des vues, des *vedute*, d'un village accroché sur un promontoire escarpé. Michael Pearce rend visite au peintre, il l'écoute. Le cas qu'il représente l'intrigue, son insertion dans une grande exposition sur la mémoire est décidée.

Conformément à son orientation, l'Exploratorium soumet l'œuvre à un dispositif expérimental. Franco Magnani affirme qu'il peint exactement son pays, quitté depuis plus de vingt ans, il suffit de vérifier la chose. La photographe attachée à l'institution, Susan Schwartzberg, se rend dans le village pour retrouver quelques-unes des vues de Magnani, elle ramène une série de clichés qui confirment l'exactitude sidérante de ses représentations ; exposés à côté des tableaux, ils identifient en Magnani une exceptionnelle « hypermnésie visuelle » et le consacrent comme « memory artist »¹². Oliver Sacks, le neurologue qui a renouvelé la narration littéraire du « cas » psychologique, voit ces tableaux, rencontre leur auteur et en fait un des héros de son livre, *An Anthropologist on Mars: Seven Paradoxical Tales* (1995), où il ancre le diagnostic d'hypermnésie dans une physiologie du cerveau tout en racontant la biographie de l'artiste à partir de conversations dont j'ai pu vérifier directement la pertinence et la véracité¹³. Tout comme pour Ilex Beller, images et récits conjugués rendent la singularité de Franco Magnani connaissable.

Il est né à Pontito, qui est aujourd'hui une fraction de Pescia, une ville d'horticulteurs non loin de Pistoia, en Toscane, dans un paysage tourmenté où les collines deviennent montagnes et où les cyprès font place à de sombres forêts de hêtres et de châtaigniers parcourues de torrents ; nous sommes bien, comme dit le guide, dans la « petite Suisse toscane ». Son père meurt dans un accident en 1941 et Franco reste avec sa mère dans la maisonnette familiale, au sommet du village, exactement à l'ombre de l'église ; il va à l'école primaire, apprend le catéchisme, vit sa vie d'enfant parmi ses pairs. En 1944, cette zone accidentée devient

11. Franco Magnani est très ému en évoquant ce mariage qui, visiblement, à réorienté sa vie, d'autant que Ruth est morte d'un cancer avant le vernissage de l'exposition de San Francisco.

12. Le dossier Magnani a été repris dans le journal de l'Exploratorium (Pearce 1997), également présent, avec des photographies de l'exposition et des passages d'une interview d'Oliver Sacks sur le site internet de l'institution (http://www.exploratorium.edu/learning_studio/news/april97.html).

13. Au-delà du chapitre d'Oliver Sacks (1996 : chap. V), les rapports de Magnani et du neurologue sont restés amicaux, ils s'écrivent assez régulièrement et Sacks, qui est un conférencier international, a fait connaître le « cas » un peu partout dans le monde avant même de le publier en 1995. Dans les pages qui suivent, je n'ai pas systématiquement renvoyé le témoignage de Magnani, soit à Sacks, soit à nos conversations personnelles, dans lesquelles il a repris et amplifié beaucoup de ce qu'il avait déjà raconté. Je n'ai pas non plus souligné en quoi je m'éloigne du récit et de l'interprétation du « découvreur » de Magnani.

une ligne de front très disputée entre les partisans, les troupes alliées et l'armée allemande. L'éperon de Pontito est même évacué et occupé par les nazis. Magnani me raconte comment il fit alors l'expérience de la guerre et de la mort miraculeusement esquivée : « Ce devait être à l'entrée de l'été, il y avait des figues et je descendais en courant, de terrasse en terrasse, tu sais, un gosse... , j'ai pas pu résister, j'ai grimpé dans un figuier pour manger sur place. Alors, j'ai entendu la voix forte du curé qui descendait lui aussi à toute vitesse : "Qu'est-ce que tu fous là-haut à manger les fruits des autres !" J'ai dévalé de l'arbre et au moment où nous nous éloignons un obus en a emporté la moitié, là où j'étais assis l'instant d'avant ! » Après de durs combats d'artillerie, les Allemands refluent, laissant derrière eux un village mis à sac, un terroir bouleversé. Franco y retourne, tenant la main de sa mère et, devant son désespoir face au désastre, il prononce les mots qu'il retiendra, bien plus tard, dans sa propre légende d'artiste, comme l'annonce de son destin de peintre : « Lo ricostruirò ; ricreerò Pontito per te » (« Je le reconstruirai ; je recréerai Pontito pour toi »).

La paix revenue, l'école élémentaire finie, Franco est envoyé comme pensionnaire dans un institut de Lucques tenu par des bonnes sœurs. Âgé de 11 ans, il abandonne Pontito et sa mère pour la première fois et cette distance douloureuse éveille un phénomène étrange, un phénomène à deux faces, en vérité. D'une part, il éprouve un tel sentiment de nostalgie qu'il prend l'habitude d'évoquer Pontito, ses rues et ses gens, avec grande vivacité auprès de certaines religieuses ; de l'autre, sa mémoire visuelle se révèle exceptionnellement précise : après une visite du grand cimetière de Lucques, l'emplacement des tombes, leurs formes diverses, le nom des familles lui apparaissent avec la netteté d'une photographie intérieure ; sans effort, il peut se promener mentalement dans le *campo santo* et en restituer le moindre détail. Aujourd'hui, Franco attache une grande importance à cette période, il est retourné récemment à Lucques, il a revu les lieux, il a, en vain, cherché les témoins... La suite de sa jeunesse l'a conduit à Montepulciano, au sud de la Toscane, où il apprend le métier d'ébéniste. Il l'exercera peu, deviendra cuisinier et trouvera à s'employer sur la côte ligure. Il pense toujours à Pontito dans ses errances. Et puis, en 1958, à 24 ans, il décide de tout lâcher et de prendre la mer. Il vit alors à Rapallo. Pendant les pauses de son travail, il passe de longs moments sur le port à regarder travailler un aquarelliste qui peint sans relâche des ciels, des vagues, des bateaux. Sa décision mûrit là. Cependant, avant de sauter le pas, il décide de mettre noir sur blanc sa vie antérieure. Sur un cahier d'écolier il écrit, la nuit, dans sa chambre, son autobiographie. Recruté comme marin cuisinier, il embarque, et, alors que le bateau s'éloigne, dans un geste dont il mime encore aujourd'hui l'élan, Franco recule de quelques pas sur le pont pour jeter à la mer le récit de son passé. Pendant toutes ses années de traversées transocéaniques il dit avoir « oublié Pontito ».

En 1965, après une escale en Californie, la banlieue de San Francisco lui semble un lieu où ancrer sa vie ; il se fait engager comme cuisinier dans un restaurant italien. Décision immédiatement suivie d'une maladie étrange qui le tiendra plusieurs semaines interné dans une clinique. Au cœur de son mal sans

nom, se tient une expérience onirique d'une intensité presque effrayante : chaque nuit Magnani rêve de Pontito, il revoit son village, il parcourt ses rues, la moindre pierre lui devient présente. Le matin il évoque ses rêves avec le sentiment que « quelque chose » s'est soulevé en lui, comme une surrection sismique qui ouvre son esprit à l'éruption du passé. À ce moment-là, Magnani est attiré par le dessin. Il maîtrise fort bien le trait du menuisier, il a retenu les gestes du peintre de marines rencontré à Rapallo. Homme seul, dans un pays dont il ne connaît pas encore la langue, sa première « œuvre » est un portrait au crayon d'Ursula Andress sortant de l'onde qu'il a recopié dans *Playboy* – sur du papier kraft généreusement offert par le boucher chez qui son restaurant se fournit –, et qu'il a agrandi jusqu'à recouvrir un mur de sa chambre. Ce tout premier dessin, il l'a toujours. Mais pourquoi n'utiliserait-il pas son nouveau savoir-faire pour transcrire les visions de Pontito qui, désormais, le saisissent à n'importe quel moment du jour et non plus seulement dans ses nuits de rêve ? Il avait des crayons, il achète des couleurs et sa vie intérieure se métamorphose.

Nous sommes en 1967 et il convient de s'arrêter sur ce passage dont les récits de Franco Magnani permettent de se faire, à mon sens, une idée assez juste. Ses visions de Pontito ont exactement la précision photographique de celles qu'il eut, adolescent, après sa visite du cimetière de Lucques, elles restituent non seulement les formes, les volumes et les proportions du bâti, mais aussi les ombres aux diverses heures du jour et même la disposition des pierres dans les murs et les escaliers dallés qui gravissent la colline, et celle des tuiles plates sur la pente douce des toits. Au sein de cette architecture

toute en angles que Magnani dessine et peint avec une précision que l'on nommerait aujourd'hui hyperréaliste, les personnages sont rares, à peine esquissés : sa mère dans l'encadrement de la porte, lui-même avec sa chèvre devant la maison... Le fil conducteur de son premier « projet » va de soi, il peint les lieux de son enfance : la petite façade de sa maison natale, la perspective qu'il découvrait depuis la fenêtre, la maison de son grand-père, les rues du haut quartier autour de l'église, et aussi des vues générales qui incluent les champs appartenant



à sa famille, le cimetière où sont ses ancêtres (cf. pl. 9 à 13)... Devant ses visiteurs, Magnani entre littéralement dans ses images, il en fait le prétexte de sa parole et le cadre de ses souvenirs, l'arrière-scène d'un spectacle dont il est le récitant et l'acteur qui peuplent ces rues vides de personnes, de scènes, de dialogues et de commentaires. Mais, assez vite, la trentaine d'images qui forment le noyau de son « théâtre de la mémoire » – puisqu'elles suscitent l'évocation de souvenirs détaillés, exactement comme le faisait l'architecture minutieuse des anciens « arts

de la mémoire »¹⁴ – connaît une prolifération par laquelle le « projet » change d'échelle et l'expérience d'extension et de tonalité. Franco Magnani envisage désormais de réaliser *toutes les images possibles* de Pontito, sous tous les angles que son esprit sera capable de concevoir. Il en arrive donc à tourner mentalement autour d'une maquette en trois dimensions, objet très complexe du fait de la multiplicité de ses plans, de ses éclairages et des positions qu'il offre à l'observateur (plus ou moins proches, intérieures ou extérieures, etc.). Ainsi peint-il de plus en plus souvent le village sous des angles inconnus bien que concevables, comme l'a confirmé Susan Schwarzenberg, la photographe, qui, à plusieurs reprises, dut se jucher sur une haute échelle pour retrouver tels points de vue et conclut à l'impossibilité d'en restituer certains autres, sauf à s'installer en l'air, à l'aplomb du lieu.

Cette recherche habite désormais complètement Magnani. Soudain, alors qu'il travaille dans la cuisine du restaurant, il a la vision d'une perspective possible ; quand il est au café avec ses camarades, une vue inédite s'impose à lui. Au début, il n'hésite pas à bondir, à monter dans sa chambre pour se mettre au travail. Ensuite, il élabore un système de notation rapide : en quelques mots et traits il esquisse ses nouveaux tableaux, les griffonne sur le premier bout de papier venu et bientôt sur un petit carnet qui ne quitte plus sa poche. Accumulant au fil des jours ces semences visuelles, il est toujours impatient d'aller projeter sur la toile les tableaux qui se sont cristallisés en lui. Ils occupent sa pensée et ses heures au point qu'il en vient à détester toute autre image : « Tu sais, au bistrot, quand je voyais les copains collés devant la télévision à regarder des matches de base-ball, je leur disais : "Mais qu'est-ce que vous foutez-là ? Moi, mes images, je les ai dans la tête" ». Même s'il ne peint pas tout ce qu'il pressent, ce sont quelque cinq cents tableaux qui jaillissent de son pinceau en une quinzaine d'années.

À San Francisco, Pontito prend donc forme en lui, devient aux yeux de tous ceux que Magnani rencontre le haut lieu qu'un homme, un *original*, incarne. Daniel Schacter, le grand psychologue de la mémoire qui a rendu visite à Magnani chez lui au cours de l'été 1993, fut saisi par cette omniprésence du passé, allant jusqu'à comparer cette existence à celle de Proust écrivant la *Recherche* : « Je n'avais pas encore atteint la porte de sa maison que je notai les premiers signes de son obsession : sur la plaque de sa voiture il avait inscrit "Pontito" et le mur de pierre évoquait ceux que l'on voit dans ses tableaux. [...] Il me fit voir sa cuisine qu'il était en train de réaménager avec les casiers, tomettes et crédence qui lui rappelaient Pontito. Il poursuivait dans la solitude ce projet interminable sans pouvoir trouver l'argent pour achever des travaux aussi coûteux, d'ailleurs qui sait quand il pourrait se servir à nouveau de sa cuisine ! Et pourtant combien il était rayonnant tandis qu'il parlait de sa noble entreprise. »¹⁵

14. La référence aux « arts de la mémoire » vise à souligner que la remémoration chez les peintres de la mémoire est un *travail* qui permet, essentiellement à partir de repères topographiques et de listes chronologiques, la construction des séries de souvenirs. Voir les textes classiques de Yates (1975), Rossi (1993), Carruthers (2002a et b).

15. Daniel Schacter relate cette rencontre dans le premier chapitre de son ouvrage *Searching for Memory...* (1996).

Comme Ilex Beller, Franco Magnani, arraché par la force des choses à son pays, se lance dans un inventaire en images qui doit un jour aboutir à une restitution intégrale du cadre de son passé. L'un et l'autre ne peuvent entreprendre cette œuvre que dans la distance d'un exil sans retour au sein duquel, l'âge venant, ils se perçoivent et se définissent comme les *derniers* témoins d'un temps qui n'est pas seulement celui de leur enfance, ni même celui des tout petits mondes qu'étaient Grodzisko et Pontito, mais celui d'une société d'antan – le *shtetl* de Galicie, le village autarcique de la montagne toscane – que la Seconde Guerre mondiale a abolie. Il suffit que Beller n'entende plus le yiddish de son *shtetl*¹⁶ et que Magnani s'installe dans une Californie absolument étrangère pour qu'ils se trouvent transformés en « individu-monde », porteurs d'une mémoire qui les transcende et s'impose impérativement à eux, leur conférant d'un coup le pouvoir de l'explorer et de la figurer¹⁷. « J'ai 72 ans, j'appartiens à la dernière génération de Juifs polonais ayant connu la vie juive d'avant l'holocauste », écrit Beller comme un leitmotiv.

Pour une part, cette dilatation de l'identité – personnelle et sociale – n'est pas exceptionnelle, on pourrait même démontrer qu'elle constitue la situation dont le dialogue ethnographique s'est nourri en faisant de l'individu-monde son « informateur privilégié ». Cependant Beller, Magnani, et tous les actuels peintres de la mémoire dont j'ai rencontré les œuvres, ne se contentent pas de la parole, du récit et de l'écriture pour opérer cette recréation du temps perdu ; l'image peinte, avec ses contenus instantanés et discontinus, est leur langage. Même s'ils accompagnent toujours leurs tableaux de « légendes » – écrites ici, orales là – ce sont eux qui composent le puzzle du monde retrouvé dont ils feront le tour complet, au bout de quatre-vingts images pour l'un, d'un millier, peut-être, pour l'autre.

Fruit de l'exil, leur tardive mémoire se déploie dans et par la peinture mais leur conception de l'expérience, sa compréhension, sa maîtrise même, semblent fort différentes, opposant évidemment la mise en ordre très codifiée et la complétude iconographique de Beller à l'exubérance de Magnani, limitée cependant à des variations sur un décor minéral, sans scène et sans récit visibles. Je ferai l'hypothèse que ces deux allures de la remémoration ne tiennent pas seulement à la personnalité de ces hommes, mais reflètent assez exactement les degrés de la mise en forme culturelle de la mémoire dans les mondes que chacun s'attache à représenter. N'est-ce pas *l'institution* de la mémoire, désignée comme ses « cadres sociaux » par Halbwachs, qui garantit à celui qui se trouve soudainement envahi par de très anciennes images, et se découvre doué de la capacité de les fixer, qu'il n'est pas dans l'illusion ou la folie, que son entreprise est juste et nécessaire ?

16. C'est ce que suggère Charles Dobzynski, poète, préfacier du second livre de Beller (II : 7). Ilex Beller lui-même explique dans *De mon shtetl à Paris* (1991 : 4) qu'il s'est mis à peindre ses souvenirs pour échapper à l'impossible choix de la langue du récit (yiddish ou français ?).

17. Je résume ici une analyse qui sera publiée ailleurs (« Le paradigme des derniers », in *Les Savoirs romantiques*, ouvrage collectif en préparation).

Voir et faire voir : le sens d'une expérience

262

Ilex Beller ne peint pas son passé *avec* sa mémoire, il peint la mise en mémoire même, l'élaboration du flux temporel qui ordonnait son *shtetl* d'enfance. La démonstration n'est plus à faire depuis que Yerushalmi a souligné, au cœur de la loi religieuse juive et des textes qui la fondent, l'impératif du « Souviens-toi », du *Zakhor* biblique. Tous les rites et tous les récits sont commémoratifs et, jusqu'à une époque récente, la notion même d'histoire n'avait pas d'espace possible entre la répétition du temps clos de la Torah et l'attente du messie qui abolira toute temporalité. La mémoire des événements, en particulier des persécutions, est elle-même incluse dans la répétition rituelle puisque la fête de *pourim* accueille de tels récits circonstanciés – qui portent le même nom –, rédigés par les survivants et les témoins mais conçus, du fait de leur insertion rituelle, comme des répétitions de l'épreuve subie lors de l'exil à Babylone que les rites de ce jour relatent et commémorent¹⁸. Ilex Beller ne raconte-t-il pas son *pourim* lorsqu'il rapporte le pogrom des Helarczyk qui frappa Grodzisko en 1919 ? Commune à toute la diaspora, car elle est au cœur de la perpétuation du judaïsme, cette liturgie de la mémoire a connu une expansion particulière en Europe orientale, dans les *shtetl* et les ghettos. Dès la fin du XIX^e siècle, le sentiment partagé par nombre d'intellectuels que ce monde-là est voué à la disparition déclenche quantité d'enquêtes et aboutit à la mise au point, entre les deux guerres, d'un véritable genre d'écriture, le livre du souvenir, *yisker-buh*, conçu comme un recueil de la mémoire collective de chaque *shtetl*. Les émigrés, dispersés de par le monde mais rassemblés en associations d'originaires, les *landsmanshaft*, deviennent ainsi, sous l'impulsion d'un historien du lieu, les auteurs du monument collectif dédié à leur village¹⁹. Au lendemain de la Shoah, alors que le *yiddishland* a été irrémédiablement détruit, les livres du souvenir prolifèrent puisque le devoir des survivants est de rassembler tout ce qui a échappé à la mort et aux flammes : récits oraux, pièces d'identité, listes de noms, débris d'archives, photographies, cartes et plans reconstitués... Si la grande masse des faits que le *yisker-buh* recueille semble appartenir au monde profane, la célébration du passé y devient acte de piété. Le *yisker-buh*, en yiddish surtout, parfois en hébreu, ne prend-il pas le relais de l'ancien *memor-buh* qui, à côté des prières et du nécrologue des grands lettrés de la communauté, recueillait les noms de ses martyrs mis à mort parce qu'ils étaient juifs ? D'ailleurs, la couverture et la page de titre des modernes livres du souvenir, avec leurs signes sacrés – chandeliers du *shabbat*, étoiles de David, rouleaux de la Torah... –, évoquent de façon saisissante les pierres tombales²⁰.

18. Yerushalmi (1984), prolongé par une belle enquête sur le temps dans le monde juif (Goldberg 2000-2002).

19. Cf. Wieviorka & Niborski 1983 ; Kugelmass & Boyarin 1998 (cette seconde édition contient la bibliographie à jour des *yisker-biher* par Z. M. Baker).

20. Sur le *memor-buh* voir Wieviorka & Niborski (1983 : 10-11).

Je n'ai pas retrouvé le livre du souvenir de Grodzisko et tout porte à croire qu'il n'existe pas²¹, mais l'on peut admettre qu'Ilex Beller l'a réalisé seul, à sa manière, toute pénétrée de respect ému et de compassion. En ce sens son travail de mémoire, tout en s'inscrivant dans un moment particulier de l'histoire, reprend à son compte le commandement principal, le « Souviens-toi » biblique. Il n'est donc point étonnant de retrouver sous le pinceau du militant ouvrier détaché de la tradition ancestrale la toute-présence d'une religion quotidienne qui, d'un même mouvement, donne forme à la vie antérieure et en ouvre l'accès. Peindre est pour lui devenu l'acte religieux par excellence. Un seul fait suffirait à le confirmer : entre *Ils ont tué mon village* (1981), son premier livre, et *La Vie du shtetl* (1986) qui en amplifie la substance, il assume plus pleinement son rôle d'individu-monde, il universalise ses souvenirs, élimine l'anecdote et abrège ses récits pour laisser une plus large place à ses images et aux écrivains yiddish de la mémoire et du désastre, ponctuant la suite de ses tableaux de poèmes qui sont comme autant de méditations lyriques et de prières²².

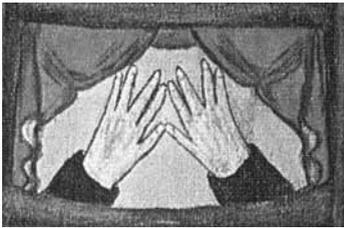
Même si elle fut, en ses débuts, déroutante par sa précision visuelle, la remémoration d'Ilex Beller s'est très vite glissée dans un ordre du temps dont elle s'est voulue le reflet, la complète *mimesis*. Après son premier livre, le peintre a compulsé quelques ouvrages qui éclairaient son entreprise ou qui en constituaient le répondant écrit, appuyant son élection comme messenger, porteur de mémoire : « Il faut que je témoigne [...]. Ce témoignage est la raison de ma peinture. » De plus, n'est-ce pas sa vie d'exilé qui a repris continuité et cohérence par la restitution visible d'un temps perdu ? Cette légitimité reconnue et cette unité retrouvée recèlent pourtant un trouble, une contradiction dont l'examen peut nous aider à comprendre le chemin de Beller, élaborant son expérience. Puisque son acte de mémoire est ouvertement fondé en religion, comment justifier qu'il aboutisse à une expression figurée ? « Si la religion juive interdit, par le Second Commandement, de représenter le visage humain, c'est parce que Dieu a créé l'homme à son image et que l'on ne doit pas imiter Dieu. C'est pourquoi un peuple tel que le nôtre, dont l'histoire est très riche et très ancienne, a produit si peu d'art figuratif », écrit-il en tête de son second livre, posant simplement le constat. En fait, au-delà de l'évocation aujourd'hui banalisée d'un « devoir de mémoire », Beller donne à voir *dans sa peinture*, et là seulement, la source et la raison des images qui se sont imposées à lui comme la voie unique de l'anamnèse. Mais il faut y regarder de plus près, entrer dans le détail.

Le monde de son *shtetl* suivait au pied de la lettre la loi mosaïque et ses interprétations rabbiniques, ce qui ne fut pas toujours le cas dans d'autres traditions de la diaspora. Rappelons l'étendue de ses règles : « N'allez pas faire une image gravée représentant quoi que ce soit : figure d'homme ou de femme, figure de

21. Grodzisko ne figure pas dans la bibliographie de Z. M. Baker. On peut lire une fiche historique sur ce *shtetl* dans Wein & Weiss (1984 : 99-100).

22. Entre ses deux livres, Ilex Beller a sans doute lu la monographie de Rachel Ertel (1982) et les récits d'Isaac Bashevis Singer.

quelqu'une des bêtes de la terre, figure de quelqu'un des oiseaux qui volent dans le ciel, figure de quelqu'un des reptiles qui rampent sur le sol, figure de quelqu'un des poissons qui vivent dans les eaux au-dessous de la terre » (*Deutéronome*, 4, 16-18). Faire une image, oser refaire le monde créé par Dieu, est le premier geste de l'idolâtre païen, adonné au « culte étranger », et l'interdit était d'autant plus affirmé par les docteurs du *shtetl* que la communauté côtoyait un christianisme très iconophile : le catholicisme polonais particulièrement attaché aux dévotions à l'image, cumulant parfois, à ce propos, les conceptions des deux versants, occidental et oriental, de la chrétienté²³, et riche d'une production populaire que le catholicisme occidental a depuis longtemps refoulée.



Il existe pourtant, dès le judaïsme ancien, des figurations licites qui ont été explicitement données au peuple par Dieu lui-même, comme les deux chérubins au-dessus de l'arche sainte dans le Temple (*Exode* 25, 18)²⁴. Dans la synagogue de Grodzisko, comme dans la plupart des *shtetl*, ces images sont exposées autour de l'armoire de la Torah, sur le *mizrakh*, le mur du soleil levant. Ilex Beller les reproduit précisément avec leurs inscriptions hébraïques. Le rideau violet devant la Torah porte l'étoile de David, le dessin des tables de la Loi orne le fronton de l'arche (II : 43, 69, 70), il est remplacé, dans le seul tableau qui évoque *Simhas-Torah*, la fête de la Torah, par le geste de la bénédiction des Cohen, les deux mains ouvertes (II : 120), tandis que deux lions de Juda affrontés sont peints sur le mur de l'Est (cf. pl. 6). Celui-ci, pôle valorisé de la synagogue, où se tiennent le rabbin et les vieux lettrés, porte

donc des images particulières qui lui empruntent son nom, les *mizrakh*. Elles sont également présentes dans les maisons, car les peindre est un devoir de l'homme, et Beller en complète le répertoire au fil des tableaux²⁵. S'ajoutent donc, aux quatre images de la synagogue, les fréquentes représentations de Jérusalem (simple coupole qu'ombre un palmier) et une colombe de la paix qui ornait la paroi de sa maison natale. Il la place au-dessus de sa mère dans le tableau qui les peint tous deux, lui faisant ses devoirs sous la lampe, elle ravaudant du linge (I : 37 ; cf. pl. 2). Il l'accompagne d'une légende :

23. Une observation ethnographique dans le sanctuaire de Czestochowa, en novembre 1994, m'a suggéré l'idée de ce syncrétisme.

24. Pour une approche historique de la question des images licites et illicites voir l'anthologie : *Jewish Texts on the Visual Arts* (Mann 2000). La création d'images dans le *shtetl* (broderies, papiers découpés, etc.) a fait l'objet d'enquêtes ethnographiques dont on trouvera maints échos dans le *Journal of Jewish Art* (depuis 1974), mais aucune ne fait le point sur la politique des images.

25. Sur le *mizrakh*, voir le *Dictionnaire encyclopédique du judaïsme* (1996 : 688) et, surtout, la riche monographie insérée par Zborowski & Herzog (1992 : 63-79).

« Au mur est accroché le “mizrach” peint par mon frère, Isi, celui qui est mort à la guerre dans les rangs autrichiens. Dans chaque maison juive, quelque chose est accroché au mur pour indiquer l’Est, en souvenir du Mur des Lamentations, le seul resté debout après la destruction du Temple de Jérusalem. C’est pourquoi lorsqu’il prie, ou veut adresser à Dieu une requête particulière, un Juif se tourne toujours vers le mur situé à l’Est ».

La même iconographie marque les pierres tombales ; élevées et parfois gravées par l’aîné des descendants au terme de la première année du deuil, elles sont autant de *mizrakh* qui regardent l’Orient²⁶. Ilex Beller n’en représente qu’une, dans le dernier tableau de son second livre, le seul à ne pas ressusciter un lointain passé mais la visite qu’il fit, en avril 1983, à Grodzisko. « Tout a disparu », il ne reste rien des « vieilles pierres tombales qui se penchaient sous les arbres centenaires », mais un vieux paysan qui « sait tout » le conduit dans le cimetière arasé jusqu’à la tombe de son grand-père : « Là sort de terre le coin d’une grosse pierre aux trois quarts enterrée sur laquelle on peut déchiffrer quelques lettres en hébreu » et la moitié d’une étoile de David (cf. pl. 7). Telle est la première racine des images de Beller : le *mizrakh* du frère mort, la pierre tombale du grand-père et les six images saintes dont l’Est est toujours marqué. Il suffit alors de regarder une fois encore ses tableaux d’intérieurs pour se rendre compte qu’ils sont *tous* – synagogue, salon, atelier d’artisan ou boutique... – peints face au mur de l’Est, qu’ils comportent donc une image dans l’image, ce qui en fait autant de *mizrakh* rituels, de prières peintes que le peintre et le spectateur adressent à Dieu qui les reçoit comme conformes à sa Loi et à son œuvre.

S’il est licite et pieux de produire certaines figures à condition d’y enchâsser celles que la tradition fixe et garantit, comment comprendre qu’elles surgissent un beau jour à l’esprit comme autant de hantises à apprivoiser ? Autrement dit, y a-t-il dans la culture du *shtetl* telle qu’Ilex Beller l’incarne de quoi penser ce qui l’a transformé en visionnaire de la mémoire ? Un unique et étrange tableau suggère la réponse. On y voit un jeune juif pieux priant devant un livre qu’il ne lit point car il a les yeux fixés devant lui, grands ouverts, presque exorbités. C’est la nuit, son ombre s’allonge sur le mur qui, fait exceptionnel, unique même, ne porte pas de *mizrakh*. Celui-ci est comme remplacé par un grand tableau sur la gauche ; on y voit flotter dans un ciel bleu sombre au-dessus de grasses prairies trois anges dont l’un, de face, la bouche ouverte, semble fixer intensément la scène (cf. pl. 8). La comparaison avec la première version du tableau permet de comprendre que cette représentation s’encadre dans le chambranle de la porte laissée ouverte comme pour accueillir la visite surnaturelle et son image. La légende proposée par Beller nous éclaire en glosant *Htsos*, le titre du tableau : « Le mot *Htsos* vient de l’hébreu *Hatsot*, minuit. La tradition veut qu’à minuit les prières aillent directement au ciel... Les juifs *hassidim*, les plus pieux, se couchent tout habillés pour pouvoir se lever à minuit afin de prier et d’étudier ». Le commentaire de la même scène dans son premier livre est plus abondant. Il nous

26. L’iconographie des pierres tombales a fait l’objet de solides recherches. Par exemple : Goberman 2000.

apprend surtout que Leibl, le gendre de son oncle Wolwiz, dont la maison faisait face à la leur, pratique la prière de minuit dans une cabane en planches qui laisse filtrer, au grand effroi de l'enfant, la lueur tremblante de sa bougie. « On dit qu'il dialogue avec le ciel, que des dévots et d'éminents talmudistes depuis longtemps défunts viennent après minuit étudier avec lui ». Communication des mondes – Dieu et hommes, morts et vivants – que Beller représente encore par une image dans l'image. Mais l'on aura mesuré la distance entre la vision nocturne de Leibl-le-hassid et les sages *mizrakh* dont elle a pris la place.

Cela renvoie à la tension, née au milieu du XVIII^e siècle en Podolie, non loin de Grodzisko, entre la religion des talmudistes, attachée au commentaire infini de la lettre et au respect scrupuleux de la Loi, et celle des nouveaux saints hommes, les *hassidim*, soucieuse d'un rapport sensible, « miraculeux », avec le divin. En tout cas Beller suggère, par la composition même de son tableau, que quelque chose de cette expérience piétiste, qui ne fut pas étrangère à sa famille²⁷, est parvenue jusqu'à lui, lui offrant les visions qui relient son présent et le lointain passé du *shetel*, deux univers radicalement séparés. D'ailleurs, la même genèse du pouvoir de voir et de faire voir est figurée par un autre grand « artiste de la mémoire » que nous avons déjà entrevu, Harry Liebermann, natif de Gniewosow, en Pologne, émigré à New York, et qui, se mettant à peindre le *shetel* de son enfance, éclaire d'une semblable ascendance hassidique son élection d'artiste.

Impératif du « Souviens-toi », *mizrakh* consacré et visions du *hassid* sont les clés qu'Ilex Beller découvre au cœur du *shetel* et que recréent ses images. Son expérience n'est donc plus inconcevable, elle se donne à voir dans ses tableaux, réalisant l'essence religieuse du monde qu'ils représentent. On peut admettre, et la comparaison y invite, qu'il en est ainsi pour tous ces peintres juifs de la mémoire : ils acceptent et réalisent leur destin d'iconographes du passé en inscrivant ses sources et ses raisons dans une œuvre dont ils sont, finalement, moins les auteurs que les médiateurs, voire les créatures. Qu'en est-il pour Franco Magnani ? Quel sens donne-t-il à son expérience dont on a vu combien elle est plus intensément dramatisée que celle d'Ilex Beller ?

Quelque chose se laisse entrevoir moins en parcourant la galerie immense de ses tableaux qu'en s'attachant à leur chronologie. Franco Magnani a pris comme premiers sujets et points de vue sa maison d'enfance et il insiste toujours sur le fait qu'elle est, de tout le village, la plus proche de l'église. De la fenêtre de sa chambre, en tendant fort le bras, il se souvient qu'il pouvait en toucher le toit. Rares sont ses perspectives un peu larges qui ne soient surmontées du clocher crénelé de l'église, un clocher qu'il rend délibérément plus haut et plus svelte qu'il n'est. Dans ses récits, où le prêtre s'impose toujours comme l'autorité suprême, on perçoit une enfance pieuse d'enfant de chœur puis de pensionnaire chez les religieuses. On pressent aussi que le catholicisme qui l'a formé a été mis à

27. Un descendant américain de la famille, Robert Beller, croit pouvoir affirmer que les Beller de Grodzisko étaient *hassidim* (on peut rechercher la date « august 19, 2002 » sur le site www.genealogy.com).

distance au cours de sa vie d'ouvrier, de marin et de cuisinier. Quand surgissent en lui les visions du Pontito de ses dix premières années et quand il se découvre le pouvoir de les fixer sur la toile, les explications qui s'offrent ne peuvent être que religieuses : il a été élu, l'invisible lui apparaît, il est investi d'une mission divine. Or, rien, dans les pratiques catholiques, ne l'aide d'emblée à cerner cette irruption de la mémoire. La commémoration est certes au principe de la messe qu'il a servie mais elle semble cantonnée là, elle ne sous-tend plus l'ensemble des prescriptions et des rites. Quant à l'image, aucun précepte n'encadre sa création ni son usage dévot. Ce n'est pas qu'elle soit absente de l'église et de l'intérieur des maisons mais elle y vient toujours d'ailleurs, elle n'exige pas, comme dans le *shetel*, un emplacement et un engagement rituels particuliers. Elle n'a, en tout cas, laissé aucune marque lisible sur Magnani enfant

Après le désarroi initial, le cuisinier exilé accepte le bouleversement qui le frappe comme une grâce, un miracle. Encore lui faut-il s'assurer de la nature positive de l'événement et confirmer à toute force la valeur religieuse de sa conversion. Ne disposant même pas d'une vulgate théologique qui aurait interprété la montée des visions et la cristallisation des images, Magnani va se livrer à un bricolage qui vise à le rendre digne de ce qui advient et même à confirmer sa prédestination. Comme, pour lui, cette entreprise découle d'un vœu fait à sa mère, il explore d'abord cet héritage. Or, il se trouve que celle-ci avait la réputation d'avoir un « bon œil », capable de guérir les enfants quand elle les regardait. Ne tiendrait-il pas d'elle sa faculté de rendre ses couleurs au monde défunt ? On admettra que le lien est ténu, d'ailleurs Magnani s'en rend bien compte puisqu'il ne renchérit pas sur ce qui aurait pu devenir le portrait d'un enfant pieux, sage comme une image et peintre avant l'heure.

En fait, une fois que son grand « projet » est bien engagé, il *inverse* la relation : ne cherchant plus à fonder religieusement son pouvoir, il fait de celui-ci la source d'une apothéose qu'il a décidé de manifester aux yeux de tous en 1990, lorsque, pour la première fois, il refait le voyage vers Pontito. Impressionné au-delà des mots par ce retour vers le pays dont il a reconstitué la vérité, tenaillé par la peur que le réel dissolve l'œuvre, il retrouve quelque chose de son catholicisme d'enfant de chœur en faisant du Christ le fondateur d'une commémoration continue et multipliée – « Vous ferez ceci en mémoire de moi », a-t-il dit à ses disciples. Magnani, s'identifiant à ce héros de la mémoire, imagine un scénario rituel digne de lui : il accédera à Pontito à pied, portant sur l'épaule la croix de bois qu'il aura fait bénir à Rome par le pape, il gravira la colline comme un autre Golgotha, plongera son visage dans l'eau d'une fontaine, sera, comme Ulysse, reconnu par un chien... Rien de ce qu'il a prévu ne s'accomplira, le pape est en voyage et, dès sa descente d'avion, les autorités du pays s'empressent de le fourrer dans leur voiture pour le conduire au village ; mais lui, en son for intérieur, vivra ce retour sur un mode exalté, biblique. Oliver Sacks qui le visite quelque temps après à San Francisco remarque dans son garage-atelier une paire de chaussures qui sont ainsi légendées : « Baskets qui ont foulé le sol de la Terre promise ». Cette transfiguration imprègne l'œuvre qui poursuit son cours. Franco Magnani, sûr de son

pouvoir de révéler la face invisible ou inaccessible du réel, m'explique qu'il peut peindre Pontito à sa guise, « comme personne ne l'a jamais vu ni ne le reconnaîtra », et ce défi démiurgique l'amuse, le fait sourire malicieusement. C'est alors qu'il conçoit quelques toiles qui traduisent la mission qu'il s'est donnée : on y voit des fragments de Pontito tel qu'il le peint depuis des années, flotter dans l'espace autour de la Terre et parmi les planètes, livrés à la gravitation universelle et au silence des espaces infinis : « J'aimerais bien mettre des tableaux de Pontito dans un vaisseau spatial qui tourne pour toujours » (cf. pl. 14).

La religion de Beller et celle de Magnani se nouent autour de la même figure centrale, celle de la mère, éternelle « fiancée du shabbath » ou silhouette au fond de la maison, puisque c'est pour elle qu'ils prononcent, de fait, le vœu de restituer le passé. Le lieu dont ils font l'inventaire est matriciel au sens plein du terme, quelle que soit sa forme. Beller veille toujours à clôturer l'espace et à le peupler densément d'êtres toujours identifiés et liés d'un lien explicite (familial, rituel ou pratique), alors que Magnani fouille les plis et les plans de son labyrinthe minéral. Cependant leur rapport avec le temps originel est quasiment inverse. Beller se laisse absorber et définir par le passé de la tradition qu'il ranime scrupuleusement et restitue à ceux qui ne l'ont pas vécue, Magnani s'affirme de plus en plus libre de donner au Pontito qu'il porte en lui la forme qu'il a rêvée pour mieux le transmuter en un lieu éternel, sans attaches ni histoire, réinventé et lancé vers le futur. Ainsi, à leur manière, en viennent-ils à incarner les deux pôles sacerdotaux entre lesquels tout monothéisme se déploie. Même s'il donne à l'émotion sa place, Beller exerce une sorte de prêtrise, attentive à la reproduction – en images – de l'ancien ordre religieux qui est aussi un ordre social. Magnani, au contraire, adopte la posture prophétique : en s'identifiant ouvertement au « fils de la femme », il fonde la religion du lieu unique, c'est-à-dire de l'utopie. L'un de ses derniers tableaux – expression achevée de son projet, me dit-il – montre un fragment de Pontito en mouvement dans l'espace ; la petite maison d'enfance y donne sur un jardin herbu orné d'un massif de fleurs, de quelques plants de tomates et d'un seul arbre, un vrai morceau de paradis dans lequel une jeune femme nue, de dos, étend son linge (cf. pl. 15).

L'œuvre de l'art

Ainsi l'avènement des visions portées par la mémoire et le travail de représentation qui en découle ne vont jamais de soi, ils impliquent un remodelage de l'identité et de la biographie dans le miroir de la peinture. Il faut du temps pour élaborer ce sens (toujours religieux) de l'expérience, un temps dont on pressent, par les confidences des peintres et par l'examen des tableaux, qu'il fut traversé de doutes, de crises, de renoncements et de revirements. Mais n'oublions pas que c'est le regard d'autrui, par la reconnaissance qu'il entraîne, qui, très vite, a soutenu une entreprise dont on sait qu'elle fut d'abord, pour Magnani comme pour d'autres, très dérangeante. En effet, tous les peintres de la mémoire qui nous retiennent ici

sont, à leurs débuts, absolument étrangers aux mondes de l'art, et leur conversion – en fidèles de leur mémoire capable de rendre vie aux larges univers culturels dont ils ont été définitivement exilés – n'aurait pu être pleinement réalisée si leur œuvre n'avait pas été consacrée comme *œuvre d'art*. Cette conversion parallèle, cette « mise en valeur » mérite un examen plus précis car elle a fait, du visionnaire qui peint, souvent qualifié de « cas » intrigant, un *auteur*, un *artiste*.

Ilex Beller et Franco Magnani font de leurs images intérieures de classiques tableaux sur toile. Même si, dans un premier temps, ils ont pu s'essayer au dessin, ou, pour Magnani, être tenté par la sculpture de maquettes..., très vite la peinture de chevalet s'impose comme l'expression souveraine : elle permet une traduction rapide de la vision (l'un et l'autre dessinent au pinceau, sans l'intermédiaire d'un tracé préalable) et, surtout, elle aboutit à des *œuvres* immédiatement identifiables par n'importe quel spectateur. La peinture est seule susceptible d'en faire des peintres, selon l'acception courante. Encore faut-il qu'ils soient reçus comme tels, adoption d'autant plus difficile qu'ils manifestent tous deux la même exigence, inhérente aux conditions de leur entrée en art. En effet, les expositions collectives ou la présentation ponctuelle dans des galeries – lot habituel des débutants – ne peuvent que démembrer leur projet. Pour eux aucun tableau ne constitue une œuvre en soi, seul leur ensemble, qui correspond au monde dont ils sont les témoins ultimes, détient le sens. Aussi Beller compose-t-il d'abord un livre avant d'exposer et de céder quelques tableaux, et Magnani présente-t-il ses premières œuvres sur Pontito dans la galerie ouverte par Ruth, son épouse. L'un et l'autre n'accepteront de s'exposer « au détail » qu'une fois leur projet publié et reconnu. Franco Magnani entre, en 1988, dans l'Exploratorium de San Francisco avec cinquante tableaux, doublés d'autant de photographies, seulement parce que le spectateur y est pris à témoin de son expérience inouïe de résurrection mémorielle. Cette condition préalable, essentielle, introduit dans leur réception une ambiguïté irrésolue qui devient, dès lors, l'étoffe de leur vie. Ici les parcours de Beller et Magnani divergent car leur *mémoire* est diversement définie et située.

À sa première apparition, Ilex Beller se présente simplement comme le petit porteur d'une mémoire sociale. « Je ne suis pas écrivain et je ne suis pas peintre. Je n'ai pas la prétention d'écrire l'histoire. Je désire simplement témoigner d'un village que l'on a assassiné et qui ne revivra jamais plus... », écrit-il au seuil de son premier livre. Il ignore que d'autres artistes, professionnels, ont, de façon assez systématique, dépeint le *shetel* disparu ; il ne peut pas savoir que la mémoire plastique « spontanée » du *shetel* et de la Shoah commence, en ce début des années 1980, à faire l'objet de repérages et d'inventaires, aux États-Unis d'abord où plusieurs « conversions » comparables à la sienne ont été déjà reconnues et discrètement célébrées²⁸. Sans occuper une place très visible dans sa communauté

28. Voir, par exemple, les comparaisons proposées par Hollander (1991), Kleeblatt & Wertkin (1984) et Hemphill & Weissman (1974).

d'origine – Beller est plus lié à l'association des juifs anciens combattants et résistants qu'à l'amicale parisienne des émigrants polonais²⁹ –, il n'en devient pas moins celui qui ressuscite un univers sur lequel des historiens français qui ont leur ascendance dans le *yiddishland* commencent à publier des livres. Moins arrimé au souvenir intime de son enfance, il devient l'illustrateur d'une mémoire partagée : outre ses ouvrages personnels, ses images accompagnent la traduction du classique yiddish de Cholem Aleichem, *Tevié le laitier*, dans son édition de 1991³⁰. En fait, et c'est là le paradoxe, ce peintre « naturel », voué à une seule mission, est très vite transformé par la reconnaissance restreinte qui l'entoure et qui lui ouvre les portes des mondes de l'art. Entre 1981 et 1986, d'un livre à l'autre, il ne se contente pas de pousser plus loin l'exploration de Grodzisko disparu en doublant le nombre de ses images ; il modifie assez sensiblement sa manière en repeignant toute la première série. Sa palette s'éclaire – moins de bruns rouges, moins d'ombres charbonneuses sur ses blancs et ses couleurs, plus de teintes franches –, les visages s'affinent, certains tableaux s'enrichissent de figures et d'objets, en particulier d'images dans l'image. Beller a, semble-t-il, adopté la touche et le traitement du détail des peintres naïfs slaves dont Paris, avec Rome, est le haut lieu d'accueil et d'exposition³¹. De plus, dans cette seconde vague créatrice, s'affirme une façon de suspendre ses personnages en l'air, sur un fond – terre ou ciel – sans limites, très proche de Chagall qui fut aussi un peintre du bourg juif dont il était issu. Le visionnaire de l'enfance au *shetl* est donc devenu simultanément un imagier du passé collectif et un peintre parisien de style naïf (cf. pl. 3). Double inscription qui couronne la présentation qu'il fait de lui-même dans son second livre : « Ayant toujours rêvé de peindre, il a pu se consacrer entièrement à l'art à 59 ans, au moment de sa retraite. Ses œuvres ont déjà été exposées quatre fois, entre autres au Centre culturel du Marais, à Paris, et à la galerie des Beaux-Arts à Bruxelles. Certains de ses tableaux se trouvent au musée d'Art naïf d'Île-de-France et au musée Yad Vashem de Jérusalem »³².

Une tout autre réception de son œuvre a différemment orienté le destin de Franco Magnani peintre. En effet, comme on ne peut le rattacher à aucun devoir collectif de mémoire, ce sont les capacités chez lui exceptionnelles de cette fonction mentale qui seront retenues, illustrées et étudiées. Lui-même, à ses débuts, avait résolu par la peinture une situation de souffrance psychique indéfinie qui préludait à l'invasion obsédante des souvenirs. Ses admirateurs vont reconnaître en lui un cas de génie « naturel », doué d'une mémoire visuelle intégrale, mais spécialisée puisqu'elle ne s'applique qu'au Pontito de son enfance. L'exposer, pour

29. Ilex Beller apparaît dans le film de Mosco Boucault, *Des terroristes à la retraite* (1983), en revanche il n'est pas présent dans l'association des émigrés juifs polonais que Jonathan Boyarin (1991) étudia en 1982-1983.

30. Cholem Aleichem, *Tevié le laitier*, Paris, Messidor, 1991 (1^{re} éd. : Paris, Albin Michel, 1962).

31. On pense au rôle joué, à Paris, par Anatole Jakovski, collectionneur et critique, et par Max Fourny, collectionneur et éditeur, créateur du musée d'Art naïf d'Île-de-France qui expose des Beller, et à la découverte, en Italie et en France, de Generalic et des naïfs croates (Gamulin 1976).

32. Donc un musée d'art d'un côté et un mémorial de la Shoah de l'autre.

ses découvreurs, introduit au merveilleux du cerveau hypermnésique, qui situe Magnani aux côtés de phénomènes célèbres comme Cherechevski longuement étudié par Alexandre Luria et dont Borges a fait *Funès el memorioso*³³.

Dans l'expression *memory artist* qu'Oliver Sacks diffuse, la mémoire précède l'artiste et, plus radicalement encore, la fonction mémorielle supplante le contenu du « projet » qui n'en est que l'expression singulière, l'illustration presque anecdotique. Quand Franco me montre les panneaux sur lesquels il a regroupé des coupures de presse qui attestent de ses expositions américaines, il est facile de se rendre compte qu'elles sont toutes situées sur des campus universitaires, suscitées par des fondations ou des départements intéressés à la psychologie et à la physiologie du cerveau, donc héritières directes de sa première apparition à l'Exploratorium. Même s'il revendique cette célébrité-là, il convient qu'elle limite sa reconnaissance extérieure et met entre parenthèses ses raisons profondes, le moteur de sa vie créatrice. Au contraire, la reconnaissance de l'artiste en tant que tel, au-delà du diagnostic clinique sur ses capacités mémorielles, rétablit l'unité de sa personne et de son « projet ». Aussi fait-il le plus grand cas des jugements artistiques sur ces tableaux – ceux qui évoquent à son propos les architectures vides de la période métaphysique de Chirico – et prend-il l'habitude de se classer lui-même comme peintre « fantastique » et « surréaliste », épithètes qui sont venues à quelques commentateurs devant les fragments de Pontito tournant autour de la Terre. Cette adoption de catégories entérinées par les mondes de l'art – Magnani devient le surréaliste de la mémoire comme Beller en est devenu le naïf – n'a pas seulement pour effet escompté de faire vendre un peu sa peinture mais relance le « projet » vers ce qui devrait en être le couronnement. Depuis quelques années, Franco Magnani revient à Pontito chaque été, il s'est même mis à peindre les villages et les sites alentour, « sur le motif » cette fois. N'est-il pas en train de se renier, lui qui a toujours peint ses images intérieures ? En réalité cette œuvre nouvelle devrait lui permettre de construire enfin le musée de Pontito :

« Tu vois », dit-il en montrant un champ au pied de l'église, « on m'a cédé ce petit terrain là-bas, je voudrais y construire moi-même le musée, un bâtiment en bois pour les tableaux de la mémoire. Je fais des expositions dans les rues du village, j'essaie de vendre les autres peintures car il faut des sous, beaucoup d'argent ("money", dit-il toujours, même quand il parle italien). »



Si, dans la seconde moitié du XX^e siècle, il est possible d'identifier en Occident des peintres de la mémoire, il serait illusoire d'imaginer qu'une unité de style et une solidarité d'école les réunissent. En fait cette catégorie est une création extérieure floue ; les peintres de la mémoire sont des solitaires résolus, des singuliers qui ignorent le fait qu'ils ont des semblables. Les rapproche une expérience qui émane de coordonnées très homogènes et qui se déploie dans des directions

33. Alexandre Luria, « Une prodigieuse mémoire », in Luria 1995 : 193-305 ; Jorge Luis Borges « Funes ou la mémoire », in Borges 1951.

contrastées dont Ilex Beller et Franco Magnani offrent un exemple parfait. Séparés, définitivement séparés par la « grande hache » de l'Histoire, écrivait Georges Perec qui leur fut proche, du lieu maternel de l'enfance ; arrachés à un monde détruit qu'ils se sont longtemps efforcés d'oublier pour laisser place à la vie, laborieuse et familiale, et qui les rejoint sur le tard, parfois dans l'extrême vieillesse, non sous la forme ordinaire des souvenirs que l'on raconte mais sous celle sidérante des images que l'on voit avec la précision de certains rêves. Tous ceux que nous connaissons ont su rendre ces présences en se tenant au plus près de leur apparition, c'est-à-dire en les faisant voir, en en faisant des tableaux. Ils se sont retrouvés peintres. Mutation déconcertante pour eux, à moins d'introduire, comme ils le font tous, la croyance que dans leur « transe mémorielle »³⁴ l'invisible se manifeste et prend forme à travers eux. À compter de là, les contenus visualisés, les raisons de leur mission, l'ampleur de leur projet, sa réception surtout et sa plus ou moins grande domestication par les mondes de l'art varient, de même le corps de justifications culturelles dont ils disposent pour donner à la totalité de leur expérience un sens plus ou moins partagé. Mais, à la fin, un lien, au moins, très fortement les rassemble : ils sont devenus artistes, modestes bien sûr et pauvres le plus souvent, même si certains rencontrent un succès dont ils ne profitent guère. Cette métamorphose n'a pas pour principal effet de les grandir à leurs propres yeux, elle vient plutôt confirmer la vérité et la valeur de leur expérience en déplaçant son centre de gravité. On les expose dans des galeries, des musées, des lieux chargés de prestige ; des inconnus viennent voir leurs œuvres de la nuit, ils se recueillent en entrant, ils les contemplant une à une. Certains commentent, d'autres se contentent des yeux. Une aura semble naître de ce rapport respectueux et de tous ces mots et regards déposés sur leurs images. Une aura qui émane désormais de chacune d'elles et non plus du seul bouleversement qu'ils ont ressenti le jour où leur « projet » fut conçu en eux. Une aura rassurante puisqu'elle affirme le caractère exceptionnel, nécessaire et concrètement universel de leur mission de mémoire. Une mission qui les porte à rendre présent le seul monde invisible dont ils sont sûrs qu'il n'est pas pure chimère, *l'invisible du passé* dont ils sont les derniers voyants.

MOTS CLÉS/KEYWORDS: mémoire/*memory* – art naïf/*naïve art* – judaïsme/*Judaism* – peintres populaires/*folk painters* – image – Ilex Beller – Franco Magnani.

34. L'expression est de Daniel Schacter (1996). Devant Franco Magnani pris par le flot verbal de ses souvenirs, elle traduit exactement l'expression que je ressentis dans la même situation.

Antonini, Francesco Innio

1991 *L'età dei capolavori: creatività e vecchiaia nelle arti figurative*. Venise, Marsilio.

Beller, Ilex

1981 *Ils ont tué mon village*. Paris, Cercle d'art.

1986a *La Vie du shtetl : la bourgade juive de Pologne en 80 tableaux*. Paris, éd. du Scribe.

1986b *Life in the Shtetl : Scenes and Recollections*. New York, Holmes & Meier.

1989 *Das Leben im Shtetl*. Teclenburg, Lieber Verlag.

1991 *De mon shtetl à Paris*. Paris, éd. du Scribe.

Borges, Jorge Luis

1951 [1942] *Fictions*. Paris, Gallimard.

Boyarin, Jonathan

1991 *Polish Jews in Paris: The Ethnography of Memory*. Bloomington, Indiana University Press.

Brettonnière, Bernard, ed.

1987 *Simone Le Moigne. Exposition rétrospective à l'hôtel de ville de Saint-Herblain, avril-juin 1987*. Saint-Herblain-Laval, Presses de Saint-Herblain.

Carruthers, Mary

2002a *Le Livre de la mémoire*. Paris, Macula.

2002b *Machina memorialis*. Paris, Gallimard.

Catani, Maurizio

1982 *Tante Suzanne, une histoire de vie sociale*. Paris, Méridiens-Klincksieck.

Cohen-Shalev, Amir

2002 *Both Worlds at Once : Art in Old Age*. Lanham, Md., University Press of America.

De Martino, Ernesto

2002 [1977] *La fine del mondo : contributo all'analisi delle apocalissi culturali*. Turin, Einaudi.

Delouche, Denise

1991 «Hors des normes, un peintre naïf de Rostrenen, Simone Le Moigne», *Cahiers de l'Iroise*, n° hors-série.

Dictionnaire

1996 *Dictionnaire encyclopédique du judaïsme*. Paris, Le Cerf-Laffont («Bouquins»).

Dubuffet, Jean

1968 *Asphyxiante culture*. Paris, Minuit.

Ertel, Rachel

1982 *Le shtetl : la bourgade juive de Pologne*. Paris, Payot.

Gamulin, Grgo

1976 *Les Peintres naïfs : école de Hlebine*. Paris, Laffont.

Gilley, Shelby R.

2000 *Painting by Heart : The Life and Art of Clementine Hunter, Louisiana Folk Artist*. Baton Rouge, St Emma Press.

Ginzburg, Carlo

2004 «Memoria y globalización», *Historia, antropología y fuentes orales* 32 : Entre fábula y memoria : 29-40.

Goberman, David

2000 *Carved Memories: Heritage in Stone from the Russian Jewish Pale*. New York, Rizzoli International.

Goldberg, Sylvie-Anne

2000-2002 *La Clepsydre : essai sur la pluralité des temps dans le judaïsme*. Paris, Albin Michel, 2 vol.

Greenberg, Pearl

1987 *Visual Arts and Older People*.
Springfield, Charles C. Thomas.

Hemphill, Herbert W., Jr & Julia Weissman

1974 *Twentieth-Century American Folk Art and Artists*. New York, Dutton & Co.

Hollander, Stacy C.

1991 *Harry Lieberman : A Journey of Remembrance*. New York, Dutton Studio Books.

Hufford, Mary, Marjorie Hunt & Steven Zeitlin

1987 *The Grand Generation : Memory, Mastery, Legacy*. Washington, Smithsonian Institution Traveling Exhibition – University of Washington Press.

Kallir, Otto, ed.

1948 *Grandma Moses, My Life's Story*. New York, Harper & Brothers.

1973 *Grandma Moses*. New York, Harry N. Abrams.

Kleebblatt, Norman L. & Gerard C. Wertkin

1984 *The Jewish Heritage in American Folk Art*. New York, Universe Books.

Kugelmass, Jack & Jonathan Boyarin, eds

1998 [1983] *From a Ruined Garden : The Memorials Books of Polish Jewry*.
Bloomington, Indiana University Press.

Le Coq de Boisbaudran, Horace

1913 [1862] *L'Éducation de la mémoire pittoresque*. Préf. d'Auguste Rodin. Paris, Henri Laurens.

Le Moigne, Simone

1992 *Jeux et bonheurs de mon enfance (C'hoari ha levenez pa oan-me bugel)*.
Saint-Brieuc, Association bretonne de Culture.

Luria, Alexandre

1995 [1970] *L'homme dont le monde volait en éclats*. Paris, Le Seuil.

Lyons, Mary E., ed.

1988 *Talking With Tebé : Clementine Hunter, Memory Artist*. Boston, Houghton Mifflin.

Mann, Vivian B., ed.

2000 *Jewish Texts on Visual Arts*.
Cambridge, Cambridge University Press.

Munsterberg, Hugo

1983 *The Crown of Life, Artistic Creativity in Old Age*. New York, Harcourt.

O'Connor, Neil & Beate Hermelin

1987 «Visual Memory and Motor Programmes. Their Uses by Idiot-Savant Artists », *British Journal of Psychology* 78 : 307-323.

1989 «Visual Memory and Motor Programmes (2) », *British Journal of Psychology* 80 : 97-111.

Pearce, Michael

1997 «A Memory Artist », *What's New in the World* 18
[www.exploratorium.edu/learning_studio/news/april97.html].

Rossi, Paolo

1993 *Clavis universalis*. Grenoble, Jérôme Millon.

Sacks, Oliver

1996 [1995] *Un anthropologue sur Mars : sept histoires paradoxales*. Paris, Le Seuil.

Schacter, Daniel L.

1996 *Searching for Memory : The Brain, the Mind and the Past*. New York, Basic Books.

Wein, Abraham & Aharon Weiss

1984 *Encyclopaedia of Jewish Communities, Poland*. Jerusalem, Yad Vashem : vol. 3.

Wieviorka, Annette & Itzhok Niborski

1983 *Les Livres du souvenir. Mémoires juifs de Pologne*. Paris, Gallimard-Julliard (« Archives »).

W ilhem, Hughes

2002-2003 « Les critiques lors de l'exposition des monotypes de paysages de Degas chez Durand-Ruel en 1892 », *Nouvelles de l'estampe* 191-192 : 25-37.

W ilson, James L.

1988 *Clementine Hunter : American Folk Artist*. New Orleans, Pelican Publishing Company.

W iltshire, Stephen

1987 *Drawings*. London, Dent & Sons.

Yates, Frances

1975 [1966] *L'Art de la mémoire*. Paris, Gallimard.

Yerushalmi, Yosef Hayim

1984 [1982] *Zakhor, histoire juive et mémoire juive*. Paris, La Découverte.

Z borowski, Mark & Élisabeth Herzog

1992 [1952] *Olam. Dans le shtetl d'Europe centrale avant la Shoah*. Paris, Plon.

RÉSUMÉ/ABSTRACT

Daniel Fabre, *Peindre la mémoire*. — À partir des années 1930, apparaissent en Europe et en Amérique du Nord des peintres autodidactes qui, dans une expérience visionnaire, retrouvent et projettent sur la toile les images de leur enfance perdue. Tous ont connu l'exil, rupture biographique qui coïncide avec une apocalypse historique (Shoah, fin des villages de la vieille Europe ou du Middle West...). L'article analyse le parcours et l'œuvre de deux de ces peintres de la mémoire : Ilex Beller, issu du *shtetl* polonais, et Franco Magnani, né dans la montagne toscane. Ils résument à eux deux les questions que suscitent ces artistes, concernant leur tardive métamorphose en « témoins absolus », les pouvoirs de l'esprit qui se met à voir ce dont il se souvient, l'ordre métaphysique qui, pour ces peintres, fonde leur expérience, et, enfin, les puissances de l'image qui transfigure ces scènes, en fait des œuvres d'art.

Daniel Fabre, *Painting Memories*. — In the 1930s, self-educated painters in Europe and North America discovered, through visionary experiences, images from their lost childhood and projected them into canvases. All of them had experienced an exile and biographical rupture that coincided with a historical catastrophe (Shoah, the end of villages in the Old World or the Middle West, etc.). The lives and works of two of these painters are analyzed: Ilex Beller (of the Polish *shtetl*) and Franco Magnani (born in the Tuscan mountains). This enables us to address the questions that arise about this group of artists, specifically about: their late metamorphosis into "absolute witnesses", the powers stimulating visions, the experiences remembered, the metaphysical order underlying these experiences and, last of all, the power of the image that turns these lost scenes into works of art.