

APPROFONDISSEMENTS

L'objet du spectacle

En ce début de siècle, face à l'actualité, le travail de mémoire prend toute sa valeur.

Nous nous questionnons :

Comment se construit la mémoire d'un événement historique ?

Quelle est la place du témoin aujourd'hui ?

Dans quelle mesure comprendre les mécanismes qui ont permis les atrocités commises sous le nazisme peut nous aider à sonder le présent ?

Et en particulier, comment se met en place le mécanisme psychologique de l'obéissance ?

Le discours de *L'ère du témoin* se veut pluridisciplinaire et centré sur l'humain :

La dramaturgie est constituée à partir de matériaux autour de la Shoah : essais, textes politiques, textes de lois, témoignages.

Une grande importance est donnée à l'espace d'improvisation basée sur des exercices codés.

Le mouvement du corps des comédiens est imprégné par un travail sur la danse Buto.

La création musicale est une réécriture contemporaine des sonorités de la musique traditionnelle klezmer¹.

Dramaturgie

Le travail de dramaturgie est collectif. Cela permet à chacun de se mesurer à ses propres difficultés dans l'approche de ces matériaux et de se situer individuellement.

Deux lignes directrices se dégagent : d'une part l'essai d'Annette Wieviorka *L'ère du témoin* (Plon, 1998), et d'autre part le texte du psychologue social Stanley Milgram *Soumission à l'autorité* (Calmann-Lévy, 1974).

Ce dernier est l'objet d'une narration fragmentée sur toute la durée du spectacle.

La Shoah est devenue (...) le modèle de la construction de la mémoire (...). Cette référence (...) utilise au présent les vecteurs que la mémoire du génocide a élaborés au cours de son histoire longue de plus d'un demi-siècle (...). Nous souhaitons ici comprendre les diverses figures du témoin, leur modification dans le temps, en isolant trois grands ensembles successifs. Le premier concerne le témoignage légué par ceux qui n'ont pas survécu aux événements dont ils ont pourtant rendu compte ; le deuxième (...) montre comment la figure du témoin émerge dans nos sociétés; le troisième enfin interroge l'évolution de cette figure dans nos sociétés parvenues à ce que nous appelons l'ère du témoin.

(Annette Wieviorka)

L'obéissance à l'autorité, comme la pesanteur, est une caractéristique de l'existence qui nous paraît aller de soi dans les conditions de la vie normale. Elle ne rentre pas en ligne de compte dans la routine quotidienne et ne polarise notre attention que dans certaines circonstances de crise aiguë. (...) Le dilemme résultant du conflit entre la conscience et l'autorité est inhérent à la nature de la société et se poserait à nous même si le nazisme n'avait jamais existé. Réduire un problème aussi général à la seule dimension d'un événement historique, c'est se donner l'illusion qu'il appartient à une époque révolue.
(Stanley Milgram)

La parole directe du témoin est toujours abordée en évitant l'incarnation et en mettant en évidence le positionnement du comédien par rapport à son matériel.

Dans l'immense bibliographie du témoignage nous recherchons celle liée à l'Urbn (destruction)² plutôt que celle définie "littérature du lager", le dessein étant celui de rendre vivante l'idée de Wieviorka de la transformation du statut du témoin et non le témoignage lui même.

Une plage est laissée à l'utilisation d'articles d'actualité puisés dans les journaux au jour le jour.

Nous puisons des contrepoints dans les midrachim et dans la littérature des maîtres spirituels du hassidisme³. Ces derniers allaient à contre-courant à leur époque et souvent faisaient figure de dissidents dans leur propre mouvement.

Leurs contes, agréables à l'écoute comme des berceuses, demeurent aujourd'hui plus subversifs que jamais.

Notes de mise en scène

Se confronter aux matériaux documentaires m'a paru réalisable en gardant la possibilité pour le comédien de réagir par rapport à la tâche à accomplir, dans le moment même de la (re)présentation.

Pour cette recherche :

- dans la structure du spectacle, nous gardons des plages d'improvisation basée sur une technique d'exercices maîtrisée par les comédiens et nous rendons visible le processus pour le spectateur,

- on se rattache à une gestuelle de type performatif dans le corps de la danse Buto, dont les origines appartiennent à l'autre figure majeure de la dé-civilisation du 20^{ème} siècle (Hiroshima).

Ce travail est mené avec la collaboration de Yo Kusakabe.

Je recherche la matière chorégraphique à partir d'actions simples, de sensation précises, par exemple : écraser une feuille, en sentir les effluves. De ces actions, sensations naissent des mouvements et des phrases chorégraphiques.

Je vois dans ces mouvements des résonances dans l'espace, à l'image des effluves. J'organise alors ces résonances (...) elles métamorphosent l'espace.

(...) J'aime me servir d'objets ordinaires et quotidiens (...). Je retire la fonction de l'objet en le manipulant de toutes sortes de manières (...).

Son utilisation me permet aussi d'introduire une notion d'aléatoire : sa manipulation contient souvent une possibilité d'incidents.

(Yo Kusakabe)

- Une partie de la gestuelle des comédiens agit sur les éléments scéniques.

L'espace scénique est défini et "travaillé" avec des éléments pauvres : craie, eau, scotch, cailloux, métal ...

Des graphiques, des annotations seront peints et effacés tout au long du spectacle. On peut y lire, entre autres, ces annotations figurant sur les passeports ou cartes d'identité, à différentes époques et dans différents pays, parfois même dits démocratiques :

citoyen soviétique de religion juive
citoyen français musulman d'Algérie ...

Trois poteaux de bois d'un mètre forment un triangle dont la pointe à l'avant-scène est orientée vers le public. Un fil d'acier les relie, laissant ouvert le triangle en fond de scène. On y accroche progressivement des X métalliques.

Il s'agit d'une recherche autour de "l'Erouv Rechouyot" : ces fils de métal qui entourent certaines villes d'Israël et qui évoquent des murs imaginaires, définissant l'espace privé au sein duquel on peut se déplacer pendant le shabbat.

D'autres éléments sont explorés à partir de rituels.

Ces installations s'enrichissent grâce à la collaboration de la plasticienne Esther Shalev-Gerz.

- La création lumière investit les possibilités d'utilisation de sources lumineuses d'usage courant : dynamo de vélo, ampoule de ville, casque de spéléologue...

- la musique créée par Gualtiero Dazzi est inspirée par les sonorités de la tradition klezmer.

Certains morceaux "minimalistes répétitifs" sont enregistrés.

D'autres sont écrits pour être joués en direct par les comédiens : violon, petit accordéon, voix.

Annexe

Le mouvement perpétuel de la mémoire par Esther Shalev-Gerz

Les monuments commémoratifs, tels que nous les connaissons, ne correspondent plus aux aspirations ni aux sentiments d'une société qui s'oriente chaque jour davantage vers le mouvement, le processus créatif, en refusant le statu quo. Il me semble qu'aujourd'hui, la réflexion sur le monument doit mener à créer un espace où nos réflexions, nos émotions, nos partis pris envers les données historiques sont approfondis, où nos convictions actuelles sont stimulées. Le passé n'est qu'un outil pour provoquer une pensée présente. L'articulation de la mémoire et de l'oubli se réalise en fonction de deux pôles : d'une part, le savoir collectif, c'est à dire tout ce qui relève des moyens d'information et de communication publics, de l'éducation comme des médias; et d'autre part, la relation intime qu'entretiennent notre vécu et notre présent. Ces pôles, bien qu'opposés, s'articulent et forment une dynamique de mouvement perpétuel, en constant déséquilibre.

Dans mes travaux dans l'espace public, un espace se construit pour cette mémoire qui s'active dans la participation, c'est à dire au moment où le soi-disant spectateur inscrit son nom, utilise sa parole ou envoie sa photo. Grâce aux traces laissées lors de ces actions, les participants gardent la mémoire de leur intervention dans le processus de l'œuvre. Cette intervention manifeste également leur responsabilité envers leur époque. À travers le *Monument contre le fascisme de Hambourg/Harbourg*, j'ai tenté à la fois d'instaurer l'oubli dans un "lieu de mémoire" et d'y installer, à travers l'acte de participation du public, la mémoire de chacun, c'est à dire une mémoire subjective, fugitive et fragmentaire. En 1986, Jochen Gerz et moi avons installé sur une place de la ville une colonne de plomb, en invitant les passants à inscrire leur nom sur le métal par un panneau qui comportait le texte suivant, traduit en sept langues, dont le turc, l'arabe et l'hébreu : "Nous, invitons les citoyens de Harbourg et les visiteurs de cette ville à joindre ici leur nom au nôtre. Cela pour nous engager à être vigilants et à le demeurer. Plus les signatures seront nombreuses sur cette barre de plomb haute de douze mètres, plus elle s'enfoncera dans le sol. Et un jour elle disparaîtra complètement et la place de ce monument contre le fascisme sera vide. Car à la longue, nul ne s'élèvera à notre place contre l'injustice"

À mesure que la partie accessible de la colonne était recouverte de signature, celle-ci était enfoncée dans le sol. Il y eut en tout sept enfouissements et, en 1993, la colonne a complètement disparu; il ne subsiste qu'une plaque au sol. Ce que chacun avait gravé sur le métal - signature, hommage, insulte, graffiti - s'était imprimé dans sa propre mémoire mais avait disparu au regard des autres. Pendant la durée de la visibilité de la colonne sur la place, la situation historique avait également changé : la chute du mur, la réunification et la résurgence d'un certain néonazisme ont eu pour effet une prise de conscience politique qui a transformé le rapport des gens à la colonne. De l'objet étranger, perçu comme un élément presque agressif, le monument est devenu une sorte de forum public, d'exécutoire également, subissant plusieurs attentats (coups de feu, incendie) dont les séquelles ont disparu comme le reste.

Dans les années 1990, avec la notoriété du monument de Harbourg, plusieurs villes de l'Allemagne ont exprimé le désir d'ériger des monuments évoquant le nazisme et portant les noms de leurs concitoyens juifs disparus. Ma réaction à ces demandes fut de proposer des monuments portant non pas le nom des victimes, mais celui des bourreaux. La

compassion pour les victimes repose souvent sur le confort apporté par la distance historique, elle consiste à humaniser et à personnaliser ceux qui ont subi les effets d'une mécanique de destruction qui les a déshumanisés pour mieux les anéantir. Il n'est pas possible aujourd'hui d'ériger un monument sur lequel figureraient les noms des bourreaux. Ce n'est que le jour où interviendra un changement de pensée radical, un changement aussi bien politique que moral, qu'un tel acte deviendra réalisable.

Dans chacun de mes projets, comme dans celui du *Monument contre le fascisme*, le processus repose sur la perturbation des rapports entre producteur et spectateur, sur un don de la parole et sur une mémoire qui se construit et se transforme dans la participation, la prise de parti créant une mémoire, un souvenir (le "j'étais là") au travers d'un engagement dans le monde.

En 1996, à Oberhausen, dans la région industrielle de la Ruhr, le journal local a publié, chaque semaine pendant trois mois, une page où figurait une question, adressée aux lecteurs du journal : "Si le XX^e siècle recommençait, que souhaiteriez-vous y changer ?" Plus de 300 personnes, de tous âges et tous milieux confondus, répondirent à cette question et leur participation fit l'objet d'une exposition et d'une publication.

C'est à l'occasion de la préparation de cette exposition que m'est venue l'idée du travail intitulé *Raisons de Sourire*. En dialoguant avec les gens qui avaient répondu à la question d'Oberhausen, je me suis aperçue que, malgré l'engagement dont ils avaient fait preuve en livrant par l'écriture quelque chose qui les touchait de près ou dont ils étaient convaincus, ces gens rechignaient paradoxalement à donner une image d'eux mêmes, une simple photographie...

Raisons de Sourire consistait à demander aux gens, directement, dans le cadre de stages ou de workshops, ou à travers des annonces dans les journaux, des affiches.... de se faire photographe ou de se photographier eux-mêmes en train de penser à quelque chose qui pourrait les faire sourire, et d'envoyer la pellicule non développée. Le résultat, des négatifs noir et blanc et couleur agrandis et posés sur des miroirs, était chaque fois exposé sur le site même où l'intervention a eu lieu. À partir de 1996, *Raisons de Sourire* a été réalisé dans plusieurs villes du monde, en Allemagne, au Canada, aux États-Unis et en France, notamment à Paris, par le biais des panneaux municipaux d'affichage électronique, du quotidien Libération et de la Maison Européenne de la Photographie, à Arles dans le cadre d'un stage des Rencontres Internationales de la Photographie et à l'Île d'Ouessant, sur une proposition de l'école des Beaux-Arts de Quimper. Il s'agissait encore une fois de proposer une transformation active de la mémoire chez l'individu par le biais d'une participation à un projet public qui ne soit pas guidé par l'intérêt mais qui reposait au contraire sur le don. En réponse à ce don, comme le signalait le texte accompagnant le projet, Jochen Gerz et moi-même nous engageons à utiliser chaque pellicule reçue et à continuer ce travail jusqu'à ce que l'un d'entre nous meure.

Réalisé au cours du mois de mai 1998, le projet *L'Instruction Berlinoise* repose sur la voix, car le premier acte démocratique est de prendre la parole en public. Basé sur le texte destiné au théâtre de Peter Weiss, *L'Instruction*, constitué à partir du procès international d'Auschwitz qui s'est déroulé à Francfort entre 1963 et 1965, le projet était d'en faire une mise en scène interactive. Comme Bertolt Brecht l'écrivait à propos de la radio, un médium devient démocratique lorsque producteurs et spectateurs deviennent permutables,

interchangeables. De la même façon que Peter Weiss n'a pas écrit le texte de *L'Instruction*, il devient possible au metteur en scène de cette pièce de ne rien "mettre sur la scène" et aux acteurs de ne rien dire sinon de s'adresser aux spectateurs venus voir la pièce pour leur demander d'en lire le texte, afin que se renverse ainsi le principe de consommation en expérience active. Plusieurs mois avant les représentations, nous avons adressé aux abonnés des différents théâtres berlinois - le Hebbel Theater, le Berliner Ensemble et la Volksbühne am Rosa Luxemburg Platz - participants à l'opération, un courrier demandant leur participation au projet, sans aucun critère de professionnalisme. Près de 600 personnes volontaires ont assisté à plusieurs séminaires préliminaires et ont participé aux différentes interventions faisant partie du projet qui avait lieu dans l'espace médiatique. Environ 150 des participants ont ainsi accepté de faire publier dans un des plus importants quotidiens berlinois, le Tagesspiel, sans explications préalables, une photo d'eux, mentionnant leur nom, âge, profession et adresse, avec un extrait du texte de Peter Weiss. D'autres ont lu des passages du texte, enregistrés à l'aide d'un répondeur téléphonique et destinés à être diffusés de manière aléatoire à la radio au milieu des programmes. Selon le même procédé, des personnalités de la vie publique allemande - chanteurs de variété, politiciens, comédiens... - ont été filmés en train de lire dans les rues de Berlin des passages de *L'Instruction*, séquences diffusées au cours d'émissions culturelles de la ZDF, deuxième chaîne de télévision allemande.

L'Instruction berlinoise s'est jouée cinq soirs, entre le 25 mai et le 1^{er} juin 1998, dans les trois principaux théâtres de Berlin, à guichets fermés. Dans la salle restée éclairée pour que les gens puissent se voir les uns les autres sans aucune tentative de dramatisation, et devant une scène sans décors ni comédiens (elle abritait l'installation *EXIT/Dachou Project* de Jochen Gerz, que les spectateurs étaient invités à aller consulter pendant la représentation), huit acteurs choisissaient dans le public des personnes ou des groupes pour leur demander de lire des passages du texte, tandis que les volontaires formaient des chœurs (Peter Weiss considérait son texte comme un oratorio) interprétant d'autres fragments. Selon le sentiment de Weiss, pour qui *L'Instruction* portait la garantie de son propre échec dans la théâtralisation, *L'Instruction berlinoise* ne donnait à voir aux spectateurs que le visage de leurs voisins, et à entendre que le son de leur propre voix, dans une prise de parole publique.

En 1989, j'ai commencé une série d'images intitulées *Irréparable*.

Avec *Irréparable n° 85*, réalisé en 1998, dans le cadre de la Foto/Graphik Galerie Käthe Kollwitz à Berlin, les habitants et les visiteurs de la Kollwitzplatz étaient confrontés aux ruptures du présent et du passé.

Le lieu est historique, puisqu'il se situe à l'emplacement de l'ancienne maison dans laquelle vécut Käthe Kollwitz (1867-1945). Cette artiste engagée prit pour thème principal de son art la condition humaine et dénonça les atrocités de la guerre. Pour perpétuer la mémoire de cette artiste, un panneau lumineux a été installé devant le nouvel immeuble de la Kollwitzstrasse. Il accueille des œuvres d'artistes contemporains renouvelés chaque trimestre. Ainsi s'opère un travail actif sur la mémoire.

Irréparable n° 85 lie étroitement le passé et le présent de ce lieu. À l'intérieur du caisson lumineux se trouve le négatif d'une photographie de l'ancien immeuble où habitait Käthe Kollwitz détruit au cours de la Seconde Guerre mondiale. J'ai inséré dans cette photographie l'image du caisson lumineux (qui sert aujourd'hui de monument pour la créativité) remplie de couleur bleue. La couleur bleue rappelle le bleu du mur de l'actuel

bâtiment. Par ce travail, je propose une voie d'un impossible aller-retour dans le temps. La nuit, seule l'image négative de la maison illuminée est visible.

Depuis 1998, je poursuis mon travail dans l'espace public avec le projet *Les Portraits des histoires* qui consiste en l'élaboration d'un portrait d'un quartier à travers les portraits de ses habitants. Les éléments initiaux de ces portraits proviendront de leurs propres contributions.

La notion même de "portrait", qui normalement relève d'une forme close et immobile, est ici étendue à la façon dont ces personnes formulent le contenu de leurs préoccupations. Comment lier le portrait à la parole, aux histoires en perpétuel devenir ? La lumière détient le pouvoir de capter l'interaction entre le dit et la construction d'une image. Mais peut-elle transformer les portraits des histoires ? Il faut aussi modifier le rapport au temps. Passer du temps objectif de la capture de l'image au temps subjectif de chacun comble l'insuffisance du portrait, insère dans celui-ci l'infini. *Les portraits des histoires* font une proposition, la proposition de construire des images incomplètes, infinies dessinant une ouverture possible.

J'ai conçu *Les Portraits des histoires* suite à une invitation des laboratoires d'Aubervilliers afin de les réaliser avec les habitants d'Aubervilliers. En tant qu'artiste invitée à l'école des Beaux-Arts de Marseille, j'y ai réalisé ce projet simultanément dans le quartier marseillais Belsunce, en collaboration avec un groupe d'étudiants et d'association, la Compagnie.

J'ai contacté les habitants et je leur ai posé la question suivante : "Quelle histoire faut-il raconter aujourd'hui ?" tout en précisant qu'ils étaient entièrement libres de raconter ce qu'ils voulaient : une histoire vraie, une histoire inventé,... chaque personne ayant donné son accord pour participer au projet avait également la liberté de choisir le lieu où nous allions la filmer en train de raconter son histoire, chez elle ou ailleurs. C'était aussi à chacun de définir l'image de son propre portrait. Chacun pouvait choisir d'apparaître à l'image ou de proposer une image autre liée à sa parole.

Par leurs parcours, leurs attitudes, je considère que ces gens sont au cœur du mouvement du monde contemporain. En allant au devant d'eux avec cette simple interrogation, qui met en question le processus même de la création artistique, le champ est laissé ouvert à une réflexion sur l'engagement. Leur participation est fondamentale à la création de cette œuvre. Ainsi le spectateur, auparavant passif, est invité à participer dès sa première phase à la construction d'une œuvre. Les paroles sont directes et dessinent un paysage de cheminements qui révèle des réalités rêvées, enregistrent des urgences contemporaines et ouvrent le processus même de la création artistique.

En créant des enchevêtrements lors du montage, je construis un agencement particulier des Portraits des histoires. Je dessine un parcours qui se construit sur les habitudes visuelles et qui pose la question "Qu'est-ce qu'un portrait contemporain ?" L'image projetée de ces portraits contient simultanément deux personnes, l'une qui parle en présence d'une autre. Un dialogue fictif s'inscrit dans un univers contrasté qui repose sur le décalage des préjugés qui élargit la notion d'espace public. Comme la question initiale "Quelle histoire faut-il raconter aujourd'hui ?" n'apparaît qu'au début du film, dans le générique, je m'absente moi même de l'image en créant un espace d'écoute le plus ouvert possible. Le spectateur est seul, face à une mémoire individuelle et collective, succession des contributions créée lors du montage propose une construction qui pourrait être un "hypertexte" ou une "hyper-image", malgré le caractère linéaire de la vidéo. À Aubervilliers, les contributions des soixante habitants ont pris la forme d'une projection

vidéo d'une durée de deux heures et vingt-cinq minutes, accompagné de quarante-cinq double-portraits photographiques. À Marseille, la contribution des cinquante-six habitants s'est traduite par une vidéo de deux heures et quarante images doubles.

Judengong est un projet en cours de réalisation. *Judengong* ("passage des Juifs") est un passage piétonnier actuellement condamné qui longe un ancien cimetière juif datant du XIX^e siècles. Ce passage mesure 200 mètres de long et 7 mètres de large et se situe aujourd'hui entre le mur du cimetière et les arrière-cours d'immeubles d'habitations. Il existe le mythe selon lequel il était interdit aux Juifs de d'accéder au cimetière par l'entrée principale qui se trouvait sur le grand boulevard, la Schonhauser Allee. Ils auraient été obligés d'emprunter ce passage pour apporter leurs morts au cimetière. Je considère ce passage comme un lieu où réside et où se crée le mythe et je déclare les habitants des immeubles avoisinants responsable de le faire resurgir. Aujourd'hui le *Judengong* est pratiquement "annexé" aux arrière-cours de ces immeubles, et les habitants se sont appropriés cette espace comme espace de rangement, de toute sorte d'usage et de non-usage. Dans la plupart des cas, ces espaces ont un aspect négligé. Je propose aux habitants d'imaginer une intervention, artistique ou autre, dans le *Judengong*. Les habitants qui prennent la décision de participer au projet sont filmés chez eux, ce qui constitue la première phase du travail. À la suite de cette première contribution, un projet commun sera déterminé afin de le réaliser ensemble dans le *Judengong*.

La participation des habitants, par leur image et leur parole, permet de comprendre l'importance et le sentiment qu'ils accordent à ce voisinage. Leur intervention leur donnera également la possibilité de se resituer dans leur entourage et de participer au portrait de leur quartier tout en faisant l'expérience de l'autoportrait. Je souhaite mener et réaliser cette intervention avec les habitants, qui sont aujourd'hui les gardiens du mythe qui réside dans cette arrière arrière-cour.

À travers la contribution, le don, se dessine un espace public qui peut nous permettre de nous transformer, de maintenir fluide notre mémoire indissociablement liée aux autres. L'intérêt de la création de telles situations, que ce soient les représentations de *L'instruction*, l'enregistrement des *Portraits des histoires* ou la mise en place de la *Colonne de Harbourg*, réside toujours dans la prise de responsabilité collective qui se manifeste au travers d'un acte, d'une expérience personnelle et sensible, dans un renouvellement de la notion de rituel.

NOTES

¹ Klezmer, fusion des deux mots hébreux "semer" (chant) et "keli" (récipient, instrument), signifie "instrument du chant" et indique autant les instruments de musique que les musiciens ou la musique elle-même. La musique klezmer veut transmettre un "nigun", qui plus qu'une mélodie s'apparente à une voix intérieure. Dans la culture juive, un rabbin ne demanderait jamais à un klezmer de jouer un "nigun", mais de dire un "nigun". "Dire une mélodie" c'est dire la vérité.

² à titre d'exemple pour la littérature de l'Urbn

- Ka.Tzetnik 135633, Les visions d'un rescapé ou le syndrome d'Auschwitz, HACHETTE
- Calel Perechodnik, Suis-je un meurtrier?, LIANA LEVI, 1995
- Simha Guterman, Le livre retrouvé, PLON 1991
- Raul Hilberg, Carnets du ghetto de Varsovie, LA DÉCOUVERTE, 1996

³ midrachim et contes des maître hassidiques tiré essentiellement de :

- Elie Wiesel: Célébration hassidique SEUIL 1972
- Martin Buber: Les contes hassidiques