

TEMOIGNAGES FILMES : DU DOCUMENT A L'ŒUVRE D'ART

Ophélie Naessens

Nombre de plasticiens contemporains tissent des liens étroits avec l'Histoire, s'appropriant images et archives, menant des enquêtes. Depuis les années quatre-vingt-dix, des artistes dessinent au sein de cette mouvance une posture singulière ; celle de faire œuvre à partir de témoignages filmés. Derrière leur caméra, ils s'entretiennent avec des individus ayant vécu au plus près d'évènements majeurs de l'histoire contemporaine. L'artiste se fait « passeur de paroles », endossant tour à tour les habits de l'historien, du journaliste ou du documentariste.

La dimension historique est une composante essentielle des œuvres d'Esther Shalev-Gerz, construites autour de l'interstice entre écoute et parole, mémoire et oubli, mémoire collective et mémoire individuelle. A travers ses vidéo et installations, des hommes et des femmes racontent l'histoire. L'artiste les écoute, puis donne forme au souvenir, faisant dialoguer grande Histoire et histoire individuelle. Esther Shalev-Gerz manipule des documents, interroge des témoins, de ceux qui portent vers autrui ce qu'ils ont vécu, et expose des objets-témoins, de ceux que l'on se passe de main en main pour écrire l'histoire. Nous nous arrêterons ici sur les usages artistiques du témoignage filmé, à travers l'étude des stratégies plastiques à l'œuvre dans la reconstruction d'un réel enregistré. A partir de trois œuvres, nous questionnerons cette forme de pratique documentaire au regard de ses enjeux esthétiques, politiques et éthiques.

Un art documentaire

Depuis une vingtaine d'années, le travail d'Esther Shalev-Gerz ne cesse de nous interroger sur notre rapport à l'histoire, et plus précisément sur la manière dont nous, citoyens européens, conservons et transmettons une mémoire des évènements tragiques du siècle dernier. La mémoire de l'Holocauste est en effet très présente dans le travail de l'artiste, née à Vilnius en Lituanie et ayant passé une partie de son enfance en Israël, entre programmes pédagogiques de l'Etat et visites annuelles de Yad Vashem.

Manipuler des documents

Dans le cadre d'un projet développé au Musée Sprengel à Hanovre en 2002, Esther Shalev-Gerz réalise une installation intitulée *Does Your Image Reflect Me ?*¹. Pour réaliser ce projet, l'artiste débute par d'importantes recherches documentaires en vue d'étudier le matériel disponible sur l'histoire du camp de Bergen-Belsen et ses environs. L'installation présentée au Sprengel Museum en 2002 est composée de photographies et de deux paires de vidéos. Dans l'installation finale, différents matériaux coexistent. Nous y trouvons d'abord deux vidéos ; un double portrait de femmes qui relatent deux parcours qui ne se croisent jamais : celui d'Isabelle Choko, juive polonaise rescapée du camp de concentration de Bergen-Belsen, et de Charlotte Fuchs, comédienne allemande résidant à Hanovre durant la seconde guerre mondiale. Ces deux couples de vidéos sont prolongés par un travail photographique subdivisé en deux ensembles distincts, comprenant d'une part des photographies retravaillées superposant l'image des deux femmes, et d'autre part des photographies prises lors des visites de l'artiste sur l'ancien site de Bergen-Belsen. Sur la première photographie, nous voyons deux soldats devant ce qui est aujourd'hui la barrière séparant le terrain du camp de la zone militaire limitrophe, et anciennement l'entrée du camp. La seconde montre un centre d'épouillement devenu site archéologique, et la troisième un ancien bassin d'eau désormais rempli de terre. Cette série photographique se clôt sur une image énigmatique du même bassin, datant de 1945 et provenant des archives du camp. Nous y découvrons deux femmes ; l'une, habillée et le visage recouvert, est penchée sur l'eau lavant un linge, tandis que l'autre, buste nu et corps décharné, tourne le regard vers le photographe, esquissant un sourire. Par leur statut particulier de prélèvement de la réalité, ces photographies s'assimilent au concept de document. Avant d'être pensés comme matériaux artistiques, ces documents possèdent une fonction d'enregistrement et de conservation du réel. Et c'est principalement pour cette raison que ces enregistrements sont dès leur apparition devenus des matériaux privilégiés par les sociologues et les historiens, dans l'optique d'établir et d'éclairer des faits, bien que ces derniers n'hésitent pas à en pointer les limites.

Interroger des témoins

En 2005, à l'occasion de la commémoration du soixantième anniversaire de la libération du camp de concentration d'Auschwitz-Birkenau, l'artiste fut conviée par la mairie de Paris et le mémorial de la Shoah à réaliser un projet autour du recueil de témoignages de survivants. Esther Shalev-Gerz a alors chargé une équipe de recueillir entre novembre 2004 et

1. Esther Shalev-Gerz, *Does Your Image Reflect Me ?*, installation vidéo, 38min., 2002.

janvier 2005 les témoignages filmés de soixante survivants demeurant à Paris et dans ses environs. Ils ont été invités à raconter face à la caméra leur expérience personnelle, à travers un récit portant sur quatre temps distincts ; leur vie avant la guerre, la déportation et leur vie en camp de concentration, l'après camp, ainsi que leur existence actuelle. Les enregistrements qui résultent de ces interviews sont montrés sans montage ni coupures, la durée des témoignages correspondant ainsi au temps effectif de tournage, entre deux et neuf heures. A partir de ces enregistrements, l'artiste va produire l'installation *Derniers Témoins*² à l'Hôtel de Ville de Paris.

Si la parole vive elle-même ne saurait être considérée comme un document, c'est son enregistrement sur un support matériel qui le devient. Paul Ricoeur précise à ce propos que « les témoignages oraux ne constituent des documents qu'une fois enregistrés ; ils quittent alors la sphère orale pour entrer dans celle de l'écriture et s'éloignent ainsi du rôle du témoignage dans la conversation ordinaire. On peut dire alors que la mémoire est archivée, documentée³ ». Chaque personne raconte dans ce projet une histoire qui lui est personnellement arrivée. Ces enregistrements filmiques apparaissent alors comme des documents particuliers, parce qu'ils sont produits par un individu mais aussi parce qu'ils se fondent sur un récit dont l'objet concerne la biographie de ce dernier. Ces récits relèvent du témoignage, une structure narrative marquée par l'auto-désignation et la transmission d'une expérience vécue, d'un évènement à la réalité factuelle.

Exposer des objets – témoins

En 2004, Esther Shalev-Gerz est invitée par le Mémorial du camp de concentration de Buchenwald à créer un projet autour des objets trouvés sur place. Dans le cadre de cette commande, l'artiste déroule un processus de travail qui s'étend sur deux années et prendra finalement la forme d'une installation vidéo intitulée *Menschendinge/L'aspect humain des choses*⁴. Pendant le temps passé sur place au Musée, elle a exploré la collection d'objets conservés provenant du camp, et rencontré les membres de l'équipe travaillant à Buchenwald. La vingtaine d'objets retenus par l'artiste provient de l'ensemble de ceux qui ont été mis au jour après les fouilles sur le site du camp. Ces objets ont tous appartenu à des détenus, ce sont des objets fabriqués clandestinement ; un fil de fer devient bijou, un fragment d'aluminium

2. Esther Shalev-Gerz, *Entre l'écoute et la parole : Derniers Témoins. Auschwitz 1945-2005*, installation vidéo, 40 min., 2005.

3. RICOEUR P., *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 226.

4. Esther Shalev-Gerz, *Menschendinge/L'aspect humain des choses*, installation vidéo et photographies, 2004-2006.

incurvé se transforme en miroir. D'autres objets, dérivant de l'organisation pratique du camp, ont été détournés de leur usage initial ; les règles des ouvriers deviennent peigne ou manche de couteau, les gourdes se changent en bol ou en assiette, etc. D'autres encore ont été gravés, portant des signatures, ou encore des marques identitaires : « Cherche ton bol, ne touche pas au mien, tzigane ».

Ces objets rendent compte de la vie quotidienne des détenus, et ont ainsi valeur de témoignage historique. Davantage, ces objets témoignent de la capacité de résistance de ceux qui les ont produit, face à la douleur physique et à la souffrance psychique. Ils affirment, par leur existence même, de manière pragmatique mais aussi symbolique, de la capacité des êtres humains à résister à l'entreprise de déshumanisation et d'extermination massive. Néanmoins, sous notre regard, ces objets demeurent muets. Et c'est pour cette raison que l'artiste n'a pas choisi de les représenter, préférant proposer à d'autres de les présenter, des personnes choisies parce qu'elles avaient un rapport professionnel avec ces objets. Dans le cadre de son enquête, Esther Shalev-Gerz a ainsi successivement rencontré cinq employés et assimilés du musée : directeur, photographe, archéologue, historien et restaurateur. A travers une série d'interviews, l'artiste leur a demandé d'expliquer la manière dont ils comprenaient ces objets, mais aussi leurs relations avec ces derniers, que celles-ci soient professionnelles, imaginaires ou personnelles.

De la stratégie artistique

Les œuvres fondées sur le recueil de témoignages entretiennent un rapport particulier au réel, caractérisé par la manière dont les artistes le perçoivent et l'interrogent. Objet, photographie ou témoignage, il ne s'agit jamais pour Esther Shalev-Gerz de livrer au spectateur une présentation brute du document. A contrario de l'historien qui découvre, classe et enregistre les traces du passé pour en livrer une compréhension articulée, l'artiste quant à elle choisit de faire du document la matière première du travail artistique, elle en propose des élaborations formelles, lesquelles se fondent essentiellement sur les procédés d'assemblage et de remontage qui marquent le passage vers la construction d'un nouveau récit.

Du dialogue entre deux documents : réactiver une mémoire commune

Le parcours de recherche de l'historien est habituellement mu par l'établissement de la preuve documentaire. Pour vérifier la fiabilité du témoignage, le chercheur confronte ce

dernier à des documents issus d'autres sources afin de construire l'Histoire et d'éclairer précisément les faits passés. Dans l'installation *Does Your Image reflect me ?*, si Esther Shalev-Gerz accole dans l'espace de l'exposition la subjectivité des témoignages et l'objectivité mécanique des photographies, cette confrontation se fait selon une modalité distincte de celle de l'historien. Les photographies actuelles du camp, qui relèvent bien d'un aspect documentaire, ne documentent pas grand-chose, et échouent singulièrement à évoquer le passé. Récits et photographies ne concernent pas la même temporalité, mais, davantage, rien ne permet de déceler sur les images quelque trace significative des tragiques événements qui se sont déroulés à Bergen-Belsen. Aucun repère ne nous permet sur place de saisir sa signification ; « sous sa forme actuelle, nous ne pouvons comprendre ce qui s'est passé que si nous nous penchons sur une documentation historique. Pour la vie quotidienne dans la grande ville à proximité, le site de Bergen-Belsen n'a pas de présence réelle⁵ ». À la place du site, on découvre aujourd'hui un grand espace vert, qu'Ulrich Krempel, qui a accompagné Esther Shalev-Gerz lors de ces visites sur les lieux, décrit comme « un vaste espace, seulement ponctué de tombes surélevées recouvertes d'herbes, de pierres tombales, de monuments commémoratifs⁶ ». Dans ce parc se trouve le musée commémoratif, et, derrière celui-ci, le site de l'ancien camp, « les bords surélevés des fosses communes, comme des carrés de pelouse. Des inscriptions comme : 2000 morts, 5000 morts. Un grand autel incurvé, le lieu du memento⁷ ». Les photographies présentées par l'artiste sont impossibles à situer dans un espace géographique précis, et il est également impossible d'y percevoir les traces du passé. Exposées en contrepoint aux témoignages filmés, ces tirages soulignent l'incapacité du document photographique à rendre visible une réalité tragique. En prenant comme point de départ une archive du camp, la série de photographies consacrée au bassin fait le lien entre passé et présent d'un même lieu, tout en évoquant déjà une rencontre imaginaire entre Isabelle Choko et Charlotte Fuchs. Plutôt que d'attester d'un lien entre les différentes images, le spectateur est invité à en créer. Aussi, la photo historique des deux femmes au bassin, qui donne à voir un lieu dans lequel l'émergence d'une mémoire commune demeure impossible, produit un lien avec les images actuelles, nous proposant une possibilité de reconstruire la mémoire. Pour autant, cette image fait valoir, à travers l'image de ceux qui ont survécu, la pensée de ceux qui ont disparu.

5. KREMPEL U., « L'image de l'autre », dans *Esther Shalev-Gerz : Est-ce que ton image me regarde*, catalogue d'exposition, Hanovre, Sprengel Museum, 2002, p. 63.

6. *Ibid.*, p. 64.

7. *Ibid.*, p. 63.

Mémoire et histoire

Si le principal défaut du témoignage pointé par les historiens se noue autour d'une subjectivité entachant sa fiabilité, Shalev-Gerz prend le parti de se glisser dans cette faille et de livrer deux témoignages dont l'expérience singulière se révèle à l'aune de leurs divergences. Il n'est pas question ici de trouver le vrai en confrontant différents témoignages quant à un instant historique donné, mais davantage de livrer une représentation faisant coexister différentes perspectives. L'artiste choisit de s'intéresser à deux expériences individuelles, à deux femmes ayant vécu une vie totalement différente durant la seconde guerre mondiale, à seulement quelques kilomètres l'une de l'autre. Dans cette œuvre, comme le souligne justement la traduction française « Est-ce que ton image me concerne ? », c'est uniquement le fait de raconter et d'écouter qui établit un lien entre les deux femmes, et, par prolongement, c'est notre écoute et notre regard qui permettent désormais d'établir un lien entre elles. La rencontre entre ces deux témoignages met en évidence la relation entre deux points de vue spécifiques et différents sur une même période historique. Dans cette installation, l'artiste juxtapose deux visions personnelles d'un moment historique, deux mémoires, deux destins relatés dans leur existence quotidienne, qui ne se croisent jamais bien qu'évoluant dans le même espace-temps. La confrontation des témoignages nous place non pas face à une vérité qui en émergerait, mais davantage face à deux personnes nous proposant une connaissance historique démultipliée, ainsi que deux manières de l'énoncer, créant dans leur juxtaposition un espace-temps commun. Esther Shalev-Gerz relie les destins individuels à l'Histoire par la référence documentaire et travaille ainsi à la confrontation entre mémoire individuelle et mémoire collective en les questionnant l'une par rapport à l'autre. En proposant leur articulation, l'artiste nous interroge sur la possibilité de « reconstruire et [de] transmettre quelque chose de l'ordre de la mémoire quand elle se confronte à la (Grande) Histoire⁸ ». L'utilisation du témoignage s'envisage dans son œuvre comme un moyen d'interroger l'écart et la tension entre le vécu des individus et les documents – récits et représentations – entre mémoire et histoire.

Contrepied des représentations logorrhéiques ; distanciation et espace réflexif

Dans l'exposition présentée à l'Hôtel de Ville de Paris en 2005, *Entre l'écoute et la parole : Derniers Témoins*, trois vidéos étaient projetées sur de grands écrans surplombant la salle. Sur ces écrans, la même vidéo était projetée avec un décalage de sept secondes, se

8. BAQUE D., *Pour un nouvel art du politique, De l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, 2004, p. 167.

propageant de droite à gauche, selon le sens de lecture de la langue yiddish, donnant à voir une série de gros plans sur les visages des personnes énonçant leur témoignage, au ralenti et en silence. Les images produites par Esther Shalev-Gerz procèdent d'une fastidieuse opération de montage vidéo à partir des témoignages enregistrés lors de son enquête. Après leur repérage, elle a extrait « les "inter-dits" des enregistrements, les moments entre la question posée et la réponse, afin de faire le portrait des témoins à partir de leurs silences ⁹ ». L'artiste a ainsi capté ces moments durant lesquels les témoins observent un retour sur eux-mêmes, se concentrent, réfléchissent, hésitent, avant même qu'une parole émerge. Le silence des visages met à jour l'élaboration d'une pensée. Ce silence permet au témoin de façonner en lui-même la parole qu'il délivrera ensuite à autrui. Cette opération est d'autant plus complexe ici qu'elle requiert un travail de mémoire conséquent, portant sur des événements passés de soixante ans. Nous entrevoyons en outre dans ses silences vidéographiques des individus parfois fatigués, hésitants, respirant difficilement. Ces marqueurs nous rappellent que seul le temps passé en entretien permet l'émergence d'une représentation de parole, et que celle-ci n'est jamais l'effet d'un don immédiat. En offrant à ses interlocuteurs une durée ouverte, ceux-ci sont autorisés à parler aussi longtemps qu'ils le désirent, développant le « temps subjectif de leur propre discours ¹⁰ ». *Derniers Témoins* ne nous donne rien à entendre, mais les silences expriment, à travers les corps, les mains, les visages. Un certain nombre de marqueurs de communication non-verbale font signe : des rides se creusent, des yeux se plissent, des rictus se dessinent, manifestant des corps travaillés par la parole en phase d'être formulée. Aussi, c'est l'acte même de se souvenir qui est représenté dans ces images, les témoins présentent cet acte, au-delà du récit du souvenir. L'émergence du souvenir apparaît sur les visages silencieux, durant ce moment que Paul Ricœur nomme « le petit miracle de la reconnaissance », en tant que celui-ci « enrob[e] de présence l'altérité du révolu. C'est en cela que le souvenir est représentation, au double sens du re- : en arrière, à nouveau ¹¹ ». La mémoire se révèle en tant qu'inscrite dans un corps, les silences incarnent le processus de remémoration, tout en proposant une représentation de l'espace-temps entre l'expérience vécue et la narration inscrite dans le présent. Cette représentation manifeste l'écart irrésorbable entre des visages se remémorant un passé et ce passé dont nous ne pouvons qu'avoir une expérience médiée. Les projections donnent à voir les couches de temps entre les

9. SHALEV-GERZ E., *Entre l'écoute et la parole : Derniers Témoins, Auschwitz 1945-2005*, texte de présentation, catalogue d'exposition, Paris/Lyon, Jeu de Paume/Fage éditions, 2010, p. 90.

10. GINTZ, C., « Les mémoires croisées d'Auber...99 », dans *Esther Shalev-Gerz, les portraits des histoires, Aubervilliers*, Aubervilliers, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, Les Laboratoires d'Aubervilliers/ la ville d'Aubervilliers, 2000, p.68.

11. RICŒUR P., *La mémoire, l'histoire, l'oubli, op.cit.*, p. 47.

mots, avant que ces derniers ne prennent forme, et les images offrent alors une durée visible à cet instant fugitif lors duquel la mémoire fait surface. Ces silences présents au cœur même d'une parole laissent entrevoir un espace en dehors d'une logique discursive, un espace véritablement filmique, celui d'une mémoire sensible et corporelle. Un sujet se présente face à nous, dont le « corps est comme traversé par le souvenir ». L'artiste explique elle-même à ce propos : « C'est une sorte de “ montrage ” d'une intelligibilité du sensible ou d'une mémoire autre que celle construite par des mots ou des concepts traversant les corps, captée par le regard.¹²» Le silence qui nous fait face dans l'exposition emplit l'espace de son écart, transcendant le témoignage.

De la confrontation des deux dispositifs filmiques présentés à l'Hôtel de Ville de Paris (dvd et projections), naît un rapport négatif entre contenus des récits et silences filmés, un rapport qui laisse entrevoir l'impossible adéquation entre l'expérience passée et la possibilité d'une parole s'y rapportant. Si l'œuvre d'Esther Shalev-Gerz offre un aperçu de l'irreprésentable, c'est bien au sens où l'entend Jacques Rancière dans son ouvrage *Le destin des images*, en tant qu'il « exprime l'absence d'un rapport stable entre monstration et signification. Mais ce dérèglement va dans le sens non d'un moins mais d'un plus de représentation : plus de possibilité de construire des équivalences, de rendre présent l'absent et de faire coïncider un réglage particulier du rapport entre sens et non-sens avec un réglage particulier du rapport entre présentation et retrait ¹³». Mais il ne s'agit pas pour l'artiste de réaliser un « monument à l'indicibilité de la Shoah », comme le souligne Georges Didi-Huberman dans un article intitulé « Blancs soucis de notre histoire », « cette collection de silences [...] ne donne, plus modestement, que le contre-motif – la contre-forme, le creux, la doublure, le laps, mais efficaces et marquants – de paroles aussi nécessaires que lacunaires¹⁴».

De la réinterprétation du document lorsqu'ils deviennent constituants de l'œuvre

12. SHALEV-GERZ, E., « Entretien avec Marta Gili », dans *Esther Shalev-Gerz, op. cit.*, p.40.

13. RANCIERE, J., *Le destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003, p.152.

14. DIDI-HUBERMAN G., « Blancs soucis de notre histoire », dans Schweizer N. (dir.), *Esther Shalev-Gerz. Entre l'écoute et la parole / Between Telling and Listening*, catalogue d'exposition, Lausanne/ Zurich, Musée cantonal des Beaux-Arts/ JRP Ringier, 2012, p. 64.

A travers leur conservation dans l'optique d'une consultation et d'une interrogation par les historiens et autres garants de la connaissance historique, les objets trouvés à Buchenwald ont acquis une valeur de document. Pour l'historien comme pour l'artiste, le document ne consiste jamais en une parole brute, mais relève toujours d'une construction : il est un objet produit. Le document doit au préalable être sélectionné pour ensuite être interrogé par un sujet, et c'est ce questionnement qui permettra l'établissement de la preuve documentaire, désignant pour l'historien « la part de vérité historique » du document. Paul Ricoeur, dans *Mémoire, histoire et oubli*, remarque à ce propos :

« Rien n'est en tant que tel document, même si tout résidu du passé est potentiellement trace. Pour l'historien, le document n'est pas simplement donné, comme l'idée de trace laissée pourrait le suggérer. Il est cherché et trouvé. Bien plus, il est circonscrit, et en ce sens constitué comme document, par le questionnement. Pour un historien, tout peut devenir document [...]. Devient ainsi document tout ce qui peut être interrogé pour un historien dans la pensée d'y trouver une information sur le passé¹⁵. »

Pour faire sens, le document doit nécessairement être interprété, une interprétation inévitablement subjective ; les professionnels du musée se relaient pour livrer leur appréhension de l'objet qu'ils présentent. Au fil des vidéos, les objets circulent entre les mains des employés mais ne sont jamais simplement exposés. Chacun des photogrammes tirés des films montrent sous des angles différents les objets dans les mains de celui qui le présente. Dans cette pièce, l'artiste nous parle de la mémoire des vivants, d'une mémoire laborieuse au sein d'un travail en train de se faire, au fil des mots qui émergent pour *faire parler ces objets muets*. Aux traditionnelles opérations historiographiques que sont la conservation et l'archivage des objets, Esther Shalve-Gerz ajoute ainsi une nouvelle étape de transmission. Dans l'exposition, nous voyons d'une part des objets et d'autre part des personnes qui parlent à l'écran. Entre photographies et témoignages, notre regard circule. L'enjeu de cette circulation du regard réside dans le va-et-vient entre récit et objets, dont les liens se tissent à travers la manipulation de l'objet par le corps de l'orateur. Les mains qui touchent font circulation, transformation. L'attestation du meurtre de masse n'est pas l'objet de *Menschendinge*, ni celle de la souffrance des détenus du camp. Car, en effet, face à ces objets collectés, amassés, conservés dans un dispositif muséal par les gardiens de la mémoire, objets figés dans leur inextricable lien à l'entreprise de mort, la pétrification nous guette. Le risque

15. RICŒUR P., *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op.cit., p. 226.

demeure de les transformer dans l'inconscient collectif en reliques archivistiques. Dans *Menschendinge*, Esther Shalev-Gerz prend le contre-pied de cette dérive, tentant d'un donner une lisibilité, d'en révéler l' « aspect humain ». Dans cette perspective, l'artiste fait à nouveau le choix de l'intervalle, de l'interstice. Ce choix se révèle tant dans la représentation des objets qui n'apparaissent pas selon un point de vue unique mais à travers une vision défragmentée en une multiplicité de points de vue. Davantage, les photographies ne nous montrent pas seulement des objets, mais des objets présentés et manipulés par des individus. L'approche que nous avons de ces objets passe par la perception de ceux qui les animent. L'artiste présente les rapports sensibles qui se sont nouées entre ces professionnels et ces objets, une perception sensible qui donne un présent à ces objets, notamment à travers la description des actes accomplis (fouille, nettoyage, étiquetage, conservation, relevés graphiques). Ce sont ici les corps qui donnent une voix aux objets. La lisibilité de ces derniers n'est possible qu'à travers leur monstration, leur réflexion et leur incarnation. Le corps fait lien entre l'objet et sa mémoire, entre passé et présent, il en actualise le témoignage. Les vidéos exposent ainsi une suite de portraits doubles, à chaque nouvelle séquence, nous assistons à la rencontre entre un corps pensant et un objet témoin. A travers cette pièce, Shalev-Gerz interroge le sens de la commémoration et suggère que le souvenir est tout autant un enchaînement d'actes qu'une préservation d'objets. Jacques Rancière, dans l'article « Le travail de l'image » dit à propos qu' « Il ne s'agit pas de susciter l'adhésion pieuse devant ces objets, mais de lutter contre la seconde négation, celle de la négligence, en raccordant notre présent à cet autre présent ¹⁶ ».

Ces pratiques artistiques fondées sur un témoignage audiovisuel, et sur d'autres documents, s'emparent de la forme documentaire tout en creusant les espaces laissés vacants par les exigences de vérité et de fiabilité qui lui sont imposées dans les champs des sciences humaines. Ils contribuent également à la mise en forme artistique à l'appréhension du passé, en livrant des formes actualisées, disruptives et réflexives, à travers lesquelles le spectateur est susceptible de créer des liens, d'imaginer des passerelles, de construire un nouvel espace de dialogue entre mémoire Historique et mémoire personnelle.

16. RANCIERE J., « Le travail de l'image », dans *Esther Shalev-Gerz*, catalogue d'exposition, Paris/Lyon, Jeu de Paume/Fage éditions, 2010, p. 20.

Bibliographie

BAQUE D., *Pour un nouvel art du politique, De l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, 2004.

DIDI-HUBERMAN G., *Images malgré tout*, Paris, éditions de Minuit, 2003.

Entre l'écoute et la parole: derniers témoins, Paris, Mairie de Paris, Direction générale de l'information et de la communication, 2000.

Esther Shalev-Gerz : Est-ce que ton image me regarde, catalogue d'exposition, Hanovre, Sprengel Museum, 2002.

Esther Shalev-Gerz, catalogue d'exposition, Paris/Lyon, Jeu de Paume/Fage éditions, 2010.

Esther Shalev-Gerz. Entre l'écoute et la parole / Between Telling and Listening, catalogue d'exposition, Lausanne/ Zurich, Musée cantonal des Beaux-Arts/ JRP Ringier, 2012.

RANCIERE, J., *Le destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003, p.152.

RICOEUR P., *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.