



**TANIA
MOURAUD :
Un certain
regard porté
sur l'histoire**

Avril - juin 2008
Exposition ResPolitica

**Collège du Girbet, Saverdun
Galerie d'établissement**

Œuvre prêtée par le
**Pôle Art Contemporain
des Abattoirs**
Pascal Pique et Hélène Poquet
Direction pour l'Art Contemporain

Les différents aspects de l'installation vidéo de Tania Mouraud questionnent.
Cette oeuvre propose en effet une réflexion sur la création contemporaine
et, au-delà, sur la commémoration, le souvenir, l'histoire.
Toutes les disciplines peuvent y trouver des contenus d'enseignement,
du primaire au lycée, voire au-delà.
Ce dossier se propose de fournir des pistes pédagogiques, des repères
et d'introduire de nouvelles références culturelles en relation.

Evelyne GOUPY,
Chargée de mission
Service Educatif
Musée des Abattoirs

SOMMAIRE :

ANALYSE	3
DEMARCHE	7
ELEMENTS BIOGRAPHIQUES	8
DERNIERES EXPOSITIONS PERSONNELLES	8
OUVERTURE A D'AUTRES CHAMPS	9
PHOTOGRAPHIE	9
ARTS PLASTIQUES	9
HISTOIRE	10
BANDE DESSINEE	11
CHOREGRAPHIE	11
LITTERATURE	11
CINEMA	12
SOCIOLOGIE : La notion de mémoire collective	12
DOCUMENTAIRE	13
MUSIQUE KLEZMER	13
PISTES PEDAGOGIQUES	14
EDUCATION MUSICALE	14
ARTS PLASTIQUES	15
CDI	15
ALLEMAND	15
HISTOIRE	16
PHILOSOPHIE	16
BIBLIOGRAPHIE	19



Tania Mouraud
1942, Paris

Sightseeing

2002

Vidéo

DVD vidéo, pal, couleur, sonore

Durée : 7'

1/5

Mentions génériques :
Musique
Claudine Movsessian

Remerciements :
Alain Karpati
Jean-Michel Raingeard
Copyright Tania Mouraud

ANALYSE :

Après avoir visionné le film, le titre interroge : en effet, si, dans le langage courant, *sightseeing* se traduit par "tourisme", ce terme peut sembler, par son ironie supposée, en total décalage avec la gravité du propos. Tania Mouraud, interpellée à ce sujet, explique : " *Le titre n'est pas ironique mais cinglant, dur comme une gifle. Il s'agit bien du mot tourisme. Cependant avec la nuance de "digne d'être vu", "ce qu'il faut voir absolument" ou "incontournable".* "

L'image nous dévoile le champ visuel présumé d'un passager ; **nous** sommes le passager, immédiatement convoqué, introduit, inclus dans le décor, le mouvement, le défilement qui s'imposent à notre regard : Pouvoir d'implication de la caméra subjective...

Cependant, notre vision est entravée par une vitre embuée, qui, tel un visage baigné de larmes, ruisselle.

Où sommes-nous ? Au milieu d'un paysage vallonné, désolé. C'est l'hiver.

Train ou voiture ? Quelques indices nous laissent bientôt supposer que nous nous trouvons sur la banquette arrière d'une automobile. Où sommes-nous conduits ? Il faudra attendre longtemps pour le savoir avec certitude ! Nous ne pouvons que subir, attendre, rester passifs, bien que nos sens soient en alerte.

Intérieur/Extérieur : Frontière, limite, constituées par la vitre.

C'est un point de vue fragile qui dévoile un long trajet sinistre, dans la neige, le froid, la grisaille, au milieu de collines, d'arbres dépouillés ou de résineux - occasionnant une bien sinistre lumière. S'amorce une interminable montée vers on ne sait où, dans un paysage tout en valeurs de gris, parfois ponctué de taches rouges jalonnant le bord de la route. Rythme lent : quand cet unique signal coloré -révélateur du niveau d'enneigement- fera-t-il sa réapparition ?

Les lamentations d'une musique lancinante accompagnent le trajet, une plainte aiguë de clarinette, de plus en plus oppressante, de plus en plus difficile à supporter... Et qui dure, se prolonge, nous confine dans une lassitude de plus en plus fortement teintée d'angoisse.

Durée subjective, elle aussi : comme le temps paraît long ! Notre "itinéraire" ne s'étend pourtant que sur un peu plus de quatre minutes...

Stop ! Tout se fige, devient silencieux. La musique s'est brutalement arrêtée tandis qu'apparaît un plan fixe sur une entrée vue de loin. Il persiste trente secondes, le temps de passer par de multiples pensées, déductions et suppositions. Plus rien ne nous sépare du paysage, plus de vitre, plus de "frontière", plus de protection. Nous sommes à l'extérieur, en prise directe avec la vue qui, désormais, se dévoile intégralement.

Immensité blanche, désertée de toute présence humaine sinon la nôtre... Mais où sommes-nous ? Quel est cet étrange terminus ? Nous ne sommes pas les premiers : des traces de pneus indiquent que d'autres ont précédemment suivi ce chemin.

Un travelling lent sur des cheminées, de la brume et des barbelés confirme notre première impression. Nous ne l'avons jamais vécu, mais, étant porteurs de nombreux récits, de nombreux témoignages, nous en avons la prémonition. Nous savions, sans connaître : on ne peut empêcher le télescopage des traces indélébiles de la mémoire collective et les représentations personnelles d'une terrifiante réalité inscrite dans le passé.

Destination : la mort... Et pas n'importe laquelle : Celle inventée par des congénères, celle issue de l'horreur, celle descendant du *ventre fécond de la bête immonde*...

Le texte final, blanc sur fond noir, suscite de nombreuses questions à la mention du mot *FRANCE*.

La mise en alerte provoquée par le long cheminement et le brutal arrêt s'y voit confirmée par l'inscription *Natzweiler-Struthof*, à savoir l'un des camps de concentration que notre pays ne se vante pas d'avoir accueilli en Alsace.

Cette vidéo est une tentative pudique de parler des atrocités de l'histoire, de les lier au temps présent, à la mémoire et de redéfinir le sens de l'art.

Tania Mouraud affirme que ce dernier est toujours le lieu de l'anti-spectacle, le lieu de l'émotion et de la pensée, un contrepoint à l'irrationalité sauvage de l'humanité.

Voici ce que dévoile l'artiste dans son "journal de bord" :

"Ce projet s'est concrétisé vers le mois de septembre 2001. Je possédais des rushs de film réalisés au début des années 90 lors d'un voyage en train en Allemagne, de très beaux paysages sous la neige [...] Cela me faisait penser à l'histoire, à Caspar Friedrich, aux voyages dont on ne revient pas. Après de nombreux remaniements et différents castings, le choix de tourner au Struthof s'est imposé. Il était impératif de tourner sous la neige afin d'utiliser le film couleur et de jouer une sorte d'entre-deux sur l'aspect couleur et N&B.

Je suis partie le 29 décembre [...] Arrivée à Strasbourg, j'ai loué une voiture. Alain Karpati (chargé du son) la conduisait. Je me suis installée à l'arrière et j'ai filmé. Je suis revenue avec cinq heures de tournage/prise de son.

J'ai réalisé le montage en quelques jours en rentrant.

J'ai choisi de travailler sur l'angoissante montée avec des larmes de buée sur la fenêtre, la caméra, tenue à l'épaule, "respirant" à chaque choc de la voiture, l'émotion tremblante lors du plan fixe devant l'entrée du camp.

Avant de tourner, je souhaitais un son de clarinette. Je voyais, en pensée, un Klezmorin se promener dans la neige comme au début du siècle dans les pays de l'est de l'Europe et jouer seul un air triste.

Cette musique des juifs d'Europe de l'Est avait totalement disparu d'Europe à cause de l'holocauste. Dans les années 70, elle a connu un vif revival venant de New York et elle déferle à nouveau sur le continent comme musique festive.

J'ai commandé une composition originale à la musicienne Claudine Movsessian, compositrice et interprète.



Seule cette musique pouvait exprimer l'immense douleur de cette montée vers le camp du Struthof. Par sa spécificité, elle collait à l'histoire. Elle représente le souffle de la vie. Elle est brutalement interrompue à l'arrivée du camp. Il n'y a plus de souffle, plus de mouvement."








Cette vidéo, faisant autant appel à la sensibilité individuelle qu'à la mémoire collective, suscite des émotions fortes, bouleversantes. Elle démontre comment les images et le son participent à l'essor d'un ressenti qui provoque une oppression croissante :



Comment le cadre de l'image devient-il source d'angoisse ? Et comment le son contribue-t-il à faire galoper notre imagination ?...

Cette réflexion sur le contexte historique, étayée par le croisement de modes d'expression visuelle et sonore, ne peut qu'entrer en résonance avec notre histoire locale et le camp d'internement du Vernet en Ariège.

Quelques repères au fil de la projection :

Visuel d'intro	Chrono	Prises de vue	Son
	0 : 00 : 00	Introduction : nom de l'artiste en minuscules, titre en capitales d'imprimerie. Fondu au noir	Aucun
	0 : 00 : 08	Vision à travers vitre embuée, travelling latéral, troncs d'arbres abattus jonchant le sol	Clarinette, registre assez grave, Rythme relativement lent, entrecoupé de silences. Le volume sonore va en s'accroissant

	0 : 00 : 46	Plan raccord : le ciel s'éclaircit, première perche d'enneigement perceptible	Répétitivité du phrasé qui monte progressivement dans les aigus
	0 : 00 : 52	Plan raccord : une rambarde de protection apparaît dans le champ visuel. Une vallée se dévoile progressivement. C'est le plan le plus long	Crescendo & decrescendo se succèdent jusqu'à ce que l'attaque se fasse plus incisive, perchée dans les aigus pour se prolonger entre aboiements et ricanements.
	0 : 02 : 13	Plan raccord sur arbres dénudés, apparition d'un panneau triangulaire de signalisation et d'une manche à air, poteaux indicateurs illisibles, perche d'enneigement, résineux	Poursuite de ces montées et descentes, telles des gammes. Des notes plus longtemps tenues font leur apparition, évoquant plus la plainte
	0 : 02 : 40	Plan raccord sur arbres dénudés, quelques touffes de gui	
	0 : 02 : 54	Plan raccord sur congère plus haute en bordure de voie, présence de résineux : assombrissement assez perceptible	Apparition progressive du souffle. Les lamentations suraiguës s'opposent à la teneur plus grave de sonorités répétitives.
	0 : 03 : 35	Plan raccord sur congère, vue assez nette du défilement rouge de six perches d'enneigement se succédant assez rapidement, arbres plus espacés, brouillard, réapparition de conifères	Contrastes : Lent/rapide Aigu/grave Souffle/notes Note/accord Final dans les tons graves. Interruption abrupte de la bande son, comme en milieu de phrase. Idée d'interruption involontaire.
	0 : 04 : 30	Plan fixe face à l'entrée, un drapeau est visible au centre de l'image ainsi que des poteaux indicateurs illisibles. Sous-bois sombre, allée avec traces de roues dans la neige, armature métallique ou en bois, bâtisses, palissades	Silence

	<p>0 : 05 : 01</p>	<p>Plan fixe sur barbelés, cheminée et vallée embrumée en arrière-plan</p>	<p>Silence</p>
	<p>0 : 05 : 17</p>	<p>Panoramique latéral gauche : barbelés, cheminées. Fondu au noir</p>	<p>Silence</p>
<p>Natzweiler-Struthof FRANCE</p>	<p>0 : 05 : 27</p>	<p>Texte final blanc sur fond noir</p>	<p>Aucun</p>
<p>Musique Claudine Movsessian remerciements: Alain Karpati Jean-Michel Raingeard ©Tania Mouraud</p>	<p>0 : 05 : 37</p>	<p>Fondu enchaîné sur le générique</p>	<p>Aucun</p>

DEMARCHE :

De prime abord, l'œuvre de Tania Mouraud paraît hétérogène, abordant des sujets variés, dans différents lieux, avec des moyens techniques de toutes sortes. Cependant, ses préoccupations sociologiques s'organisent autour de trois thèmes privilégiés : le féminisme, le racisme et la consommation.

Elle témoigne en effet d'une relation extrêmement profonde avec les systèmes culturels et socio-politiques. Son travail artistique embrasse les formes et les domaines les plus divers : de la photographie à l'objet, de la sculpture à l'installation, en passant par la peinture murale, et, plus récemment, par le travail du son et de l'image. A travers l'utilisation de ces différents médiums, il s'agit de constituer des passages, des ponts, des transversalités entre plusieurs champs artistiques. L'investigation constitue un des fils conducteurs de cette œuvre polymorphe.

Dans les années 70, l'artiste s'intègre au mouvement conceptuel et minimaliste - qui refuse les cadres narratifs, mais incite le spectateur à prendre conscience de sa perception de l'œuvre. A l'image de ses "*Initiation rooms*" (*pièces d'initiation*, 1969), ses œuvres orientent tous nos sens vers eux-mêmes et nous rendent physiquement et psychiquement sensibles à l'écoulement de notre temps.

Dès 1971, elle s'attache plus particulièrement à la relation qui lie "*celui qui voit, l'acte de voir et l'objet vu*". Elle ne cherche pas à transformer l'environnement, mais se base sur le prédicat que toute perception est acte mental, tentant par là même d'arrêter l'éternel discours sur le discours. Sa pratique touche à la connaissance plus qu'au savoir et amène le visiteur de ses expositions à plus réfléchir sur lui-même que sur la représentation en art.

"*MENTATION*" illustre la théorie de la vision de Berkeley¹ selon laquelle le donné réel n'est pas l'objet, mais l'idée perçue dans l'acte même de sentir ; cette œuvre renvoie le spectateur à l'action en cours : au présent de son expérience perceptuelle.

Environnements sensoriels, photo-textes conceptuels et pseudo peintures dissimulant des énoncés linguistiques apparaissent comme autant de moyens de produire du concept à propos de percept.

Tania Mouraud élabore ainsi des œuvres, ou éléments d'environnement, avec un sens très aigu de la transposition du monde réel dans l'œuvre d'art, fondé sur une prise de position critique.

Cette "routière" de l'art conceptuel s'est fait remarquer en 2003 à la Foire Internationale d'Art Contemporain (F.I.A.C.) en présentant sa première vidéo, empreinte de gravité, *Sightseeing*. Œuvre-manifeste, proposant une réflexion sur la création contemporaine et la relation qu'elle entretient avec le "devoir de mémoire".

Ses dernières vidéos, réalisées dans un style proche du documentaire, sont révélatrices de la nature humaine dans ce qu'elle peut générer de tragique, d'effroyable et de violent. Elles sauvegardent ainsi une relation à la factualité tout en convoquant une part d'imaginaire - le médium corrigeant de manière manifeste ce que l'on tient pour objectif, certain, évident. Il s'agit donc d'un regard "réaliste" sur le réel, sans pour autant être un compte-rendu exhaustif qui épuiserait toute la réalité de ce réel.

Tania Mouraud "cogne" fort, au risque parfois d'un certain didactisme que l'urgence et l'insidieuse anesthésie de la société du spectacle légitiment. Son œuvre constitue un repère pour toute une génération de jeunes artistes ayant fait de l'examen de l'état du monde le matériau essentiel de leur travail. Elle souhaite frapper les esprits, déranger. Elle interroge sa fascination pour la condition humaine, s'engage.

"*L'art est fait pour réveiller les gens*" dit-elle

L'artiste suscite ainsi des questionnements sur sa responsabilité face à la société et face à l'histoire.

¹ George Berkeley (12 mars 1685 - 14 janvier 1753), philosophe irlandais empiriste dont la principale réussite fut l'anticipation de ce qui a été appelé *l'idéalisme subjectif* pouvant être résumé par "*Esse est percipi aut percipere*" (« être c'est être perçu ou percevoir ») : les choses, qui ne pensent, sont perçues et c'est l'esprit (humain ou divin) qui perçoit. Sa théorie démontre que les individus peuvent seulement connaître les sensations et les idées des objets.

ELEMENTS BIOGRAPHIQUES :

Tania Mouraud, née en 1942 à Paris, est une grande voyageuse :

En Angleterre d'abord – études artistiques à la Saint Martin School de 57 à 60 -, puis en Allemagne où elle est l'assistante du sculpteur Kurt Link à Düsseldorf, à Paris en 65 où elle étudie les mathématiques et la logique.

Elle se partage ensuite entre la France et les Etats-Unis, fait des séjours chez les Touaregs, et, de façon plus prolongée, en Inde.

A partir de 1965, elle participe à plusieurs émissions artistiques de radio et de télévision.

Dès 1968, elle va réaliser en Europe et aux Etats-Unis des environnements, des "espaces" en utilisant laque blanche, son et lumières, afin de provoquer des sensations d'espaces sans limites.

L'acte qui signe avec le plus de détermination son entrée sur la scène de l'art apparaît aussi comme un déni fondamental à son encontre et comme l'expression d'un refus d'une grande violence symbolique : en 1969, elle livre aux flammes la totalité de sa production picturale, plusieurs dizaines de toiles résultant de quatre à cinq années de pratique assidue de la peinture.

En 70-71, pendant ses études de mathématiques, elle travaille sur le thème de l'identité et de la perception, montrant le fractionnement de chaque expérience, dénonçant ainsi le paradoxe des définitions globalisantes.

A partir de 73, son travail se partage entre :

- Des conférences sur l'environnement, l'espace, l'art conceptuel en France et aux Etats-Unis,
- Des films vidéo (*Memory*),
- Des recherches sur la façon de changer le rapport du spectateur à l'objet par l'utilisation du texte,
- Des interventions en milieu urbain, avec des graphismes, des photographies, soulevant le problème du racisme,
- Des fonctions de professeur aux Beaux-Arts de Tourcoing.

DERNIERES EXPOSITIONS PERSONNELLES :

2007 : *Tania Mouraud*, Centre d'Art La Passerelle, Brest

Borderland, Galerie Dominique Fiat, Paris

IN BETWEEN, Musée de la chasse, Paris

2006 : *Or donc*, galerie Dominique FIAT, Paris

Tania MOURAUD La Fabrique, CSUF Grand Central Art Center, Santa Ana, CA, US

2004 : *This is it*, Centre d'arts plastiques, St Fons

Du pain et des jeux, MAC Sallaumines, Liévin

Tania Mouraud Vidéos, galerie Rabouan Moussion, Paris

2003 : *Le verger*, FRAC Basse-Normandie, Caen

Comptez-vous ..., La Box, Bourges

2001 : *ETINARCADIAEGO*, Galerie Françoise Vigna, Nice

Impressions, Centre d'Art Le Parvis, Ibos

Tania Mouraud Vidéos, Patricia Faure Gallery, Los Angeles

Décorations, Rennes, Centre d'art contemporain Le Triangle

2000 : *Route # 1*, Caisse des Dépôts et Consignations, Paris

A collection, University Museum, Long Beach (USA)

1999 : *Made in Palace*, Galerie Rabouan Moussion, Paris

Wall painting, A Hammer Museum, Los Angeles

1998 : *Cityscape*, Galerie Fernand Léger, Ivry-sur-Seine

1997 : *World Signs I*, The Herbert Read Gallery, Canterbury

1996 : *DIEUCOMPTELESLARMESESFEMMES*, Le Quartier, Quimper

OUVERTURE A D'AUTRES CHAMPS :

PHOTOGRAPHIE :



En 2005, dans le cadre des rencontres d'Arles, le musée Réattu a présenté le travail de Jean-Claude Gautrand : des photographies réalisées en 1996 sur le camp de concentration de Natzweiler-Struthof, en Alsace, à 800 mètres d'altitude, seul camp nazi sur le territoire français. 25 photographies bouleversantes de densité, d'humanité et de retenue, où l'on trouve mélange d'empathie et de distance.

ARTS PLASTIQUES :

Références artistiques en relation :

Le projet de Robert Filliou : *Commemor*. Echange de monuments aux morts

" Il est solennellement proposé aux peuples européens d'échanger leurs monuments aux morts respectifs. À cet effet, la création d'une COMission Mixte d'Echange de monuments aux MORts est suggérée, dont les activités s'accompagneront d'un recueillement sobre et de nobles réjouissances. [...] Echanger, par exemple, les noms allemands et français, tous victimes, quel que soit l'uniforme porté, de la même tuerie, c'est une idée efficace et belle, qui pourrait avoir un grand impact sur les mentalités. Mais quel village, quelle ville se montrera capable de l'appliquer ?"

Les échanges de monuments aux morts sont restés à l'état de montage photographique sur des maquettes. Pour Robert Filliou, ce projet était vraiment réalisable. Il rêvait d'hélicoptères qui auraient transporté les monuments d'un pays à l'autre, volant par-dessus les frontières, soulevant les fantômes de la mort et de la haine pour un échange de vie entre gens d'aujourd'hui².



Jochen Gerz (Né en 1940 à Berlin, vit à Paris depuis 1966).

Il a étudié les littératures allemande et anglaise, la sinologie et la préhistoire à Cologne, Bâle, Londres. Il commence à exposer et à publier à partir de 1968, et s'avère un acteur engagé des événements de 1968. Il intervient dans l'espace public depuis 1967 (*Monument contre le fascisme, Hambourg-Harbourg, 1986-1993* ; *2146 pierres - Monument contre le racisme, Saarbrück, 1993* ; *Le questionnaire de Brême, 1995* ; *Le monument vivant de Biron, 1996*, etc.), travaille les rapports entre textes et images depuis 1969, et réalise des installations, des vidéos et des performances depuis 1971.

Monument contre le fascisme, Hambourg-Harbourg, 1986- 1993, avec Esther Shalev-Gerz.

« En 1979, les élus de la ville de Hambourg lancent un débat public en vue de l'édification d'un monument contre le fascisme. Un concours est ouvert et c'est la proposition d'Esther Shalev-Gerz et de Jochen Gerz qui est retenue. Le monument, qui est installé sur une place très fréquentée de la ville, consiste en une colonne de 12 mètres de hauteur, érigée sur une base de 1m x 1m et recouverte de plomb, sur laquelle les habitants de la ville de Harbourg (ville de la banlieue de Hambourg) sont invités par un texte en sept langues à s'engager de manière publique par rapport au fascisme, en signant au moyen de crayons métalliques griffant le plomb de façon indélébile. Chaque fois que la surface accessible de la colonne est recouverte de signatures, celle-ci est enfoncée dans le sol. Ainsi a-t-elle disparu au bout de sept ans, seul son sommet restant visible aujourd'hui encore comme

partie du sol de la place, "car à la longue, nul ne pourra s'élever à notre place contre l'injustice.»³



Christian BOLTANSKI, *Réserve*, 1990

Installation

Vêtements en tissu, lampes

Dimensions variables

En 1988, Boltanski s'empare d'un nouvel élément, le vêtement, qu'il utilise tout d'abord pour créer une œuvre profondément émouvante : *Réserve, Canada*. Il s'agit d'une pièce qui fait allusion aux entrepôts dans lesquels les nazis remisaient les effets des personnes déportées. L'usage du vêtement chez Boltanski est donc d'emblée lié au thème de la mort, comme c'était déjà le cas pour la photographie. Pour lui, « *La photographie de quelqu'un, un vêtement*

² Pierre Tilman, *Robert Filliou nationalité poète*, Les Presses du Réel, 2006, p. 188.

³ <http://www.shalev-gerz.net>

ou un corps mort sont presque équivalents : il y avait quelqu'un, il y a eu quelqu'un, mais maintenant c'est parti ». Le vêtement est lui aussi une trace ou une empreinte qui témoigne d'une vie passée.



Anselm KIEFER, *Sulamith*, 1983.

Huile, émulsion, gravure sur bois, schellak acrylique et paille sur toile, 290 x 370 cm, Collection Particulière.

Anselm Kiefer naît sous les bombardements et grandit au milieu des ruines, dans la région frontalière du lac de Constance et de la Forêt Noire aux confins de la Suisse, l'Autriche et surtout de la France, dont la culture l'influence. Il étudie le droit, la littérature et la linguistique, avant de s'orienter vers l'art en fréquentant en 1966 les académies de Fribourg-en-Brigau, Karlsruhe et Düsseldorf. En 1969, il se rend célèbre dans le milieu artistique en se prenant en photo, faisant le salut nazi dans de grandes villes d'Europe. Sa

volonté est de réveiller les consciences en affirmant que le nazisme n'est pas mort mais que le sujet reste occulté : « *Étudiant en droit j'avais des professeurs brillants et fascistes. À l'école le sujet était évoqué pendant deux semaines. À la maison on ne l'évoquait pas* ».

Ses œuvres, saturées de matière (sable, terre, strates de plomb que Kiefer appelle "livres", suie, salive, craie, cheveux, cendre, matériaux de ruine et de rebut), évoquent la catastrophe et les destructions de la Seconde Guerre mondiale, en particulier la Shoah.



Pablo PICASSO, *Guernica*, 1937

Huile sur toile 349 X 777

Musée Reina Sofia, Madrid

Le bombardement de la petite ville de Guernica le 26 avril 1937 a causé à Picasso une émotion sans pareille. Aussitôt, il exécute les premiers dessins et met en place les principaux éléments de l'œuvre : le taureau impassible, le cheval agonisant, le combattant étendu sur le sol, la porteuse de lumière. La réalisation sur toile débute le 11 mai.



Justin JONES, séries *Les gueules cassées*, *Les sept dernières paroles*, *Les ennemis du peuple...*

Expositions à la galerie *Le confort des Etranges* et à l'espace Saint-Cyprien, Toulouse, du 1^{er} au 30 avril 2008

"Mon travail s'appuie principalement sur l'observation de sources photographiques. Le thème général est la vulnérabilité humaine : la fragilité de la vie, le caractère changeant de la personnalité et de la mémoire. Mon intention n'est pas de donner une représentation fidèle des personnes photographiées, je préfère penser à eux comme nous représentant tous : fragiles,

précaires."

Le plus souvent, les individus apparaissant dans ces œuvres sont des "gens ordinaires" qui ont été accusés sur la base de preuves entièrement fabriquées, puis ont été exécutés. Ces images touchent aux questions de la mémoire et de la commémoration pour la simple raison que la mort, dans le contexte de massacres à grande échelle, signifie souvent l'oubli. Les tableaux sont réalisés soit au pastel sec, soit à partir de pigments secs en poudre. Ces poussières de couleur, très fragiles, presque absentes constituent une métaphore de notre propre survie.

HISTOIRE :

Annette Wieviorka, *L'ère du témoin*, Hachette Littérature, 2002

L'auteur développe ici les relations entre le témoignage et l'histoire, montrant comment on peut distinguer trois phases dans l'histoire du témoignage : la première, dans l'immédiat de l'après-guerre, où les témoins veulent rappeler ce qui s'est passé, mais ne sont guère entendus ; une seconde, à partir du procès d'Eichman, où les témoignages vont au contraire être sollicités, dans une perspective judiciaire, comme moment de l'accusation. Une dernière enfin, qui est proprement l'ère du témoin, où le témoignage relève d'un impératif social et non plus d'une nécessité intérieure.

Robert Steegmann (Auteur), Pierre Ayçoberry (Préface), *Struthof : Le KL-Natzweiler et ses kommandos : une nébuleuse concentrationnaire des deux côtés du Rhin 1941-1945*, La Nuée bleue, 2005

Soixante-trois ans après la libération des camps de concentration, voici la première étude historique de grande ampleur sur le KL-Natzweiler, dit "le Struthof", unique camp nazi implanté sur l'actuel territoire français, au cœur de l'Alsace alors annexée au Reich. Avec son quotidien de faim, de terreur et de mort, le Struthof fut, de 1941 à 1945, l'un des plus meurtriers du système nazi. Construit par ses détenus sur un sommet vosgien battu par les vents, il se métamorphosa peu à peu en une véritable nébuleuse, qui essaima 70 camps annexes (les kommandos) de part et d'autre du Rhin. Le complexe concentrationnaire du Struthof vit défiler près de 52 000 détenus, issus des quatre coins de l'Europe : "préventifs", politiques, "Nacht und Nebel", Tziganes et Juifs transformés en cobayes humains, "Juifs-au-travail" arrachés aux ghettos de Pologne, évacués des grands camps de l'Est... Derrière les incessants déplacements de cette main-d'œuvre exploitée par de nombreuses entreprises allemandes et alsaciennes, et grâce à

une exploration minutieuse des archives de l'administration SS, Robert Steegmann restitue la composition, le passé et la destinée ultérieure de cette masse d'esclaves sacrifiés à des chantiers insensés, où plus de 40 % d'entre eux laissèrent leur vie. Mené avec une rigueur exemplaire, voué à devenir une référence incontestable, ce travail expose l'implacable mécanique concentrationnaire et donne une idée de l'indicible.

BANDE DESSINEE :

Art Spiegelman, *Maus*, Flammarion, 1987(Tome 1), 1992 (Tome 2)

En réalisant une bande dessinée qui, à travers lui, raconte l'histoire de ses parents durant la montée du nazisme, puis à Auschwitz, Spiegelman parvient à éviter tous les pièges du mauvais goût et son œuvre confine à une finesse narrative de haute qualité littéraire. Le recours à la bande dessinée comme langage second, ouvre un espace inédit à l'intérieur duquel de multiples effets de distanciation fonctionnent pour ajouter les différents épisodes de son récit comme de sa propre recherche intérieure. L'animalisation des personnages, ironisant sur le thème de l'animal national, n'est jamais totale. Des photos de son jeune frère ou de son père, desquelles émanent la sérénité bienveillante du "cliché", la restitution de l'accent yiddish du père et de son mauvais caractère, le souci de montrer qu'il existait des Juifs opportunistes ou malhonnêtes aux pires moments du nazisme, sont autant de nuances qui font qu'une humanité non sacralisée déborde de derrière ces animaux, parfois "croqués" comme des masques.

CHOREGRAPHIE :

NoBody, Sasha Waltz (2002)

Après *Körper* et *S*, la chorégraphe allemande, codirectrice de la Schaubühne de Berlin, a présenté dans la Cour d'Honneur du Palais des Papes d'Avignon le dernier point d'un triptyque consacré au corps. Ils sont vingt-six sur scène - les treize interprètes de la compagnie plus treize autres danseurs - pour signifier la disparition du corps dans la mort : La présence charnelle pour mieux donner à éprouver l'absence. La disposition de l'ensemble des interprètes fait résonance. Posés et à peine mobiles sur scène, on dirait qu'ils se présentent juste après qu'ils ont quitté le monde des vivants, afin de mimer l'instant où leur enveloppe va retourner aux lois de la matière inerte. Ce sont des corps tordus, des corps agités. Les danseurs, ici, gommement visiblement leur individualité au profit d'une impression de masse, d'un collectif organique, comme si la perte du corps se mettait soudain à engendrer un trop plein de corps.

LITTERATURE :

Jorge Semprun, *Le Grand Voyage*, 1963, rééd. Folio Gallimard, 1972

" Il y a cet entassement des corps dans le wagon, cette lancinante douleur dans le genou droit. Les jours, les nuits. Je fais un effort et j'essaye de compter les jours, de compter les nuits. Ca m'aidera peut-être à y voir clair. Quatre jours, cinq nuits. Mais j'ai du mal à compter ou alors il y a des jours qui se sont changés en nuits. J'ai des nuits en trop ; des nuits à revendre. Un matin, c'est sûr, c'est un matin que ce voyage a commencé... "

Primo Lévi, *Si c'est un homme*, 1947, trad. M. Schruoffenegger, rééd. Julliard, Paris, 1987

Lorsqu'il commence la rédaction de *Si c'est un homme*, Primo Lévi (1919-1987) a vingt-six ans. Il vient de regagner l'Italie et de retrouver sa famille, après un an d'internement à Auschwitz. Convaincu de son devoir de révéler au monde ce qu'il a vécu, il dresse, en l'espace d'une année, un témoignage essentiel relatant le quotidien concentrationnaire, et son expérience de survivant. Le récit, au ton clair et mesuré, est rédigé de mémoire à partir des faits : de brefs chapitres y organisent des tableaux synthétiques, ou retracent des épisodes emblématiques de sa vie de prisonnier. *Si c'est un homme* paraît chez un petit éditeur de Turin en 1947 ; il est accueilli dans l'indifférence générale. Limpide et dépassionné, le premier livre de ce jeune chimiste turinois révèle pourtant un écrivain hors du commun, dont l'œuvre sera marquée à jamais par cette expérience au bord de l'indescriptible.

Marguerite Duras, *La douleur*, 1985, rééd. Folio Gallimard, 1993

Dans ce court roman, Marguerite Duras nous livre son journal durant la seconde guerre mondiale. Elle nous signale en avant-propos qu'elle ne se souvient pas de l'avoir écrit mais qu'elle reconnaît bien son style d'écriture. Dans son journal elle attend Robert L., son mari déporté. Elle apprend que le camp de concentration où il se trouvait a été libéré par les alliés. En découlent donc d'interminables jours d'attente entre moments d'espoir et de désespoir. Robert L. reviendra-t-il ? Si oui dans quel état moral, physique et émotionnel ? Que se passera-t-il alors ?...

Annette Wieviorka, *Auschwitz expliqué à ma fille*, Le Seuil, 1999

Sous la forme de questions-réponses, une spécialiste de l'histoire des juifs du XXe siècle tente d'expliquer à une adolescente d'aujourd'hui (sa propre fille), le pourquoi du génocide des juifs par les nazis lors de la Seconde Guerre mondiale. En termes clairs, directs, sans faux-fuyants ni complaisance. Peut-on « expliquer » à un enfant ce qui demeure, en partie, énigmatique ? Comment faire comprendre à une jeune fille d'aujourd'hui que les nazis dépensèrent tant d'énergie pour aller chercher aux quatre coins de l'Europe et exterminer des millions d'hommes, de femmes et d'enfants, simplement parce qu'ils étaient juifs ? Sur cette immense question de la Shoah, sur l'énigme du mal absolu, une historienne reconnue répond aux questions, très directes, de sa propre fille.

CINEMA :

Shoah, Claude Lanzmann (1985), 9 h 30 min

« On ne peut raconter ça. Personne ne peut se représenter ce qui s'est passé ici. Impossible. Et personne ne peut comprendre cela. Et moi-même aujourd'hui... Je ne crois pas que je suis ici. Non, cela, je ne peux pas le croire. »

Simon Srebnik est revenu à Chelmno en Pologne, le premier lieu où les Allemands appliquèrent la « solution finale ». Dès ces images et ces propos qui ouvrent *Shoah*, le spectateur est saisi d'une horreur tragique qui ne le quittera pas tout au long des neuf heures trente que dure le film. C'est un homme revenu du néant qui se trouve devant l'équipe de Claude Lanzmann. En est-il seulement revenu ?

« Pour la première fois, nous vivons [l'affreuse expérience] dans notre tête, notre cœur, notre chair. Elle devient la nôtre », écrivait Simone de Beauvoir lors de la sortie du film en 1985. Oeuvre singulière, *Shoah* emmène le monde des vivants à la rencontre d'êtres qui vivent dans la mort. Rescapés, bourreaux, témoins actifs ou pas, tous sont marqués par ce qui reste une énigme. Pourquoi des hommes ont-ils décrété qu'une catégorie d'humains devait disparaître de la surface de la terre ? « Il y a des moments où comprendre, c'est la folie même », répond le réalisateur qui préfère dire et faire dire les faits : les moyens de transport des déportés, la topographie des camps, la disposition des corps, l'organisation du temps.

Entre 1976 et 1981, trois cent cinquante heures de film ont été tournées. Durant dix campagnes de tournage, l'écrivain et cinéaste a méthodiquement suivi les traces de l'infamie, relevé les pièces à conviction, identifié les lieux et écouté victimes, criminels et témoins. Faisant taire sa douleur, l'enquêteur pose les questions qui font mal à ses interlocuteurs, à lui-même et aux spectateurs.

La vision de ce film est une épreuve, une expérience qui, même indirectement vécue, laisse des traces profondes.

C'est que *Shoah* est exceptionnel et radical quant à la représentation de l'horreur subie par les déportés dès leur arrivée dans les camps d'extermination. Refusant toute image de l'époque des faits, le film a succédé comme œuvre de référence à *Nuit et Brouillard* d'Alain Resnais (1955), qui assemblait au contraire des archives et des plans tournés par le cinéaste, accompagnés d'un texte du poète Jean Cayrol et d'une musique dramatisante.

La singularité de *Shoah* reste entière. Il ne s'agit pas d'un travail de journaliste ou d'historien, mais d'une création artistique, d'une tragédie hallucinatoire, autant dans ce qu'elle transmet que dans sa manière de le faire. Claude Lanzmann a fait œuvre de vie contre œuvre de mort. " Michel Doussot, journaliste, *Télescope*, n° 183, 31 janvier 1998

SOCIOLOGIE : La notion de mémoire collective

1. Brève histoire d'une notion

La mémoire collective est une notion fluide et polysémique, fréquemment utilisée : « que l'on parle du Chili, des pays d'Europe de l'est, de la Guerre de Yougoslavie, des mondes paysans et ouvriers disparus, du patrimoine local, tout est mémoire, c'est-à-dire « présent du passé »⁴

Suite aux travaux fondateurs de Maurice Halbwachs⁵ dans les années 1920, la notion de mémoire collective se développe dans les années 1970 : dans un premier temps, elle est utilisée à des fins stratégiques dans le champ du débat historiographique.

Les années 1980 sont marquées par une forte augmentation des publications sur la mémoire en sciences sociales, ce qui fait dire dès 1978 à Pierre Nora que « l'histoire désormais s'écrit sous la pression des mémoires collectives »⁶

Cet envahissement des pratiques mémorielles est à analyser au regard des mutations du contexte social et politique : mort de De Gaulle, déclin du communisme, sensibilité accrue parfois militante aux dominés de l'histoire, « réveil » de la conscience juive⁷.

2. Tentative de définition

« La notion de mémoire collective met l'accent moins sur les usages institutionnels et politiques du passé – sur les "politiques" et autres stratégies mémorielles –, que sur les représentations socialement partagées du passé, lesquelles sont effets des identités présentes qu'elles nourrissent pour partie en retour.

La question devient alors : comment passe-t-on de la multiplicité des expériences et des souvenirs, à l'unicité d'une mémoire dite "collective" ? Comment, non pas à l'inverse mais dans le même mouvement, une mémoire dite collective parce que portée par des groupes, partis, associations et autres porte-parole autorisés, peut-elle agir sur les représentations individuelles ? (...)

La mémoire collective se définit comme une interaction entre les politiques de la mémoire – encore appelée "mémoire historique" –, et les souvenirs — "mémoire commune", de ce qui a été vécu en commun. Elle se situe au point de

⁴ Marie-Claire Lavabre, « Pour une sociologie de la mémoire collective », article en ligne sur le site du CNRS <http://www.cnrs.fr/cw/fr/pres/compress/memoire/lavabre.htm>

⁵ Maurice Halbwachs est un sociologue français de l'école durkheimienne né à Reims le 11 mars 1877 et mort en déportation à Buchenwald le 16 mars 1945. Il est l'auteur d'une thèse sur *La classe ouvrière et les niveaux de vie*, et son œuvre la plus célèbre étudie le concept de mémoire collective, qu'il a créé

⁶ Jacques Le Goff et Pierre Nora [dir.], *Faire de l'histoire*, Gallimard, 1974, 3 tomes ; rééd. 1986, Folio-Histoire.

⁷ Marie-Claire Lavabre, « Usages et mésusages de la notion de mémoire », *Les Cours de la recherche, Critique Internationale* n°7, avril 2000, p. 50.

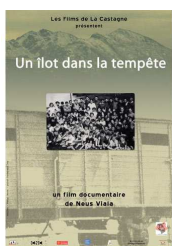
rencontre de l'individuel et du collectif, du psychique et du social. En d'autres termes, les mémoires collectives se constituent dans le travail d'homogénéisation des représentations du passé et de réduction de la diversité des souvenirs s'opérant éventuellement dans les "faits de communication" entre individus et dans la transmission (Marc Bloch) ; dans les "relations interindividuelles" qui constituent la réalité des groupes sociaux comme ensembles "structurés" (Roger Bastide). »⁸

3. Une définition qui reste problématique

« La notion de mémoire collective est, pour Halbwachs lui-même, problématique : on perçoit qu'elle est le pendant des «représentations collectives» chez Durkheim. Le message disciplinaire adressé au lecteur est clair : on ne pense pas seul, mais toujours avec la société, au point où celle-ci définit ce qui est remémorisé, et le reconstruit si besoin est. Cependant, Maurice Halbwachs semblait lui-même gêné par cette notion de mémoire collective, pratique et utile lorsqu'il s'agit d'apparaître face à ses pairs des autres disciplines (...). C'est pourquoi apparaissent dans le corps de son texte les notions de mémoire historique et de mémoire sociale. Après avoir confronté dans un premier chapitre mémoire collective et mémoire individuelle, il l'oppose dans un second chapitre à la notion de mémoire historique (...). La mémoire résulterait donc d'un double processus d'intériorisation et d'extériorisation : intériorisation d'une expérience non vécue, transmise par la parole et par l'écrit (notamment à l'école, par les livres d'histoire), extériorisation d'une expérience personnelle, mais restituée à travers le prisme de la société : même seul, la société est toujours là. »⁹

DOCUMENTAIRE :

Neus Viala, *Un îlot dans la tempête*, Production : ANTEA, avec le soutien du CNC, de la Fondation pour la Mémoire de la Shoah, du Conseil Général de Midi-Pyrénées, du Conseil Régional de l'Ariège, de TLT, de la Communauté des Communes du Canton de Varilhes et de la Commune de Montégut-Plantaurel



En 1941, une centaine d'enfants d'origine juive arrive depuis la Belgique au Château de la Hille en Ariège, un home d'enfants géré par la Croix-Rouge suisse – Secours aux enfants. Un enfant, dont les parents, eux-mêmes réfugiés espagnols, travaillent au sein de la Délégation Régionale de la Croix-Rouge à Toulouse, a partagé des moments de leur vie. Au cœur de son témoignage, de ceux d'anciens pensionnaires et des personnes de l'encadrement, apparaît une femme exceptionnelle, Rösli Näf, alors responsable du home d'enfants. Rompant avec les directives de son organisation, elle décide de tout faire pour sortir les plus âgés du Camp du Vernet où ils avaient été emmenés par la gendarmerie française dans la nuit du 26 au 27 août 1942. Avec la complicité d'autres personnes, elle leur évite de justesse la déportation et n'aura de cesse de faciliter ensuite leur fuite vers la Suisse ou l'Espagne. Ce film qui tente de démêler l'enchaînement des événements, la position de la Croix-Rouge suisse, l'attitude des habitants, est avant tout un hommage à la lucidité et au courage de ceux qui savent prendre leurs responsabilités, y compris dans la désobéissance.

LA MUSIQUE KLEZMER :

Le klezmer est une tradition musicale des Juifs ashkénazes (d'Europe centrale et de l'Est).

Le mot *klezmer* vient de l'association des mots *klei* et *zemer*, "instrument de chant". À l'origine le mot klezmer (pluriel : klezmorim) désignait donc les instruments. Le sens a glissé et *klezmorim* a progressivement été utilisé pour nommer les interprètes.

En raison de ses origines, la langue de prédilection de la chanson klezmer est le yiddish, mais les langues locales étaient aussi utilisées.

Tant qu'ils n'avaient pas une autre activité principale et ne jouaient qu'occasionnellement, les klezmorim étaient principalement des musiciens itinérants, qui ont participé aux mouvements migratoires des juifs d'Europe. À l'instar de la langue yiddish, les klezmorim se sont nourris des musiques des pays qu'ils traversaient, dans lesquels ils ont aussi laissé des influences.

La grande immigration juive vers les États-Unis entre 1870 et 1920 a permis de préserver la tradition klezmer, mais elle est progressivement passée de mode. Par la suite, la Shoah a détruit une grande partie de cet univers musical en Europe.

Cependant, à partir des années 1970, des artistes se sont à nouveau impliqués dans la musique klezmer, tels que Giora Feidman, le Klezmer Conservatory Band, The Klezmatics avec David Krakauer. Ils ont permis de remettre cette musique au goût du jour, voire de la faire évoluer dans des directions nouvelles (cf. John Zorn, Koby Israelite).

⁸ Ibid.

⁹ Jean Ferrette, « Des ouvriers sans héritage », *Interrogations*, N°3, L'oubli, décembre 2006

PISTES PEDAGOGIQUES :

Cette œuvre entretient des liens avec l'histoire universelle et locale.

Elle peut permettre aux collègues d'envisager des approches transdisciplinaires :

*" L'enseignement de l'histoire et de la géographie rencontre naturellement les objectifs de l'enseignement du français : lecture documentaire et cursive, écriture de textes narratifs ; pratique, à l'écrit comme à l'oral, de l'argumentation raisonnée. En histoire et en géographie comme en français, l'apprentissage de la lecture de l'image doit développer l'esprit critique. Sur ce dernier thème, l'enseignement de l'histoire et de la géographie rencontre également les arts plastiques. "*¹⁰

" L'enseignement des langues vivantes étrangères mobilise des compétences et des savoirs partagés par d'autres disciplines. Ces relations seront recherchées et exploitées - et indiquées explicitement aux élèves - en particulier avec les disciplines suivantes :

– le français, qui forme à l'histoire littéraire et culturelle, à l'étude des textes, de leurs significations et de leur singularité, des genres et des registres, de l'argumentation, de la typologie des discours ; qui forme à l'étude de la langue dans ses diverses manifestations.

– l'histoire et la géographie, qui visent à constituer le socle de connaissance et de compréhension du monde contemporain, dans une vision dynamique et distanciée ; qui fondent leur démarche sur l'analyse du document l'exercice du raisonnement et de l'esprit critique.

– les enseignements artistiques, qui forment à l'approche sensible des oeuvres représentatives de diverses cultures, et à la recherche du sens.

*Cette liste n'est évidemment pas limitative. L'éducation civique, juridique et sociale, les sciences économiques et sociales, la philosophie, les langues anciennes et les enseignements technologiques sont également concernés. Outre l'évident bénéfice intellectuel de la mise en convergence des enseignements, ces rapprochements permettent un gain de temps et d'efficacité : l'élève comprend et assimile mieux lorsque le thème abordé en classe de langue a déjà été étudié dans une autre discipline il peut d'autant mieux participer à l'activité linguistique s'il peut mobiliser les connaissances acquises à cette occasion. Inversement, l'éclairage apporté par le cours de langue sera un adjuvant précieux pour l'étude de la notion ou du thème abordé par d'autres disciplines, dans les deux cas, l'élève gagne en plus large perspective. Chaque professeur tire profit de ces convergences en fonction du projet pédagogique de la classe et de l'établissement. Les TPE sont l'occasion privilégiée de les mettre en oeuvre."*¹¹

EDUCATION MUSICALE :

Primaire :

- Ecoute d'oeuvres présentant une intention descriptive
- Les films à voir en salle ou les catalogues de films autorisés à la diffusion dans le cadre de la classe offrent un choix de titres où la musique tient un rôle intéressant, soit parce qu'elle constitue un élément premier du film (comédies musicales, par exemple), soit parce que l'analyse de son utilisation permet de mieux appréhender les codes du langage cinématographique.

Collège :

- 6^e :

L'Écoute

Une approche globale et sensible de la musique est privilégiée: répartition spatiale et temporelle des événements sonores (masses, lignes, horizontalité, verticalité, logique des rapports), couleurs (familles d'instruments d'abord, timbres individuels ensuite, combinaisons), dynamiques (accents, nuances, contrastes, silences). C'est seulement ensuite que, guidés par le professeur dans des auditions fractionnées, les élèves pourront mieux percevoir l'organisation des principales composantes musicales et synthétiser éventuellement leurs observations sous forme de plans ou de schémas.

- 3^e

¹⁰ Voir Programmes Histoire - Géographie de 2004

¹¹ Voir Programmes d'Allemand du cycle terminal au lycée, 2003

L'improvisation s'associe aux autres activités du cours. Facilitant l'apprentissage des techniques, elle enrichit la palette des modes d'expression. Elle s'exerce à partir de cadres précis et de consignes clairement formulées. En tant qu'exercice autonome, l'improvisation fait appel aux divers procédés de développement du discours musical : ornementation, variation, réponse, commentaire, etc.

La création sonore à partir d'images fixes ou mobiles peut permettre d'accentuer ou de détourner leur signification...

ARTS PLASTIQUES :

Lycée :

La commémoration¹² dans les programmes limitatifs :

La sculpture commémorative dans l'espace public au XX^e siècle.

De la tradition de la statuaire à la diversité des réalisations tridimensionnelles de la fin du siècle.

Des sculptures, dans l'espace public, convoquent l'histoire, remémorent des souvenirs collectifs, des évènements, des figures. L'étude d'œuvres représentatives, notamment en France sans exclure des exemples significatifs pris dans d'autres pays, portera sur les dimensions esthétique, artistique, historique et sociologique de la sculpture commémorative sous ses multiples formes, dans l'espace public au XX^e siècle

Collège :

- *De mémoire en mémoire...*

" Mémoire : ce mot ne cesse de résonner dans la langue d'aujourd'hui. Ainsi y a-t-il des « devoirs » de mémoire : lyrismes consensuels, hommages respectueux, fabrication d'une histoire commune et normalisée. Ainsi y a-t-il les « mémoires » que l'on stocke dans d'incompréhensibles machines, que l'on diffuse au long d'interminables réseaux - mémoires codées, compressées, numérisées (...).

Références artistiques : Pascal Convert, Christian Boltanski, Chris Marker, Sigmar Polke...

- Les questionnements proposés par Sylvie Lay, IA-IPR de l'académie de Poitiers :

« Composer avec l'histoire » : est-ce une question pour les artistes d'aujourd'hui ?

Quelles pratiques artistiques contemporaines au regard de l'histoire ? De la référence ? De la déférence ?

Que retiennent les artistes de l'histoire faite et celle en train de se faire ? Comment travaillent-ils avec elle, comment se positionnent-ils ?

Qui compose avec l'histoire ? Y a-t-il des pratiques plus en relation avec l'histoire ? Peintres, architectes, photographes ?

Comment les architectes travaillent-ils avec l'histoire dans le tissu urbain ?

Quelles relations à la mémoire, à l'identité, à l'universalité ?

CDI :

Recherches documentaires sur le camp de Natzweiler-Struthof, à partir du site très bien documenté proposé par le CRDP de Reims:

http://www.crdp-reims.fr/memoire/enseigner/Natzweiler_Struthof/menu.htm

ALLEMAND :

Collège :

Faire des comptes-rendus de livres et de films :

Evènements historiques

Exprimer des sentiments et réagir :

Surprise, curiosité, enthousiasme, indifférence...

Les domaines culturel et linguistique fonctionnant en interdépendance, le programme culturel constitue le cadre dans lequel s'organise l'enseignement de la langue : le professeur y puise les références nécessaires pour sélectionner dans le manuel, mais aussi à partir d'autres sources d'information, les documents qu'il souhaite retenir en fonction du parcours de ses élèves. Les

¹² Prendre connaissance du dossier proposé sous la responsabilité de Philippe Sabourdin, IA-IPR de l'Académie de Reims : <http://www.ac-reims.fr/datice/artsplastiques/pedagogie/sculpturecommemoratives.htm>

adolescents ont besoin de supports suffisamment riches sur le plan civilisationnel et culturel pour nourrir et maintenir leur motivation. Ces documents, les plus authentiques possible, permettent au professeur de proposer des tâches motivantes et ainsi d'ancrer les activités langagières de production et de réception dans un domaine socioculturel balisé. L'élève utilise alors sa compétence culturelle pour décoder telle ou telle référence nécessaire à la compréhension d'un document, comme par exemple l'allusion à une époque historique...

Lycée : Classe de Première

Le contenu culturel : « les relations de pouvoir »

Tout comme en classe de seconde générale et technologique le contenu culturel en cycle terminal fournit le cadre dans lequel le professeur organise son enseignement.

Alors que la classe de seconde a privilégié les relations horizontales du « vivre ensemble », la classe de première se consacre aux relations hiérarchiques, autrement dit aux relations de pouvoir, qu'elles soient politiques, sociales, économiques, culturelles ou personnelles

HISTOIRE :

Lycée :

Le programme d'histoire et de géographie du cycle terminal des séries ES et L a pour ambition de donner des clés d'explication du monde contemporain. En histoire, il se développe sur une période allant du milieu du XIXe siècle à nos jours.

Guerres, démocraties et totalitarismes (1914-1945) :

On étudie les caractères spécifiques de chacun des totalitarismes (fascisme, nazisme, stalinisme) et on examine comment, à partir de fondements et d'objectifs différents, ils ont utilisé des pratiques qui mettent l'homme et la société au service d'une idéologie d'État. Ce travail débouche sur une réflexion sur le totalitarisme.

Collège :

Les crises des années 1930, à partir des exemples de la France et de l'Allemagne

L'étude de l'Allemagne nazie met en évidence la substitution à une démocratie d'un régime de type fasciste. On insiste sur les pratiques totalitaires d'un régime fondé sur le mythe d'une « race pure » et sur la volonté d'expansion qui conduit à la guerre.

Pour la France, dont la tradition démocratique est plus ancienne et plus solide, on montre la remise en cause du régime parlementaire, la violence de l'opposition droite-gauche, et l'expérience du Front populaire. Ces deux exemples permettent, dans le cadre européen, de présenter une vue d'ensemble des crises des années 1930 (aspects économiques, sociaux, politiques et culturels).

La Seconde Guerre mondiale

L'étude de l'Europe sous la domination nazie conduit à décrire les formes de l'occupation, la politique d'extermination des Juifs et des Tziganes et à définir collaborations et résistances.

Primaire :

Citation, pour "mémoire", d'extraits issus du discours de Xavier Darcos à l'occasion de la présentation des nouveaux programmes à la presse le 20 février 2008:

" L'histoire fait désormais l'objet d'un véritable enseignement, introduisant chez l'enfant des repères chronologiques fondés sur la connaissance des grandes dates de l'histoire de France et l'existence des personnages, contrairement aux programmes précédents qui affirmaient qu' « à cet âge, il ne s'agit pas encore de faire de l'histoire ». De Clovis à Clémenceau, de la découverte de l'Amérique par Christophe Colomb à celle du vaccin contre la rage par Pasteur, les élèves apprendront à connaître les principaux jalons de l'histoire de France et de l'humanité. C'est dans ce cadre aussi que les nouveaux programmes font explicitement référence à la question de la traite des Noirs et de l'esclavage, ainsi qu'à l'extermination des Juifs et des Tziganes par les nazis."

Et, un peu plus loin :

" Une initiation à l'histoire des arts est introduite dès le cours préparatoire et bénéficie d'un programme précis dès le CE2 en lien avec l'étude des six périodes chronologiques prévues par le programme d'histoire. Elle bénéficiera d'un horaire spécifique qui lui sera attribué au cycle 3, avec un minimum de 20 heures annuelles en liaison avec l'enseignement de l'histoire, de la pratique artistique et du français."

PHILOSOPHIE :

Préparer, réaliser et suivre, à partir de différents documents (vidéo, audio et texte écrit), en classe de philosophie, un travail écrit ou oral d'élève de type fiches de lecture sur le thème du politique en général et du mal totalitaire en particulier.

Mots clés : politique, histoire, pouvoir, totalitarisme, Arendt, Jankélévitch, Derrida, Ricoeur.

Une figure, le pardon, a fait irruption dans la réflexion contemporaine au point d'envahir le champ politique lui-même.

La notion de pardon, qui paraissait structurellement contradictoire avec celle de justice, avait été longtemps exclue du champ philosophique pour se limiter au champ religieux.

C'est paradoxalement par le biais d'une méditation sur la zone de l'impardonnable circonscrite par le crime contre l'humanité, que des penseurs comme Jankélévitch, Derrida, Ricoeur ont acclimaté le pardon dans l'espace philosophique durant la seconde moitié du XX^e siècle. De son côté, Hannah Arendt, avait souligné l'intérêt de prendre au sérieux le rôle du pardon dans les affaires humaines, symétrique apparent de la promesse, en un sens strictement philosophique. Que peut donc dire le philosophe du pardon ?

L'impossible pardon :

" Le colonialiste, quand il exploite les indigènes, est avant tout un homme d'affaires en quête d'une main-d'œuvre à bon marché en vue de la plus-value, et il utilise le bétail humain comme un instrument de travail. Mais le Juif n'est pas pour l'Allemand un simple « instrument de travail », il est en outre lui-même la matière première. L'indigène pourra passer un jour dans le camp des colonisateurs et à son tour exploiter d'autres indigènes ; le prolétaire pourra devenir contremaître, et même patron, et même bourgeois. Mais le crime d'être juif est un crime inexpiable. Rien ne peut effacer cette malédiction : ni le ralliement, ni l'enrichissement, ni la conversion. L'insulte allemande, l'insulte qui piétine, utilise les cheveux des femmes comme une chose minérale, cette insulte infinie est donc une insulte purement gratuite ; cette insulte n'est pas tant « méprisante » que méchante, car son but est d'avilir et de dégrader pour nihiliser. Un tel acharnement a quelque chose de sacré et de surnaturel, et nous n'insisterons pas davantage, puisque Jules Isaac l'a fait avant nous, sur le rôle qu'a pu jouer ici une éducation religieuse immémoriale. Si le préjugé du « peuple maudit », du peuple « déicide » et coupable d'une faute originelle est profondément gravé dans l'inconscient collectif, c'est bien l'Allemand, en fait, qui s'est chargé de l'annihilation des réprouvés. Et ainsi l'extermination des Juifs est le produit de la méchanceté pure et de la méchanceté ontologique, de la méchanceté la plus diabolique et la plus gratuite que l'histoire ait connue. Ce crime n'est pas motivé, même par des motifs « crapuleux ». Ce crime contre-nature, ce crime immotivé, ce crime exorbitant est donc à la lettre un crime « métaphysique » ; et les criminels de ce crime ne sont pas de simples fanatiques, ni seulement des doctrinaires aveugles, ni seulement d'abominables dogmatiques : ce sont, au sens propre du mot, des « monstres ». Lorsqu'un acte nie l'essence de l'homme en tant qu'homme, la prescription qui tendrait à l'absoudre au nom de la morale contredit elle-même la morale. N'est-il pas contradictoire et même absurde d'invoquer ici le pardon ? Oublier ce crime gigantesque contre l'humanité serait un nouveau crime contre le genre humain.

Le temps qui émousse toutes choses, le temps qui travaille à l'usure du chagrin comme il travaille à l'érosion des montagnes, le temps qui favorise le pardon et l'oubli, le temps qui console, le temps liquidateur et cicatrisant n'atténue en rien la colossale hécatombe : au contraire il ne cesse d'en aviver l'horreur. Le vote du Parlement français énonce à bon droit un principe et, en quelque sorte, une impossibilité a priori : les crimes contre l'humanité sont imprescriptibles, c'est-à-dire ne peuvent pas être prescrits ; le temps n'a pas de prise sur eux. Non point même qu'une prorogation de dix ans serait nécessaire pour punir les derniers coupables. Il est en général incompréhensible que le temps, processus naturel sans valeur normative, puisse exercer une action atténuante sur l'insoutenable horreur d'Auschwitz. "

Vladimir Jankélévitch, *L'imprescriptible*

Seul l'impardonnable est à pardonner :

" Je prendrai alors le risque de cette proposition : à chaque fois que le pardon est au service d'une finalité, fût-elle noble et spirituelle (rachat ou rédemption, réconciliation, salut), à chaque fois qu'il tend à rétablir une normalité (sociale, nationale, politique, psychologique) par un travail du deuil, par quelque thérapie ou écologie de la mémoire, alors le " pardon " n'est pas pur - ni son concept. Le pardon n'est, il ne devrait être, ni normal, ni normatif, ni normalisant. Il devrait rester exceptionnel et extraordinaire, à l'épreuve de l'impossible : comme s'il interrompait le cours ordinaire de la temporalité historique. [...] Pour aborder à présent le concept même de pardon, la logique et le bon sens s'accordent pour une fois avec le paradoxe : il faut, me semble-t-il, partir du fait que, oui, il y a de

l'impardonnable. N'est-ce pas en vérité la seule chose à pardonner ? La seule chose qui appelle le pardon ? Si l'on n'était prêt à pardonner que ce qui paraît pardonnable, ce que l'Eglise appelle le " péché véniel ", alors l'idée même de pardon s'évanouirait. S'il y a quelque chose à pardonner, ce serait ce qu'en langage religieux on appelle le péché mortel, le pire, le crime ou le tort impardonnable. D'où l'aporie qu'on peut décrire dans sa formalité sèche et implacable, sans merci : le pardon pardonne seulement l'impardonnable. On ne peut ou ne devrait pardonner, il n'y a de pardon, s'il y en a, que là où il y a de l'impardonnable. Autant dire que le pardon doit s'annoncer comme l'impossible même. Il ne peut être possible qu'à faire l'im-possible. Parce que, en ce siècle, des crimes monstrueux (" impardonnables ", donc) ont non seulement été commis - ce qui n'est peut-être pas en soi si nouveau - mais sont devenus visibles, connus, rappelés, nommés, archivés par une " conscience universelle " mieux informée que jamais, parce que ces crimes à la fois cruels et massifs paraissent échapper ou parce qu'on a cherché à les faire échapper, dans leur excès même, à la mesure de toute justice humaine, eh bien, l'appel au pardon s'en est trouvé (par l'impardonnable même, donc !) réactivé, re-motivé, accéléré. "

Jacques DERRIDA, " Le siècle et le pardon ", in *Le Monde des Débats*, Décembre 1999

L'incidence du langage dans le pardon

" Peut-il y avoir, de part ou d'autre, une scène de pardon sans un langage partagé ? Ce langage n'est pas seulement celui d'une langue nationale ou d'un idiome, mais celui d'un accord sur le sens des mots, leurs connotations, la rhétorique, la visée d'une référence, etc. C'est là une autre forme de la même aporie : quand la victime et le coupable ne partagent aucun langage, quand rien de commun et d'universel ne leur permet de s'entendre, le pardon semble privé de sens, on a bien affaire à cet impardonnable absolu, à cette impossibilité de pardonner dont nous disions pourtant tout à l'heure qu'elle était, paradoxalement, l'élément même de tout pardon possible. Pour pardonner, il faut d'une part s'entendre, des deux cotes, sur la nature de la faute, savoir qui est coupable de quel mal envers qui, etc. Chose déjà fort improbable. Car vous imaginez ce qu'une " logique de l'inconscient " viendrait perturber dans ce " savoir ", et dans tous les schémas dont elle détient pourtant une " vérité ". Et vous imaginez aussi ce qui se passerait quand la même perturbation ferait tout trembler, quand elle viendrait retentir dans le " travail du deuil ", dans la " thérapie " dont nous parlions, et dans le droit et dans la politique. Car si un pardon pur ne peut pas, s'il ne doit pas se présenter comme tel, donc s'exhiber sur le théâtre de la conscience sans du même coup se dénier, mentir ou réaffirmer une souveraineté, alors comment savoir ce qu'est un pardon, s'il a jamais lieu, et qui pardonne qui, ou quoi à qui ? Car d'autre part, s'il faut, comme nous le disions à l'instant, s'entendre, des deux côtés, sur la nature de la faute, savoir, en conscience, qui est coupable de quel mal envers qui, etc., et si la chose reste déjà fort improbable, le contraire est aussi vrai. En même temps, il faut en effet que l'altérité, la non-identification, l'incompréhension même restent irréductibles. Le pardon est donc fou, il doit s'enfoncer, mais lucidement, dans la nuit de l'inintelligible. Appelez cela l'inconscient ou la non-conscience, si vous voulez. Dès que la victime " comprend " le criminel, dès qu'elle échange, parle, s'entend avec lui, la scène de la réconciliation a commencé, et avec elle ce pardon courant qui est tout sauf un pardon. Même si je dis " je ne te pardonne pas " à quelqu'un qui me demande pardon, mais que je comprends et qui me comprend, alors un processus de réconciliation a commencé, le tiers est intervenu. Pourtant c'en est fini du pur pardon. "

Jacques DERRIDA, " Le siècle et le pardon ", in *Le Monde des Débats*, Décembre 1999

BIBLIOGRAPHIE :

Tania Mouraud, Arnauld Pierre, Flammarion, Collection : La création contemporaine, 2004

Tania Mouraud, Quimper, CAC Le Quartier, 1996. (Textes de Dominique Abensour : " Constructions " ; Robert Fleck : "Un art de l'environnement " ; Textes anciens de Tania Mouraud : " Focale ou la fonction de l'art ", " X=Y=Z ", " Trans "(écrit avec Thiery Kuntzel) ; " Trans 2 " (écrit avec Thiery Kuntzel et Jon Gibson) ; " City performance n°1 " ; " Black power " ; " Faire Art " ; " Faire-Part ")

Tania Mouraud, Arnhem (Hollande), Musée Municipal, 1994. (Texte de Tania Mouraud : " De la décoration à la décoration " ; Michel Pastoureau : " De la rayure " ; Mirjam Western : " Signe-Insigne ".

Tania Mouraud : fait main, Tourcoing, Ecole régionale d'expression plastique, 1992. (Texte de Guy Tortosa : " Vers une esthétique de l'engagement " ; Interview de Anne Tronche)

Tania Mouraud, Toronto, The Power Plant, Contemporary art at Harbourfront, 1992. (Texte de Louise Dompierre : " Tania Mouraud : making language " ; Interview de Ian Wallace)

Tania Mouraud, Corbeil-Essonnes, CAC Pablo Neruda, 1989, [N.P.] (Textes de Chantal Cusin-Berche : " Ni ceci ni cela " ; Loïc Malle : " Black is beautiful " ; Jérôme Sans : " Voir, c'est prévoir ")

Tania Mouraud : Vitrines, Torcy, Marne-la-Vallée, 1983, [N.P.] (Texte de Jean-François Chevier : " Les Bénéfices d'un inventaire "

Autres ouvrages :

Jacques Le Goff et Pierre Nora [dir.], *Faire de l'histoire*, Gallimard, 1974, 3 tomes ; rééd. 1986, Folio-Histoire.

Marie-Claire Lavabre, « Usages et mésusages de la notion de mémoire », *Les Cours de la recherche, Critique Internationale* n°7, avril 2000, p. 50.

Jean Ferrette, « Des ouvriers sans héritage », *Interrogations*, N°3, L'oubli, décembre 2006

Jorge Semprun, *Le Grand Voyage*, 1963, rééd. Folio Gallimard, 1972

Primo Lévi, *Si c'est un homme*, 1947, trad. M. Schruoffenegger, rééd. Julliard, Paris, 1987

Marguerite Duras, *La douleur*, 1985, rééd. Folio Gallimard, 1993

Annette Wieviorka, *Auschwitz expliqué à ma fille*, Le Seuil, 1999

Art Spiegelman, *Maus*, Flammarion, 1987(Tome 1), 1992 (Tome 2)

Annette Wieviorka, *L'ère du témoin*, Hachette Littérature, 2002

Robert Steegmann (Auteur), Pierre Ayçoberry (Préface), *Struthof : Le KL-Natzweiler et ses kommandos : une nébuleuse concentrationnaire des deux côtés du Rhin 1941-1945*, La Nuée bleue, 2005

Pierre Tilman, *Robert Filliou nationalité poète*, Les Presses du Réel, 2006

Vladimir Jankélévitch, *L'imprescriptible : Pardonner? Dans l'honneur et la dignité*, Paris, Le Seuil, 1986 (publication posthume)

Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, 2000

Jacques Derrida, " *Le siècle et le pardon* ", in *Le Monde des Débats*, Decembre 1999
<http://www.hydra.umn.edu/derrida/siecle.html>

Hannah Arendt, *Les Origines du totalitarisme (The Origins of Totalitarianism)*, 3 volumes (Antisemitism, Imperialism, Totalitarianism), 1951 ; nouvelles éditions en 1958, 1966, 1973. Traduction française en trois ouvrages séparés :

- *Sur l'antisémitisme*, traduction par Micheline Pouteau (1973) révisée par Hélène Frappat, Le Seuil (collection « Points / Essais », n° 360), 2005
- *L'Impérialisme*, traduction par Martine Leiris (1982) révisée par Hélène Frappat, Le Seuil (collection « Points / Essais », n° 356), 2006
- *Le Système totalitaire*, traduction par Jean-Louis Bourget, Robert Davreu et Patrick Lévy (1972) révisée par Hélène Frappat (2002), Le Seuil (collection « Points / Essais », n° 307), 2005