

ETC



Remplacer le vide, boucher les trous Le Musée juif de Berlin

Régine Robin

Number 61, March–April–May 2003

Art du vide 1

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35325ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

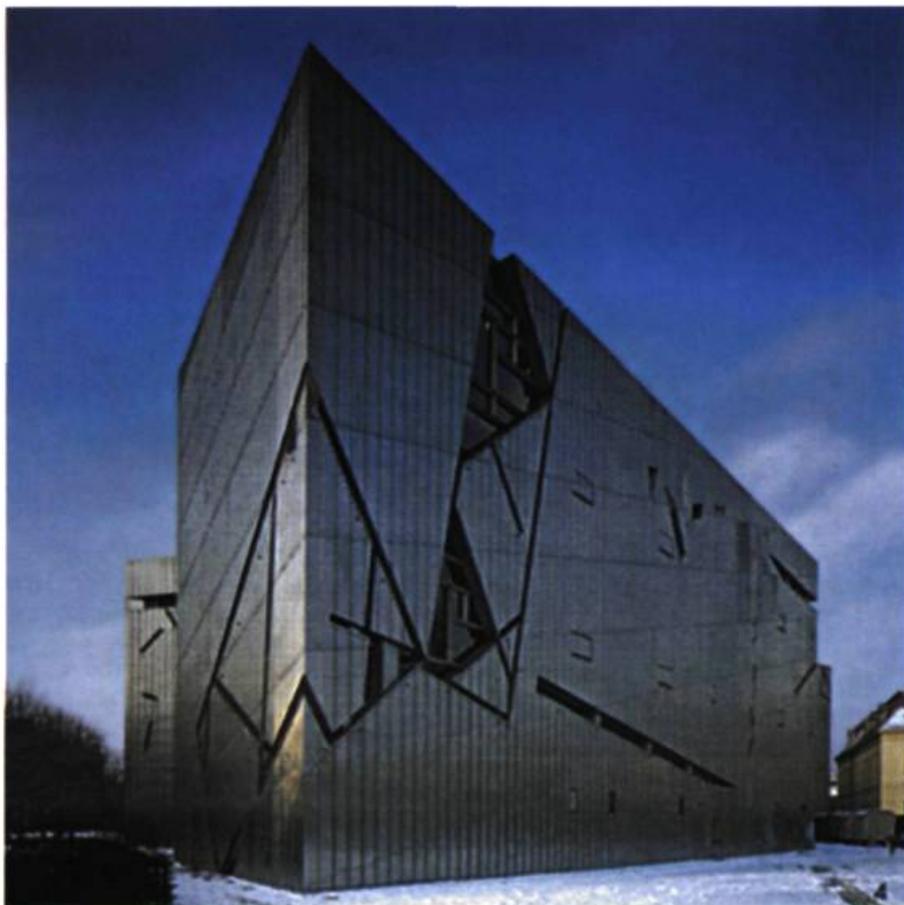
1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Robin, R. (2003). Remplacer le vide, boucher les trous : le Musée juif de Berlin. *ETC*, (61), 21–26.

REEMPLACER LE VIDE, BOUCHER LES TROUS : LE MUSÉE JUIF DE BERLIN



Daniel Libeskind, Musée juif de Berlin, 1999. Photo : DR.

Gérard Wajcman écrivait dans un livre récent : « Peut-être le XX^e siècle a-t-il inventé le concept de « crime parfait », pas celui qui reste impuni –

aussi vieux que le crime lui-même –, mais celui dont nul ne saura jamais qu'il a même eu lieu. Un acte blanc, entièrement sans mémoire. Oubli supérieur. L'oubli absolu. Forger une mémoire qui ne dit pas « je ne me souviens plus », mais impeccable, sans tache, sans ombre, qui se souvient au contraire sans cesse de tout : que « rien n'a jamais eu lieu ». « Là il n'y eut jamais rien ». Invention de la mémoire vierge. Sans trace. Mémoire blanche, « initialisée. » Ou mémoire intégrale. Sans perte ou sans défaut. C'est la même chose. Une mémoire qui n'oublie pas. Où rien n'est jamais advenu. »¹

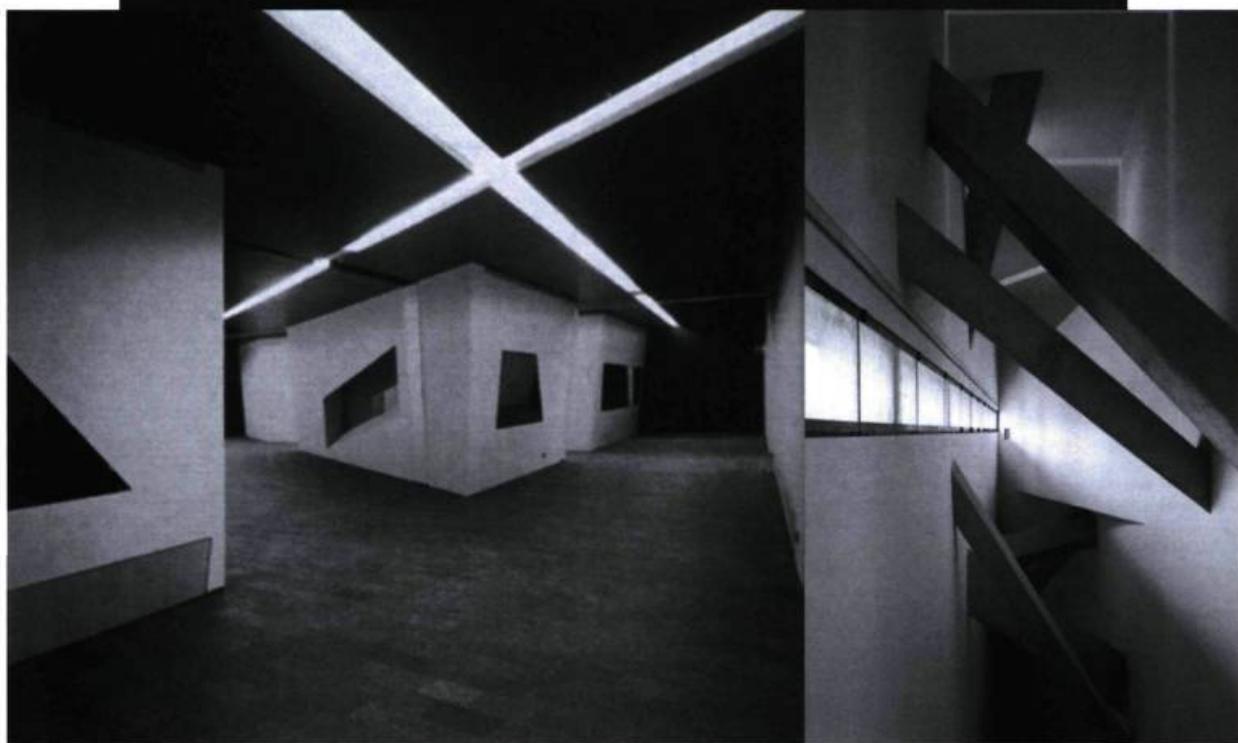
Gérard Wajcman oppose la ruine, objet de la destruction mais qui est exposé au temps et qui se trouve amoncelé en général à l'endroit où cela a eu lieu, où il s'est passé quelque chose qui a entraîné la mort, la dégradation, la lente décomposition, à un autre objet, qui ne serait plus celui des temps de la ruine mais des

temps de l'effacement absolu, du « rien n'a eu lieu ». Au refoulement qui serait le temps de la ruine, il conviendrait d'opposer celui de la forclusion, pas simplement de l'oubli comme dans le couple infiniment ressassé aujourd'hui : mémoire/oubli, mais du néant, du rien, du jamais advenu, du pas de traces. Il rappelle ce passage de Primo Levi rapportant les paroles d'un SS à leur arrivée au camp : « De quelque façon que cette guerre finisse, nous l'avons déjà gagnée contre vous; aucun d'entre vous ne restera pour porter témoignage, mais même si quelques-uns en réchappaient, le monde ne les croira pas. Peut-être y aura-t-il des soupçons, des discussions, des recherches faites par les historiens, mais il n'y aura pas de certitudes parce que nous détruirons les preuves en vous détruisant. Et même s'il devait subsister quelques preuves, et si quelques-uns d'entre vous devaient survivre, les gens diront que les faits que vous racontez sont trop monstrueux pour être crus. »²

Distinguée du refoulement, oubli qui laisse des traces, la forclusion désigne une « abolition » radicale, la négativité absolue de « ce qui n'est pas venu au jour du symbolique ». Sans mot. Ce qui coupe donc court à



Daniel Libeskind, Musée juif de Berlin, 1999. Vue intérieure. Photo : Ryuji Miyamoto.



Daniel Libeskind, Un des cinq espaces vides,
Musée juif de Berlin, 1999. Photo : DR.

Daniel Libeskind, Musée juif de Berlin, 1999.
Vue intérieure. © Dennis Gilbert/VIEW.

toute réminiscence, parce qu'il ne laisse, au lieu de traces, qu'une « béance ». Un trou.

On voit bien qu'on se situe ici dans le paradigme du « sans », de l'absence, du vide. À la recherche de ce nouvel objet qui serait véritablement celui du siècle, au niveau de l'art, Gérard Wajcman, évoque à la fois la Roue de bicyclette de Marcel Duchamp, un ready-made, et le Carré noir sur fond blanc de Malevitch.

Duchamp présente bien une roue de vélo mais brute, nue, dépouillée de son pneu, sa gomme ou de sa chambre à air. Cette absence rend ostentatoire l'indisponibilité de la roue à tout emploi. Du vide partout, dedans, dehors, autour. L'objet, c'est ce qui manque, la chambre à air, l'objet qui vide le vide. Une place vide. À un art qui bouche il s'agit d'opposer l'art qui troue et qui montre la béance même.

Depuis longtemps, artistes et architectes, qu'ils soient Juifs, Allemands, Juifs-Allemands ou d'autres nationalités se sont attelés à la tâche de faire avec l'infigurable, avec l'irreprésentable. Il s'agit, dans l'esprit de certains artistes contemporains, de penser la transmission de la mémoire et non sa visibilité apparente. Andreas Huyssen a même suggéré qu'aujourd'hui, à l'âge de la production de masse de la mémoire et de la « marchandisation » du passé, la mémorialisation de ce passé pouvait être inversement proportionnelle aux efforts obsessionnels qu'on met à l'incarner, à « l'imager ».³

Toute une réflexion s'est faite autour de la représentation non pas de l'événement mais du rapport de la mémoire à cet événement.

Les artistes, créateurs de contre-monuments, inscrivent leur œuvre dans une problématique de l'invisibilité. L'invisible n'est pas la négation du visible : il est en lui, il le hante, il est son horizon et son commencement. Récit éclaté, pluriel, cacophonie plus que polyphonie, récit interactif, mémoire pluralisée, pulvérisée. Jochen Gerz, par exemple, nous met en face de nos responsabilités. Il travaille sur le plan collectif comme l'analyste sur le plan individuel.

Daniel Libeskind, né à Lodz, en Pologne, a beaucoup réfléchi sur le problème d'une architecture de « l'irreprésentabilité », en particulier à propos du musée juif de Berlin. Il s'agit en fait d'une extension du Musée historique de Berlin, avec une extension consacrée à ce que fut la vie juive à Berlin avant l'avènement du nazisme. La première partie du musée est installée dans un bâtiment de l'époque baroque ayant été détruit par les bombardements et reconstruit à l'identique dans les années 60. Il y avait à côté un terrain vide. C'est là que l'extension du musée est installée. Pour Libeskind, l'architecture doit être porteuse de l'idée philosophique sous-jacente et pas seulement un support neutre. Il a intitulé son projet et sa réalisation: « Entre les lignes ». Toute sa construction est fondée sur un vide, une béance, une discontinuité liée à la béance et à la discontinuité in-

troduites par l'histoire. Il ne fallait donc pas que cette aile du musée, ou son extension, fût un simple supplément. Il fallait que les deux ensembles jurassent l'un avec l'autre, entrassent en dissonance et que le tout rendit visible ce vide, cette discontinuité. De là la ligne totalement fragmentée de la construction, tout en obliques, en fragments, en segments qui ne se relient pas les uns aux autres. Le vide ne doit pas être rempli ni par des symboles, ni par des emblèmes, ni par des métaphores. Il y aura, bien sûr, des sections avec des objets, des reconstitutions, mais l'essentiel sera dévolu au vide, à ce qui ne peut être rempli, au vide et au silence. Il s'agit de faire apparaître le trauma infligé à la société allemande dans son ensemble par la perte de sa communauté juive et non de refaire une nouvelle lecture de ce que fut la société juive allemande d'avant 1933. La tâche était double : d'un côté ne pas montrer le vide comme une espèce de manque anthropologique ou ethnologique, un musée de « la race éteinte », comme les Allemands avaient tenté de le faire avec les objets du musée juif de Prague. D'un autre côté, il fallait montrer les liens entre la judéité allemande, berlinoise et l'histoire allemande : liens et décrochements, continuité et hiatus. Il y avait aussi des liens, des connexions à établir entre les deux communautés, des lignes invisibles qui devaient franchir le mur. En effet, quand le projet fut arrêté, le mur de Berlin était toujours présent et le terrain de Kreuzberg, à l'Ouest, n'était pas très éloigné du mur. Comment parler des juifs berlinois de l'avant-guerre ? L'entrée de l'extension se fait par le musée baroque, la seule entrée réelle. Pourtant, les deux musées sont séparés et d'esthétique totalement différente. Ils communiquent en sous-sol. À partir de l'entrée du musée baroque, trois chemins conduisent le visiteur vers le nouveau musée qui s'étend sur plus de 10 000 mètres carrés sur trois étages qui s'ajoutent à un sous-sol. Sur l'ensemble, 4500 mètres carrés seront réservés aux espaces d'exposition. Les trois étages et les sous-sols vont suivre une ligne brisée. Une ligne droite parcourt l'ensemble, délimitant des espaces vides, auxquels le visiteur ne peut accéder. Cette structure sert de base à l'ensemble et symbolise la césure irréparable de l'histoire judéo-allemande.

La première voie symbolise l'extermination des juifs. Elle représente la fin du Berlin d'autrefois, elle mène vers le vide, plus exactement vers la tour de l'holocauste, isolée à l'extérieur du bâtiment. On reste quelques minutes dans cette tour de béton, entièrement vide, non chauffée, aux hautes meurtrières, sans aucun discours. Le guide reste silencieux. Chacun y est confronté à sa propre histoire. Il s'agit d'un espace de méditation. Le second chemin, qui traverse le premier, représente l'exil et l'émigration de milliers de Berlinois. Elle conduit à un jardin, le jardin E.T.A. Hoffmann. Il est composé de 49 colonnes pleines de



terre (48 de terre de Berlin et une de terre d'Israël), dans lesquelles la végétation croît à l'envers, la cime vers le sol. Le jardin représente 1948, la formation de l'État d'Israël. Quand on marche dans ce jardin, on perd l'équilibre, on a le vertige, ce qui est fait pour indiquer le caractère artificiel de l'exil, la douleur du déracinement. La plus longue des routes vers le nouveau musée mène à la structure en tant que telle, avec un long escalier indiquant le fil d'une fragile continuité dans l'histoire de Berlin. On entre ainsi, de façon souterraine, dans le nouveau musée avec le vide et les murs fragmentés dont l'ensemble dessine une étoile de David brisée. Le vide central est traversé par des ponts, des passerelles, qui relient les diverses parties du building et les salles d'exposition. Tout est fait pour souligner le double aspect des éléments de la construction. S'il y a une exposition des peintures de Max Lieberman, par exemple, il faut, nous dit David Libeskind, qu'il y ait aussi les lettres désespérées que la femme du peintre envoya au chef de la Gestapo pour tenter de le faire sortir d'Auschwitz. Sans succès. D'autres motifs ont présidé à sa construction : « Sens unique », *Einbahnstrasse* de W. Benjamin où les soixante sections obliques, le long de zigzags représentent les « stations de l'étoile » décrite par W. Benjamin. Des lignes secrètes réunissent symboliquement les endroits où habitaient Benjamin, Celan et d'autres écrivains. Autre source d'inspiration,

l'opéra de Schoenberg, *Moïse et Aaron*. Cet opéra est resté inachevé. Moïse ne trouve pas ses mots. Il se plaint des mots absents, de l'impossibilité de trouver les mots qu'il faut. L'opéra sert ainsi de sous-texte à cette réalisation dédiée à l'absence.

Architecture déconstructionniste, le musée de Libeskind est beaucoup plus qu'un musée, une sculpture à la façade de zinc, une inscription de la présence/absence des juifs de Berlin dans la matérialité même de l'édifice. Ici, l'architecture muséale n'est pas simple lieu de conservation d'une collection d'objets, mais espace symbolique signifiant.

Depuis que l'exposition permanente est ouverte, la structure intérieure de Libeskind a quasiment disparu. Le musée s'est banalisé. Il est devenu le Musée de la judéité allemande mais dans un sens très orienté, très « réécriture » de l'histoire, très conservateur. Je ne prendrai qu'un exemple, mais à mes yeux, décisif. Lorsque le visiteur croise l'époque de la modernité, il sent bien qu'il va à la rencontre d'éléments historiques complexes. Si l'on attend la salle dévolue comme il se doit à Moses Mendelssohn, si les salons du XVIII^e siècle avec Rachel Levin Varnhagen et Henriette Herz sont tout à fait les bienvenus, au-delà, l'image se brouille, car parmi les itinéraires que les juifs pouvaient suivre, il en est un qui manque cruellement et pas par hasard. On se trouve en présence de ceux qui



Daniel Libeskind, Musée juif de Berlin, 1999. Photo : Régine Robin.

vont continuer, dans le cadre même de la modernité et de l'émancipation, à être fidèles au judaïsme qu'il soit traditionnel ou non, ceux dont la priorité sera de vivre leur judaïsme. Il y a ceux, qui dans un mouvement de révolte contre les valeurs traditionnelles, vont devenir des modernistes dans l'art, la littérature, la science. Ils seront souvent les symboles de Berlin, la nouvelle mégapole des années 20. C'est ainsi que le visiteur va rencontrer les scientifiques, dont Albert Einstein, mais surtout nombre de peintres expressionnistes, et des penseurs et écrivains comme Walter Benjamin. Il y a ceux qui, nostalgiques, regrettent que le vieux monde du *shtetl* se soit évanoui, que le yiddish ait totalement disparu, et à l'image de Joseph Roth ou de Kafka, tous les deux sujets de l'Empire des Habsbourg, avant de devenir le premier Autrichien, le second, Tchéque, font état de leur mélancolie. Le « voyage en Pologne » de A. Döblin est caractéristique de ce courant. Il y a, bien entendu, la longue cohorte de tous ceux qui ont choisi le sionisme, et ils furent nombreux. L'exposition, cependant leur fait une place démesurée, sans doute parce qu'aux yeux des organisateurs, cette voie (avec l'émigration aux États-Unis) représente la seule issue véritable à ce qu'on a appelé très longtemps : « la question juive. » Quant à ceux, et ils furent particulièrement nombreux en Allemagne, qui ont choisi la voie réforma-

trice, anarchiste ou révolutionnaire, on les cherchera en vain. On citera à peine l'existence de Marx. *Le Capital* a trouvé un minuscule refuge dans le coin d'une toute petite vitrine. Point de spartakistes juifs, aucune mention de Rosa Luxembourg, point de prolétariat juif ni de syndicalistes. Quant aux salles qui concernent l'après-guerre et en particulier la RDA, et le nombre de ceux qui sont revenus d'exil pour « construire le socialisme », c'est à peine s'ils ont droit à une mention. Il faut croire que les juifs avaient tous appartenu à la classe moyenne ou supérieure, tous bons pères de famille, tous désireux de fêter le *shabbat*. L'extraordinaire complexité du sentiment d'appartenance à la judéité de l'époque, que les uns se soient sentis appartenir à la communauté ou aient rompu avec elle, n'est en rien respecté. On a tout simplement refusé de considérer comme juifs nombre d'intellectuels et de dirigeants révolutionnaires. Ils avaient en quelque sorte rompu avec leur communauté. Le tour est joué. Où sont tous ces « juifs non Juifs », ces milliers d'intellectuels nomades de langue allemande qui ont fait la splendeur de Weimar, sans pour autant se réclamer directement du judaïsme ? Ceux qui ne se sentaient en rien appartenir à la communauté juive, ceux qui vivaient une tout autre « judéité » n'ont pas à figurer dans un musée juif. Ils se sont fourvoyés. Un point c'est tout.



Gochen Gerz, *Das Geschenk*, 2000 (détail). 700 photographies.

Tout ceci porterait à sourire si, ne se dissimulait derrière une nouvelle vulgate de l'écriture de la culture juive conforme au conservatisme d'une nouvelle mondialisation de la culture juive, ne donnant de l'histoire juive, avant le Génocide, qu'une vision aseptisée, bien pensante, convenue, dans un cadre muséologique très américanisé et pédagogique, en rupture avec la modernité de l'architecture.

Aventure exemplaire ! Au vide que la structure veut inscrire, à l'absence sculptée dans le paysage urbain renvoyant à la perte irrémédiable de la judéité berlinoise, le musée, conçu traditionnellement comme une collection d'objets dans leur déploiement, vient opposer un plein d'artéfacts exposés, suturant la perte. Esthétique rassurante qui empêche la « sculpture » qu'était le musée vide d'opérer un quelconque travail du deuil. La transmission ne peut alors opérer dans son pédagogisme simplet, alors que le vide obligeait à un vrai travail de mémoire, de confrontation avec le silence.

Mémoires saturées. Nous aurions surtout besoin de silence et de regarder de près l'installation de Jochen Gerz : *Eine kleine Zeit*. Il a demandé à plus de 62 artistes, architectes, musiciens, membres de l'Académie des arts à Berlin de lui donner leur point de vue sur les controverses et les débats entourant le problème de la

construction du fameux mémorial en hommage aux juifs européens assassinés par l'Allemagne nazie. Pendant qu'ils parlaient, il les filmait et les enregistrait. Au montage, il s'est aperçu que les seuls moments intéressants et authentiques, c'étaient ceux où, passant d'une idée à une autre, d'un argument à un autre, ils se taisaient. Jochen Gerz n'a gardé pour son installation que ces moments d'arrêt, de silence. Cela donne 62 visages en assez gros plan, en train de se taire. C'est peut-être le commentaire ultime qu'il convient d'opposer à la saturation de la mémoire. Collectionner des fragments, des bouts de silence, serait un premier pas vers un dessaisissement des passés mortifères, le début d'une dé-maîtrise, le tissage d'une autre mémoire.

RÉGINE ROBIN

NOTES

- ¹ Gérard Wajcman, *L'Objet du siècle*. Paris, Verdier, 1998, p. 19.
- ² Primo Levi, cité par G. Wajcman, *ibid.*, p. 1.
- ³ Andreas Huyssen, « Present Pasts : Media, Politics, Amnesia », *Public Culture*. N° 3, 2000, p. 21-38. Du même auteur, « The Voids of Berlin », *Critical Inquiry*, automne 1977, p. 57-81 et *Twilight Memories*, New York et Londres, Routledge, 1995.