MaLiCE
Le magazine des littératures & des cultures à l'ère du numérique

Architecture et poésie après 45 : le mémorial en question. José Ángel Valente, Jochen Gerz

Lucie Taïeb

10.58048/2263-7664/589

Littérature comparée et Esthétique(s)

En affirmant qu'« écrire un poème après Auschwitz est barbare »[1]Adorno a sans nul doute formulé l'un des questionnements les plus féconds à l'analyse des œuvres se confrontant, après 45, aux troubles de l'Histoire et plus particulièrement aux crimes contre l'humanité perpétrés au nom d'idéologies haineuses. L'énoncé dialectique du philosophe allemand, qui trouve d'ailleurs des échos différés dans les nombreuses réflexions sur le caractère irreprésentable ou indicible de ces événements, tend malheureusement, simplifié en « interdit de la représentation »[2], à s'appliquer comme exclusif prisme de lecture de ce type d'œuvres, qui ne serait dès lors analysées qu'en ce qu'elles permettent – ou non – de « répondre à Adorno ».

Or, la littérature comparée, qui précisément ouvre des liens non seulement entre littératures de sphères culturelles et linguistiques différentes, mais également entre la littérature et les autres arts, nous semble pouvoir être le lieu privilégié où ébranler ce dogme esthétique[3] – non pas en mettant en œuvre des arguments qui seraient eux-mêmes de type philosophique, mais pour des motifs relevant d'une certaine pratique, voire d'une pragmatique de la réception.

La prémisse du présent article est donc la suivante : le fait qu' « après Auschwitz », de nombreuses œuvres recourent souvent à un codage du message et se refusent à représenter directement le substrat historique qui en forme pourtant la matière peut s'interpréter autrement que comme soumission à l'irreprésentable. Nous nous inscrivons ici dans la droite ligne des réflexions de Jacques Rancière, affirmant qu' « un art anti-représentatif n'est pas un art qui ne représente plus. C'est un art qui n'est plus limité dans les choix des représentables ni dans celui des moyens de représentation »[4]. De fait, le refus de la lisibilité peut s'interpréter comme une stratégie commune à différents arts et motivée notamment par le changement de rapport au langage et à la représentation induit par les totalitarismes et par les dictatures qui ont défiguré notre modernité.

Pour le montrer, nous proposerons ici la lecture parallèle d'un poème et d'une œuvre architecturale que caractérisent une ambition et un refus communs : susciter la vigilance de leur récepteur face à tout discours de la haine totalitaire, sans néanmoins transmettre de message clairement défini, qui serait de nature prescriptive. Ainsi, le poème *Présentation et mémorial pour un monument*, du poète espagnol José Ángel Valente, paru en 1969, et *Le mémorial invisible* de l'artiste allemand Jochen Gerz inauguré à Sarrebruck en 1993 peuvent-ils se lire comme une profonde remise en question de l'idée même de mémorial et non comme simple aveu d'impuissance d'un art condamné au silence et au vide.

Certes, la crise de la représentation qui atteint le mémorial – rare œuvre architecturale à être, traditionnellement, mimétique – et le poème peut s'inscrire dans un contexte plus large et dans une chronologie plus ancienne que celle issue de la césure de la Shoah dans l'histoire. C'est là, sans doute, toute notre modernité qu'il faudrait interroger, pour pouvoir saisir les origines multiples du refus de la mimesis qui caractérise tant d'œuvres contemporaines. Nous nous concentrerons cependant ici exclusivement sur les deux œuvres envisagées, pour montrer la convergence de leur stratégie de subversion de la fonction traditionnelle du mémorial, œuvre institutionnelle censée représenter de manière évidente et normative l'événement ou les victimes de l'événement auquel elle serait consacrée.

I. Présentation et première approche des œuvres comparées

Le poème de José Ángel Valente

Contrairement à ce que son titre, *Présentation et mémorial pour un monument*[5], pourrait laisser croire, le poème de José Ángel Valente n'entretient, dans sa thématique ni dans sa composition, aucun lien à l'espace architectural ou architecturé. De fait, il semble ici pertinent de lire, dans le terme espagnol de « memorial », la désignation d'un document écrit, et non d'un monument élevé à la mémoire de disparus ou d'un événement passé. Il nous faudra cependant naturellement revenir sur le « monument » en vue du quel ce mémorial aurait été écrit – et dont il n'est jamais question dans un texte composé, de fait, d'

> une suite de collages – fragments de livres (*Mein Kampf*), de discours politiques (Franco), de sermons (Inquisition)… – et de pièces parodiques – séances d'autocritique communiste, chasse aux sorcières maccarthyste, etc. – qui met en évidence, par la vertu d'une dérision féroce, la violence sanguinaire et bornée des totalitarismes, nationalismes et intégrismes de tous temps et de tous bords[6].

Dans la première séquence de l'ouvrage, le lecteur est confronté à un sujet qu'il n'identifie pas encore et qui évoque, sur le mode du récit de soi, ses troubles années de formation . Seule la découpe des vers distingue d'ailleurs cette première prise de parole d'un discours en prose :

> No quise ser funcionario. Todo menos eso. Teníamos una sociedad escolar con vítores y música. Cantábamos El *Deutschland über Alles*, No el austriaco *Kaiserlied* detestable. Pronto me transformé en un fanático. No puedo decir ahora en qué momento La palabra *judío* empezó a sugerirme ideas especiales, como *pestilencia espiritual y Muerte Negra, Sucio producto, invento abominable*, etc. Empecé poco a poco a aborrecerlos. Si el judío conquista, dije al cabo, Con ayuda del credo marxista las naciones del

> mundo, Sería su corona la fúnebre guirnalda De lo humano extinguido[…] sí pues concluí, Combatiendo al judío Cumpliré santamente la obra del Señor Y así sea, así sea, así sea. [7]

> Je n'ai pas voulu être fonctionnaire. Tout sauf ça. Nous avions une société scolaire avec bravos et musique. Nous chantions Le *Deutschland über Alles* et non l'autrichien et détestable *Kaiserlied*. Bientôt je devins un fanatique. Je ne puis dire maintenant à quel moment le mot *juif* commença à me suggérer des idées particulières comme pestilence spirituelle et Mort Noire, sale produit, abominable invention, etc. J'en vins peu à peu à les abhorrer. Si le juif conquiert, ai-je dit à la fin, avec l'aide du credo marxiste les nations du monde, sa couronne serait la funèbre guirlande de l'humanité déchue […] Ainsi donc, ai-je conclu, En combattant le juif, J'accomplirai saintement l'œuvre du Seigneur. *Ainsi soit-il, ainsi soit-il, ainsi soit-il*[8].

La voix qui ici s'expose, on ne le comprend que progressivement, est celle de Hitler. De fait, cette première séquence est constituée de passages de *Mein Kampf* plus ou moins réécrits[9]. Ce qui trouble ici le lecteur, plus encore qu'un discours qui dans sa haine simpliste délimite clairement un intérieur et un extérieur de l'humain – puisque l'accès des Juifs au pouvoir signifierait « l'extinction » de l'humanité même –c'est le temps même de cette parole, qui retrace au passé, depuis un présent qui semble être contemporain de celui de la lecture, le parcours de haine du dictateur, en partant de son enfance bercée de musique pour arriver à la lutte déclarée au « Juif » comme entité détestable.

Aux différents termes haineux de ce premier fragment, d'ailleurs tout empreint d'une dimension religieuse très explicite dans le dernier vers, s'ajoute, au début du second fragment, une citation en allemand:

> Eine Spottgeburt aus Dreck und Feuer[10], […] Limpiaré la Historia Eine Spottgeburt von Dreck und Feuer, […] Je nettoierai l'Histoire.

Le futur employé dans ce second fragment, « je nettoierai l'Histoire » semble indiquer que la catastrophe – qui, en 1969 a déjà eu lieu – est toujours à venir. C'est d'ailleurs ce que confirment les autres passages du texte, tous extraits, nous l'avons dit, de discours

ou de récits de la haine fanatique au pouvoir, celle de l'Inquisition, de l'armée franquiste, celle du maccarthysme et celle, enfin, des procès staliniens, dont l'avant dernier passage de l'ouvrage propose une parodie grotesque.

Ce chaos de voix haineuses, qui mêle multiples langues – latin, espagnol, allemand, anglais, italien –, variant les tons, les types d'énonciation et de perspective, converge néanmoins dans l'affirmation d'un rejet absolu et négateur de celui que le discours autoritaire, et dans de nombreux cas, totalitaire, a désigné comme l'autre, l'ennemi de la communauté, condamné, par la force du verbe à être exterminé. Si le texte en partie ridiculise – en le singeant - l'aveuglement fanatique d'un pouvoir destructeur et convaincu d'être le détenteur d'une vérité supérieure, il ne manque pas néanmoins de livrer un bréviaire inquiétant de notre occident haineux et péremptoire – et c'est sur cette inquiétude que se clôt d'ailleurs la présentation :

> Cierra bien la puerta, hermano, dice la vieja canción de cuna, Cierra bien la puerta, hermano ; será larga la noche. Porque es nuestro el exilio. No el reino [11].

> Ferme bien la porte ô mon frère, dit la vieille berceuse, Ferme bien la porte ô mon frère, La nuit sera longue. Car l'exil est pour nous, non le royaume.

On l'aura noté, à la musique complice de l'embrigadement des esprits évoquée dans les premiers vers fait écho ici une voix inquiète, celle de la sagesse sans âge « d'une vieille berceuse » qui prédit la rémanence de la violence dans la longue nuit de l'histoire. Ce dernier fragment ouvre d'ailleurs un double mouvement, en apparence contradictoire : l'appel à se refermer sur une intériorité protectrice, sur l'intimité choisie d'une communauté fraternelle, d'une part, et de l'autre, l'affirmation de l'appartenance à l'exil, opposé ici au royaume hégémonique du discours unique du tyran. Le poème ainsi s'achève sur l'énonciation d'un refus. La place de la poésie, dans le monde de haine dont le texte nous donne à voir divers visages, ne se dessine d'ailleurs qu'en négatif : le poète est relégué au rôle de simple copiste, qui prélève et assemble différents fragments de discours, en prenant soin, cependant, de les désassembler : de la prose rhétorique des dictateurs et des Inquisiteurs de tout type, le poète fait une série de vers. Le rythme du discours premier, dont on sait l'importance en termes de persuasion, est ici défait. Le

poème qui réalise cette intervention destructrice n’est cependant lui-même porteur d’aucun message, il ne reprend à son compte aucune vérité, et se clôt simplement sur ce double mouvement de repli sur l’intime et d’errance infinie qui pourrait être lu comme le propre de la poésie. De fait, la communauté à laquelle renvoie ici l’adjectif possessif « notre » semble bien renvoyer à celle qu’instaure précisément la parole poétique, toujours en exil, c'est-à-dire en refus de fixation d’un sens déterminé auquel le lecteur n’aurait plus qu’à acquiescer sans avoir à le construire.

Or, ce refus de l’édification d’un propos autoritaire, d’une représentation qui s’imposerait à son récepteur et lui imposerait d’y donner son plein assentiment – ce refus se retrouve précisément dans le geste artistique mis en œuvre à Sarrebruck par Jochen Gerz, en 1990.

Le mémorial de Jochen Gerz

Les monuments consacrés aux victimes de la Seconde Guerre mondiale, en Europe et plus particulièrement en Allemagne, ont connu une évolution parallèle à l’accès progressif de la mémoire de la Shoah à une certaine centralité au sein des espaces et des discours publics[12]. Nous ne reviendrons pas sur cette périodisation, dont l’émergence de « contre-monuments »[13] , dans les années 1990, constitue pour l’heure la dernière phase. L’œuvre la plus représentative de ce type de travail mémoriel est sans doute aujourd’hui le mémorial aux Juifs assassinés d’Europe qui fut inauguré à Berlin en 2005. Contrairement à des monuments plus anciens ayant choisi de représenter les victimes auxquels ils sont consacrés, le mémorial de Richard Eisenmann se fonde sur une mimesis que l’on pourrait qualifier de « décalée » : il est composé de blocs de béton gris, rappelant des stèles, et disposés sur un immense terrain situé au cœur du nouveau Berlin. Le récepteur, engagé physiquement dans cet espace mémoriel, doit définir lui-même le sens symbolique que recèle, à ses yeux, le mémorial. Le geste artistique de Jochen Gerz, comparable dans son refus de représentation directe de l’événement, se caractérise néanmoins par la radicalité de son rejet.

En effet, sur la place qui porte désormais à Sarrebruck le nom de « place du monument invisible », il n’y a – comme ce nom l’indique – rien à voir. Le monument caché ne peut-être décrit que si l’on a recours au récit de sa réalisation : en 1991, professeur invité à l’école des Beaux-Arts de Sarrebruck, Jochen Gerz élabora un concept de monument

contre le racisme qu'il mit ensuite en œuvre avec ses étudiants. Leur action, d'abord clandestine, consista à retirer de la cour du château de Sarrebruck 2146 pavés au revers desquels ils gravèrent le nom des cimetières juifs d'Allemagne, avant de les replacer, face gravée contre terre. La cour du Château, qui – cela avait d'ailleurs motivé le choix du lieu de l'action – avait servi de repère de la Gestapo durant le régime hitlérien, fut rebaptisée, une fois connue l'action menée par Gerz, la « place du monument invisible ».

Nous l'avons dit, le monument constitue, en théorie, une exception au caractère non-mimétique de l'architecture, en tant qu'il peut entretenir un rapport de représentation avec l'événement ou les personnes dont il a à charge de porter – et d'inscrire dans l'espace public – la mémoire. Or, ici, nulle représentation, nulle édification, mais une horizontalité et une invisibilité troublantes. Dès lors que l'on choisit de lire ce vide autrement que comme la soumission à un interdit de la représentation, il apparaît possible, bien que paradoxal, d'y voir, malgré tout, un geste mimétique. Ainsi, dans une entrevue menée avec l'artiste, Gérard Wajcman évoque-t-il, à propos du mode de représentation en jeu dans le monument invisible, une « culmination de la mimesis, une représentation parfaitement adéquate à son contenu »[14]. Cette affirmation, à laquelle l'artiste d'ailleurs adhère, permet de dégager plusieurs niveaux de lecture du monument, tant le vide est, par nature, polysémique.

Ce geste mimétique représenterait ainsi – et d'abord – l'absence issue de la Shoah, entreprise d'extermination de millions de personnes accompagnée de l'effacement systématique des traces mêmes de l'extermination : comment représenter l'absence, sinon en créant un espace invisible, et en indiquant à chacun qu'ici se trouve un invisible ?

S'il y a représentation, sa seule référence n'est cependant peut-être pas l'événement lui-même, mais également, la place qui lui est accordée dans la mémoire collective allemande. A cet égard, le fait que les pierres portant le nom des cimetières aient été retournées face contre terre, comme pour permettre à la place de conserver un aspect inchangé, peut renvoyer symboliquement à la chape de silence qui recouvrit le passé proche de l'Allemagne jusqu'à ce que s'initie – dans le courant des années 80 – un mouvement de retour de la mémoire duquel participe d'ailleurs la réalisation des contre-monuments. Jochen Gerz est d'ailleurs particulièrement explicite sur ce point : « Je ne pense pas que l'on puisse « vivre » avec ce passé sans plus ou moins le refouler. Le

passé refoulé correspond ainsi au monument réprimé. Mais il est impossible de réprimer une absence »[15].

Une dernière manière de *lire* ce lieu, consisterait enfin à se concentrer sur ce qui, dans ce monument invisible, demeure visible et dicible malgré tout : la plaque qui désigne comme mémorial l'espace sur lequel on se trouve, mais également le récit même de la réalisation du monument, par lequel seul le spectateur peut savoir qu'il se tient peut-être sur l'une des pierres portant le nom d'un cimetière juif d'Allemagne – à savoir l'un de ces cimetières où les corps des victimes de la Shoah précisément ne reposent pas.

Lorsque le régime nazi a porté à son comble l'instrumentalisation de l'art – langagier ou architectural – à des fins destructrices, lorsque le langage ne peut plus être vu comme l'outil d'édification d'une vérité, se substitue, me semble-t-il, à une esthétique de la construction d'un sens, une esthétique de l'inscription du réel au cœur de l'œuvre d'art – une esthétique de l'œuvre elle-même comme inscription. L'artiste ainsi se fait archiviste, et son rôle redéfini consiste à mettre au jour les traces invisibles d'un passé réprimé[16]. Ainsi, représentation et présentation se confondent : la parole, qui a le pouvoir de rendre réelles les idéologies les plus folles et les plus absurdes, a également le pouvoir de matérialiser – réduite ici à son plus simple message, celui d'une inscription sur une plaque métallique – une absence que d'aucun préfèreraient peut-être évacuer, et de nommer même ce désir d'évacuation. Or c'est précisément là que convergent, au-delà de leur différence de contexte et de mode d'expression, le poème de Valente et le contre-monument de Gerz.

II. Montrer et non démontrer

L'art poétique et l'art architectural se rejoignent ici dans une stratégie similaire de présentation, sur leur territoire propre, de ce que le cours de l'Histoire relègue irrémédiablement au passé. Nous l'avons vu, l'œuvre architecturale « révèle ce qui ne peut être exprimé ni représenté »[17]. Elle devient acte de « monstration », et non de représentation. Or, le poème fonctionne, dans le domaine du langage et non plus dans celui de l'espace, exactement de la même manière.

L'acte poétique, dans le poème de Valente, se situe en effet en dehors de tout engagement explicite ; il ne prend pas parti mais se contenter d'exposer, de tenir à la disposition du lecteur un registre accablant. Il se situe précisément en marge de tout enjeu de pouvoir et se refuse à l'édification d'une vérité figée. Dans un texte dont l'écriture est contemporaine à celle de son poème, José Ángel Valente, pour qui la littérature et la pensée allemandes jouent, il n'est pas inutile ici de le préciser, un rôle essentiel[18], revient sur le rapport qu'entretiennent littérature et idéologie. Il fonde sa réflexion sur un dialogue avec l'essai d'Adorno *Poésie lyrique et société.*

L'œuvre d'art est, de par sa nature même, dépassement de la conscience fausse; sa simple existence, sa réalisation en tant qu'œuvre d'art est révélation de ce que l'idéologie masque[19]. [L'œuvre soumise à l'idéologie] conserve, quant à elle, son élément de communication; réduite à ce seul aspect, elle perd dès lors sa fonction originelle de connaissance qui la définit comme œuvre d'art, et, la perdant, cesse d'être telle[20].

De fait, ce que pointe le poème de Valente, n'est pas tant le fait même de la haine, qu'il dénoncerait sous forme d'un « message » explicitement adressé à son lecteur, que l'usage de la parole mis en œuvre pour créer une réalité dans laquelle cette haine soit rendue effective. Le passage, déjà cité, de *Mein Kampf* qui ouvre le poème montre bien, d'ailleurs, que tout se joue d'abord dans les mots mêmes, et dans l'usage que l'on en fait. Le « fanatisme » commence, dans ce récit, lorsque le « mot Juif » se trouve associé à une série d'expressions (« pestilence spirituelle et mort noire, sale produit invention abominable ») qui ont-elles-mêmes leur racine dans une rhétorique, préexistante, de l'antisémitisme chrétien, rendant les infidèles responsables de l'apparition de catastrophes telles les épidémies de peste (auxquelles renvoie le terme de « mort noire »).

Prenant ces discours de haine à leur propre jeu, le poète se contente de les juxtaposer pour les vider de leur substance, sans entrer dans la mécanique d'une opposition frontale, sans formuler aucune condamnation. L'efficacité du poème réside d'ailleurs en partie également dans la coexistence de textes traduits en espagnol et de citations non traduites : il nous présente ainsi d'une part une sorte de Babel de la haine, mais d'autre part, par le biais de la traduction et de la réécriture parodique, il nous donne à entendre

une continuité troublante, une ressemblance intime entre ces différentes paroles. Il montre ainsi que toute langue – et pas seulement l'allemand – recèle un potentiel totalitaire et destructeur : toute langue a été ou peut être la « langue des bourreaux », quand même elle serait liée à la plus haute des cultures. L'auteur illustre d'ailleurs cet engagement d'une culture entière dans le crime perpétré en choisissant de citer, à la suite du « Kaiserlied » et du « Deutschland über alles » un passage de Goethe dans lequel Faust s'adresse à Méphistophélès, « rejeton ridicule fait d'ordure et de feu », « eine Spottgeburt aus Dreck und Feuer ». Il prend cependant bien soin de ne pas révéler au lecteur la source de cette troisième citation, qui pourra ainsi être abusivement assimilée au discours de la haine antisémite et aux expressions péjoratives évoquées plus haut.

Dans cette perspective, il n'est donc pas étonnant que le monument évoqué dans le titre du poème n'ait pas de destination déterminée, puisque ce n'est pas un événement en particulier qu'il aurait pour fonction de rappeler, mais la propension de notre culture entière à stigmatiser et à exclure. De même, Jochen Gerz qualifie-t-il son œuvre de « photographie d'une civilisation »[21], subvertissant ainsi l'idée même de monument, œuvre institutionnelle placée dans l'espace public pour y représenter l'idéologie dominante.

La Shoah comme horizon de pensée pour un appel à la vigilance

Les deux œuvres ici rapprochées sont ainsi également similaires en ce que le geste créateur dont elles sont issues ne visent pas à la représentation d'un événement défini, mais bien plus se caractérisent par un travail de mise au jour de l'archive. Certes, le matériau même que vise à rassembler la recherche préliminaire l'artiste est distinct dans chacune de ces œuvres : liste des cimetières juifs d'Allemagne pour l'œuvre de Gerz, extraits de discours de haine pour le poème de Valente. Néanmoins, dans un cas comme dans l'autre, il s'agit de révéler au récepteur de l'œuvre le potentiel de haine et de destruction que recèle la culture qui est la sienne – sans pour autant édifier de discours élaboré sur la nature de cette haine ou sur les moyens de s'y opposer.

Dans cette perspective, on aura noté que le mémorial de Sarrebruck, « Mémorial contre le racisme » se réfère certes au nazisme et à la Shoah, mais, ici encore, en négatif : par l'évocation de la privation de sépulture des victimes exterminées, mais également par le

choix même du lieu de sa réalisation. L'œuvre tente ainsi de créer une rencontre entre les visiteurs du mémorial et ce passé inconfortable, rencontre qui doit les inciter à considérer aussi leur présent ; elle ne se contente pas de pointer ou de remémorer seulement la faute de l'Allemagne pour la reléguer, confortablement, à un passé enfin clôt.

Il est d'ailleurs particulièrement significatif que le texte de Valente, qui s'ouvre sur un passage réécrit de *Mein Kampf* ne se consacre pas non plus exclusivement à la Shoah, mais, dans un contexte espagnol, trace une filiation entre les discours de l'Inquisition, ceux du franquisme, l'antijudaïsme chrétien et l'antisémitisme nazi, et, nous l'avons vu, tous autres types de figure de rejet. La Shoah, à cet égard, n'est pas tant le substrat historique dont l'œuvre a à charge de transmettre la mémoire, qu'un événement supposé connu du récepteur et qui revêt le statut de paradigme de la haine et du mal que l'homme peut infliger à son prochain, au nom de l'idéologie.

On peut enfin souligner un autre aspect de la stratégie de remise en cause de la fonction du mémorial. Les deux œuvres, qui ne se concentrent pas sur un événement donné, préservent ainsi une ouverture féconde, sur le présent de leur réception, malgré le décalage toujours croissant qui les sépare de leur contexte de création. La « longue nuit » évoquée au futur à la fin du poème et l'exil revendiqué de la parole poétique sont susceptibles de se poursuivre dans le temps de leur réception actuelle. De même, le mémorial, né, pour son récepteur, de la rencontre d'un lieu (la place du château) et d'une inscription énigmatique (celle de la plaque qui la baptise « place du mémorial invisible ») transporte le passant dans une temporalité autre, l'incite à retrouver ce qui a disparu et ne sera plus jamais, non pas comme restauration impossible de ce qui fut détruit, mais comme mémoire personnelle – et intérieure – d'une catastrophe collective [22].

Ainsi, lire le mémorial comme un poème, en tentant d'en dégager les différentes strates de signification symbolique, c'est accepter de renoncer à toute parole autoritaire sur ce que l'art peut ou doit être après Auschwitz pour laisser s'ouvrir en soi l'espace intérieur d'une mémoire inquiète.

Inversement, lire comme des mémoriaux les poèmes d' « après Auschwitz », liés à la mémoire et à la conscience lucide de la barbarie qui hante notre culture, relève

également d'une posture de réception : il s'agit de considérer cette écriture parfois hermétique comme porteuse d'enjeux politiques et moraux ; il s'agit d'entendre ce que ces poèmes ont à dire de ce qui a traversé et traverse notre Histoire, et de refuser de confiner la parole poétique à l'absolu ou à l'indicible, au silence médusé de l'art face aux horreurs du temps. La poésie, lorsqu'elle est art de la présence et de la *présentation*, délimite ainsi un espace certes marginal, mais ouvert à tous, tout à la fois intérieur et extérieur, créé et construit comme lieu de conservation d'une mémoire, mais aussi comme lieu de rencontre du lecteur avec cette mémoire.

1 .

Comme on le sait, il s'agit là de la citation tronquée de la phrase d'Adorno, qui inscrit ce constat dans une réflexion sur le rapport entre la culture, la barbarie, et la possibilité de la critique de la culture. Sur ce point, nous renvoyons aux analyses éclairantes proposées par Andrea Lauterwein dans son ouvrage : ANDREA LAUTERWEIN, *Essai sur la mémoire de la Shoah en Allemagne fédérale*, Paris, Kimé, 2005, et plus particulièrement au chapitre intitulé « De certains tremblements de mémoire dans la littérature ».

2 .

Voir, à ce sujet, JACQUES RANCIERE, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galiléé, 2004, p.162 : « Dans l'idée d'irreprésentable, deux notions sont en effet confondues : une impossibilité et une interdiction. » et p.166 « Pour alléguer un art de l'irreprésentable, il faut faire venir cet irreprésentable d'ailleurs que de l'art lui-même. Il faut faire coïncider l'interdit et l'impossible, ce qui suppose un double coup de force. Il fait mettre, dans l'art, l'interdit religieux, en transformant l'interdit de représenter le dieu des Juifs en impossibilité de représenter l'extermination des Juifs. Et il faut transformer le plus de représentation inhérent à la ruine de l'ordre représentatif en son contraire : une impossibilité de représentation. »

3 .

On peut évoquer à cet égard l'ouvrage de KARLA GRIERSON, *Discours d'Auschwitz*, Paris, Honoré Champion, 2003, et plus particulièrement les passages consacrés à la « crise du langage » et aux « défaillances de l'écriture », p.334 – 349.

4 .

JACQUES RANCIERE, *op. cit.,* p.166.

5 .

Le titre original du poème est le suivant : *Presentación y mémorial para un monumento*. Le poème paraît pour la première fois en 1969 et est édité dans les œuvres complètes de l'auteur : JOSE ÁNGEL VALENTE, Obras completas I, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006, p. 265-276.

6 .

Nous citons ici la préface de Jacques Ancet, traducteur du poème. JOSE ÁNGEL VALENTE, *Présentation et mémorial pour un monument,* présenté et traduit par Jacques Ancet, Rennes, Dana, 2002.

7 .

Obras Completas I, *op. cit*., p. 267

8 .

Traduction de Jacques Ancet, *op. cit*. – exemplaire non numéroté.

9 .

Pour l'analyse détaillée des emprunts et des réécritures, voir CARLOS PEINADO ELIOTT, *Unidad y transcendencia. Estudios sobre la obra de José Ángel Valente*, Sevilla, Ediciones Alfar, 2002, p.76 et suivantes.

10 .

Rejeton ridicule issu du rebut et du feu

11 .

Obras Completas I, *op. cit.,* p. 276.

12 .

Voir sur ces questions, pour une approche critique des «discours et représentations », PHILIPPE MESNARD, *Conscience de la Shoah. Critique des discours et représentations*,

Paris, Kimé, 2000 – et plus particulièrement l'introduction de l'ouvrage, par Philippe Mesnard.

13 .

Dont l'historien James E. Young, notamment proposé plusieurs analyses précieuses, dont l'article « La question du mémorial allemand : mémoire, contre-mémoire et la fin du monument », in PHILIPPE MESNARD *Consciences de la Shoah*, *op. cit.,* p.61-79 présente certains aspects majeurs.

14 .

Cette entrevue, dont les passages sont ici traduits de l'allemand par mes soins, figure dans le catalogue d'une exposition qui fut consacrée à cette œuvre de Jochen Gerz et accompagna son inauguration. JOCHEN GERZ, *2146 Steine, Mahnmal gegen Rassismus Saarbrücken*, Stuttgart, Verlag Gerd Hatje, 1993, p.12. L'entrevue en question est menée par Gérard Wajcman et Jacqueline Lichtenstein.

15 .

Ibidem.

16 .

Evoquons, à titre d'exemple, la « maison manquante » de Boltanski à Berlin, qui fait figurer sur les murs d'une dent creuse les noms des habitants d'un immeuble disparu, ou encore les « pavés à faire trébucher », projet de l'artiste allemand Gunter Demnig, qui remplace, dans les rues de plusieurs grandes villes d'Allemagne, les pavés de pierre par des pavés de laiton, un peu plus hauts, sur lesquels sont gravés les noms d'habitants ayant été déportés durant la guerre. Les pavés de laiton sont placés devant les anciennes habitations des disparus et indiquent sobrement, outre leur nom, leur date de naissance et de mort.

17 .

Nous citons ici, de nouveau, l'entrevue donnée par Jochen Gerz à l'occasion de l'inauguration du mémorial.

18 .

José Ángel Valente exerçait d'ailleurs la profession de traducteur, notamment de l'allemand vers l'espagnol.

19 .

Ce passage, traduit de l'espagnol par mes soins, est extrait de l'article *Literatura y ideología*, in JOSÉ ÁNGEL VALENTE*, Las palabras de la tribu*, Barcelona, Tusquets Editores, Barcelona, 1994, p.34-49, p.35. Première parution : Revista de Occidente, Madrid, 1969.

20 .

Op.cit., p.41. Ce second passage se réfère particulièrement au statut de l'art dans le réalisme socialiste.

21 .

Jochen GERZ, *2146 Steine, op.cit*. p.12.

22 .

L'analyse que propose James E.Young de cette œuvre se révèle à cet égard particulièrement intéressante. James E. Young « La question du mémorial allemand : mémoire, contre-mémoire et la fin du monument », p.67 :

Tandis que les visiteurs affluaient dans la cour pour chercher les soixante dix pierres parmi plus de huit mille, ils commencèrent eux aussi à se demander « quelle était leur position » vis-à-vis du mémorial : Est-ce qu'ils marchaient dessus ? Dedans ? Y avait-il vraiment quelque chose ? Cette quête pour la mémoire, espérait Gerz, leur ferait prendre conscience qu'une telle mémoire se trouvait déjà au plus profond d'eux même, tel un mémorial intérieur. Etant pour ainsi dire les seules formes sur pied dans la cour, les visiteurs incarneraient eux-mêmes alors le mémorial qu'ils étaient venus chercher. »