Gradhiva

Revue d'anthropologie et d'histoire des arts

30 | 2019
Précieux

Octave Debary, La Ressemblance dans l'œuvre de Jochen Gerz. Avec les archives de Jochen Gerz et des photographies de Pierre Gaudin. (Resemblance in the Work of Jochen Gerz. With Jochen Gerz's Archives and Pierre Gaudin's Photographs.)

Grane, Créaphis, 2017

Giordana Charuty

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/4775>

DOI : 10.4000/gradhiva.4775

ISSN : 1760-849X

Éditeur

Musée du quai Branly Jacques Chirac

Édition imprimée

Date de publication : 4 décembre 2019

Pagination : 153-154

ISBN : 978-2-35744-113-2

ISSN : 0764-8928

Référence électronique

Giordana Charuty, « Octave Debary, *La Ressemblance dans l'œuvre de Jochen Gerz. Avec les archives de Jochen Gerz et des photographies de Pierre Gaudin. (Resemblance in the Work of Jochen Gerz. With Jochen Gerz's Archives and Pierre Gaudin's Photographs.)* », *Gradhiva* [En ligne], 30 | 2019, mis en ligne le 31 mars 2021, consulté le 02 avril 2021. URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/4775> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/gradhiva.4775>

Ce document a été généré automatiquement le 2 avril 2021.

© musée du quai Branly

Octave Debary, *La Ressemblance dans l'œuvre de Jochen Gerz. Avec les archives de Jochen Gerz et des photographies de Pierre Gaudin.* (Resemblance in the Work of Jochen Gerz. With Jochen Gerz's Archives and Pierre Gaudin's Photographs.)

Grane, Créaphis, 2017

Giordana Charuty

RÉFÉRENCE

Octave Debary, *La Ressemblance dans l'œuvre de Jochen Gerz. Avec les archives de Jochen Gerz et des photographies de Pierre Gaudin.* (Resemblance in the Work of Jochen Gerz. With Jochen Gerz's Archives and Pierre Gaudin's Photographs.) Grane, Créaphis, 2017, 224 p.

Octave Debary, *La Ressemblance dans l'œuvre de Jochen Gerz. Avec les archives de Jochen Gerz et des photographies de Pierre Gaudin. (Resemblance in the Work of Jochen Gerz. With Jochen Gerz's Archives and Pierre Gaudin's Photographs.)*

- 1 D'emblée, Octave Debary éclaire la demande qui l'a conduit, voici plus d'une dizaine d'années, vers Jochen Gerz, cette grande figure de l'art contemporain : lui servir de passeur tarkovskien pour pénétrer dans cette zone interdite du « passé de la catastrophe » (p. 15). L'anthropologue de la mémoire a d'abord partagé avec ses étudiants cette longue confrontation avec une multiplicité de gestes qui s'emploient à mettre en crise images, objets, musées, monuments qui prétendent nous tenir lieu de mémoire. Un colloque à l'INHA et au musée du quai Branly, en 2008, a permis une première rencontre avec l'artiste autour des difficultés à montrer les violences de guerre. Ce 8 décembre, Jochen Gerz parla de son travail sur les limites de ce qui peut être représenté¹. Quelques années plus tard, c'est une longue conversation, construite à partir de lectures et d'entretiens en Irlande, dans le lieu de vie de l'artiste, que nous offre Octave Debary avec, toujours, la précieuse contribution des éditions Créaphis. Le livre bilingue, français-anglais, que le lecteur tient entre les mains est, tout à la fois, une réflexion sur l'art contemporain à partir d'une immersion dans le questionnement radical d'un de ses plus réputés praticiens, un catalogue faisant une large place à ses œuvres les moins connues, et un objet très soigné où le photographe Pierre Gaudin, directeur artistique des éditions, fait apparaître les textures d'un lieu de vie. L'ouvrage est la première monographie consacrée entièrement à cet artiste allemand, né à Berlin en 1940. Trois fils directeurs guident un parcours qui fait dialoguer performances, installations, sculptures, écrits et paroles de Jochen Gerz avec d'autres gestes de créateurs qui partagent la même inquiétude quant aux pouvoirs de l'art, et qui les met en perspective en convoquant quelques interlocuteurs privilégiés parmi historiens, sociologues et philosophes. Le premier motif – « L'art de se passer des objets » – contextualise la pratique et la réflexion de l'artiste dans le minimalisme et l'art

conceptuel qui cultivent, écrit Octave Debary, « une sorte de colère face à la prétention des objets à pouvoir tenir lieu de mémoire à la place des hommes mais aussi de leur perte » (p. 44). Il s'agit donc de singulariser la manière, propre à Jochen Gerz, de nous faire expérimenter la disparition des objets pour que puissent émerger des sujets, en substituant à la relation de contemplation qui fonde le régime artistique de l'exposition une consigne d'action, de « faire ensemble ». De fait, ce principe est présent dans toute l'œuvre de l'artiste. Octave Debary en déplie, tout d'abord, quelques effets dans la manière de donner une image à une région sans identité. « Ici, l'identité, c'est les gens », déclare l'artiste qui s'emploie à les faire revenir dans ce lieu très populaire du Tourcoing de l'avant-guerre (Le Fresnoy), en mettant en œuvre le principe du *Cadeau* (2000), la première œuvre à laquelle Debary fut lui-même directement confronté². Puis celui-ci reprend méthodiquement l'exploration d'œuvres moins connues des années 1960-1970. Dans tous les cas, la description de la situation dans laquelle les acteurs se trouvent engagés conduit à identifier le travail de pensée que l'artiste entend susciter. Ainsi, relayer et échanger l'exposition de soi dans l'espace public par l'exposition d'un inconnu chez soi entend faire éprouver très concrètement au bénéficiaire de ce *Cadeau* une question éminemment anthropologique : « Que faut-il partager pour que se pose la question de savoir qui est l'autre ? » (p. 38)

- 2 À vrai dire, objets et images disparaissent moins qu'ils ne sont mis au service d'une sorte d'écriture concrète qui est d'abord à vivre et à éprouver, avant de pouvoir être plus ou moins déchiffrée à l'aide des récits et des commentaires émanant de l'artiste. Octave Debary examine longuement les moyens utilisés dans une installation – *EXIT/Matériaux pour le projet de Dachau* (1972-1974) – pour faire ressentir aux visiteurs la violence propre au langage muséal lorsqu'il confond histoire et culture. Les dossiers de photographies présentés sur une vingtaine de tables alignées dans une semi-obscurité, lors de la Biennale de Berlin, en 1974, dissocient de leur lieu d'origine de banals instruments signalétiques qui retrouvent, par ce simple geste, la dimension macabre de leur appartenance au musée/camp de concentration de Dachau. Ce faisant, il revient au dispositif artistique de faire surgir la question de l'écart entre des faits historiques et leur représentation, qu'un traitement strictement culturel est impuissant à soulever.
- 3 Le second motif, « Monuments », explore des créations plus récentes, pensées dans et pour l'espace public, qui transforment la demande sociale en un dispositif inverse d'anti-monument. On le sait, l'œuvre dénommée *Le Monument contre le fascisme de Harbourg* (1986), que l'artiste a réalisée avec Esther Shalev-Gerz, est une colonne recouverte d'une mince couche de plomb, d'un mètre de large et de douze mètres de haut, destinée à disparaître dans le sol à mesure que les passants y gravent leur signature à l'aide d'un stylet, selon une invitation en sept langues. « Les lieux de mémoire sont les hommes, pas les monuments », a expliqué l'artiste. Le monument enfoui dans le sol de Harbourg entendait transformer les spectateurs en coauteurs pour rappeler aux habitants de la ville qu'il appartient aux hommes de faire face à l'histoire qui les hante. Mais avant qu'elle ne s'efface totalement, la colonne est aussi devenue un lieu de contestation. Outre les signatures qui devaient évoquer les listes de noms sur les monuments de l'holocauste, des graffitis, des slogans, des traces de tir ont marqué l'enrobage de plomb. Aussi la création suivante fut-elle encore plus radicale.
- 4 Les 2 146 pierres qui composent l'invisible *Monument contre le racisme* (1993) sur la place devant le château de Sarrebrück, ancien quartier général de la Gestapo devenu le parlement de la Sarre, se sont substituées aux pavés de la place, descellés

clandestinement avec l'aide d'étudiants des beaux-arts, pour porter désormais, gravé sur leur base, le nom d'un des 2 146 cimetières juifs d'Allemagne recensés au début du Troisième Reich. « Place du Monument Invisible », ainsi sera rebaptisée la place après d'intenses débats au Parlement : « Je ne voulais plus abandonner mon travail aux mains des gens », a déclaré l'artiste, qui revendique le droit de se mettre hors la loi pour instaurer un rapport pratique au réel, au lieu de lui substituer un régime fictionnel. Octave Debary s'attache à restituer sobrement la genèse de ce projet, à partir de la visite des caves du château qui ont servi de cellules pour les prisonniers durant la guerre. Encore visibles, leurs traces inscrites sur les murs ont, de fait, renouvelé la perception que Jochen Gerz avait de son œuvre précédente, le monument de Harbourg : « Ce lieu sous la terre a eu un effet réparateur par rapport à ce que j'avais vécu. Je devais mener un travail à Sarrebruck en respectant mon besoin de distance, d'immatérialité. » (p. 98)

- 5 Les demandes de monument de petites municipalités sont autant d'occasions de faire parler les gens du lieu de ce dont, habituellement, on ne parle pas. En 1992, le maire de Biron, un village de Dordogne, s'adresse à la Drac pour restaurer le monument aux morts, fort délabré. Le village, rappelle Octave Debary, est à proximité de Lacapelle-Biron, lieu d'un massacre perpétré par la même division SS Das Reich qui opéra à Oradour-sur-Glane. Au terme d'une commande publique, le ministère de la Culture choisit Jochen Gerz pour mener à bien le projet, avec les étudiants des Beaux-Arts de Bordeaux. Il construira « un monument aux vivants en réponse au remplacement de l'ancien monument aux morts : la conversion est radicale » (p. 105). Cela passe par une autre substitution : faire s'interroger les habitants sur le prix de la vie et leur désir de paix, au lieu de parler pour les morts. *Le Monument vivant de Biron* est, initialement, fait de 127 plaques émaillées rouges, disposées de manière aléatoire, sur l'ancien obélisque restauré, où sont gravées les réponses anonymes à une question que Jochen Gerz a glissée dans ses entretiens préalables avec tous les habitants de Biron et qu'il qualifie de « secrète », car elle ne figure nulle part dans l'œuvre.
- 6 L'artiste, à la manière d'un ethnographe, s'est entretenu plusieurs heures avec chacun des habitants, inscrivant leurs réponses dans un cahier. Comme le montre un entretien réalisé quelques années après par la revue *Vacarme*, il a aussi réfléchi aux conditions qui permettent d'accéder à la vérité d'une parole subjective : « La question que j'ai posée était relativement empirique, je savais seulement qu'elle devait être de nature à ne pas focaliser complètement la réponse parce qu'à ce moment-là, on a oui, ou non. Il fallait que la question soit amorphe et ne préjuge pas de la réalité de celui qui répond... Je voulais une question qui pût, à la fois, dissoudre le monument et lui donner une possibilité d'être mal compris, de se cacher derrière d'autres questions... Je me suis introduit en parlant de moi, de pourquoi j'étais venu, je me suis présenté à eux, parce que je pensais que, dans cette situation, je devais donner quelque chose de moi-même, avant de recevoir. Dans cette expérience partagée avec les gens, il y a quelque chose qu'il faut laisser entier, sans y toucher³. » Enfin, avant de quitter Biron, il a confié la question à un vieux couple, chargé de la poser aux nouveaux habitants pour que le monument, redevenu visible, ne cesse d'être vivant.
- 7 À la différence d'autres commentateurs, Octave Debary n'interroge pas le rapport à l'écriture de Jochen Gerz qui se voulait, initialement, écrivain et qui, de fait, prolonge chaque création plastique par un livre. Il choisit plutôt d'explicitier les principes de cette recherche de la « ressemblance » – autant dire de la présence à soi et au monde

des êtres individuels ou collectifs – qui constitue, selon les propres termes de l'artiste, l'objectif de la conversion opérée par ces divers déplacements du travail de l'œuvre. Ainsi, à propos du projet 2-3 *Rues* : « Ce que nous appelons culture, écrit Jochen Gerz, fonctionne ici comme un concentré en action. Une ressemblance en résulte qui résiste au spectacle. » Ce projet, qui se déploie à une bien plus grande échelle, est inscrit dans le cadre de « RUHR 2010 », soit l'élection de la région de la Ruhr en Allemagne au titre de Capitale européenne de la culture pour l'année 2010. Il pose, à nouveau, la question de ce que peuvent les artistes pour transformer en œuvre d'art contemporaine, durant toute une année, trois rues de quartiers réputés difficiles dans trois villes différentes. La solution consiste, là encore, à substituer aux récepteurs potentiels d'une œuvre achevée les pouvoirs de création de tous ceux qui se risqueront à, littéralement, changer de vie, pour faire leur l'expérimentation proposée par l'artiste. Au lieu d'événements qui ne sauraient modifier durablement l'image d'une ville ou d'une région, Jochen Gerz invite des créateurs – qui viendront du monde entier – à donner une année de leur temps, de leur imagination et de leur désir d'interaction pour rétablir dans leur présence des habitants devenus invisibles.

- 8 Devenus à leur tour des habitants du lieu, les 78 créateurs retenus au terme de l'appel multiplient, durant un an, des réalisations qui intègrent les différences linguistiques et culturelles pour réanimer la rue qui s'ouvre à l'exposition d'elle-même pour une journée. La conversion devient effective lorsque les résidents, nouveaux et anciens, décident de poursuivre le projet au-delà de l'engagement initial. Un gros livre, composé de centaines de textes en diverses langues, a fixé les vécus et les pensées qui ont pris forme au gré des rencontres aléatoires dans un espace public redevenu habité, socialisé⁴.
- 9 Pour l'anthropologue – ce spécialiste des différences –, Jochen Gerz formule le principe éthique qui gouverne un art destiné à susciter des pensées : « Ce n'est pas la différence qui compte mais la ressemblance. » (p. 21) Embarqué dans cette traversée d'une œuvre exigeante, le lecteur découvre les diverses facettes que peut prendre ce principe de désaliénation. Chaque proposition de l'artiste est une variation sur les conditions d'une rencontre avec les autres – comme avec soi – qui puisse défaire les stéréotypes sociaux les plus massifs, tout comme les effets les plus ténus des montages idéologiques, pour ramener chacun à soi-même, à sa propre disponibilité (p. 117). Ainsi que le montre le catalogue, cette reconnaissance active de la fragilité des identités au sein de l'espace public fait suite aux premières performances qui interrogeaient le principe de « visibilité en soi » (p. 171) en posant la question du rapport entre la copie et l'original, comme dans la fameuse performance de Bâle *Exposition de Jochen Gerz à côté de sa reproduction photographique* (1972), ou de celui entre l'image et l'écriture, comme dans *L'Autoportrait* (1975), que l'on retrouve en couverture de ce livre écrit « avec » et non pas « sur » Jochen Gerz, souligne d'emblée l'auteur (p. 16).
- 10 Dans cet ouvrage élégant, à l'esthétique proche des livres de l'artiste, Octave Debary a choisi d'entrelacer ses propres mots à ceux de Jochen Gerz – la distinction des encres noire et bleue pour différencier les interlocuteurs est ténue –, afin de poursuivre cette conversation sur la ressemblance, entendue comme rétablissement de ceux que l'artiste appelle tout simplement « les gens », en habitants d'un lieu, pourvus d'un visage, d'un regard, d'une voix, d'une histoire et d'une mémoire. Mais nombreux sont les créateurs qui poursuivent, aujourd'hui, cette ambition. On ne peut donc que souhaiter que ce choix, efficace, ouvre une nouvelle réflexion, sans doute plus distanciée, pour mettre en

perspective au sein d'un ensemble de formules historiquement disponibles la figure d'artiste recréée par Jochen Gerz.

NOTES

1. Textes et interventions sont rassemblés dans Annette Becker et Octave Debary (dir.), *Montrer les violences extrêmes*. Grane, Créaphis, 2012. On lira l'intervention de Jochen Gerz p. 131-139.
 2. Les habitants de Tourcoing ont été invités à se faire photographier gratuitement, à être exposés en gros plans dans la nef de l'école de l'image et du son du Fresnoy, puis à afficher chez eux le portrait d'un concitoyen – connu ou inconnu – après le décrochage de l'exposition.
 3. Philippe Mesnard, « Les questions de Jochen Gerz. Entretien avec Jochen Gerz », *Vacarme* 4-5, 1997 : 72-75.
 4. Jochen Gerz, *2-3 Rues Concept (2006) : une exposition dans des villes de la Ruhr*. Bruxelles, Iselp, 2012.
-

AUTEURS

GIORDANA CHARUTY

giordana.charuty[at]gmail.com