

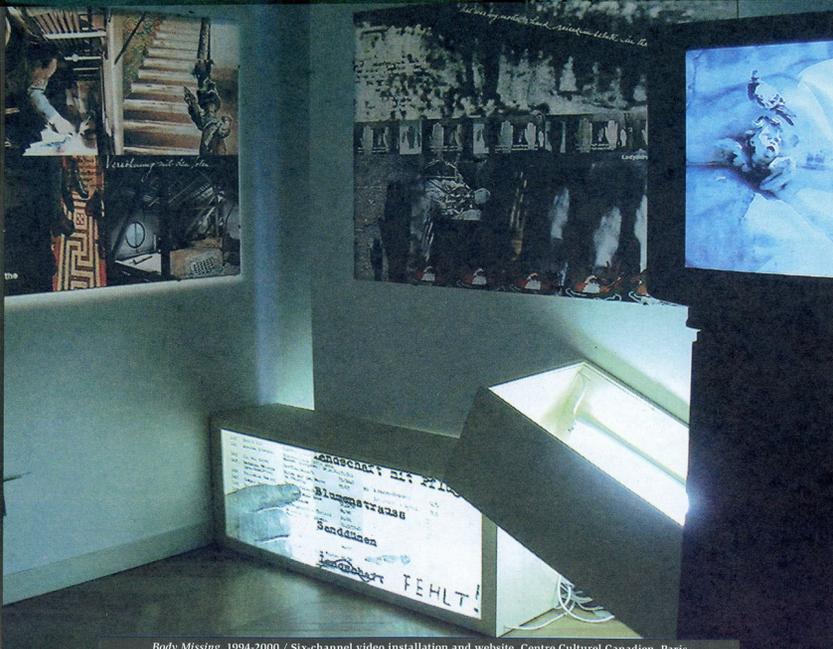
VERA FRENKEL : LA MÉMOIRE DISSÉMINÉE

Des œuvres qui explorent les méandres de la mémoire, on retiendra notamment celles d'Alain Resnais, de Marguerite Duras ou de Chris Marker comme autant de révoltes contre l'oubli, créations d'un langage de la coexistence des durées, libéré de sa soumission à la narration cinématographique classique. Qualifiées parfois d'"expériences-limites" (Marguerite Duras, *Détruire, dit-elle*, 1969 : dans une sorte de no man's land, partagé entre une maison et un parc, dont on ne sait s'il s'agit d'un asile, des personnages jouent, se racontent, tentent de changer de monde ; Alain Resnais, *Je t'aime je t'aime*, 1968 : des chercheurs d'un centre secret d'étude du temps travaillent sur la mémoire des souris, lorsqu'ils décident de faire voyager un homme qui voulait se suicider ; Chris Marker, *La jetée*, 1962 : une sorte d'exploration de l'espace-temps de nos hantises), leurs œuvres ont ceci en commun qu'elles nous confrontent à un phénomène d'éclatement du temps et de l'espace, tout en essayant d'en extraire un sens. De remonter le temps. De reconstruire un autre monde possible.

En ce sens, l'œuvre *Body Missing* de Vera Frenkel semble elle aussi s'inscrire dans un processus de reconstitution dans lequel l'oubli ou le manque deviennent les instruments de la création et de l'invention.



Body Missing, 1994-2000 / Six-channel video installation and website, Centre Culturel Canadien, Paris



Body Missing, 1994-2000 / Six-channel video installation and website, Centre Culturel Canadien, Paris

Body Missing a été conçue par Vera Frenkel lors d'une résidence à Linz, en Autriche: Linz, ville natale de Hitler, où il voulait faire édifier un musée pour y accueillir les œuvres d'art volées dans toute l'Europe par les nazis. *Body Missing* raconte la migration des œuvres, leur disparition après la Seconde Guerre Mondiale, et tente d'en dresser un inventaire, d'en reconstituer les cheminement possibles. Présentée, entre autres, au Centre d'art contemporain d'Hérouville Saint Clair en 1998, l'œuvre apparaît sous une forme plus complexe au Centre culturel canadien, augmentée de photographies et d'un site web, *From the Transit bar* (le *Transit bar* est une œuvre antérieure à *Body Missing*, qui fut exposée à la Documenta IX en 1992). Dans cette version plus dense, outre des vidéos qui évoquent chacune deux parties d'une histoire décomposée en six moments, le site web semble faire office de nouveau lien et relancer le questionnement: Vera Frenkel y sollicite des artistes pour qu'ils inventent une œuvre à partir d'une œuvre manquante. Tous les espaces artistiques, les lieux utopiques emboîtés les uns dans les autres (vidéos, photographies numériques, caissons lumineux, caisses de transport d'œuvres, site web) qui constituent désormais la pièce ont une existence complexe dont l'un des points de convergence possibles est l'architecture.

DÉTRUIRE, DIT-ELLE...

Sous le régime hitlérien, l'architecture participe à la célébration du régime nazi et agit comme une sorte de "façade civilisatrice" d'un projet ignoble. La référence au classicisme, le goût pour la pierre et le monument (compacté, massifié) exaltent le désir d'éternité. Ainsi, ce projet totalitaire semble avoir donné naissance à une "logique architecturale spécifique": comme si l'architecture, "par son choix du monumental, du gigantesque, de la grandeur, avait pour visée d'immobiliser, de fixer (...) le charisme du Führer, de retenir cette "qualité insaisissable", c'est-à-dire défiant la saisie dans le temps et toujours *in statu nascendi*". Dans cette course à la sacralisation de l'espace, c'est la masse qui prime sur l'individu, une masse soumise au tout social et au projet de son Führer: et comme le note Albert Speer lui-même, la "soumission de la volonté individuelle et le renoncement à celle-ci comme objectifs étatiques se manifestent dans l'architecture". Ainsi, lorsque Vera Frenkel est à Linz, c'est d'abord aux traces des monuments qu'elle est confrontée: elle filme longuement le monument de la place centrale de la ville, datant du dix-septième siècle. Mais celui-ci n'est jamais visible en entier: à la place du haut du monument vient se substituer l'image d'une main pointée sur une liste. Les caissons lumineux ont aussi l'Autriche pour origine: Vera Frenkel, installée à la maison de la culture de Linz, avait recouvert les fenêtres du bâtiment de photographies translucides, et il semble que les caissons présentés dans l'installation du centre culturel canadien aient à peu près les mêmes dimensions que ces fenêtres.

Des traces, des morceaux de monuments, c'est encore ce que l'on perçoit dans les images des souterrains de l'académie des beaux-arts de Vienne, avec des séquences de montées et

descentes des escaliers. Ou encore, dans les vidéos, avec ces plans d'un sol dont le motif décoratif reprend l'emblème nazi, arpenté par des pieds anonymes. Comme l'architecture, le corps n'est désormais lui-même plus qu'un ensemble de fragments, qu'il sera difficile de reconstituer. L'emphase propre à l'architecture nazie devait mobiliser la masse, la séduire et l'abriter. Corps social et corps idéologique étaient condamnés à fusionner. Dans ce mouvement d'esthétisation du politique, ce sont bien "l'évidence" et la "dureté" des monuments qui impressionnent la masse: "car ces créations sont le symbole d'une masse qui ne se désagrège plus" (E.Canetti)³. Le corps englouti, aspiré par la masse de pierre, la voie est libre pour l'accomplissement du projet totalitaire.

À l'inverse, Vera Frenkel tente de faire réapparaitre le corps, les corps, par bribes, par silhouettes: il n'y a plus d'ancrage fixe, de visibilité globale, mais une obligation à parcourir les voies de l'errance. Il n'y a plus de temps unique, linéaire, consensuel, mais un mouvement de dispersion/concentration qu'il faut saisir. Le monument, c'est l'espace du repli sur soi, du "désert" de Hannah Arendt. C'est aussi l'espace dévoué à la concentration, à la représentation et à l'officialisation d'une mémoire collective. *Body Missing* nous plonge au cœur du processus de déconstruction de ce monument.

LES MONUMENTS ONT-ILS UNE MÉMOIRE ?

L'architecture, "en tant que pièce constitutive d'un régime totalitaire - là où se déploie son arché, son commandement - institue un espace qui n'a rien de public, rien de politique"⁴.

La complexité, l'intensité de *Body Missing* manifestent cette inquiétude face au retrait, voire à la disparition du politique, c'est-à-dire, face à la peur que l'ensemble de l'humanité ne puisse plus faire monde commun, que l'oubli gagne et que la barbarie ressurgisse. Nous sommes en effet sans arrêt menacés par les figures du cycle, du cercle, de la répétition, du repli, et cependant, l'espoir demeure. L'élaboration de la pièce en témoignage, de la multiplicité des supports employés à la construction des vidéos: les mêmes images et les mêmes chansons reviennent, lancinantes, mais autrement montées, autrement historicisées. Chaque partie des vidéos a un fil conducteur: une conversation en allemand sous-titrée en anglais ou vice versa. Une barmaid et trois personnes parlent de leurs désirs de redonner vie aux œuvres disparues. Puis l'on retombe dans le cercle, avec une énumération de noms d'individus, d'œuvres, d'artistes, des différentes formes de disparitions: "ce qui a été volé, confisqué, transporté par camion sur bateau, ce qui a été vendu en Suisse, ce qui a été autrefois le trésor artistique d'un autre pays, ce qui a été brûlé, sauvé..."

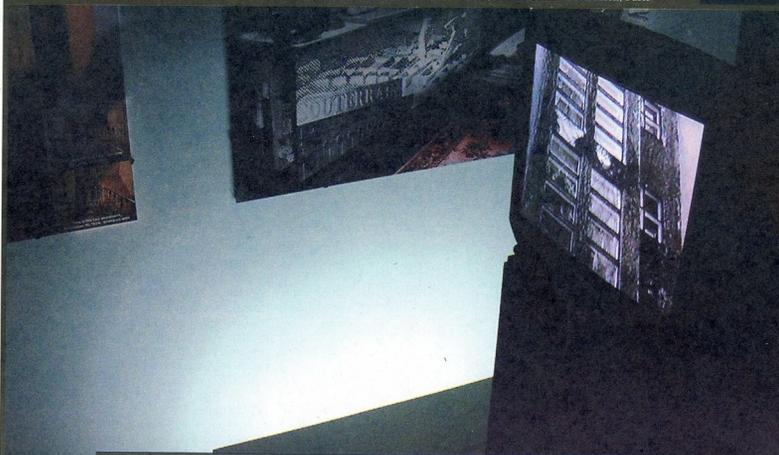
Le trouble est entretenu par la présence d'images d'archives de plans, de façades de bâtiments, exemples d'architectures totalitaires construits ou rêvés, jamais légendés. Mises en abyme augmentées par l'affichage des photographies: montages d'images numériques, effets de surim-



Body Missing, 1994-2000 / Six-channel video installation and website, Centre Culturel Canadien, Paris



Body Missing, 1994-2000 / Six-channel video installation and website, Centre Culturel Canadien, Paris



Body Missing, 1994-2000 / Six-channel video installation and website, Centre Culturel Canadien, Paris