

L'art contemporain à l'épreuve de la destruction des Juifs d'Europe

Nathan Réra

– Alexandra FAU, « Les Artistes et l'Holocauste », dans *Art Absolument*, 16, printemps 2006, p. 62-69, fig. en n. et b. et en coul. ISBN : M06192-16 ; 10 €.

– *Mirroring Evil: Nazi Imagery/Recent Art*, Norman L. Kleeblatt éd., (cat. expo., New York, Jewish Museum, 2002), New York, The Jewish Museum/New Brunswick (NY), Rutgers University Press, 2002. 164 p., fig. en n. et b. et en coul. ISBN : 0-8135-2960-3 ; 6,99 €.

– Jean-Luc NANCY éd., *L'Art et la mémoire des camps. Représenter, exterminer*, numéro spécial du *Genre humain*, 36, Paris, Éditions du Seuil, décembre 2001. 144 p., fig. en n. et b. et en coul. ISBN : 2-02-050915-6 ; 14,48 €.

– James E. YOUNG, *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2000. 248 p., fig. en n. et b. et en coul. ISBN : 0-300-09413-2 ; 14,90 €.

Nombreux sont les artistes (cinéastes, photographes, peintres, sculpteurs, vidéastes) à avoir tenté de représenter la destruction des Juifs durant la Seconde Guerre mondiale dans leurs œuvres. Bien qu'ayant amorcé une profonde remise en question de la pensée artistique de l'événement, ces tentatives n'en demeurent pas moins inégales, à l'échelle du paysage artistique et culturel mondial. Les historiens de l'art, comparativement aux historiens du cinéma, se sont d'ailleurs intéressés beaucoup plus tardivement aux bouleversements esthétiques entraînés par ces créations. En France, particulièrement, il existe relativement peu d'études en histoire de l'art consacrées au sujet¹. L'article « Les Artistes et l'Holocauste » d'Alexandra Fau et *L'Art et la mémoire des camps. Représenter, exterminer*, numéro spécial du *Genre humain* dirigé par Jean-Luc Nancy, posent toutefois la question du rapport des artistes à l'extermination des Juifs et à la mémoire des camps. À l'inverse, c'est aux États-Unis, depuis les années 2000, que les recherches sur ce sujet se sont le plus développées². De ces contributions, nous en retiendrons

deux, le catalogue *Mirroring Evil: Nazi Imagery/Recent Art* et *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, livre fondateur de James E. Young, tant par les artistes recensés que par les thèmes abordés.

Au seuil de la mémoire : de l'horreur des camps à l'imagerie nazie

L'ouvrage de Young est découpé en sept chapitres distincts. Les trois premiers sont consacrés à la bande dessinée – *Maus* d'Art Spiegelman (1973-1991), récit métaphorique d'un rescapé des camps où les Juifs prennent l'apparence de souris et les nazis de chats –, à la photographie – *Mein Kampf* de David Levinthal (1994-1996), troublante reconstitution de l'idéologie nazie et de l'extermination des Juifs à partir de petites figurines en plastique ou en plomb – et à l'installation éphémère – les *Sites Unseen* de Shimon Attie (1991-1996), projections d'images du nazisme et de la déportation dans de grandes villes européennes hantées par la disparition des Juifs (fig. 1). Les quatre chapitres suivants sont exclusivement centrés sur l'architecture et la notion de mémorial, à partir – entre autres – des monuments de Jochen Gerz (la Place du mémorial invisible à Sarrebruck, 1997), de Horst Hoheisel (le « Warm Memorial » à Buchenwald, 1995) ou de Daniel Libeskind (le Musée juif de Berlin, inauguré en 1999)³. Ces chapitres, factuellement exhaustifs et extrêmement bien documentés – de multiples photographies, plans et maquettes des musées et des monuments enrichissent le texte –, nous rappellent que Young avait déjà consacré plusieurs études importantes aux monuments et autres



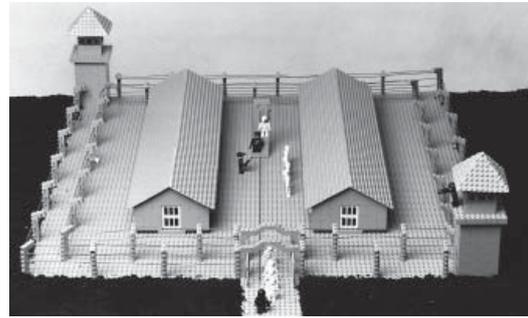
1. Shimon Attie, *Alte Schonhauser Strasse 6, Berlin*, ektachrome, 1993, New York, Shainman Gallery.

2. Zbigniew Libera, *LEGO. Concentration Camp Set*, 1996, Varsovie, Raster Gallery.

lieux de mémoire en Europe⁴.

Young soulève dans son introduction une question qui trouve de multiples échos dans l'ouvrage même : comment des artistes d'une génération postérieure à la destruction des Juifs d'Europe sont-ils supposés avoir la mémoire d'événements qu'ils n'ont pas directement vécus⁵ ? À travers les exemples de Spiegelman, de Levinthal et d'Attie, Young entend démontrer que leurs œuvres sont tributaires des photographies et des films qu'ils ont vus, des livres et des témoignages qu'ils ont lus. Il explique ainsi que leur travail de mémoire, c'est-à-dire leur aptitude à pouvoir imaginer ou essayer de représenter plastiquement l'extermination des Juifs, constitue l'objet même de leur mémoire. À cet égard, l'exemple de *Maus* est significatif : la bande dessinée est construite à partir du récit des camps du propre père de Spiegelman, mais aussi du souvenir que ce dernier en a gardé. *Maus* s'articule donc autour d'une double perception de l'événement : celle (vécue) du père et celle (imaginée) du fils. Différemment, *Mein Kampf* de Levinthal se nourrit d'images extraites des films de propagande nazis (*Le Triomphe de la volonté* de Leni Riefenstahl, 1934) ou de photographies montrant des exécutions sommaires de Juifs en Ukraine. Quant à Attie, son installation, *The Walk of Fame*, est une allusion explicite à *La Liste de Schindler* (*Schindler's List*, 1993) de Steven Spielberg (YOUNG, 2000, p. 85-89). L'artiste s'interrogeait sur l'appropriation de la destruction des Juifs d'Europe par Hollywood trois ans seulement après le triomphe du film aux Oscars, réexplorant la mémoire des lieux visités par les touristes. Il installa vingt-quatre images simulées, copies des étoiles des stars d'Hollywood Boulevard, à l'endroit où le cinéaste avait reconstitué l'ancien ghetto juif de Cracovie, baptisé pour l'occasion *Ground Zero*. Attie télescopait ainsi la mémoire fictionnelle du film avec celle, historique, du lieu même.

Le rapport entre art contemporain et cinéma est davantage étudié dans le catalogue de l'exposition *Mirroring Evil: Nazi Imagery/Recent Art*. Présentée au Jewish Museum en 2002, cette exposition fut extrêmement controversée en raison des œuvres exposées⁶. Nombre d'entre elles mettaient en scène Hitler : citons entre



autres l'installation de Rudolf Herz, *Zugzwang* (1995), troublante mise en parallèle de deux portraits d'Hitler et de Marcel Duchamp, signés du même photographe, Heinrich Hoffman. D'autres créations détournaient des images des camps : dans *It's the Real Thing – Self-Portrait at Buchenwald* (1993), Alan Schechner insérait son autoportrait en pyjama rayé, brandissant une canette de Coca-Cola, au centre d'une photographie de déportés prise par Margaret Bourke-White. D'autres encore flirtaient avec le kitsch, à l'instar de l'installation *LEGO Concentration Camp Set* de Zbigniew Libera (1996 ; fig. 2) qui proposait, comme l'indique son titre, un camp de concentration en LEGOs avec miradors, blocks, latrines, kapos et concentrationnaires. Mentionnons encore les boîtes de Zyklon B griffées « Prada » par Tom Sachs (1998), ou l'installation *The Nazis* de Piotr Uklanski (1998), série de 166 portraits d'acteurs ayant interprété un rôle de nazi au cinéma⁷. Publié sous la direction de Norman L. Kleeblatt, ce catalogue propose, en plus d'une analyse de chacune des œuvres évoquées, une série d'essais sur les tentatives de représentation de la destruction des Juifs d'Europe dans l'art contemporain. Ces textes ont principalement pour objectif d'inscrire les œuvres présentées au Jewish Museum dans une chronologie plus vaste, allant des *Saturation Paintings* de Boris Lurie (1959-1964), collages mêlant des images de concentrationnaires cachectiques à des *porn stars* aux poses suggestives, aux *Occupations* d'Anselm Kiefer (1969), série de photographies où l'artiste fait répétitivement le salut hitlérien dans divers lieux publics en Europe, en passant par *Hell* des frères Dinos et Jake Chapman (2000), visions apocalyptiques de l'extermination qui tiennent autant de la barbarie nazie que des peintures

infernales de Pieter Bruegel l'Ancien.

Dans son essai intitulé « The Nazi Occupation of the White Cube » (*Mirroring Evil...*, 2002, p. 3-16), Kleeblatt s'interroge sur de telles images, présentées comme transgressives et ambiguës. Il cherche à démontrer qu'il serait simpliste de voir en ces œuvres une simple célébration de la violence concentrationnaire et du mythe nazi. Il convient de souligner la place qu'occupe le cinéma dans son argumentation. En effet, son analyse des collages de Lurie, des photographies de Levinthal et de Schechner, et des installations de Libera et d'Uklanski les met nécessairement en parallèle avec des films dont la démarche est proche. Il cite notamment deux films majeurs, qui peuvent être vus comme les pendants cinématographiques des installations présentées à l'exposition : *Portier de Nuit* de Liliana Cavani (*Il Portiere di notte*, 1974) et *Salò ou les 120 journées de Sodome* de Pier Paolo Pasolini (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1976). S'ils ne sont pas à proprement parler des films sur l'extermination des Juifs, ils posent en tout cas, tous les deux, la question de la frontière entre l'assassin et sa victime. Dans le film de Cavani, une jeune juive rescapée des camps entretient une passion charnelle avec l'un de ses anciens tortionnaires ; dans celui de Pasolini, les fascistes de la République de Salò font subir à leurs victimes toutes sortes de sévices, jusqu'à leur faire manger leurs propres excréments. Ce rapport entre violence et sexe, pornographie et scatophilie, est central dans le catalogue, au point parfois de recouvrir le thème initial, comme c'est le cas dans l'essai de Reesa Greenberg, « Playing It Safe ? The Display of Transgressive Art in the Museum » (p. 85-95), où elle ose un parallèle entre *Mirroring Evil* et l'exposition *Sensation* qui fit scandale à la Royal Academy of Art de Londres en 1997⁸.

Les œuvres montrées à *Mirroring Evil* se veulent aussi déstabilisantes, le spectateur éprouvant beaucoup de difficultés à se situer face à celles-ci, paradoxe qui ressort justement de l'introduction de Young, « Looking Into the Mirrors of Evil » (p. XV-XVIII). Le caractère érotique – voire résolument pornographique – des collages d'Elke Krystufek (connue pour ses performances mêlant onanisme et violentes

épilations de son sexe) ou de l'installation photographique de Mat Collishaw, *Burnt Almonds* (où l'artiste reconstitue le suicide d'officiers nazis et de leurs maîtresses, 2000), suscite de multiples questions : s'agit-il ici de la fascination pour le nazisme évoquée par Susan Sontag et Saul Friedlander dans leurs essais⁹ ? Ces artistes des générations postérieures à la Seconde Guerre mondiale ne sondent-ils pas leurs propres obsessions à l'aune du nazisme et de la destruction des Juifs ? La question, franchement abordée par Young en ouverture du catalogue, est approfondie dans les essais consacrés à chacun des treize artistes exposés¹⁰.

Différemment d'*At Memory's Edge...*, le catalogue de *Mirroring Evil...* privilégie des œuvres équivoques, qui se débarrassent de l'interdit de la représentation pour dialoguer frontalement avec les images du nazisme et des camps. Au terme de la lecture du catalogue, comme de la visite de l'exposition, une chose interpelle cependant profondément : à aucun moment n'est suggéré cet extraordinaire paradoxe, à savoir que, justement, nous ne possédons aucune image de l'extermination des Juifs dans les chambres à gaz puisque les nazis en ont systématiquement effacé les traces. Bien au contraire, le visiteur – comme le lecteur – endosse parfois le point de vue des nazis, à tel point que la frontière entre l'histoire et la fiction, la réalité et le fantasme s'estompe inévitablement. De plus, ce sont souvent les images du nazisme – dans ce qu'elles ont de plus esthétisant et de plus outrageusement fascinant – qui viennent recouvrir dans un excès de symboles celles faisant allusion à la concentration



3. Claude Lanzmann, *Shoah*, photogramme du film, 1985.

et l'extermination des Juifs.

Comme pour renforcer cette impression, il faut préciser que les deux publications, bien qu'induisant des rapports entre arts plastiques et cinéma, passent sous silence *Shoah* de Claude Lanzmann (1985 ; fig. 3), film préférant les visages des rescapés et les lieux de l'extermination, filmés au présent, aux images d'archives comme celles montrées dans *Nuit et Brouillard* d'Alain Resnais (1956)¹¹. Cette absence est moins évidente chez Young, où le cinéma n'a finalement qu'une place très secondaire, que dans *Mirroring Evil...*, où les allers et retours entre arts plastiques et cinéma sont constants. *Shoah* n'est mentionné qu'une seule fois de tout le catalogue (*Mirroring Evil...*, 2002, p. 55), dans un essai signé par Liza Saltzman, sous-titré « On the Ethics of Representation » (p. 53-64). Il faut réellement s'interroger sur les raisons d'un tel contournement : faut-il y voir une manière d'affirmer un désaccord avec les positions radicalement exprimées par Lanzmann en rapport avec les artistes qui, à l'instar de Spielberg, ont « fictionnalisé » l'événement ? N'est-ce pas là une façon de se poser contre la notion d'« irréprésentable », souvent défendue par le cinéaste au regard des œuvres prenant le parti d'une représentation frontale de l'événement ?¹²

Théories de l'invisible

Cette notion d'« irréprésentable » est justement au cœur de *L'Art et la mémoire des camps. Représenter exterminer*, numéro 36 de la revue *Le Genre humain*, réalisé sous la direction de Nancy. Il convient de rappeler que sa parution a eu lieu en France après une violente polémique suscitée par l'exposition *Mémoire des camps* (2001)¹³. Lanzmann avait affirmé sa très vive opposition aux œuvres montrées dans la troisième section de l'exposition – dans leur grande majorité des photographies des camps, comme celles prises par Michael Kenna –, les taxant d'esthétisme et de fétichisme¹⁴. À propos des photographies du Sonderkommando d'Auschwitz-Birkenau exhumées par Clément Chéroux pour *Mémoire des camps*, et dont Georges Didi-Huberman disait qu'elles sont « quatre bouts de pellicule arrachés à l'enfer »¹⁵, Lanzmann rétorquait au contraire que ces images ne mon-

trient que des corps qui brûlent à l'extérieur. « Il est aussi écrit que ces photos sont prises depuis l'intérieur d'une chambre à gaz. Rien ne leur permet de l'affirmer. Personne ne sait », disait-il encore¹⁶. Par-delà la polémique qui a divisé les uns et les autres sur la probabilité que ces images aient été prises ou non de l'embrasure d'une porte de la chambre à gaz, c'est bel et bien la représentation de ce qui fait la spécificité de l'événement – à savoir la destruction industrielle des Juifs dans les chambres à gaz – que Lanzmann soumet à la question. Car, dans la rhétorique lanzmanienne, s'il n'y a point d'images de l'extermination, comment donc tenter de la « re-présenter » ?

D'emblée, dans son texte introductif s'intitulant « La Représentation interdite » (p. 13-39), Nancy revient sur cette notion d'irreprésentable, affirmant qu'il s'agit là d'une « proposition mal déterminée mais insistante », confuse notamment parce qu'elle convoque « l'interdiction biblique de la représentation » (p. 14). Il en conclut que « dire que la représentation de la Shoah est impossible et/ou interdite ne peut pas avoir d'autre sens que l'impossibilité et/ou l'interdiction, soit de ramener la réalité de l'extermination à un bloc massif de présence significative (à une « idole »), comme s'il y avait là encore une signification possible, soit de proposer une réalité sensible, forme ou figure, qui renverrait à une forme intelligible, comme s'il devait y en avoir une » (p. 19). Cette profonde remise en question du débat ici amorcée, et relayée plus loin par les textes de Patrice Loraux (« Les Disparus », p. 41-57) et de Fethi Benslama (« La Représentation et l'impossible », p. 59-80), atteint son point culminant dans l'essai de Jacques Rancière, « S'il y a de l'irreprésentable » (p. 81-102), où le philosophe explique que la question posée par ce titre « n'appelle évidemment pas de réponse par *oui* ou par *non*. Elle porte plutôt sur le *si* : à quelles conditions peut-on alléguer un irréprésentable comme propriété de certains événements et figure de la pensée et lui donner telle ou telle figure spécifique ? » (p. 81). Rancière distingue notamment une double dimension à cette notion d'irreprésentable : premièrement, le fait que différents régimes de pensée de l'art se per-

cutent (présence/absence, sensible/intelligible, monstration/signification) et, en second lieu, le fait que l'art n'est pas reconnu comme tel, donc que seuls différents types d'imitations, d'images, sont pris en compte. Pour Rancière, l'imbrication de ces deux logiques a pour effet pervers de transformer des problèmes liés au réglage de la distance représentative en des problèmes d'impossibilité de la représentation.

Le film *Shoah* intervient à plusieurs reprises dans le livre, particulièrement dans le texte de Rancière. Le philosophe ne reprend pas les déclarations de Lanzmann qui firent l'objet de plusieurs controverses (notamment avec Jean-Luc Godard), mais s'en tient uniquement au film, à l'œuvre. Pour montrer que *Shoah* ne pose finalement que « des problèmes d'irreprésentabilité relative », avant d'en conclure qu'il « n'y a pas de propriété de l'événement qui interdise la représentation, qui interdise l'art, au sens même de l'artifice. Il n'y a pas d'irreprésentable comme propriété de l'événement. Il y a seulement des choix » (p. 96). Au nombre de ces choix, Rancière évoque le fait de conjuguer l'œuvre au présent plutôt qu'au passé, de privilégier un « suspens des causes » plutôt qu'une représentation choc de la violence. Il est donc nécessaire de réexaminer les œuvres présentées à *Mirroring Evil* à l'aune du texte de Rancière, non pas en brandissant ce redoutable argument de l'« irreprésentable », mais en se demandant quel peut être l'apport de telles œuvres face au néant de Birkenau. Car si Nancy cite bien *Portier de Nuit, La Vie est belle* de Roberto Benigni (*La Vita è bella*, 1998) ou l'installation de Libera justement montrée à *Mirroring Evil*, il serait nécessaire d'engager une réelle confrontation entre ces propositions artistiques et les grandes œuvres de l'absence évoquées ailleurs dans son ouvrage. Le choix des artistes rassemblés par Nancy est très évocateur, puisqu'il s'agit exclusivement de plasticiens qui n'ont pas tenté de « re-présenter » l'horreur, mais au contraire de scruter les lieux dans lesquels elle s'est inscrite : Yves Rozet, auteur d'une série de prises de vues de divers « lieux de mémoire, de traces et d'oubli » (Auschwitz-Birkenau, Belzec, Lvov, Rawa et Ruska), Emmanuel Saulnier, créateur du Mémorial de la Résistance à Vassieux-en-

Vercors (1994), Jean-Marc Cerino, auteur de peintures à la cire sur toile à l'aveuglante blancheur, et Dror Endeweld, dont les installations sondent l'éthique et l'esthétique, le temps et le lieu. Leurs textes qui closent l'ouvrage résonnent comme autant de propositions théoriques et esthétiques sur l'absence de traces et l'évanouissement de la mémoire.

D'autres artistes sont à placer dans la continuité de ceux évoqués à la fin de *L'Art et la mémoire des camps* : citons Michal Rovner, Rachel Whiteread, Natacha Nisic et Zofia Lipecka. Dans son article « Les artistes et l'Holocauste », paru en 2006 dans la revue *Art Absolument*, Fau proposait de les rassembler, analysant conjointement leurs œuvres avec celles de Gerz et de Christian Boltanski, autour de thématiques liées à la disparition, au refoulé, à l'invisible et au refus du drame. Si Young faisait déjà référence, dans son chapitre consacré aux monuments mémoriels (YOUNG, 2000, p. 90-119), au Mémorial de l'Holocauste de Whiteread (2000) visible sur la Judenplatz de Vienne, à la forme monolithique si particulière, la mention des œuvres de Michal Rovner, de Nisic et de Lipecka est inédite. Les trois artistes ont ceci en commun qu'elles ont réalisé des installations vidéo : Rovner a conçu un montage vidéo pour Yad Vashem à Jérusalem avant d'en réaliser deux autres, *Time Left* (2002) et *Fields of Fire* (2005), qui évoquent inconsciemment la déportation et l'extermination des Juifs. Nisic a filmé la porte de Birkenau pour l'exposition permanente du Mémorial de la Shoah à Paris (2005 ; fig. 4) – un mouvement de transtrave (*travelling compensé*) donne au spectateur la sensation d'être happé autant que repoussé –, avant de concevoir l'exposition *Effroi* au Musée Zadkine, à partir de photographies, de films



4. Natacha Nisic, *La Porte de Birkenau*, 2005, Paris, Mémorial de la Shoah.

5. Zofia Lipecka, *Après Jedwabne*, vidéo, son, miroirs, installation à Sélest'art, Sélestat, 2003.



et d'enregistrements sonores des environs de Birkenau¹⁷. Enfin, Lipecka a élaboré une installation vidéo après la lecture du livre de Jan T. Gross, *Les Voisins* (Paris, 2002, pour l'édition française), qu'elle a intitulée *Après Jedwabne* (2003 ; fig. 5) en souvenir du massacre des Juifs perpétré dans ce bourg par des Polonais le 10 juillet 1941 et occulté pendant des années par la population polonaise. L'installation, constituée d'immenses écrans où sont projetés les visages de gens filmés pendant l'écoute du témoignage de Szmul Wazersztajn¹⁸, ainsi que de grands miroirs qui les démultiplient tout en incluant le spectateur dans le dispositif, invite au recueillement et à la réflexion¹⁹. Chaque année, Lipecka réalise également une peinture de Treblinka, à partir d'une photographie qu'elle prend de l'entrée du village, dans un style hyperréaliste. À la lumière du texte de Rancière, ces œuvres semblent prendre tout leur sens, justement parce qu'elles invoquent des *choix* plutôt que des *interdits* : le choix, dans le cas de Nisic, de préférer les images des lieux de l'extermination, dans ce qu'elles ont de plus paradoxal (le petit bois de bouleaux à Birkenau, filmé et photographié un paisible matin de début de printemps), aux témoignages des rescapés ; le choix de Lipecka de montrer des visages actuels et universels, plutôt qu'uniquement des visages de rescapés ; enfin, le choix fait par Rovner de prendre le parti de l'abstraction dans *Fields of Fire*, suggérant ainsi de manière enfouie le spectre des fours crématoires. À défaut d'être un peu trop succinct, l'article de Fau a le mérite d'offrir une visibilité à ces trois artistes majeures dont les travaux constituent un tournant dans l'histoire des œuvres évoquant la destruction des

Juifs d'Europe.

Les images en question

Il faut enfin logiquement s'intéresser à la place qu'occupent les illustrations dans chacune de ces publications, tant les textes qui viennent d'être évoqués interrogent la place même de l'image et ses possibilités. *At Memory's Edge...*, comme *Mirroring Evil...*, sont richement illustrés, les images dialoguant sans cesse avec le texte. Dans l'ouvrage de Young, on retrouve ainsi reproduites plusieurs planches de *Maus*, certaines photographies de la série *Mein Kampf* de Levinthal, de nombreux clichés des installations d'Attie, ainsi qu'un panel extrêmement complet des mémoriaux en Europe. *Mirroring Evil...* est tout aussi abondamment illustré, un cahier central étant cette fois-ci entièrement réservé aux œuvres exposées au Jewish Museum, reproduites en couleur et dans de grands formats. Les illustrations qui jalonnent les essais, uniquement en noir et blanc, sont encore nombreuses : on retrouve ainsi les œuvres de Boltanski, Ram Katzir, Marcus Harvey et, reproduites en pleines pages, celles de Lurie, de Robert Morris et des frères Chapman, le tout agrémenté de photogrammes des films cités. À l'inverse d'*At Memory's Edge...*, le catalogue dirigé par Kleeblatt suscite le malaise, en partie à cause de cette co-présence d'images du nazisme, d'images sexuelles et d'images des camps. C'est probablement là que réside tout le propos de l'exposition, mais aussi toute son ambiguïté : jusqu'où montrer de telles images, et surtout comment le faire ?

Nancy a choisi une solution radicalement opposée : ne pas « illustrer » le texte par une quelconque image²⁰. Toutes les images de *L'Art et la mémoire des camps* sont reléguées en fin d'ouvrage, entre les textes d'Emmanuel Saulnier et de Jean-Marc Cerino, dans un cahier hors texte à l'élégant papier glacé. Bien qu'au centre des essais de Nancy, de Rancière et de Benslama, on ne trouve ici aucune image à proprement parler des camps et de l'extermination. Les œuvres reproduites interrogent plutôt l'absence de représentation, comme c'est d'ailleurs le cas dans l'article de Fau. S'il ne s'agit nullement de dire qui de Nancy ou de Kleeblatt a raison – ou