

Treblinka, 18 avril 2012, 14h10

Chaque année depuis 2004, Zofia Lipecka se rend à Treblinka, photographie l'entrée du village puis, une fois de retour à son atelier parisien, entreprend d'en faire une peinture. Le *work in progress*, sobrement intitulé « Projet Treblinka », est déjà riche de neuf tableaux, à la fois très proches et très différents les uns des autres. On y voit toujours la même route bordée d'arbres, tantôt bien fournis, tantôt secs et raidis par le froid ; à droite du cadre, quelques bâtisses aux toits pentus, d'où s'élève parfois un mince filet de fumée blanche, signalent une activité, une présence humaine. La route est le plus souvent vide, rarement traversée par une voiture ou un cycliste esseulés. Il s'agit ni plus ni moins d'une route banale de Pologne, dans un coin tranquille de campagne, loin du trafic des grandes métropoles et des voies rapides. Se dresse sur le bas-côté, outre des panneaux de signalisation annonçant une intersection, l'écriteau marquant l'entrée du village : « Treblinka ». En lisant ce nom, ce n'est pas l'image d'une route paisible qui vient à l'esprit, mais celle du camp d'extermination nazi où quelque 800 000 Juifs¹ périrent, de juillet 1942 à l'automne 1943 – date à laquelle les installations de mise à mort furent détruites, pour que ne subsiste aucune trace du gazage et de la crémation des victimes.

Avant de mettre en chantier le « Projet Treblinka », Zofia Lipecka a réalisé plusieurs installations hantées par le spectre du nazisme et de la Solution Finale. Les séries *Boîtes noires* (1993) et *Microespaces* (1999-2000), conçues à partir de maquettes démultipliées par un système de miroirs, donnent ainsi à voir un monde labyrinthique régi par un phantasme de symétrie absolu, reliquat des manifestations et des architectures démesurées de l'ère hitlérienne. *Après Jedwabne* (2003), inspirée par l'enquête de Jan T. Gross² sur la participation des Polonais à l'extermination des Juifs d'une petite ville de la province historique de Podlaskie, associe encore d'imposants miroirs à des écrans où apparaissent les visages d'anonymes, filmés pendant l'écoute du récit de Szmul Wazersztajn, un témoin du massacre. Dans les trois cas, Zofia Lipecka a eu recours à d'autres formes artistiques que la peinture pour évoquer (souterrainement, ou de manière explicite) la destruction des Juifs d'Europe. On serait tenté d'y voir un écho à ce que disait Gerhard Richter, interrogé à propos de son incapacité à peindre un tableau « inspiré de la Shoah » : « Je ne parviens pas à proposer une forme qui soit appropriée, à trouver une façon de la présenter pour que cela soit

¹ Selon les estimations de Raul Hilberg.

² Jan T. GROSS, *Les voisins. 10 juillet 1941. Un massacre de Juifs en Pologne* [2001], traduit de l'anglais (États-Unis) par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2002, 287 p.

supportable et pas simplement spectaculaire. Ce thème... est un casse-tête.³ » Comment, en effet, représenter ce qui n'est plus de l'ordre de la présence ? Comment traduire par la peinture figurative le projet d'extermination nazi sans en escamoter la spécificité – la suppression des traces de la suppression des Juifs ? Si Anselm Kiefer mêle plomb, cendres et barbelés à la matière picturale, inscrivant au cœur de ses tableaux « la mémoire de la violence destructrice du III^e Reich⁴ », Luc Tuymans prend pour sa part acte, dans sa peinture, d'un échec de la représentation qui éclate dans des œuvres comme *Auschwitz* (1979), *Schwarzheide*, *Our New Quarters*⁵ et surtout *Gas chamber* (1986), une huile sur toile de petites dimensions où, contrairement à un célèbre tableau de David Olère représentant l'instant du gazage, le peintre « ne réussit absolument pas à fournir une image précise de son objet, celui-ci étant lui-même irréprésentable⁶ ».

À l'inverse de l'esthétique rudimentaire des tableaux de Tuymans, les peintures du « Projet Treblinka » affirment les possibilités de la peinture figurative, avec une virtuosité que ne renierait pas Richter ; un art non pas tourné vers la reconstitution illusoire du passé, mais un art qui saisit la fracture de la disparition des Juifs dans le paysage polonais contemporain. À ce titre, le choix de l'endroit représenté est loin d'être fortuit : Zofia Lipiecka s'est abstenue de peindre l'emplacement où se trouvait jadis le camp d'extermination, aujourd'hui occupé par un mémorial de 1700 pierres en hommage aux villes et villages d'où les Juifs furent déportés. En préférant l'entrée actuelle du village de Treblinka, l'artiste entame une enquête sur le présent de la Pologne, ou à tout le moins, comme l'écrivait Claude Lanzmann, « sur un passé dont les cicatrices sont encore si fraîchement et si vivement inscrites dans les lieux et dans les consciences qu'il se donne à voir dans une hallucinante temporalité⁷ ». Le « Projet Treblinka » convoque d'ailleurs une mémoire cinéphilie, de *Nuit et Brouillard* (1956) à *Shoah* (1985). On ne peut ainsi s'empêcher, à la vision de cette route bucolique, de penser aux mots de Jean Cayrol, en ouverture du film de Resnais : « Même un paysage tranquille ; [...] même une route où passent des voitures, des paysans, des couples [...] peuvent conduire tout

³ Gerhard RICHTER et Nicholas SEROTA, « Je n'ai rien à dire et je le dis » [2011], traduit de l'anglais par Christian-Martin Diebold in Mark GODFREY et Nicholas SEROTA (dir.), *Gerhard Richter : Panorama*, Paris, Centre Pompidou, 2012, p. 25.

⁴ Daniel ARASSE, *Anselm Kiefer*, Paris, Éditions du Regard, 2007, p. 146.

⁵ *Auschwitz* représente la voûte de l'ouverture par laquelle les cadavres étaient jetés dans les fours crématoires ; *Schwarzheide* (Bruyère noire) fait référence à un camp de concentration où les détenus réalisaient en cachettes des dessins qu'ils découpaient en bandes et qu'ils se partageaient ; *Our New Quarters* est inspiré par une photographie de la cour du camp de Theresienstadt au bas de laquelle un détenu avait inscrit : « Nos nouveaux quartiers ».

⁶ Ulrich LOOCK, « Sur les strates sémiotiques, à la lumière de tableaux reproduits mécaniquement, bilan de dix années d'expositions » [2003], traduit de l'anglais par Richard Crevier in *Luc Tuymans*, Paris, Phaidon, 2007, p. 51.

⁷ Claude LANZMANN, « De l'Holocauste à *Holocauste* ou comment s'en débarrasser » [1979] in Bernard CUAU, Michel DEGUY, Rachel ERTEL, Shoshana FELMAN et al., *Au sujet de Shoah, le film de Claude Lanzmann*, Paris, Belin, coll. « L'extrême contemporain », 1990, p. 316.

simplement à un camp de concentration. » C'est ensuite l'une des séquences du film de Lanzmann qui revient en mémoire : celle où un vieux cheminot, Henrik Gawkowski, mime depuis sa locomotive le terrible geste qu'adressaient les paysans polonais aux Juifs parqués dans les wagons, à l'approche de la gare de Treblinka ; le geste de la main qui tranche la gorge d'une oreille à l'autre, synonyme d'une mort imminente.

Un véritable conflit se noue dans les peintures de Zofia Lipecka : tension extrême entre le paysage, indifférent à la violence industrielle nazie, et le texte (le nom « Treblinka » écrit sur le panneau), qui contredit l'apparente quiétude du lieu. Cet écart entre l'image et le mot est redoublé par l'inscription qu'appose l'artiste, avec une précision monomaniaque, sur chaque tableau de la série : la date à laquelle la photographie a été prise, gage d'authenticité de la peinture autant qu'affirmation de l'omniprésence de la mémoire de l'extermination. Le protocole de Zofia Lipecka n'est pas sans rappeler celui du détective, en quête d'indices d'un crime non élucidé : retour sur le lieu de l'événement, prise d'un cliché, datation de l'image. La photographie, matrice du futur tableau, n'est cependant qu'un médium temporaire permettant « de saisir l'«ici et maintenant» [et de] garanti[r] la précision du tableau⁸ ». Par elle, il devient possible de pénétrer dans l'image (un peu à la manière du photographe dans *Blow-Up* d'Antonioni), d'en saisir les moindres subtilités, les détails invisibles à l'œil nu ou supposément secondaires. Si, le temps d'une fraction de secondes, la photographie prélève un fragment du réel, la peinture implique tout au contraire une réinterprétation de ce même réel et la réappropriation de l'espace par le corps et par la matière – processus à long terme qui réclame patience, détermination et engagement total. La peinture lie ainsi l'artiste au lieu, lui révélant sa face intime et impalpable, lui en offrant une compréhension nouvelle.

Comme placé sur le bas-côté de la route, le spectateur des peintures du « Projet Treblinka » est dans la position du piéton plutôt que de l'automobiliste. Inversement, dans la série *Départ de Lodz* (dix huiles sur toile de 54 x 65 cm réalisées entre 2007 et 2008), Zofia Lipecka a représenté le point de vue du voyageur qui, de la vitre d'un bus, voit progressivement s'éloigner la ville. La buée et les gouttelettes de pluie déposées sur le pare-brise sont prétextes à une réflexion esthétique sur la visibilité et sur l'évanouissement de la mémoire : le tableau ne représente alors plus une chose, mais « la manière dont l'image de cette chose nous échappe⁹ ». Tel n'est pas le propos du « Projet Treblinka » : les éléments climatiques (pluie, neige, brouillard) ne viennent en aucun cas se déposer sur une surface intermédiaire et, de fait, perturber la vision de l'espace. Si *Départ de Lodz* emprunte au vocabulaire cinématographique la figure du travelling, génératrice d'émotion et d'impressions fugitives, le « Projet Treblinka » est davantage conçu comme une succession de plans fixes, plus aptes à documenter l'évolution du paysage, sa vie intrinsèque.

⁸ « Construction dans l'art des mémoires génocidaires », conférence donnée par Zofia Lipecka au Centre Alberto Benveniste, le 5 janvier 2011.

⁹ « Visibilité », texte de Zofia Lipecka, 21 mai 2012.

Appréhender la série dans sa progression chronologique permet de mettre au jour plusieurs étapes fondamentales. Les quatre premiers tableaux, qui privilégient des tons froids tirant sur le bleu ou le gris, sont caractérisés par une imprécision relative des contours, qui intensifie l'impression nébuleuse de l'ensemble du paysage. Les arbres nus, nimbés d'une lumière hivernale, paraissent se fondre les uns dans les autres ; le panneau où est inscrit le nom du village est soit trop lointain pour être clairement lisible, soit partiellement brouillé. Le tableau de 2008 impose, à cet égard, une rupture singulière : le panneau « Treblinka » n'est plus relégué à la périphérie du tableau, il devient le sujet même de la peinture. Quasiment placé au centre de la toile, il en définit la structure et renforce sa composition géométrique (la perspective de la route, la rectitude des panneaux de signalisation et des habitations). Contrairement aux tableaux précédents, la photographie a été prise en pleine période estivale, le 20 juillet, entraînant un bouleversement de la palette chromatique. La dominante bleue a laissé place à un vert éclatant, celui des arbres touffus et de l'herbe, et la luminosité blafarde, glaçante des quatre premières toiles, se voit remplacée par une lumière chaude et presque apaisante. Les tableaux de 2009 et de 2010 inaugurent de nouvelles expérimentations formelles ; le second impose ainsi un point de vue en légère contreplongée, où la masse imposante des aulnes, à droite du cadre, marque un profond déséquilibre avec la partie gauche du paysage (le ciel nuageux y occupant les deux tiers). Ce changement a toutefois provoqué l'éloignement du panneau « Treblinka » ; l'artiste a dû sentir cette mise à l'écart au point d'oser, dans le tableau suivant, un rapprochement frontal. La base des pieds métalliques du panneau n'est désormais plus visible, coupée par la bordure inférieure de la toile. Le nom « Treblinka » n'a jamais été aussi lisible, évident, implacable, comme si l'artiste avait décelé, dans cette proximité reconquise, l'indice d'une urgence. Dans cette succession de retraits et de rapprochements se joue ce que Georges Didi-Huberman écrivait, à propos de la justesse de la distance : « Pour savoir il faut prendre position, ce qui suppose de se mouvoir et de constamment assumer la responsabilité d'un tel mouvement. Ce mouvement est *approche* autant qu'*écart* : approche avec réserve, écart avec désir. Il suppose un contact, mais il le suppose interrompu, si ce n'est brisé, perdu, impossible jusqu'au bout.¹⁰ »

Interrompue, la série a failli l'être par un événement aussi imprévisible qu'improbable : la disparition du panneau « Treblinka » de l'entrée du village. Le 18 avril 2012, tandis qu'elle empruntait la route y menant, Zofia Lipecka n'a pas reconnu l'emplacement qu'elle a pour habitude de peindre. Ce n'est qu'en faisant demi-tour qu'elle constata la disparition du fameux panneau – ou, plus précisément, son déplacement quelques centaines de mètres avant, sur un tronçon de route nouvellement construite surplombant une piste cyclable. Rien, a priori, n'explique les raisons d'une telle délocalisation. L'érection du panneau dans ce “non-lieu” paraît presque incongrue, absurde, surréaliste. Zofia Lipecka l'a photographié et s'est aussitôt retrouvée face à un dilemme : que peindre ? L'entrée vide du village, ou la nouvelle implantation de l'écriteau ? Après mûre réflexion, elle a finalement opté pour la première

¹⁰ Georges DIDI-HUBERMAN, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2009, p. 12.

solution : continuer de représenter l'entrée de Treblinka, mais peindre désormais une *béance*, un *trou*, une *suppression* – celle du panneau qui, par métonymie, désigne non seulement l'absence du camp d'extermination, mais encore celle des Juifs qui y furent réduits en cendres et disséminés dans le paysage. Les tableaux futurs augureront peut-être de nouvelles transformations topographiques et esthétiques. Mais pour l'heure, en l'état actuel de la série, l'histoire de Treblinka semble avoir trouvé, sous les strates de peinture de Zofia Lipiecka, lambeaux de mémoire, bribes de temps et d'images, sa plus subtile incarnation.

– Nathan Réra