

Histoires de fantômes sous verre : le Musée juif de Vienne, 1996-2011*

Margaret Olin

Dans les musées, et dans les réserves en particulier, l'atmosphère est souvent celle d'un mémorial. L'idée même présente des connotations lugubres : on a le sentiment que si un objet se trouve à la réserve, c'est qu'il n'est pas digne d'être exposé et que son intérêt est strictement « historique ». Il est entendu que, pour les conservateurs, il est impossible de tout montrer. C'est également la formule employée dans les lettres de refus : « Nous avons reçu beaucoup d'excellentes candidatures, mais nous ne proposons qu'un nombre limité de postes. » Les œuvres d'artistes jadis admirés par tous croupissent parmi d'autres objets, eux aussi « relégués » sur des étagères faisant office de tombeaux, ou dans des tiroirs.

En Europe et aux États-Unis, les musées cherchent de plus en plus à dissiper ces connotations négatives en rendant leurs réserves accessibles aux visiteurs par le biais d'expositions aussi appelées « réserves visibles ». Ce genre d'expositions fut initié en 1976 par le musée d'Anthropologie de Colombie-Britannique (MOA), qui a donné à ses réserves visitables le nom de « galeries de la multiversité » (*Multiversity Galleries*)¹. De telles installations jouent sur l'excitation particulière associée au fait d'être convié dans un endroit dont l'accès était auparavant limité aux professionnels du musée. Les réserves sont toujours pleines de trésors à découvrir; ce sont des lieux animés où conservateurs et chercheurs s'affairent. Beaucoup de musées ouvrent maintenant leur réserve : ceux de Dresde, d'Erfurt, de Zurich ou encore de Lucerne, en Europe, mais aussi les Luce Centers aux États-Unis, par exemple². Ces expositions revêtent souvent un caractère joyeux, car leur inauguration est l'occasion de célébrer des trésors archivés. Ainsi, le site Internet du *Schaudepot* du musée Rietberg de Zurich (qui peut également se

* Le présent article rend compte de l'état de la recherche au moment où il a été rédigé et remis à l'éditeur, en décembre 2012. Une version antérieure de cet essai a été publiée en anglais dans le cadre de la publication suivante : Abigail Glogower et Margaret Olin, « Between Two Worlds. Ghosts Stories under Glass in Vienna and Chicago », dans *Studies in Contemporary Jewry*, vol. 26 : *Visualizing and Exhibiting Jewish Space and History*, éd. par Richard I. Cohen (Oxford University Press), 2012, p. 217-242.

1 Voir le compte rendu de Sally Yerkovich dans *The Public Historian* 24, 2002, p. 127-131, ainsi que le site du musée : <https://moa.ubc.ca/multiversity-galleries/> [accès vérifié en mars 2021].

2 Il existe trois Luce Centers à New York : le Henry R. Luce Center for the Study of American Art au Metropolitan Museum of Art; le Henry Luce III Center for the Study of American Culture à la New York Historical Society; et le Luce Center for American Art du Brooklyn Museum. Un quatrième centre, le Luce Foundation Center for American Art, est hébergé par la Smithsonian Institution de Washington.

vanter de posséder un nouveau pavillon de verre) affirme : « Les espaces de la réserve du musée ne sont désormais plus cachés au public. La réserve est bien éclairée... et tout le monde a désormais la possibilité d'examiner les quelque 4 000 objets du musée qui dormaient jusqu'à présent dans le noir³. »

De tels propos suggèrent que certains objets, autrefois relégués à l'obscurité de réserves dissimulées, sont aujourd'hui soumis à une réévaluation et sont littéralement mis au jour. La « lumière » est d'ailleurs un leitmotiv très populaire pour bon nombre de réserves ouvertes, tandis que d'autres conservent un aspect profondément sépulcral – parfois de manière intentionnelle. Dans un article sur la question paru dans la lettre d'information de l'American Association of Museums, le consultant responsable de la scénographie de plusieurs de ces installations alternait entre l'enthousiasme assumé pour l'effet spectaculaire qui garantit aux visiteurs « de grandes et belles surprises » et la mise en garde suivante : si « on peut être tenté de rendre l'espace lumineux et joyeux », l'éclairage de la réserve devrait toutefois rester tamisé, non seulement pour des raisons de conservation, mais aussi pour préserver une atmosphère « sombre et légèrement mystérieuse... Les visiteurs devraient avoir le sentiment de pénétrer dans une antique sépulture égyptienne, pas dans un grand magasin éclairé de toutes parts⁴ ». Parmi les réserves ayant choisi un éclairage relativement fort, beaucoup parviennent néanmoins à donner un tel sentiment d'obscurité. Dans l'aile américaine du MET, le Luce Center est un espace clair et spacieux où de larges allées séparent des vitrines peu chargées, chaque objet étant facile à contempler. Des rangées d'ordinateurs invitent le visiteur à faire des recherches supplémentaires sur n'importe quel objet grâce à son numéro d'utilisateur, les cartels proposant par ailleurs les informations principales. Pourtant, quand Beth Livensperger réalisa une série de tableaux inspirés de cet espace lumineux, intitulée *Réserve visible* (*Visible Storage*), un critique souligna leur « mélancolie inattendue⁵ ». Livensperger avait noté à la fois l'excitation qu'inspirait la réserve (« C'est comme si, le musée étant fermé, vous y pénétriez en cachette ») et la tristesse qui s'en dégageait⁶.

Le sentiment de malaise qui émane des réserves visibles des musées nord-américains est encore plus prégnant dans celles des musées juifs d'Europe. Ces institutions, dont la mission est de donner à voir l'identité juive dans des pays où les Juifs furent menacés, doivent dès lors ménager un espace juif dans

3 « Das Museum hat keine verborgenen Depoträume mehr! Das Magazin ist hell erleuchtet und als Schaudepot konzipiert, das dem Publikum einen Blick hinter die Kulissen ermöglicht. Fachleute und Laien können nun die annähernd 4 000 Objekte in Musse studieren, die vorher im Dunkeln ruhten. » Texte du site www.stadt-zuerich.ch/kultur/de/index/institutionen/museum_rietberg/sammlung.html#das_schaudepot [dernier accès : mars 2010]. En 2021, le site du musée se trouve à l'adresse suivante : <https://rietberg.ch>.

4 John D. Hilberry, « Behind the Scenes: Strategies for Visible Storage », dans *Museum News*, juillet-août 2002, p. 37-38.

5 Zachary Woolfe, « Sneaking into the Stockrooms at City Museums », dans *Capital*, 6 août 2010, <https://www.politico.com/states/new-york/albany/story/2010/08/sneaking-into-the-stockrooms-at-city-museums-000000> [accès vérifié en mars 2021].

6 *Ibid.*



1 Table dressée pour le Séder, 1998, Eisenstadt, Österreichisches Jüdisches Museum

un cadre qui peut lui paraître tout à fait étranger. Elles posent nécessairement la question suivante : qu'est-ce qu'un espace juif? De manière générale, les objets exposés sont liés aux préoccupations des Juifs, contiennent des éléments juifs, ou bien ont trait, d'une façon ou d'une autre, à des interprétations de la vie juive. Ils ont été faits par des Juifs ou pour les Juifs. Certains ont été conçus pour être utilisés contre les Juifs. Dans certains lieux, la plupart des gens qui regardent ces objets, ou qui s'en occupent, sont eux-mêmes sans doute juifs. Mais ces critères suffisent-ils à faire de ce genre de musée un espace « juif » ?

En dehors des musées, la question « qu'est-ce qu'un espace juif? » a reçu aussi des réponses très différentes. Un espace juif, cela peut être une petite zone litigieuse du Moyen-Orient, ou bien le rouleau sacré de la Torah, espace conceptuel que se disputent les commentateurs rabbiniques. À une échelle plus réduite, un espace juif peut également être un de ces lieux où les Juifs pratiquent leurs

rituels, dans des synagogues ou à la maison. Une table à manger représente un espace éminemment juif, où les bougies sont allumées et les repas rituels célébrés et auquel, même sans bougies ni rites, est souvent attaché un certain sens de la sociabilité juive.

Les musées juifs aussi participent au discours sur l'identité juive, mais moins directement. Il est rare qu'ils hébergent des rites juifs. Les objets qu'on y trouve font référence à d'autres espaces et discours juifs : une exposition sur Israël, par exemple, ou des vitrines d'objets relevant des *judaïca*, autrefois utilisés à la synagogue ou dans les foyers. Ces musées cherchent souvent à faire entrer le repas dans le discours sur l'espace juif. Ainsi, une table dressée pour Shabbat ou pour le Séder peut orner une galerie ou un hall d'entrée, les objets destinés à ces tables étant toujours visibles (ill. 1). Des expositions temporaires sont consacrées à des aliments spécifiques et traitent parfois de leur origine ou de leur mode de fabrication⁷.

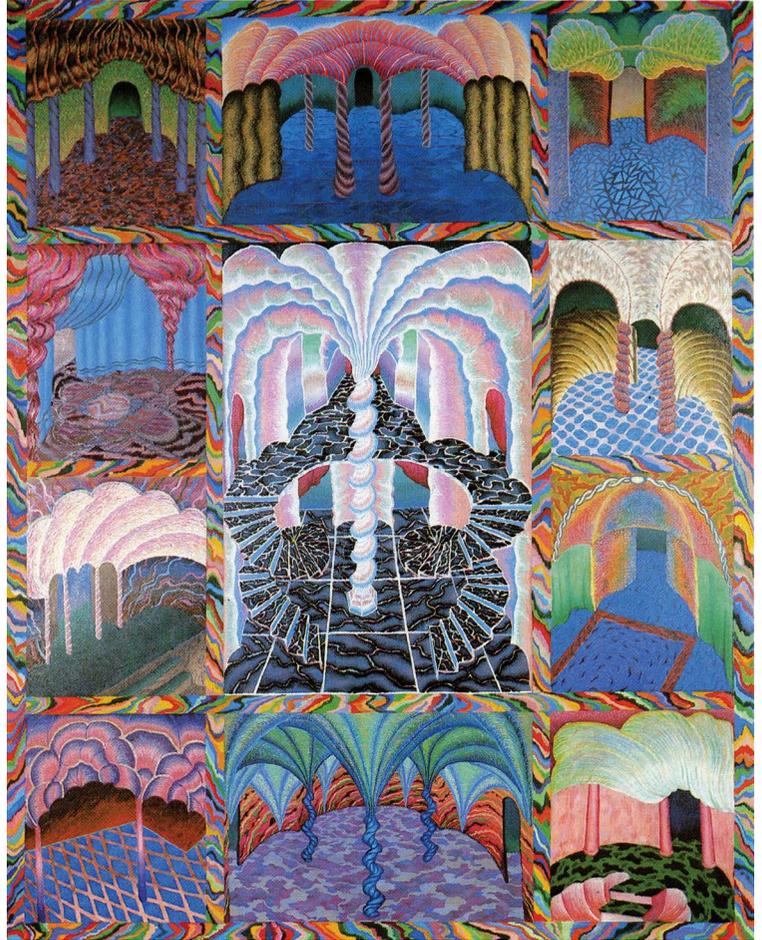
À la différence des musées juifs d'Amérique du Nord, les musées juifs européens (et c'est peut-être là une des raisons qui expliquent le malaise particulier qu'on y ressent) sont confrontés au fait que, en Europe, la question « qu'est-ce qu'un espace juif? » a souvent été posée dans le sens inverse : « De quels espaces les Juifs sont-ils exclus? » De nombreux objets figurant dans les collections de ces musées avaient été confisqués par le régime nazi. Les réserves, inévitablement associées aux montagnes de biens juifs amassés au cours de cette période, courent ainsi le risque de définir l'espace juif comme une sépulture.

* * *

Mes premières réflexions sur l'espace juif ne me sont pas venues à l'occasion d'une visite dans une réserve ou un lieu juif, mais au cours du déplacement d'un individu juif – moi-même. C'était en 1980, pendant l'année que j'ai passée à Vienne pour effectuer des recherches liées à ma thèse, année marquée par la solitude grégaire de l'étudiant américain à l'étranger, qui côtoyait non pas d'autres Américains (peu nombreux à fréquenter les salles de cours de l'université ou les salles plus obscures encore des musées), mais plutôt des Européens de l'Est. Le soir, nous nous retrouvions entre les escalators rutilants sous les immeubles datant du XIX^e siècle de la Ringstrasse, ou alors, en surface, dans le passage piéton de la Kärntner Strasse, près de l'édifice richement décoré de l'Opéra, où des palais alternent avec des façades des années 1960.

Partout, des tentatives de modernité venaient se heurter avec courage à la tenace évidence du passé impérial de la ville. Les deux époques se heurtaient tout particulièrement de plein fouet au sein du palais Liechtenstein, édifice

⁷ Voir, par exemple, Domagoj Akrap, Almut Jaschke, Christa Krajnc et Johannes Reiss, *Nicht ganz kosher?*, Eisenstadt, 2000. Il s'agit du catalogue de l'exposition du même nom. Voir également celui de l'exposition *Der Wein erfreut des Menschen Herz*, organisée en 1999 au Musée juif d'Eisenstadt en Autriche.



2 Philip Hanson,
Chambers of Venus, 1975/1976,
huile sur toile, 167 × 213 cm,
Vienne, Museum moderner
Kunst (MUMOK) Stiftung
Ludwig Wien

baroque où le nouveau musée d'Art moderne venait d'ouvrir ses portes. Par le passé, le palais avait hébergé une collection d'art baroque amassée par des princes. Au XIX^e siècle, les professeurs y amenaient leurs étudiants pour regarder les tableaux; j'ai consulté des pages entières de notes consacrées à ces visites dans les archives de l'Institut d'histoire de l'art de l'université⁸. Désormais, logés sous les nymphes et les satyres rococo des plafonds réalisés par des artistes tels qu'Antonio Bellucci et Andrea Pozzo, et entourés de murs à décor de stuc, étaient exposés les tableaux des « maîtres du fantastique » autrichiens. Des œuvres des peintres imagistes de Chicago, représentés par les compositions fantaisistes d'un groupe autrefois connu sous le nom de « The Hairy Who », occupaient une salle entière (ill. 2). J'avais grandi à Chicago et j'étais surprise

8 Ces notes se trouvent dans le *Nachlass* d'Alois Riegl, conservé au département d'histoire de l'art de l'université de Vienne.



3 Vue du café de l'ancien Museum moderner Kunst (MUMOK depuis 1991), Vienne, palais Liechtenstein, avec des sculptures de George Segal, 1979

de constater à quel point certaines de ces œuvres semblaient «chez elles» sous ces plafonds richement décorés et aux côtés des artistes tout aussi baroques du mouvement fantastique autrichien⁹.

C'est dans le café du musée, seul espace animé d'un premier étage désert, que j'aperçus pour la première fois les sculptures de George Segal (ill. 3). Elles étaient réparties aux différentes tables. Assises seules, elles semblaient réclamer de la compagnie et, de fait, quelques clients avaient pris place à côté d'elles pour avaler un strudel aux pommes ou un *knödel*. Je ne compris d'abord pas ce qui m'attirait chez elles, mais je constatai qu'elles semblaient me faire signe

9 Dans le catalogue de l'exposition, E.M. Triska décrit les *Chambers of Venus* de Philip Hanson comme si c'était l'œuvre d'un «artiste fantastique» viennois : «L'ambiance d'un grotesque baroque se mêle à celle d'une maison de jeu» (dans Hermann Fillitz, *Kunst der letzten 30 Jahre*, cat. exp. Vienne, Museum moderner Kunst, 1979).

depuis les États-Unis. Elles étaient évidemment américaines, au sens littéral – Segal, qui avait réalisé ces statues de plâtre à partir de vrais individus, avait utilisé comme modèles des connaissances américaines. Plus tard, je me rendis compte que, à mes yeux d'Américaine voyageant en Europe, ces personnages ne signifiaient pas la présence mais bien l'absence d'Américains. Ces créatures blanches et identiques, assises au cœur de la pompe d'une noblesse viennoise absente, marquaient les espaces vides où j'aurais pu m'attendre à trouver des Américains; c'était comme si ces derniers avaient été effacés ou n'étaient là que sous forme de fantômes. Je m'arrêtai un moment parmi eux, sirotant mon café en compagnie de ces compatriotes absents.

Des années plus tard, je tombai à nouveau sur les sculptures de Segal, à San Francisco cette fois. Elles étaient différentes, mais témoignaient inmanquablement du style de l'artiste. Sans m'y attendre, je les aperçus alors que je contemplais le détroit du Golden Gate de la terrasse du San Francisco Arts Center (ill. 4). Elles évoquaient un contexte tout aussi étranger à la côte californienne que les figures du café du musée d'Art moderne par rapport à Vienne. Les sculptures nues, empilées ou plutôt couchées de façon artistique, permettaient de les identifier comme des victimes de l'Holocauste. Un seul des « survivants » était debout et regardait vers le Pacifique derrière son bout de barbelé européen¹⁰. Les corps blanchis par le soleil semblaient trop grands, trop droits, trop sains, trop beaux. C'était l'Holocauste vu d'Amérique, la tragédie européenne jouée par des personnages qui, quand je les avais rencontrés dans le palais viennois, m'avaient semblé représenter mon pays natal en négatif. Ils n'avaient pas davantage leur « place » en Californie qu'en Europe. Ils étaient littéralement déplacés, avec leur regard ainsi tourné vers l'océan; leur façon de commémorer les victimes juives n'avait symboliquement pas sa place dans un pays où un génocide s'était certes produit, mais pour d'autres. Comme le soulignait le rabbin Arnold Wolf à propos du musée de l'Holocauste de Washington, « les Indiens doivent être ahuris de voir que notre *shoah* européenne fait l'objet de commémorations, tandis que le meurtre dont ils ont été victimes, qui s'est déroulé ici même, est passé sous silence¹¹ ». Mes réflexions sur les statues déplacées de Segal semblent peut-être encore plus étrangement hors de propos dans le cadre d'un article sur les réserves des musées juifs d'Europe et des États-Unis. Mais j'ai l'espoir qu'elles pourront contribuer à la recherche de ce que peut être un espace juif.

Les deux séjours d'un an que j'effectuai à Vienne furent très différents. Le premier, en 1970, en tant qu'apprentie photographe, me fournit les outils lin-

10 Pour une interprétation positive du monument, des modèles et de la mise en scène, voir James E. Young, *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*, New Haven, 1993, p. 309-319. Young identifie le survivant comme un rescapé israélien des camps. Les cadavres furent modelés sur des Américains.

11 Arnold Jacob Wolf, *Unfinished Rabbi. Selected Writings of Arnold Jacob Wolf*, éd. par Jonathan S. Wolf, Chicago, 1998, p. 195. Le National Museum of the American Indian a ouvert ses portes à Washington en 2004, mais il n'a toujours pas le statut de mémorial et ne met pas l'accent sur le génocide des Indiens.



4 George Segal, *The Holocaust*, 1984, San Francisco, Lincoln Park

guistiques qui me furent utiles pour le second, en 1979-1980, alors que je travaillais à ma thèse pour devenir universitaire. Ce travail aboutit à mon premier livre¹². Il inspira également mes recherches ultérieures sur les conceptions de l'art juif¹³. C'était l'époque où l'Allemagne et l'Autriche commençaient à prendre en main la gestion de l'héritage de l'Holocauste, une évolution qui, dans la forme qu'elle prit en Allemagne de l'Ouest, fut parfois attribuée à l'impact en Europe de la série télévisée américaine *Holocaust*¹⁴. Quand je suis arrivée à Vienne en 1979, les questions liées aux Juifs étaient donc beaucoup plus visibles qu'elles ne l'étaient dix ans auparavant. Lors de mon voyage précédent, j'avais en effet remarqué que, dans les librairies, les œuvres de « judaïstique » se trouvaient souvent dans un coin difficile d'accès, rangées sur une petite étagère avec d'autres ouvrages de *Freimauerei* (franc-maçonnerie) et d'ésotérisme. Désormais, les mêmes librairies pouvaient tout aussi bien consacrer un pan de mur entier aux Juifs. Les traductions allemandes d'auteurs tels que Saul Bellow et Philip Roth, dont les livres étaient auparavant classés avec les autres romans, étaient désormais rassemblées avec les œuvres de Bergson, Freud, Sontag, Wittgenstein et autres; ces livres formaient leur propre « espace juif » avec ses représentants de la littérature, de la philosophie et de la psychologie juives. On pourrait arguer que certains de ces auteurs ne sont des « écrivains juifs » qu'en vertu de leur ascendance¹⁵. Mais ces étagères constituent en elles-mêmes des études de cas d'espaces juifs¹⁶.

* * *

C'est en 1996 seulement qu'un musée juif finit par ouvrir ses portes au palais Eskeles, dans un quartier central et distingué à deux pas des musées, des magasins de luxe et des attractions touristiques comme l'École espagnole d'équitation. À l'origine, le Musée juif de Vienne mettait moins l'accent sur les traditions culinaires juives ou sur les livres que sur les fantômes. Au premier niveau du musée se tenait une exposition permanente composée de la collection Max Berger d'objets *judaïca*, et organisée par Felicitas Heimann-Jelinek,

12 Margaret Olin, *Forms of Representation in Alois Riegl's Theory of Art*, University Park, 1992.

13 Voir la préface de Margaret Olin, dans *Nation without Art: Examining Modern Discourses on « Jewish Art »*, University of Nebraska, 2001, p. xv-xxvii.

14 Voir Andreas Huyssen, « The Politics of Identification: "Holocaust" and West German Drama », dans *New German Critique* 19, 1980, p. 117-136.

15 Matti Bunzl a retracé avec soin le passage progressif de l'invisibilité à des formes d'incorporation et de conceptualisation de la population juive dans *Symptoms of Modernity: Jews and Queers in Late-Twentieth-Century Vienna*, Berkeley, 2004; on trouve également dans cet ouvrage une analyse du Musée juif de Vienne (p. 160-172).

16 C'est également le cas de certaines publications individuelles. Ainsi, par exemple, dans une anthologie de 1939 publiée à la mémoire de l'historien de l'art A. Kingsley Porter, les amis juifs de l'auteur et les opposants au régime nazi étaient tous rassemblés dans le tome 2, tandis que deux sympathisants allemands nazis (ainsi qu'un médiéviste américain) se partageaient le tome 1. Voir Wilhelm R.W. Koehler (éd.), *Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter*, Cambridge, Mass., 1939.



5 Exposition de la collection Max Berger, env. 1995-2011, Vienne, Jüdisches Museum Wien; à gauche, sur le mur du fond, l'installation de Nancy Spero, *Remembrance/Renewal*, 1996

alors conservatrice en chef (ill. 5). Un coin de mur avait été tapissé d'un papier sur lequel étaient inscrits en lettres dorées les noms des membres de la famille de Berger tués pendant l'Holocauste et à qui la collection était dédiée¹⁷. Dans les longues vitrines d'exposition bien éclairées, des objets sans cartel, le fleuron de la collection Berger, étaient classés par fêtes religieuses, âges de la vie ou cérémonies. Des objets rituels juifs étaient posés sur des étagères derrière des vitrines; sur les vitres étaient gravés des extraits (en allemand) de prières corres-

17 Michaela Feurstein-Prasser (éd.), *Jewish Museum Vienna from A to Z*, traduit par James Roderick O'Donovan, Munich, 2006, p. 7.

pendant à chaque cérémonie (ill. 6). On pouvait ainsi littéralement lire les objets du Shabbat, par exemple, à travers le texte de la Torah stipulant son observation.

L'explication laconique accompagnant certaines de ces pièces ne suffisait pas à disperser le mystère qui les entourait. Un guide audio renseignait sur d'autres, et les visiteurs qui ne rechignaient pas à jouer au détective pouvaient trouver des informations supplémentaires dans une brochure ou un livre mis à disposition. Cependant, la plupart de ces objets résistaient à l'interprétation. Dans le guide de la collection Berger, Felicitas Heimann-Jelinek affirmait qu'elle voulait détourner les visiteurs de l'« objet individuel » et souhaitait plutôt les inciter à regarder « l'objet évanescent que constitue, en dernière instance, la matérialisation – plus ou moins arbitraire – d'une idée fondamentale¹⁸ ». Les couches d'écriture recouvrant les objets devaient, selon elle, suggérer le primat du texte sur l'objet matériel dans la religion juive¹⁹.



6 Objets rituels du Shabbat avec, sur la vitre, un extrait du Deutéronome, détail de l'exposition de la collection Max Berger, Vienne, Jüdisches Museum Wien

¹⁸ *Ibid.*, p. 21.

¹⁹ Entretien avec Felicitas Heimann-Jelinek, Vienne, novembre 2009.

Mais l'évanescence des objets suggérait bien davantage que la simple signification textuelle du rituel. L'idée d'Holocauste et de perte régnait autour de l'exposition, à cause non seulement du panneau commémoratif, mais également d'une installation de l'artiste américaine Nancy Spero. Réalisées au pochoir sur le haut des murs de la salle, ces images donnaient l'impression que les objets eux-mêmes s'étaient envolés et montaient en flottant vers le plafond (on aperçoit l'une d'elles à l'arrière-plan de l'ill. 5). L'œuvre de Spero, visible depuis la cour intérieure du musée, renforçait ce sentiment d'évanescence qui se dégageait de la collection Berger, ainsi reliée à l'Holocauste : les visiteurs, en grimpant les escaliers, avaient l'impression que les objets voletaient d'étage en étage²⁰.

Deux niveaux plus haut, le sentiment de disparition et de perte se faisait plus explicite. « Jüdisches Wien » (La Vienne juive), un autre élément de l'exposition permanente du Musée juif de Vienne, organisé lui aussi par Heimann-Jelinek, représentait, sous forme de vingt et un hologrammes, des pièces du fonds du musée ainsi que d'autres œuvres, inamovibles et trop grandes pour



7 Hologrammes (détruits), détail de l'exposition permanente « Jüdisches Wien », 1995-2011, Vienne, Jüdisches Museum Wien

20 Feurstein-Prasser, 2006 (note 17), p. 21. À propos de cette installation et des autres expositions permanentes du musée, voir également Reesa Greenberg, « The Jewish Museum, Vienna: A Holographic Paradigm for History and the Holocaust », dans Shelley Hornstein et Florence Jacobowitz (éd.), *Image and Remembrance: Representation and the Holocaust*, Bloomington, 2003, p. 235-250.

être exposées dans le bâtiment (ill. 7). Parmi ces objets disproportionnés figuraient l'église Saint-Charles-Borromée (au XVII^e siècle, un Juif fut obligé d'assurer l'entretien de l'édifice afin de pouvoir conserver ses privilèges de résidence à Vienne) et la Riesenrad, la grande roue installée dans le vaste parc de Vienne, le Prater (elle aussi financée par un Juif). Des transparents réalisés à partir de photographies et de documents, des meubles suspendus et des tissus flottant en l'air délivraient une histoire des Juifs de Vienne par le biais d'hologrammes, un médium artistique encore relativement innovant dans les années 1990. Mais le récit, lui, était bien traditionnel.

Certains de ces hologrammes (par exemple des rouleaux d'un tissu datant de la période nazie, imprimé d'étoiles jaunes prévues pour être cousues aux vêtements) faisaient référence à des traces matérielles d'antisémitisme; d'autres montraient les contributions des Juifs à la littérature; d'autres encore tissaient un lien entre les meubles et les intérieurs à caractère social conçus par Friedl Dicker (une ancienne élève du Bauhaus de Weimar, victime de l'Holocauste) et les réformes sociales que connut l'Autriche dans les années 1970 sous l'impulsion du chancelier Bruno Kreisky, qui avait toujours refusé de mettre en avant son identité juive²¹. Plus de soixante ans séparaient la « Chaise pour enfants » de Dicker et l'objet suivant, le « Passeport pour mère et enfant » de 1995 (bien que le programme de distribution de ces documents ait été mis en place dès 1974, sous le mandat de Kreisky). L'intitulé de cette section, « De la Zedaka à l'État-providence », faisait de l'État-providence une émanation de l'éthique juive et assimilait les Juifs aux socialistes, une association aux connotations historiques troublantes. Cependant, un certain malaise régnait sur l'ensemble de l'exposition à cause du médium holographique, qui rendait les objets à la fois présents et absents. L'atmosphère spectrale était également due à l'installation Spero, qui suggérait que les objets qui s'étaient échappés par le haut de la pièce s'étaient évaporés sous la forme d'hologrammes. Lors de ma première visite du musée, peu de temps après son ouverture, je n'avais vu que l'exposition des hologrammes et j'avais vite imaginé qu'elle présentait des objets disparus ou bien que le musée ne pouvait peut-être pas acquérir.

Il m'avait alors semblé que les hologrammes étaient un moyen adéquat de mettre en scène l'absence, d'exposer des objets perdus et l'histoire d'une Vienne disparue. C'était aussi ce qu'indiquait une série d'expositions antérieures, qui avaient conduit à l'ouverture du musée. Parmi celles-ci, l'exposition fascinante des *Beschlagnahme* (confisqués) se déroulait dans plusieurs lieux et racontait le destin des objets du précédent musée juif de la ville, premier de son genre, créé en 1896 et fermé par les nazis en 1938²². L'histoire racontée par les objets fantômes de l'exposition holographique était donc une histoire connue. Les Juifs

21 On trouvera des informations sur l'exposition, dont la liste des objets de chaque section, dans Felicitas Heilmann-Jelinek et Hannes Sulzenbacher (éd.), *Jewish Museum Vienna*, Vienne, 1996.

22 Bernhard Purin (éd.), *Beschlagnahmt: Die Sammlung des Wiener Jüdischen Museums nach 1938*, Vienne, 1995.



8 *Schaudepot* (réserve ouverte), avant 2011, Vienne, Jüdisches Museum Wien

avaient contribué, en tant que créateurs ou clients, à tout ce qui était typiquement viennois : l'architecture, le design, la littérature... En retour, ils avaient été chassés ou exterminés, et leurs objets cérémoniels confisqués. Aucun étiquetage ne devait risquer de donner une matérialité à ces objets : les hologrammes les rendaient explicitement évanescents.

Quand, en 2004, je finis par me rendre au *Schaudepot*, ou « réserve ouverte » (également appelée « réserve visible »), j'eus des frissons dans le dos. L'espace d'exposition, organisé par Gabriele Kohlbauer-Fritz, était situé au dernier étage, au « grenier », dans une pièce plutôt sombre, étroite et basse de plafond. Les objets étaient entreposés sur des étagères placées derrière une grande vitrine (ill. 8). En entrant dans la pièce, on avait l'impression de se retrouver nez à nez avec un cadavre : la plupart des objets, réels et immobiles, correspondaient

aux hologrammes qui flottaient plus bas, à tel point que j'avais le sentiment d'avoir pénétré dans une sépulture et de voir le corps mort de tout ce dont on venait de me parler. À l'instar de la collection Berger, une inscription figurant sur une plaque murale rappelait que la réserve était «aussi un mémorial». Le texte expliquait que la plupart des objets exposés avaient été confisqués pendant l'Holocauste à des synagogues et à des gens qui avaient fui ou avaient été déportés. Certaines pièces appartenaient à l'ancien musée juif; d'autres, carbonisées, avaient été sauvées des synagogues assiégées et brûlées pendant la Nuit de cristal. Sur une table installée près du panneau explicatif était présenté le catalogue de la collection en anglais et en allemand, énorme et à couverture noire; tel un livre du souvenir, il renforçait l'impression de pénétrer dans une sépulture et conférait aux objets l'aura de reliques mystérieuses d'une culture disparue.

Les trois étages du musée juif correspondent ainsi à trois types de mémoire : *überschrieben* (écrite en surimpression : la vitre où est inscrit le texte allemand des prières juives); *verflüchtigt* (disparue : les hologrammes flottants); et enfin *aufbewahrt*, dans une réserve froide. Ces trois façons de concevoir les objets *judaïca* renvoient toutes à l'idée de mémorial. Les Juifs qui se servaient de ces objets sont morts, laissant ces derniers orphelins. Certaines de ces pièces ont même été abandonnées plus d'une fois – telle la «boîte de Lilly», une collection de souvenirs confiés à l'organisation communautaire juive locale (Die Israelitische Kultusgemeinde) par un couple de Viennois peu avant leur déportation, et destinés à leur fille, qu'ils avaient réussi à envoyer en Angleterre²³. La réserve elle-même, avec ses rangées d'objets inutilisés, sert à rappeler l'existence de projets tels que le «musée central juif», musée d'une race éteinte (Museum einer untergegangenen Rasse), créé par les nazis à Prague et géré, pendant la guerre, par des Juifs tchèques²⁴.

Peut-être est-il normal que, dans un pays où les Juifs sont peu nombreux et vivent dans l'ombre de l'Holocauste, les réserves juives mettent l'accent sur la commémoration. Les objets qui s'y trouvent ne sont ni des œuvres d'art – aucun ne s'est révélé être un trésor – ni des pièces extraordinaires. Mais chacun porte la trace de la perte. Puisque la plupart furent confisqués à des gens qui furent ensuite assassinés, l'approche commémorative semblerait justifiée, même si l'Autriche abrite encore aujourd'hui une importante communauté juive. C'est d'autant plus le cas que cette dernière ne compte que dix mille individus, un chiffre dérisoire par rapport aux quelque deux cent mille Juifs qui vivaient dans le pays avant 1938.

La mise en scène lugubre de la réserve est, semble-t-il, une réponse aux réactions négatives, citées par Bernhard Purin en 1993, qu'avait suscitées l'ac-

23 Sur cette boîte, voir Feurstein-Prasser, 2006 (note 17), p. 78-79.

24 Sur ce musée, voir Dirk Rupnow, *Täter, Gedächtnis, Opfer: Das „jüdische Zentralmuseum“ in Prag, 1942-1945*, Vienne, 2000; Jan Björn Potthast, *Das jüdische Zentralmuseum der SS in Prag: Gegnerforschung und Völkermord im Nationalsozialismus*, Francfort-sur-le-Main, 2002. C'est grâce à Daniel Eisenberg que j'ai fait ce lien.

tion de quelques individus soutenant le Musée juif de Hohenems, à l'ouest de l'Autriche : croyant bien faire, ils avaient voulu compléter ses collections en achetant des objets *judaïca*. Des collections constituées de cette manière n'interrogent pas le passé des objets et masquent en particulier leur statut de biens confisqués. En outre, en réunissant des objets de différentes provenances dans une même collection au lieu de se focaliser sur des objets fabriqués ou utilisés localement, les musées risquent de perpétuer le stéréotype d'une « juiverie mondiale » uniforme²⁵.

Je voudrais maintenant revenir aux statues de George Segal dans le café viennois. La première fois que je leur ai consacré un texte, en 2000, je les voyais à travers le filtre d'une culture commémorative et évolutive de l'Holocauste : elles ne me paraissaient plus être des Américains absents, mais plutôt des Juifs absents²⁶. Ces Juifs, dont les ancêtres représentaient par le passé une part importante du public viennois de l'art contemporain, allaient désormais prendre le café et se reposer entre des néons et des photographies barrées de graphite. Et pourtant, ces Juifs ne virent jamais le jour, car leurs parents avaient été éradiqués de Vienne. Aujourd'hui, les statues elles-mêmes ne sont plus là. Elles ne furent qu'une simple exposition temporaire et, à la fin des années 1990, le souvenir même s'en était envolé²⁷. Mais les traces de ces Juifs autrichiens non-existants furent conservées dans le *Schaudepot*, au « grenier » du Musée juif de Vienne, sous la forme des objets étiquetés que laissèrent derrière eux ceux qui auraient pu être leurs ancêtres.

En 1980, il était évidemment peu probable que les visiteurs viennois puissent voir des Juifs dans les figures de Segal. Toute vie juive s'était à leurs yeux éteinte durant les premiers mois de 1938, et il était inenvisageable pour eux de se demander quelle aurait été la vie des Juifs en 1980 si ces derniers avaient été épargnés. La communauté juive qui avait existé dans les années 1930 et 1940 était très mal connue. Le visiteur lambda du musée pouvait difficilement concevoir les statues de Segal, vêtues de sweat-shirts et sirotant des *latte* dans des cafés modernes, comme les descendants potentiels des Juifs disparus. Ce que ne facilitait pas non plus, selon Purin, la concentration d'objets rituels dans les musées juifs européens²⁸.

La perte relève du présent, non du passé. À savoir : elle ne concerne pas seulement les anciens Juifs d'origine des années 1930, qui n'étaient déjà alors pour certains plus très authentiques, mais aussi et surtout ceux qui auraient été leurs

25 Bernhard Purin, « Dinge ohne Erinnerung: Anmerkungen zum schwierigen Umgang mit jüdischen Kult- und Ritualobjekten zwischen Markt und Museum », dans *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* 47, 1993, p. 161.

26 Margaret Olin, « On Not Introducing George Segal », dans *Judaism* 49, 2000, p. 462-469.

27 Pendant que je préparais mon texte sur ces statues, j'ai envoyé mes clichés au directeur de l'époque, qui ne possédait aucune trace de l'exposition.

28 Purin, 1993 (note 25), p. 163-165. Sur la concentration d'objets *judaïca* dans les musées juifs, voir Annabel Jane Wharton, « Jewish Art, Jewish Art », dans *Images. A Journal of Jewish Art and Visual Culture* 1, 2007, p. 29-45.

descendants; elle n'affecte pas seulement ceux qui possédaient les objets conservés dans les réserves, mais surtout ceux que les statues de Segal représentent, qui auraient hérité de ces objets et qui les auraient peut-être même légués à un musée juif. Comment l'histoire ininterrompue de ces familles aurait-elle affecté la réserve? Le défi consiste à regarder les figures de Segal comme des *Juifs*, à voir la disparition de la vie juive telle qu'elle se manifeste à Vienne aujourd'hui, et pas seulement telle qu'elle a existé par le passé. Voilà les questions qui viennent à l'esprit face à la culture commémorative du musée juif, où les objets sont condamnés à hanter le présent uniquement comme des fantômes du passé.

Il est certain qu'une exposition contextualisée d'objets *judaïca* pourrait permettre de résoudre certains de ces problèmes. Il est ahurissant de constater que les objets de la réserve ouverte, qui ne sont pourtant pas étiquetés, sont tout de même classés selon une typologie traditionnelle, des rangées de mantelets de Torah d'un côté, des rangées de *rimonim* de l'autre. Mais une présentation en contexte risquerait d'aboutir à la reproduction d'une de ces salles parfaitement unifiées d'un point de vue historique, si fréquentes dans les musées européens. Le danger serait de fixer l'essence du Juif comme «Autre», ce que le musée de Vienne tenait à éviter²⁹. En outre, une telle présentation ne prendrait probablement pas en compte les juxtapositions inattendues que permet souvent une confrontation avec le très ordinaire, quand des objets profanes, utilisés de manière routinière à des fins rituelles, sont placés dans un environnement profane ayant semble-t-il peu de chose à voir avec la religion. Seules ces juxtapositions, comme dans le cas des figures de Segal ou des œuvres des imagistes de Chicago nichées sous les fresques du XVIII^e siècle et les moulures de stuc, peuvent libérer un espace juif de l'aura fantomatique et même terrifiante qui menace souvent de transformer les Juifs d'Europe, et pas seulement leurs artefacts, en représentations vivantes de l'Holocauste.

En 2011, le Musée juif de Vienne changea de direction et de conservateurs, ferma ses portes pour rénovation et, depuis sa réouverture, il propose de nouvelles expositions permanentes. Si le panneau commémoratif de la collection Berger est resté, les installations que je viens d'évoquer ont été remplacées par une exposition permanente joyeusement interactive où le multimédia abonde, selon la mode actuelle qui consiste à préférer aux modèles muséographiques artistiques, personnels et expressifs, des styles plus informationnels axés sur la technologie. Ces nouvelles approches sont utilisées pour les expositions commémoratives ainsi que pour d'autres, déclenchant parfois de grandes controverses, comme dans le cas du block du mémorial d'Auschwitz³⁰. De façon plus specta-

29 Ce point a été superbement traité par Matti Bunzl, «Of Holograms and Storage Areas: Modernity and Post-modernity at Vienna's Jewish Museum», dans *Cultural Anthropology* 18, 2003, p. 435-468.

30 On citera par exemple la controverse autour de la fermeture du mémorial italien d'Auschwitz par la direction du musée. Voir la partie intitulée «The Italian Memorial at Block 21, Auschwitz», avec les articles de Matteo Cavalleri, Robert S. C. Gordon, Sandro Scarrocchia et Gregorio Carboni Maestri, dans *Images. A Journal of Jewish Art and Visual Culture* 6, 2012, p. 113-145.

culaire, les hologrammes de l'exposition permanente consacrée à l'histoire des Juifs de Vienne furent détruits sous les huées et une montagne de verre cassé. L'événement provoqua le désarroi des responsables officiels de musées européens, qui furent vraisemblablement perturbés par la façon dont la méthode même de désinstallation reflétait tragiquement les actes violents de destruction et d'effacement que l'exposition mettait en scène.

Les hologrammes étaient à leur époque aussi innovants que les expositions multimédias. Avec les expositions précédentes du Musée juif de Vienne, ils présentaient pourtant un caractère commémoratif à l'encontre duquel il est permis d'exprimer quelques réserves. Il reste cependant à savoir si l'introduction d'écrans d'ordinateurs interactifs et autres innovations technologiques va normaliser les relations entre l'Autriche et ses habitants juifs, anciens et actuels. Le destin des hologrammes n'est pas de bon augure : aucune reconstitution ne pourra remplacer l'acte de commémoration.

Traduit de l'anglais par Camille Joseph