

## Reconstitution / Reconstitution / Wiederherstellung

Nadine Satiat

La première toile que je vois, comment ne pas la voir, elle doit faire deux mètres sur cinq, une barre de soleil qui s'est forcé un passage entre les lattes du store lui tombe dessus, la désigne comme un doigt. D'abord je vois du sang, deux rectangles de sang, pas très grands à l'échelle de la toile, mais d'un rouge vif qui capte le regard, des poches de sang rouge ou des poumons, des tuyaux qui sont comme des drains, des cathéters, des canules ou des sondes, des morceaux de gazes qui sont comme des pansements, des sparadraps qui retiennent des tubes, ou des petits fagots de fils de cuivre, sortis ou non, ou à demi, de leurs gaines de plastique coloré, mais ces morceaux de gazes sont aussi par endroit comme des filtres.

Je vois sans voir, alors je recommence. Je vois, à gauche des poches de sang, mais hors du rectangle de toile brute marbré de traces blanches qui les contient, de toutes petites fenêtres blanches sur fond noir, éclairées de l'intérieur, comme quand il y a un incendie, et juste en-dessous des fenêtres, collée sur la toile, la photographie, floue, du visage d'une femme noire blanche de poussière, d'où part un tube. En partie superposée à la poche de sang de gauche, et en grande partie recouverte par des morceaux de gaze qui cependant ne sont pas entièrement collés dessus, il y a une autre photographie, très peu lisible, d'où part un tube. Mon regard balaie de nouveau sans le voir le reste de la toile. Je sens que je devrais me souvenir de quelque chose, de plusieurs choses, mais cela me fait un peu peur, je ne sais pas encore de quelles choses je dois me souvenir d'abord, et je ne veux pas aller trop vite, me tromper. Malgré le sang, l'incendie, la noirceur, la poussière, l'urgence dans ce coin supérieur gauche, il y a du scrupule dans cette toile, de la pudeur, de la lenteur. Le mal est fait, de toute façon. On commence tout juste à entrevoir comment porter secours, organiser les secours. Des choses, des groupes de choses sont contenus dans des rectangles, c'est déjà ça. Mais les tubes ne parviennent pas toujours à relier les rectangles les uns aux autres. Les relations entre les choses ne vont pas de soi, elles sont complexes, problématiques, risquées, on y travaille.

The first canvas I see, and how could I not see it, it must be two metres by five, a beam of sunlight which has forced its way between the slats of the blinds falls right on to it, pointing to it like a finger. At first, I see blood, two rectangles of blood, not very big in relation to the scale of the canvas, but a bright red which catches the eye, pockets of red blood, or lungs, tubes which are like drains, catheters, cannulas or probes, then pieces of gauze, like bandages, holding in place little tubes, or bundles of copper wires, removed or not, or just half removed from their sleeves of coloured plastic, but these pieces of gauze are also, in places, like filters.

I see without seeing, so I start again. To the left of the pockets of blood, but outside the rectangle of undyed jute fabric marbled with traces of white which contains them, I see very small white windows on a black background, lit from inside, as in a burning house, and just below the windows, stuck to the canvas, the blurred photograph of the face of a black woman white with dust, and a tube sticking out of it. Partly superimposed on the left-hand pocket of blood, and largely covered by pieces of gauze though not entirely stuck to it, is another photograph, very hard to make out, with a tube sticking out of it. Again my eyes sweep over the rest of the canvas without seeing. I feel I should be remembering something, several things, but that scares me a bit, I still do not know what it is I should be remembering, and I do not want to go too fast, to get it wrong. Despite the blood, the fire, the blackness, the dust, the urgency in this left upper corner, there is something scrupulous in this canvas, a restraint, and a slowness. In any case the harm has already been done. You can just start to see how help could be brought in, how help could be organised. Things, groups of things are contained in rectangles, at least there is that. But the tubes do not always manage to link the rectangles to each other. The relationship between things is not straightforward, it is complex, problematic, risky, you have to work at it.

Das erste Bild, auf das mein Blick fällt, ist kaum zu übersehen, etwa zwei mal fünf Meter groß; ein breiter Sonnenstrahl hat sich durch die Vorhangstangen einen Weg gebahnt und zeigt wie ein Finger darauf. Zuerst sehe ich Blut, zwei Rechtecke mit Blut, nicht sehr groß im Verhältnis zum Bild, aber von so intensivem Rot, dass sie den Blick auf sich ziehen, Blutbeutel oder Lungenflügel; dann Schläuche, die aussehen wie Drainagen, Katheter, Kanülen oder Sonden; Gaze-Stücke, die aussehen wie Verbände, wie Heftpflaster, die Röhren zusammenhalten, oder kleine Bündel Kupferdraht, ganz oder teilweise oder auch gar nicht aus ihrer farbigen Plastikummantelung herausgezogen, an einigen Stellen sehen diese Gaze-Stücke aber auch wie Filter aus.

Ich schaue hin, ohne wirklich zu sehen, also fange ich noch einmal von vorne an. Links von den Blutbeuteln, aber außerhalb des Rechtecks aus reiner Leinwand, das mit weißen Spritzern marmoriert ist und die Beutel enthält, sehe ich kleine weiße Fensterchen auf schwarzem Hintergrund, die von innen beleuchtet sind, wie bei einem Brand, und genau unterhalb der Fenster, auf das Bild geklebt, die unscharfe Fotografie des Gesichts einer schwarzen vor Staub weißen Frau, und von dort geht eine Röhre ab. Zum Teil über dem linken Blutbeutel und fast vollständig beklebt mit Gazestücken, die sie allerdings nicht ganz bedecken, liegt eine andere Fotografie, die man sehr schlecht entziffern kann, und von dort geht eine Röhre ab. Mein Blick schweift



Il y a des choses horizontales, des choses verticales, des choses penchées. Beaucoup de choses sont horizontales, dans ce tableau horizontal, allongé comme un blessé sur le lieu même de la catastrophe. Au milieu, par exemple, là où le tableau a commencé, dit-elle, il y a une longue séquence horizontale qu'elle-même qualifie de «mystérieuse», où des couches de peinture et de gaze superposées recouvrent des choses ; au bout de cette séquence, un enchevêtrement de paillettes bleues, puis de petites languettes rectangulaires beige gris, partiellement repeintes en blanc de manière à recouvrir aussi quelque chose. Des mots, dit-elle, des mots effacés – comme les graffitis indésirables recouverts de blanc aux murs des villes. Au-dessus de cette séquence, horizontale aussi, et à peu près de même longueur et de même largeur, une autre séquence : du rouge sur fond blanc, une blessure, oblongue, avec une gaze/pansement partiellement collée dessus et déchirée, et un tuyau, une perfusion peut-être. Le tuyau sort d'une photographie, à l'extrémité droite de la séquence, une photographie peu lisible, pas très grande, verticale, en noir et blanc avec des traces rouges dessus, et plus qu'à demi occultée par des morceaux de gaze/voile, pas complètement collés dessus cependant ; en s'approchant, on voit une foule de visages, des femmes semble-t-il, de face. Cette photographie semble faire écho à la petite photographie carrée à l'extrémité gauche de la séquence dite «mystérieuse» du dessous, le portrait d'une petite fille de trois quarts face, en noir

et blanc mais entièrement recouvert d'un voile de couleur rouge qui laisse transparaître l'image comme si on la voyait à travers du sang.

Au-dessus de ces deux séquences horizontales, entre la séquence de la blessure et le bord supérieur de la toile, mais légèrement décalé vers la gauche, un grand rectangle horizontal de toile brute éclaboussée de taches blanches, avec, collée au centre, une troisième photographie, horizontale, grande comme trois fois la photographie de la foule de femmes, et relativement nette. Un curieux objet ovoïde, sur fond noir, et que rien n'occulte. Tout autour il y a des traces rouges, des numéros rouges, des bavures rouges.

Comme, à gauche, à mi-hauteur et en retrait des deux premières séquences qu'elle semble regarder, il y a une quatrième photographie en noir et blanc, le visage d'une femme de profil, en noir et blanc, clair et net celui-là, et sans surcharge d'aucune sorte, on a l'impression que ces quatre photographies, la petite fille, la foule de femmes, l'objet ovoïde, la femme de profil, qui semblent dater d'une autre époque que la femme noire blanche de poussière, délimitent un territoire de sens.



There are horizontal things, vertical things, tilted things. Many of the things are horizontal, in this horizontal picture, stretched out like a wounded person, at the very scene of the disaster. In the middle, for example, where the picture began, she said, there is a long horizontal sequence which she herself describes as «mysterious», where superimposed coats of paint and gauze cover things; at the end of this sequence, a tangle of blue specks, then of little beige-grey tabs, partly repainted to cover something. Words, she said, defaced words, like undesirable graffiti painted over with white on city walls. Above this sequence is another one, also horizontal, and roughly the same length and width, this sequence is red on a white background, it seems like a wound, oblong in shape, with a piece of gauze bandage partly stuck on to it and torn, and a tube, a transfusion, perhaps. The tube juts out of a photograph to the extreme right of the sequence, it is hard to make the photograph out, it is not very big, vertical, a black and white print with traces of red on it, and more than half-hidden by pieces of gauze/veil which are not completely stuck to it. On looking more closely, it is possible to make out a crowd of faces, women's faces it would seem, seen straight on. This photograph seems to echo the little square photograph on the left hand side of the sequence underneath, referred to as «mysterious», the three-quarter portrait of a little girl, in black and white but entirely covered with a veil of red colour which allows the image to be seen, but as if through a film of blood. Above the two horizontal sequences, between the sequence of the wound and the upper edge of the canvas though slightly to the left, is a big horizontal

erneut, ohne wirklich zu sehen, über den Rest des Bildes. Ich spüre, dass ich mich an etwas erinnern sollte, über den Rest des Bildes. Ich spüre, dass ich mich an etwas erinnern sollte, an mehrere Dinge, aber es macht mir ein wenig Angst, ich weiß noch nicht, an welche Dinge ich mich zuerst erinnern soll, und ich möchte nicht zu schnell sein, mich nicht täuschen. Da ist das Blut, der Brand, die schwarze Farbe, der Staub, diese Dringlichkeit hier in der oberen linken Ecke, und trotz alledem steckt in dem Gemälde etwas wie ein Vorbehalt, Zurückhaltung, Langsamkeit. Das Unglück ist jedenfalls bereits geschehen. Man beginnt gerade erst zu erahnen, wie man Hilfe leisten kann, wie man die erste Hilfe organisieren könnte. Da sind Dinge, Gruppen an Dingen in Rechtecken, das ist doch schon etwas. Aber den Schläuchen gelingt es nicht immer, die Rechtecke untereinander zu verbinden. Die Bezüge zwischen den Dingen sind nicht selbstverständlich, sie sind komplex, problematisch, gewagt, es wird noch daran gearbeitet. Da sind waagerechte Dinge, senkrechte Dinge, schräge Dinge. Viele Dinge sind waagrecht in diesem waagerechten Bild, das dahingestreckt ist wie ein Verletzter genau an dem Ort, an dem die Katastrophe stattgefunden hat. In der Mitte zum Beispiel, dort, wo das Bild angefangen hat, sagt sie, ist eine lange waagerechte Sequenz, die sie selbst als «rätselhaft» bezeichnet, wo übereinander liegende Schichten Farbe und Gaze Dinge überdecken, am Ende dieser Sequenz eine Anhäufung ineinander verflochtener blauer Plättchen und dann kleine beige-graue rechteckige Streifen, die zum Teil weiß bemalt sind, so dass hier auch etwas verdeckt wird. Wörter, sagt sie, ausgelöschte Wörter – wie die Graffitis auf den Mauern in der Stadt, die unerwünscht sind und weiß übermalt werden. Oberhalb dieser Sequenz sieht man eine weitere Sequenz, auch waagrecht und von ungefähr gleicher Länge und Breite : Rot auf weißem Hintergrund, eine Wunde, so scheint es, länglich, teilweise beklebt mit einem zerrissenem Gazestück/Verband und mit einem Schlauch, einem Tropf vielleicht. Der Schlauch kommt aus einer Fotografie am äußersten rechten Rand der Sequenz heraus, die Fotografie ist sehr unscharf, nicht sehr groß, senkrecht, schwarz-weiß mit Spuren von Rot darauf, und zu mehr als der Hälfte verborgen durch Gaze/Schleier-Stücke, die jedoch nicht völlig darübergeklebt sind; wenn man näher herantritt, sieht man eine Menge Gesichter, Frauen, wie es scheint, in Vorderansicht. Diese Fotografie scheint eine Spiegelung der kleinen viereckigen Fotografie ganz am linken Rand der sogenannten «rätselhaften» Sequenz darunter zu sein, dem Portrait eines kleinen Mädchens im Dreiviertelprofil, schwarz-weiß,



En dessous de ce territoire, c'est-à-dire en dessous de la séquence dite «mystérieuse», entre la séquence dite «mystérieuse» et le bord inférieur de la toile, et se détachant, comme tous les éléments de la toile, sur un fond de noirceur poussiéreuse, il y a un autre rectangle horizontal, aussi grand que celui qui contient l'objet ovoïde et les numéros, mais très différent, d'abord parce que le fond est *bleu*. Dans ce rectangle bleu du bas, je ne l'ai pas compris tout de suite parce que la photographie est très floue, comme s'il y avait vraiment beaucoup de poussière, et aussi parce qu'elle est partiellement recouverte par des morceaux de gaze/pansement collés qui maintiennent un bout de tube de plastique souple transparent relié au rectangle voisin, de même taille que la photographie, il y a la photographie à mi-corps d'un homme noir debout, un peu penché en avant, qui se protège la bouche et les narines avec un linge. Pourtant, c'est évident, par la trachée figurée par le tube, des tas de saletés lui entrent dans les poumons, figurés par le rectangle blanc voisin où s'enchevêtrent, sous la gaze/plèvre, des filaments de cuivre. D'innombrables languettes, de chaque côté, chevauchent le rectangle bleu et s'en échappent ; dans ces languettes, et au-dehors, il y a des mots réécrits en rouge par-dessus ceux que la peinture a recouverts : dans la languette qui est la plus proche du tube qui conduit les échardes de cuivre à l'intérieur de l'homme qui essaie de ne pas les respirer, on lit clairement, en lettres rouges dont certaines sont cependant inversées : «*asphyxie*».

L'homme noir et la poussière me ramènent à la femme noire blanche de poussière du début, à gauche, et comme je suis passée du rectangle à l'objet ovoïde en haut, au rectangle bleu de l'homme qui s'asphyxie en bas, je passe de la femme noire blanche de poussière à gauche, à la femme noire qui s'asphyxie à droite et que je n'avais d'abord pas vue du tout, parce que la barre de soleil l'éclairait tellement qu'elle la cachait, et parce que mon regard avait été d'abord attiré par le rouge des poches de sang en haut à gauche, par le blanc de l'ovoïde en haut, par le rouge de la blessure au centre, puis par le bleu du rectangle, en bas. Cette femme, à droite, dont la photographie en gros plan de la bouche ouverte, du nez, du cou, est aussi grande que celle de l'homme noir du bas, je comprends ce qui lui arrive tout de suite : elle est pleine de cuivre, elle étouffe, il n'y a plus de mots, il reste juste un numéro rouge, elle va mourir. Il lui faudrait du sang, le sang des poches de sang, à gauche, ou de la foule des femmes. Mais il fait très sombre de ce côté, il n'y a pas de sang, les tubes, le sang ne peuvent pas arriver jusqu'ici, et elle ne peut pas crier, elle va trop mal, il n'y a pas de mots, personne ne l'entend.

stuck to the middle of it, a third photograph, horizontal, three times bigger than the photograph of the crowd of women's faces, and relatively sharp and clear. In it a strange ovoid object stands out boldly on a black background. All round it are red marks, red numbers, red smudges.

At mid-height and further away from the two sequences she appears to be looking at, is a fourth photograph, the face of a woman seen in profile, in black and white, sharp and clear, this time, and with nothing covering it. There is the impression that these four photographs, the little girl, the crowd of women, the ovoid object, the woman in profile, which seem to date from another time than that of the black woman white with dust, start to plot out the boundaries of a semantic territory. Below this territory, or rather below the sequence described as «mysterious» and the lower edge of the canvas, there is another horizontal rectangle, as big as the one which contains the ovoid object and the numbers, and it stands out clearly, on a dusty black background, like all the elements of the canvas. But it is very different, mainly because the background here is blue. In this lower blue rectangle, which at first I could not make out because the photograph is very blurred, as if it was really very dusty, and also because it is covered with pieces of gauze/bandage stuck to it, which hold in place a piece of soft plastic tubing linked to the rectangle beside it, the same size as the photograph, in this blue rectangle, then, there is the photograph of a standing black man, leaning forward a bit, protecting his mouth and his nostrils with a piece of cloth. However it is clear from the trachea represented by the tube that dirt, heaps of it, is entering his lungs, represented by the neighbouring white rectangle where a jumble of copper

aber vollkommen verdeckt von einem roten Schleier, der das Bild so durchscheinen lässt, als würde man es durch Blut hindurch sehen.

Oberhalb dieser beiden waagerechten Sequenzen, zwischen der Sequenz der Wunde und dem oberen Gemäldeband, aber etwas

weiter links, sieht man ein großes rechteckiges Stück reiner Leinwand, das mit weißen Flecken bespritzt ist und in dessen Zentrum eine dritte, waagerechte Fotografie klebt, ungefähr drei Mal so groß wie die Fotografie der Frauengruppe und relativ scharf. Ein seltsames ovales Objekt auf schwarzem Hintergrund, das durch nichts verborgen wird. Rundherum sind rote Spuren, rote Nummern, rote Kleckse.

Da sich links, auf halber Höhe und hinter den beiden ersten Sequenzen, als würde sie sie anschauen, eine vierte, schwarz-weiße Fotografie befindet, das Gesicht einer Frau im Profil, schwarz-weiß, ganz scharf und ohne irgendeinen darüberliegenden Zusatz, gewinnt man den Eindruck, dass diese vier Fotografien, das kleine Mädchen, die Frauenmenge, das ovale Objekt, die Frau im Profil, die aus einer anderen Zeit zu stammen scheinen als die schwarze vor Staub weiße Frau, einen Bereich umgrenzen, der einen bestimmten Sinn ergibt.

Unterhalb von diesem Bereich, also unterhalb der sogenannten «rätselhaften» Sequenz, zwischen der sogenannten «rätselhaften» Sequenz und dem unteren Bildrand, sieht man ein anderes waagerechtes Rechteck, das sich, wie alle Bildelemente, von einem staubig-schwarzen Hintergrund abhebt, und das ebenso groß ist wie das Rechteck, in dem sich das ovale Objekt und die Zahlen befinden. Es ist aber ganz anders, und zwar vor allem, weil sein Hintergrund *blau* ist. Eine Sache, die ich nicht sofort verstanden habe, weil die Fotografie sehr unscharf ist, als wäre da wirklich sehr viel Staub, auch weil sie teilweise bedeckt ist durch die darauf klebenden Gaze/Verband-Streifen, die ein durchsichtiges Schlauchstück aus weichem Plastik halten, das mit dem daneben liegenden und in der Größe der Fotografie entsprechenden Rechteck verbunden ist : In diesem blauen Rechteck sieht man die Fotografie eines zur Hälfte abgebildeten stehenden schwarzen







Autour de l'homme, tous ces mots qui sortent du bleu, évidemment, ce sont des cris, non ? Des mots écrits en rouge, on dirait des petites coupures dans la peau, à peu près toutes de la même taille, faites avec une lame de rasoir ou quelque chose de très effilé, des mots écrits en sang, des mots mal en point, écrits à moitié à l'envers, des mots qui, à vrai dire, à mesure qu'on s'éloigne du bleu et qu'on monte vers l'autre territoire, sont de moins en moins des mots et de plus en plus des coupures, des griffures. La photographie de la petite fille, recouverte d'un voile de couleur rouge, est entourée de griffures. Et au-dessus de la blessure, les mots deviennent des bâtonnets : on dirait que quelqu'un a fait un décompte en traçant des bâtonnets. Au-dessus encore, comme en confirmation, il y a les numéros rouges autour de l'objet ovoïde, qui semblent écrits par juxtaposition de petits points rouges. Il y a aussi des signes (incompréhensibles) sur l'objet ovoïde, mais peints industriellement, géométriques, réguliers. Le renflement lisse de cette chose est menaçant. C'est idiot de poser des questions comme ça, mais enfin cette toile raconte deux histoires en même temps, j'ai besoin d'aide.

– Pascale, c'est quoi, cette chose ovoïde, là ?

Elle ne répond pas tout de suite.

– Une bombonne de gaz.

Mais alors, pourquoi les numéros ne sont-ils pas bleus, je voudrais lui demander pourquoi les numéros ne sont pas *bleus*. Mais cette lenteur, ce scrupule, ce silence dans la toile me font taire.

– Il s'appelle comment, ce tableau ?

– 11 novembre 2001.

filaments can be made out, beneath the gauze/pleura.

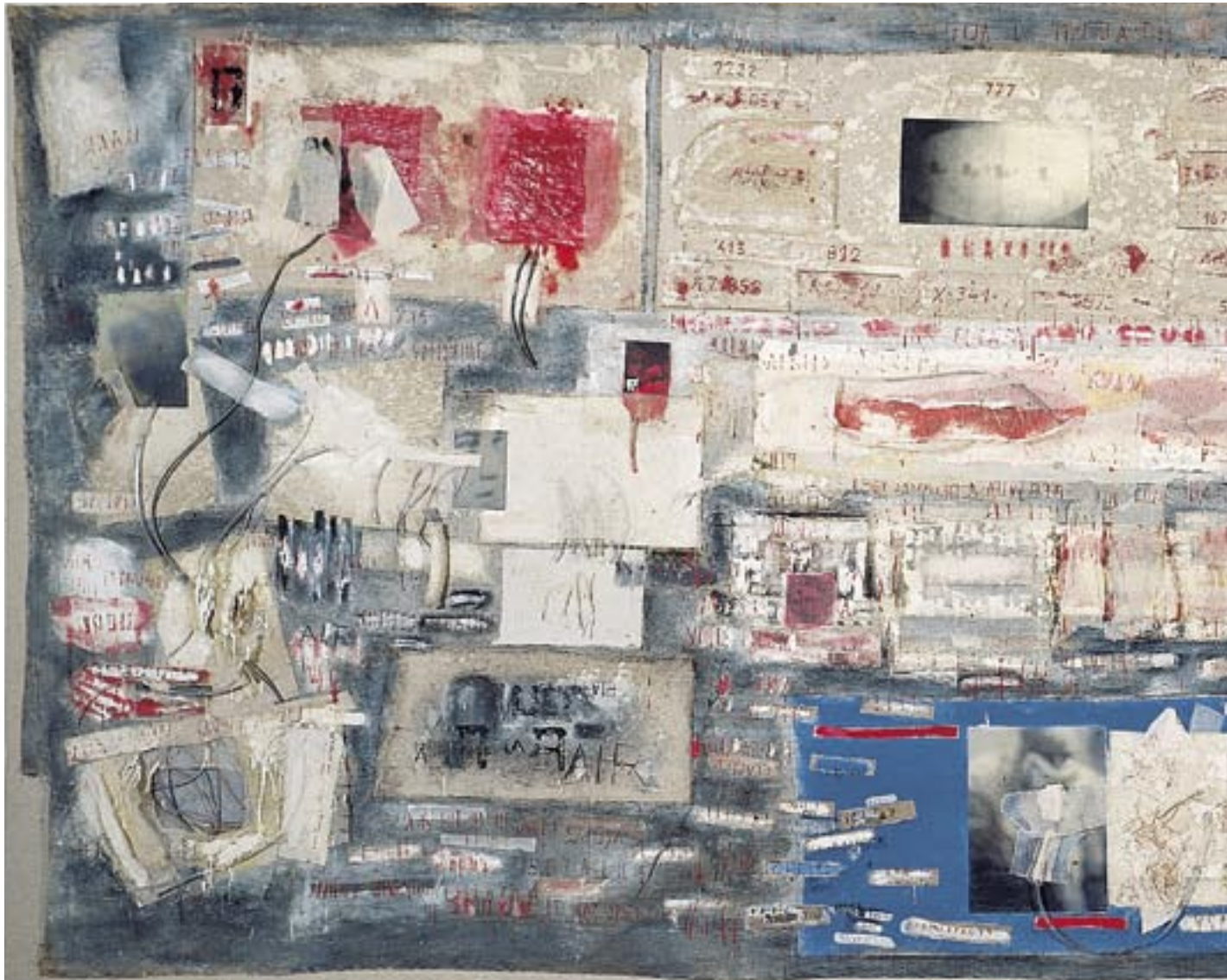
On both sides, innumerable tabs overlap and escape from the blue rectangle, in these tabs and outside them are words written in red over those the paint had covered. In the tab closest to the tube which directs the copper splinters inside the man who is trying not to breathe them in, can be clearly made out, in red letters, though a couple are back to front, the word «*asphyxie*» (asphyxia).

The black man and the dust bring me back to the black woman white with dust of the beginning, on the left, and as my glance passed from the rectangle with the ovoid shape above to the blue rectangle with the man who is asphyxiating below, I pass from the black woman white with dust on the left, to the asphyxiating black woman on the right, which at first I had not seen at all because the patch of sunlight on it was so bright that it hid it and also because at first my eyes had been drawn to the red of the pockets of blood at the upper left, to the white of the ovoid shape above and to the red of the wound in the centre, and then to the blue of the rectangle below. This woman, on the right, whose open mouth, her nose and neck, photographed in close-up is as large as that of the black man below, I understand right away what is happening to her, she is full of copper, she is choking, there are no more words, there is just a red number, she is going to die. She would need more blood, the blood in those pockets, on the left, or from the crowd of women. But it is very dark on that side, there is no blood, the tubes and the blood do not reach this far, and she cannot cry out, she is too ill for that, there are no words, no one can hear her.

Round the man, all those words coming out of the blue rectangle, they must be cries, must they not? Written in red, the words would make you think of little cuts in the skin, all more or less the same size, made with a razor blade or something very sharp, words written in blood, ailing words, half of them written back to front, which change, the further you move away from the blue, upwards towards the other territory, appearing gradually

Tuch bedeckt. Und doch ist es ganz klar, durch die Luftröhre, die der Schlauch darstellt, kommt eine ganze Menge Schmutz in seine Lungen, die verbildlicht werden durch das daneben liegende weiße Rechteck, wo sich, unter dem Gazestück/Rippenfell, Kupferfäden ineinander verflochten. Unzählige Streifen greifen von allen Seiten über das blaue Rechteck und gehen von ihm ab; in diesen Streifen und um sie herum stehen Wörter, die in Rot neu geschrieben wurden über diejenigen, die die Farbe verdeckt hat : In dem Streifen, der dem Schlauch am nächsten kommt, durch den die Kupfersplinter in das Innere des Mannes gelangen, der versucht, sie nicht einzuzatmen, liest man ganz deutlich, in roten Buchstaben, unter denen einige allerdings umgedreht sind : «*asphyxie*» [Erstickung]. Der schwarze Mann und der Staub führen mich zurück zu der schwarzen vor Staub weißen Frau vom Anfang, links, und so, wie ich von dem Rechteck zu dem ovalen Objekt oben gewechselt bin, zu dem blauen Rechteck mit dem Mann, der unten erstickt, so gelange ich von der schwarzen staubweißen Frau links zu der schwarzen erstickenden Frau rechts, die ich anfangs überhaupt nicht gesehen hatte, weil der breite Sonnenstrahl sie so stark angestrahlt hatte, dass er sie verdeckt hat, und weil mein Blick am Anfang von dem Rot der Blutbeutel oben links angezogen war, von dem Weiß des ovalen Gegenstands oben, von dem Rot der Wunde in der Mitte, schließlich von dem Weiß des Rechtecks unten. Diese Frau rechts, die Fotografie in Großformat ihres offenen Mundes, der Nase, des Halses, ist ebenso groß wie die des schwarzen Mannes unten, und plötzlich verstehe ich, was ihr









J'imagine la tête de certains, j'entends leurs voix indignées. – Ah, mais non, vraiment, c'est trop facile : prenez quelques photographies du 11 septembre, ajoutez quelques photos de déportés, et ça donne *11 novembre*, un monstre à, voyons, six millions plus, aux dernières nouvelles, deux mille sept cents et quelques têtes. Quelle sorte d'arithmétique est-ce là ? Aberration! Et puis de quel droit ose-t-elle mettre dans le même sac les victimes de la Shoah et les victimes du 11 septembre ! Récupération immonde, sacrilège. La Shoah, madame, ça ne se compare pas, ça ne se figure pas, ça ne s'imagine pas. Devoir de mémoire, lieux de mémoire, commémorations, archives, témoignages. Un point, c'est tout. On ne s'identifie pas, madame. L'artiste n'est même pas juive en plus, si ça se trouve. – Eh bien si, justement. Mais aucun membre de sa famille n'a péri dans les camps. – Ah, vous voyez. – Et même, enfant, elle était discrète, très discrète sur ses origines. Il lui a fallu longtemps pour... Peut-être même qu'il lui aura fallu peindre ces toiles-ci pour qu'enfin... – Ah, vous voyez bien. – Mais vous ne me demandez pas si elle était à New York le 11 septembre 2001, ou si elle a perdu quelqu'un ce jour-là ? Non ? Cela ne vous intéresse pas ? Ça tombe bien : elle n'y était pas et n'a perdu personne. – De quoi se mêle-t-elle, alors ? – C'est que ça la regarde, monsieur.

Ça la regarde : comme l'œil effaré d'*Amnésie I*.

less as words and looking more like cuts and clawing. The photograph of the little girl, covered with a veil of red colour, is surrounded with claw marks. And above the wound, words become strokes or marks : it looks as if someone has been counting by adding up the marks. Higher up, as if to confirm this, around the ovoid shape, there are red numbers, which seem to have been written by juxtaposing little red dots. There are signs as well (incomprehensible ones) on the ovoid shape, but painted mechanically, all geometric and regular. The smooth swelling of this thing is menacing. It is silly to ask questions like this, but after all, this canvas is telling two stories at the same time, I need help.

– Pascale, what is that ovoid-shaped thing over there? She does not answer right away.

– A gas cylinder.

– But then, in that case, why are the numbers not blue? I would like to ask her why the numbers were not blue. But this slowness, this scrupulousness, this silence in the canvas make me keep silent.

– What is it called, this picture?

– *11 novembre 2001*. (11th November 2001).

I can just see the expressions on some people's faces; I can hear the indignation in their voices. – No, really, that is just far too easy, just take a few photographs of the 11th September, add a few photographs of deportees, and the results is *11 novembre*, a monster, of let us see, six million, according to the latest accounts, plus, two thousand six hundred odd souls. What sort of arithmetic is that? Monstrous! And what right has she to lump together victims of the Shoah and victims of 11th September? And to put it to such squalid, and sacrilegious use. The Shoah, Madam, cannot be compared, it cannot be represented, it

passiert : Sie ist voll mit Kupfer, sie erstickt, da gibt es keine Wörter mehr, da ist nur noch eine rote Nummer, sie wird sterben. Sie bräuchte Blut, das Blut der Blutbeutel links, oder das der Frauengruppe. Aber auf dieser Seite ist es sehr dunkel, es ist kein Blut da, die Schläuche, das Blut können nicht bis hierher gelangen, und sie kann nicht schreien, ihr geht es zu schlecht, es sind keine Wörter da, niemand hört sie.

Rund um den Mann, all die Wörter, die aus dem Blau herauskommen, natürlich, das sind doch Schreie, oder? Wörter, die in Rot geschrieben sind, sie sheen aus wie kleine Einschnitte in die Haut, alle ungefähr gleich groß, mit einem Rasiermesser oder etwas sehr Feinem geschnitten, Wörter in Blau geschrieben, Wörter, denen es übel geht, zur Hälfte auf dem Kopf stehend, Wörter, die, um ehrlich zu sein, je mehr man sich von dem Blau entfernt und zu dem anderen Gebiet hoch wandert, immer weniger Wörter sind und immer mehr zu Schnitten, Kratzwunden werden. Die Fotografie des kleinen Mädchens, die ein Schleier von roter Farbe bedeckt, ist umgeben von Kratzwunden. Und oberhalb der Wunde verwandeln sich die Wörter in Striche : Das sieht aus, als hätte jemand eine Rechnung gemacht, indem er Striche gezeichnet hat. Darüber sieht man rund um das ovale Objekt, wie um das alles zu beständigen, noch einmal rote Nummern, die so aussehen, als seien sie durch Aneinanderreihung lauter roter Punkte entstanden. Da sind auch (unverständliche) Zeichen auf dem ovalen Objekt, aber maschinell gemalt, geometrisch, regelmäßig. Die glatte Auswölbung dieser Sache ist bedrohlich. Es ist dumm, solche Fragen zu stellen, aber dieses Bild erzählt zwei Geschichten auf einmal, ich brauche Hilfe.

– Pascale, was ist das, dieses ovale Ding da?

Sie antwortet nicht sofort.

– Ein Gasballon.

Ja, aber warum sind die Nummern dann nicht blau, würde ich sie gerne fragen, warum sind die Nummern nicht *blau*. Aber diese Langsamkeit, dieser Vorbehalt, diese Stille in dem Gemälde bringen mich zum Schweigen.

– Wie heißt das Bild?

– *11 novembre 2001* [11. November 2001].

Ich kann mir schon die Reaktion von einigen vorstellen, ich höre ihre empörten Stimmen. – Also wirklich, das wäre doch zu einfach : Man nehme ein paar Fotos vom 11. September, stecke ein paar Fotos von



A m n é s i e 1 Huile pigments, collages N°46 / 2001 / 181,5 x 257,5 cm

Ça la regardait déjà quand elle était petite, et qu'on lui disait, avec une inconscience brutale : les Juifs, tu sais, pendant la guerre, on en faisait du savon, et dans les douches, au lieu d'eau, il sortait du gaz.

J'imagine, au début des années soixante, la petite fille juive qui se regarde dans la glace de la salle de bain, qui regarde le savon, le vide incompréhensible entre elle, son corps à elle, et le savon sur le rebord du lavabo, sort sans se laver et se dit qu'il vaut peut-être mieux ne pas chercher à comprendre, et qu'il vaudra mieux, à l'avenir, ne pas dire, ne pas se souvenir, même, qu'elle est juive, ne pas se souvenir de cette histoire de savon. Sans compter que s'il leur prenait l'envie de recommencer, à ceux qui ont fait ça...

Une petite quarantaine d'années plus tard, au début de l'année 2001, s'ouvre à l'Hôtel de Sully, à Paris, une exposition intitulée *Mémoire des camps*. On peut y voir quatre photographies d'une extrême rareté, prises en secret à Birkenau par des membres des *Sonderkommandos*, les équipes de déportés chargés de sortir les morts des chambres

à gaz. On y voit des femmes nues qui attendent, des corps qu'on ramasse, puis qu'on incinère en l'occurrence dehors, à l'air libre. Le *juste avant* et le *juste après* de l'indicible. Le lieu de l'indicible, du *pendant*, ce n'est qu'une chose noire – la photographie a été recadrée, les autres photographies ont été retouchées elles aussi. Une masse noire. Mais on la voit.

Elle entend parler de l'exposition, mais elle a beaucoup trop peur pour y aller. Elle n'ira pas. Cependant, elle va dans une librairie, trouve le catalogue sur une table. Elle ne peut pas regarder longtemps. Elle retourne plusieurs fois dans la librairie, regarde plusieurs fois, mais très peu à chaque fois, les reproductions des photographies. Elle n'achète pas le catalogue, il ne s'agit pas d'acheter, de consommer, de posséder. On parle beaucoup de cette exposition, dont certains contestent l'opportunité : que veut-on prouver ? et à qui ? il n'y a rien à prouver, on ne doit pas montrer ça précisément, même si on ne voit qu'une masse noire, le seuil de la chambre à gaz, c'est le seuil infranchissable, le gouffre interdit à nos sondes, et qui *doit* le rester, pour que la Grande Catastrophe reste à jamais absolue et immémoriale. Dans un magazine, en illustration d'un article sur l'exposition, elle tombe sur la photographie d'un déporté, malade du typhus, dont le regard la regarde. Dans un autre magazine, c'est une foule de femmes, crânes rasés, sorties dans la cour d'un camp pour l'appel, qui la regarde.

cannot be imagined. Due memory, places of memory, commemorations, archives, testimony. Full stop. You do not identify with it, Madam. The artist is not even Jewish, if it comes to that.

- Well, as it happens, she is. But no member of her family ever perished in the camps. - Ah, well, you see. And even as a child she kept her origins to herself, very much to herself. It took her a long time to... Maybe she even had to paint these canvases in order that finally... - Ah, well, you see - But are you not going to ask me if she was in New York on the 11th September 2001 or if she lost someone that day? No? Are you not interested? Just as well: she was not there and lost no one. -So what does it have to do with her? - But, you see, it has a lot to do with her; it concerns and affects her deeply.

As deeply as the terrified eye of *Amnésie*<sup>1</sup> (Amnesia). Even as a small child it concerned her, and they would say to her with brutal thoughtlessness, the Jews, you know, they made soap of them during the war, and from the showers, instead of water coming out, there was gas. I imagine at the beginning of the sixties, the little Jewish girl looking at herself in the bathroom mirror, looking at the soap, at the incredible void between herself, the body and the soap on the edge of the basin, who leaves without washing and thinks to herself that maybe it would be better not to try to understand, and that it would be better, in future, not to say, and nor even to remember that she is Jewish, not to remember the story of the soap. Let alone to imagine if those responsible ever decided to start again...

Some mere forty years or so later at the beginning of the year 2001, an exhibition called *Mémoire des camps* (Memory of the Camps) opens at the Hôtel de Sully, in

Deportierten dazu, und das ergibt dann 11 novembre, ein Monster mit sechs Millionen zuzüglich ungefähr zweitausend siebenhundert Köpfen, den letzten Meldungen nach. Was soll das denn für eine Rechnung sein? So ein Unsinn! Und mit welchem Recht wagt sie es überhaupt, die Opfer der Shoah und die des 11. September in einen Topf zu werfen! Das ist übelste Geschichtsklitterung, ein wahres Sakrileg. Die Shoah, liebe Dame, das kann man nicht vergleichen, das lässt sich nicht darstellen oder vorstellen. Gedenkpflcht, Mahnmale, Erinnerungsfeiern, Archive, Zeugenberichte. Und dabei soll es bleiben. Man darf sich nicht identifizieren, verstehen Sie. Wahrscheinlich ist die Künstlerin noch nicht mal Jüdin. - Ja eben doch. Aber niemand aus ihrer Familie ist im Konzentrationslager zu Tode gekommen. - Ja sehen Sie. - Und sie war als Kind auch verschwiegen, sehr verschwiegen, was ihre Herkunft angeht. Sie hat lange gebraucht, um ... - Ja da sehen Sie es ja. - Aber Sie wollen nicht wissen, ob sie am 11. September 2001 in New York war, oder ob sie an dem Tag jemanden verloren hat? Nein? Das interessiert Sie nicht? Um so besser : Sie war nicht da, und sie hat niemanden verloren. - Warum mischt sie sich also ein? - Weil es sie berührt, weil es sie etwas angeht, verstehen Sie.

Es geht sie an : so, wie das verwirrte Auge aus *Amnésie* I [Amnesie 1] sie anblickt.

Das ging sie schon an, als sie noch ganz klein war, als man ihr voller brutaler Unschuld sagte : Weißt du, die Juden, aus denen hat man Seife gemacht, und aus den Duschen, da kam statt Wasser Gas heraus.

Ich stelle mir das kleine Mädchen vor, Anfang der Sechziger Jahre, wie sie sich im Spiegel im Badezimmer betrachtet, wie sie die Seife anschaut, diese unverständliche Leere zwischen sich, ihrem Körper, und der Seife am Waschbeckenrand, wie sie hinausgeht, ohne sich zu waschen und sich sagt, dass es vielleicht besser ist, nicht nach dem Sinn zu suchen, das es besser ist, in Zukunft nicht zu sprechen, sich nicht zu erinnern, nicht einmal, dass sie Jüdin ist, sich nicht an diese Seifengeschichte zu erinnern. Ganz zu schweigen davon, wenn die, die das getan haben, die Lust überkäme, das nochmal zu machen ...

Ungefähr vierzig Jahre später, Anfang 2001, wird im Hôtel de Sully in Paris eine Ausstellung unter dem Titel *Mémoire des camps* [Die Lager - Bildgedächtnis der Nazikonzentrations- und Vernichtungslager 1933 - 1999] eröffnet. Dort sind vier ausgesprochen rare Fotografien zu sehen, die heimlich in Birkenau von Mitgliedern des Sonderkommandos aufgenommen

Paris. Four extremely rare photographs can be seen in it; they were taken in secret at Auschwitz by members of the *Sonderkommandos*, the squads of deportees in charge of removing the dead from the gas chambers. You see naked women waiting, bodies being collected and then burnt, as it happens, outside in the open air. The *just before* and the *just after*, of the unmentionable. The site of the unmentionable, the place where it all happened is only a large black shape, the photograph has been cropped, and the other photos have been retouched too. A large black shape. But you can see it.

She hears about the exhibition, but she is far too scared to go to it. She will not go to it. However she goes to a bookshop, finds the catalogue on a table.

She cannot look for long. Several times she goes back to the bookshop, looks again and again at the reproductions of the photos, but very little each time. She does not buy the catalogue, this is not a matter of buying, of consuming, of possessing. Everybody is talking about the exhibition, some question its appropriateness. What are they trying to prove? And to whom? There is nothing to prove, that should never be shown precisely even if all you see is a large black form, the threshold of the gas chamber is the uncrossable threshold, the gulf in which our soundings are forbidden, and which must remain that way, so that the Great Catastrophe shall forever remain absolute and immemorial. In a magazine, illustrating an article on the exhibition, she comes across a photograph of a deportee, ill with typhus, whose gaze locks with her own. In another magazine, it is a crowd of women with shaven heads, taken out into a camp yard for the roll call, that gazes back at her.

And after that, it's like a landslide. In a few weeks, a few



wurden, den Deportiertengruppen, deren Aufgabe darin bestand, die Toten aus den Gaskammern zu holen. Da sieht man wartende nackte Frauen, Körper, die man aufsammelt und dann draußen einäschert, an der frischen Luft. Das *Unmittelbar Davor* und das *Unmittelbar Danach* des Unsagbaren. Der Ort selbst des Unsagbaren, des *Währenddessen*, das ist nur ein schwarzes Ding - die Fotografie wurde in ein neues Format gebracht, die anderen Fotografien wurden auch nachbearbeitet. Eine schwarze Masse. Aber man sieht sie.

Sie hört von der Ausstellung, aber sie hat viel zu viel Angst, um hinzugehen. Sie geht nicht hin. Aber sie geht in eine Buchhandlung und sieht dort den Katalog auf einem Tisch. Sie kann nicht lange hineinschauen. Sie geht mehrmals in die Buchhandlung zurück, schaut sich mehrmals, aber jedesmal ganz kurz, die Abbildungen der Fotografien an. Sie kauft den Katalog nicht, es geht nicht darum zu kaufen, zu konsumieren, zu besitzen. Es wird viel über diese Ausstellung gesprochen, deren Zweckmäßigkeit von einigen angezweifelt wird: Was will man denn beweisen? und wem? es gibt nichts zu beweisen, genau *das* soll man ja nicht zeigen; auch wenn man nur eine schwarze Masse sieht, so ist die Schwelle zur Gaskammer die unüberwindbare Schwelle, der Abgrund, dessen Zugang unserem Forscherdrang verboten ist und es auch bleiben *soll*, damit die Große Katastrophe für immer einzigartig und unerinnerbar bleibt. In einer Zeitschrift stößt sie auf eine Bildzugabe zu einem Artikel über die Ausstellung, die Fotografie eines Deportierten, eines Typhuskranken, dessen Blick ihrem Blick begegnet, der sie angeht. In einer anderen Zeitschrift ist es eine Frauenmenge, mit rasierten Schädeln, die gerade zum Appell in den Hof hinausgetreten ist, die sie anblickt.

Und dann ist es wie eine Lawine. Innerhalb von einigen Wochen, Monaten, durchläuft sie noch einmal quer den Prozess, für den das Kollektivgedächtnis mehrere Jahrzehnte gebraucht hat. Sie schaut sich, ohne sie wirklich zu sehen, Dokumentar- und Spielfilme an, von denen sie nur einige Bilder zurückbehält, schlägt in Büchern nach, aber nur oberflächlich, jedesmal ein bisschen, fängt Bruchstücke an Informationen auf, die sie tief treffen, zum Beispiel, wie man die Kennnummer durch Einstiche in die Haut tätowierte, wo Blutropfen heraus perlten, bevor die Tinte sich festsetzte. Durch ein Buch von Gilles Cohen hört sie zum ersten Mal davon, dass man die Hautstücke, auf denen die Kennnummer tätowiert war, von den Leichnamen der Deportierten entfernte, um auch noch die letzte Spur ihrer Identität



months, transversely she makes up the ground, which the collective memory had travelled over in several decades. She goes to see documentary films, but without really being able to look at them, films of which she only retains a couple of images, she looks up books, but stealthily, a little at a time, collecting small items of harrowing information, such as on the way they tattooed the prisoner's number, puncturing the skin, and causing drops of wet blood to surface, before the ink was dried. In a book by Gilles Cohen she hears, for the first time, about the practice of removing the piece of skin with the prisoner's number on it, from the corpses of deportees, to remove every last trace of their identity.

Other faces follow the first, but it is always the first one which turns up again, the first eye that looked out at her. In her canvases she will never show the entire photograph of this picture. That would be obscene. Only the eye, and just once, and half covered with a piece of gauze/veil. She will never show the photograph of the arm of a deportee, nor the photograph of a prisoner's number. The horizontal fragment of an arm in *Amnésie 1* (Amnesia 1), and used again, vertically this time, in *Voile Rouge* (Red Veil), is the fragment of the arm of a puppeteer photographed by Tina Modotti, the Italian photographer, and it is again the arm of the puppeteer, which appears in *Fragments*. But the women in the camp yard, the little girl, the woman in profile, that is something else, they are alive, they are presences, which, from the start, for her, stood for the will to live, the will to face that big black shape and survive.

But then (*or finally*, it could be said), she falls ill from fear, a retrospective fear of all that happened, fear of facing the past and the struggle to cope with it, fear that she, that her identity, will disintegrate under the shock. For a time she struggles with several expressionist

auszulöschen. Zu dem ersten Gesicht gesellen sich weitere hinzu, aber immer wieder taucht das erste auf, das erste Auge, das sie angeblickt hat. In ihren Bildern zeigt sie niemals die Fotografie des ganzen Gesichts, das wäre obszön. Nur das Auge, und nur ein Mal, und halb verdeckt von einem Stück Gaze/Schleier. Sie zeigt niemals die Fotografie des Arms eines Deportierten, niemals die einer Kennnummer. Das Fragment des waagerechten Arms, das man in *Amnésie 1* sieht, und das in *Voile rouge* [Roter Schleier] wieder auftaucht, ist das Fragment des Arms eines Puppenspielers, den die italienische Fotografin Tina Modotti aufgenommen hat; ebenso die Hand des Puppenspielers, in *Fragments* [Fragmente]. Aber die Frauen im Lagerhof, das kleine Mädchen, die Frau im Profil, das ist etwas anderes, die sind lebendig, das sind Figuren, die präsent sind, und die von Anfang an für sie den Lebensdrang darstellen, den Wunsch, sich dieser schwarzen Masse zu stellen und zu überleben.

Aber zuerst (man könnte auch sagen *endlich*) wird sie krank vor Angst, einer retrospektiven Angst vor dem, was passiert ist, Angst vor der inneren Arbeit, die sich nicht in ihr vollzogen hat, Angst davor, ihre Identität könne unter diesem Eindruck in Stücke bersten. Eine Zeit lang verarbeitet sie das in einigen expressionistischen Werken. *Figures internes* [Innere Figuren] in Schwarz-Blau und Rot auf weißem Hintergrund, sie bezeugen eine Art «erste Phase» der physischen Empathie, bei der sich der Körper, die Organe des Körpers auflösen: Das Herz, ein brennender Blutbeutel, ist in die Kehle hoch gerutscht, da ist kein Fleisch, keine Haut, kein Gesicht, man sieht die Wirbelsäule, die geschwärtzten Lungen, das Durcheinander der inneren Organe - irgendwo hat sie die Geschichte einer Frau im Warschauer Ghetto gelesen, die mit ihren eigenen Händen die Eingeweide ihres Mannes zurückstecken musste, dem ein Soldat den Bauch aufgeschlitzt hatte. Das alles sind nur noch *Fragmente* im Inneren, Fragmente, die das Entsetzen voneinander getrennt hat. (Als sie mehr Abstand hat, denkt sie: Eva Hesse). Sie würde gerne hören, was die Körper zu sagen haben, was das Auge von *Amnésie 1* zu sagen hat, aber die Farbe überdeckt die Wörter, die Farbe macht zuerst das Gegenteil von dem, was sie gerne täte, das Gegenteil dessen, von dem sie noch gar nicht weiß, dass sie es gerne täte: Sie steigt hinab, sie wiederholt das Grauen, sie beschmiert die Wörter, sie löscht aus, sie wiederholt mit dem Finger im Farbstoff die Geste, wie man ein Stück

Après, c'est l'avalanche. Elle refait en quelques semaines, en quelques mois, transversalement, le chemin que la mémoire collective a fait en plusieurs décennies. Elle voit, sans pouvoir vraiment les regarder, des documentaires, des films, dont elle ne retient que quelques images, consulte des livres, mais furtivement, un tout petit peu à la fois, attrape des bribes d'information qui la transpercent, sur la manière dont on tatouait le matricule par exemple, en piquant la peau où, avant que ne se fixe l'encre, perlaient les gouttes de sang. C'est dans un ouvrage de Gilles Cohen qu'elle entend parler pour la première fois de la pratique qui consistait à prélever sur les cadavres des déportés la portion de peau où était tatoué le matricule, pour effacer jusqu'à la dernière trace d'identité. Au premier visage s'ajoutent d'autres visages, mais c'est toujours le premier qui revient, le premier œil qui l'a regardée. Dans ses toiles, elle ne montrera jamais la photographie de ce visage tout entier, ç'aurait été obscène. Seulement l'œil, et une fois seulement, et à demi recouvert d'un morceau de gaze/voile. Elle ne montrera jamais la photographie d'un bras de déporté, jamais la photographie d'un matricule. Le fragment de bras horizontal dans *Amnésie 1*, repris vertical dans *Voile rouge*, c'est le fragment du bras d'un marionnettiste, photographié par Tina Modotti, la photographe italienne ; c'est la main du marionnettiste aussi, dans *Fragments*. Mais les femmes dans la cour du camp, la petite fille, la femme de profil, c'est autre chose, elle sont vivantes, ce sont des présences qui, dès le début, incarnent pour elle la pulsion de vie, la volonté d'affronter la masse noire et de survivre.

Mais d'abord (*enfin*, pourrait-on dire), elle tombe malade de peur, peur rétrospective de ce qui s'est passé, peur du travail intérieur qui ne s'est pas fait en elle, peur que son identité n'explose sous le coup. Pendant un temps elle se débat en quelques toiles expressionnistes, *Figures internes* en noir/bleu et rouge sur fond blanc, témoins d'une sorte de « première phase » d'empathie physique qui désorganise le corps, les organes du corps : le cœur, poche de sang brûlant, est remonté dans la gorge, il n'y a pas de chair, pas de peau, pas de visage, on voit la colonne vertébrale, les poumons noircis, les entrailles chamboulées – elle a lu quelque part l'histoire d'une femme, dans le ghetto de Varsovie, qui a dû de ses mains remettre ses viscères dans le corps de son mari éventré par un soldat. Tout n'est plus que *Fragments* à l'intérieur, fragments déconnectés par la terreur. (Avec le recul, elle pense : Eva Hesse.) Elle voudrait entendre ce que les corps ont à dire, ce que dit l'œil d'*Amnésie 1*, mais la peinture recouvre les mots, la peinture fait d'abord le contraire de ce qu'elle voudrait faire, de ce qu'elle ne sait pas encore qu'elle voudrait faire : elle descend, elle répète l'horreur, elle barbouille les mots, elle efface, elle refait du doigt dans le pigment le geste de prélever la portion de peau, elle ne crée rien du tout, elle est comme paralysée, peut-être même qu'elle s'auto-censure.

canvases, *Figures internes* (Interior Figures) in blue/black and red on a white background which bear witness to a sort of « first step » towards physical empathy which disrupts the body, the organs of the body: the heart, a burning pocket of blood, is forced upwards into the throat, there is no flesh, no skin, no face, the spinal column is visible, the blackened lungs, the tangle of entrails. Somewhere she read the story of a woman in the Warsaw ghetto who, with her own hands, had had to put her husband's insides back into his body after he had been disembowelled by a soldier. Everything is just *Fragments* (Fragments) inside, fragments split apart by terror. (With hindsight she thinks of Eva Hesse.) She wants to hear what the bodies have to say, what the eye of *Amnésie 1* (Amnesia 1) has to say but the paint covers over the words, the paint just does the opposite of what she wants, of what she does not yet know she wants, she is sucked in, she repeats the horror, she daubs words, she effaces them, with her finger she makes in the pigment the action of removing the part of skin, she creates nothing, as if she were paralysed, perhaps she is even censoring herself. And yet the traces of exactions are still fresh, the blood is still wet, we are still in the land of the living. And *Exactions* (Exactions), which is like an ordered close-up of *Amnésie 1/2* (Amnesia 1/2), also seems a means of escaping this fate of repetition : she continues, her confidence returns, I imagine, it is a long slow business, from canvas to canvas, the months pass. Might there be a need to put a dressing on these exactions, is she really, literally, calling for an Amnistry (Amnesty)? Or is it a way of saying that it is time, time to stop causing those wounds to bleed eternally, time to place these events once more in their historical perspective, so that finally they can be mourned?

Haut entfernt, sie erschafft gar nichts, sie ist wie gelähmt, vielleicht zensiert sie sich sogar selbst. Und doch sind die Spuren der Erpressungen noch frisch, das Blut tropft, man lebt noch. Und *Exactions* [Erpressungen], das wie eine geordnete Grobaufnahme von *Amnésie 1* und 2 aussieht, scheint auch ein Mittel zu sein, um dieser unausweichlichen Wiederholung zu entkommen : Sie kommt voran, sie fängt sich, glaube ich – es ist langwierig und langsam, es vergehen Monate von Bild zu Bild. Da steigt, so scheint es, das Bedürfnis auf, diesen Erpressungen einen Verband anzulegen : Ruft sie wirklich, buchstäblich zu einer *Amnistry* [Amnestie] auf? Oder ist es eine Art zu sagen, dass es Zeit ist, Zeit aufzuhören, diese Wunden bis in alle Zeiten hinein immer wieder aufs neue bluten zu lassen, Zeit, diese Ereignisse in die Geschichte einzuschreiben, damit endlich getrauert werden kann? In dem Augenblick, in dem sie sich intuitiv, wie so viele andere Künstler der zweiten und vor allem der dritten Generation, nicht mehr um das Darstellen bemüht sondern darum, in Kontakt zu treten mit dieser Vergangenheit, die ihr entgleitet, und zu der ihr vielleicht die Überfülle des Kollektivgedächtnisses den Weg versperrt, passiert etwas in der Gegenwart – der 11. September 2001. Etwas, das natürlich niemand am entferntesten für vergleichbar hält mit der Judenvernichtung, doch enthält es diesen Bereich des Unsagbaren, des Nicht-Fotografierbaren, des Undarstellbaren. Geschwächt wie sie ist durch die Krankheit der Angst und die vielen Monate voller Arbeit, prallen diese beiden unsagbaren, undarstellbaren Ereignisse in ihr aufeinander. Der Lebensdrang, den für sie die Frauenmenge im Lager darstellt, spiegelt sich vor ihren Augen plötzlich im Zustrom der Blutkonserven wider, die man nach Ground Zero geschickt hat. So sollte *Voile rouge*, das in dieser Stimmung gemalt wurde, vielleicht ganz einfach *Transfusion* heißen. Sie sagt, das sei es, was das kleine Mädchen von 11 novembre 2001 durch ihren roten Schleier hindurch sieht. Aber wozu dienen all diese Blutspenden, wenn es keine Körper gibt? Das Blut tritt aus den Körpern der Lebenden heraus, kommt in Schläuche, aber am anderen Ende sind keine Körper. Keine Körper in New York und keine in Birkenau. Vorher : die Menge, die durch die breiten Straßen von New York geht; nachher : keine Körper, nur *Asche und Staub*. Was sollen die Hinterbliebenen machen, *ohne die Körper*? Nichts Besonderes, aber so ist es eben : Genau *das* hatte sie gebraucht,

Pourtant les traces des exactions sont encore fraîches, le sang y perle, on est encore dans la vie. Et *Exactions*, qui est comme un gros plan ordonné d'*Amnésie 1 et 2*, semble aussi un moyen d'échapper à cette fatalité de la répétition : elle avance, elle se reprend, j'imagine – c'est long et lent, de toile en toile les mois passent. Monte, semble-t-il, le besoin de panser ces exactions : en appelle-t-elle vraiment, littéralement, à une amnistie (Amnistry) ? Ou est-ce une manière de dire qu'il est temps, temps de cesser de refaire saigner immémorialement ces plaies, temps de réinscrire ces événements dans l'histoire, pour pouvoir enfin en faire son deuil ?

Au moment où, intuitivement, et comme tant d'autres artistes de la seconde, et surtout de la troisième génération, elle s'efforce non plus de représenter mais d'entrer en rapport avec ce passé qui lui échappe et vers lequel, peut-être, le trop-plein de mémoire collective lui barre la route, quelque chose arrive, au présent, le 11 septembre 2001. Quelque chose que personne, évidemment, ne songe à considérer comme commensurable à l'extermination des Juifs, mais qui n'en contient pas moins sa part d'indicible, d'inphotographiable, d'irreprésentable. En elle, fragilisée par la maladie de la peur et par des mois de travail, les deux indicibles, les deux irreprésentables entrent en collision l'un avec l'autre. A la pulsion de vie qu'incarne pour elle la foule des femmes du camp, fait soudain écho sous ses yeux l'afflux des poches de sang dépêchées vers Ground Zero. *Voile rouge*, peint dans cet élan, devrait peut-être s'appeler tout simplement *Transfusion*. C'est, dit-elle, ce que voit la petite fille de 11 novembre 2001, de derrière son voile rouge. Mais à quoi servent tous ces dons de sang quand il n'y a pas de corps ? Le sang sort des corps des vivants, passe dans des tubes, mais à l'autre bout, pas de corps. A New York comme à Birkenau, pas de corps. Avant, la foule qui marche dans les avenues de New York; après, pas de corps, des cendres, de la poussière. Comment vont faire ceux qui restent *sans les corps* ?

Ce n'est pas glorieux, mais c'est ainsi : il fallait ça, sous ses yeux, au présent, pour que résonnent pleinement en elle les émotions déclenchées par le passé, pour que le *sentir* devienne un *savoir*.

Maintenant elle sait.

La toile intitulée 11 novembre 2001 est (il me semble) l'espace de transition qu'elle s'est créé à son propre usage pour cette ré-expérimentation, cette ré-expérience vécue autant qu'elle pouvait l'être compte tenu de l'écoulement du temps. Pour comprendre, écrit Georges Didi-Hubermann dans le catalogue de l'exposition *Mémoire des camps* qu'elle n'a pas lu, – pour comprendre, il faut imaginer. Et imaginer, ce n'est nullement oublier, au contraire. C'est même peut-être la seule manière pour les artistes d'aujourd'hui de faire aujourd'hui leur part du travail de mémoire.

At the moment when, intuitively, and like so many artists of the second, and specially the third generation, she no longer tries to represent, but rather to relate to this past, which escapes her and from which, maybe, she was cut by the overflow of collective memory, something happens, now, on the 11th September 2001. Something which, obviously, no one would dream of considering comparable to the extermination of the Jews, but which, in its own way, contains its own measure of unmentionable, unphotographable, unrepresentable. She is sapped by the illness caused by fear, and by months of work, when into her consciousness the two unmentionables, the two unrepresentables collide with each other. The rush of blood pockets to Ground Zero suddenly echoes, right under her eyes, the will to live embodied by the women of the camp.

*Voile rouge* (Red Veil), painted in this momentum, should perhaps be called quite simply *Transfusion*. It is, she says, what the little girl of 11 novembre 2001 sees from behind her red veil. But what is the use of all that blood being donated when there are *no bodies*? The blood comes out of the bodies of the living, passes through the tubes, but at the other end, there are no bodies. In New York, as in Auschwitz, there are no bodies. Before, the crowd marched down the avenues of New York, after, there were no bodies, just ash and dust. What are the people who will never be able to claim those bodies supposed to do?

It is not ideal, but that is how it is, it needed that, before her eyes, in the present, in order for the emotions released by the past to be able fully to resound in her, so that what was feeling would become *knowledge*. Now she knows.

vor ihren Augen, in der Gegenwart, damit die Empfindungen, die die Vergangenheit in ihr ausgelöst hat, voll und ganz in ihr erklingen, damit sie vom *Empfinden* zum *Wissen* gelangt. Jetzt weiß sie.

Das Bild mit dem Titel 11 novembre 2001 ist (so scheint es mir) der Übergangsbereich, den sie für sich selbst erschaffen hat, um das alles, so gut es in Anbetracht der vergangenen Zeit eben ging, wieder zu erleben, es nachzuvollziehen. Um zu verstehen, schreibt Georges Didi-Hubermann in dem Katalog zu der Ausstellung *Mémoire des camps*, den sie nicht gelesen hat, – um zu verstehen, muss man erdichten. Und etwas erdichten heißt keinesfalls vergessen, im Gegenteil. Es ist vielleicht sogar die einzige Art und Weise für die heutigen Künstler, in der heutigen Zeit ihren Anteil an Erinnerungsarbeit zu leisten.

Sie brauchte natürlich noch ein paar Monate, um zu dem Punkt zu gelangen, an dem dieses Nachvollziehen es ihr ermöglichte, ihrer eigenen Identität neuen Ausdruck zu verleihen. Sie musste vor allem das Kupfer loswerden. Viele Dinge hatten sie getroffen, zum Beispiel als sie erfuhr, dass sich im Inneren der Ballons so etwas wie Kristalle oder Plättchen befanden, die in erhitztem Zustand das Giftgas verströmten. In den Lungen, so ihre Verdichtung in 11 novembre, wirkte das wie Splitter, Kupfersplitter, die innen alles verkratzten, so wie die Erpressungen die Haut zerkratzten. Wie der Staub der ausgeglühten Türme, die Asche in den Lungen der Menschen in New York. Diese Kupferplättchen findet man eingeschlossen wieder in den Abdrücken der toten Atemzüge von *Souffles* [Atemzüge] unter den kleinen Gazerechtecken – *Souffles*, das aussieht wie eine riesige Nahaufnahme des Atems der Frau, die im rechten Teil von 11 novembre erstickt. Die Kupfersplitter, der ausgeglühte Staub finden sich überall, sogar noch in ihrem eigenen *Arbre respiratoire* [Atembaum], der von den Rückständen der Angst schwarz gefärbt ist.

Einige Monate dauerte es noch, bis die Trauer über das, was sich gewaltsam in ihr verkörpert hat, vollzogen war, eine gewisse Zeit, um die Bilder zu malen, die Zeit, bis das Kupfer ausgeworfen war und sie wieder anfang zu atmen, Zeit, bis alles erneut frei fließen konnte, bis das Blut wieder zirkulierte, bis Mund und Nase wieder voller Vertrauen einatmeten, bis die Farben des Lebens wiederkehrten, die Zeit, bis die Wörter wieder zutage traten, richtig herum und lesbar, bis *Compassion* [Mitgefühl] jeden Winkel des wiederangeeigneten Inneren durchtränkt hatte, bis die cremigen Weißtöne, die grünen und orange-farbenen Fasern,



Il lui fallut encore plusieurs mois, bien sûr, pour arriver jusqu'au point où cette ré-expérience allait lui permettre de reformuler sa propre identité. Il lui fallut notamment se débarrasser du cuivre.

Entre autres choses qui l'avaient frappée, elle avait appris qu'à l'intérieur des bombones, il y avait comme des cristaux ou des paillettes qui, chauffées, dégageaient le gaz toxique. Dans les poumons, imaginait-elle dans *11 novembre*, ça faisait comme des échardes, des échardes de cuivre qui griffaient tout à l'intérieur – comme les *Exactions* griffaient la peau. Comme la poussière des tours calcinées, les cendres dans les poumons des gens à New York. Ces paillettes de cuivre, on les retrouve emprisonnées dans les empreintes des souffles morts de *Souffles*, sous les petits rectangles de gaze – *Souffles* qui est comme un immense gros plan sur le souffle de la femme qui s'asphyxie dans la partie droite de *11 Novembre*. Les échardes de cuivre, la poussière calcinée, il y en a partout, jusques et encore dans son propre *Arbre respiratoire* à elle, charbonné par les résidus de la peur.

Il lui fallut encore quelques mois pour que le deuil de ce qui venait de s'incarner brutalement en elle s'accomplisse, le temps qu'elle peigne les toiles, le temps que, tout cuivre expectoré, elle commence à reprendre son souffle, le temps que les flux se rétablissent, que le sang se remette à circuler, que bouche et narines inspirent nouveau avec confiance, que reviennent les couleurs de la vie, le temps que les mots réaffleurent, à l'endroit et lisibles, le temps que la *Compassion* irrigue de part en part le territoire intérieur réapproprié, que les blancs crémeux, les fibres vertes et oranges, les couleurs de l'eau et de la chair confirment le regain.

– Tu vois ce bleu ? dit-elle, se retournant vers *Amnésie 2*. C'est Casablanca.

– Casablanca ? Mais alors le bleu, là, dans *11 novembre* ?

– Je sais, c'est presque le même bleu que le ciel de New York, au moment des explosions. Mais c'est Casablanca.

A six ans, du jour au lendemain, il avait fallu quitter Casablanca.

Faire le deuil de Casablanca, et des orangers que papa ne planterait jamais.

Comment une telle catastrophe pouvait-elle arriver dans un ciel si bleu ? s'était demandé la petite fille qui préférerait ne pas se souvenir de l'histoire du savon.

Maintenant, elle se souvient de tout, et tout est à sa place dans la grande carte géographique verdoyante de *Célébration*.

– Célébration de quoi, au fait ?

– Des *raccords*, dit-elle. Tu vois la petite fille, là, qui sourit ? C'est moi.

The canvas entitled *11 novembre 2001* (11th November 2001) is, it seems to me, the transitional space she has created for her own use to formulate anew this re-experience, lived as much as it was possible, given the passage of time. In order to understand, writes Georges Didi-Hubermann in the catalogue of the exhibition *Mémoire des camps* (Memories of the Camps), which she has not read, – in order to understand, you have to imagine. And to imagine is in no way to forget, quite the opposite. It is perhaps the only way for artists of today to share in the process of memory.

Of course it was to take her several more months to reach the point at which this re-experience would allow her to reformulate her own identity. First of all it was a matter of getting rid of the copper.

Amongst other things that had struck her, she had learned that inside the gas cylinders there were crystals or flakes, which, on being heated, gave off the toxic gas. Inside the lungs, she imagined in *11 novembre* (11th November) they became like splinters, copper splinters which clawed at everything inside, the way exactions (exactions) clawed the skin. Like the dust of the charred towers, the ashes in the lungs of the people in New York. These copper scrapings can be found imprisoned in the traces of the dead breaths of *Souffles* (Breaths) under the little gauze rectangles. *Souffles* (Breaths), which is like a large close-up of the breathing of the woman who is asphyxiating in the right half of *11 Novembre* (11th November) The copper splinters, the charred ash, it is all over the place, even in her own *Arbre respiratoire*, (Respiratory Tree) blackened by residues of fear.

It would take her several months more, for the mourning for what had so brutally taken place in her to be able to resolve itself, time for her to paint the canvases, time for her to rid her lungs of the copper and get her breath back, time for the fluids to settle, for the blood to flow again, so that mouth and nose could once more breathe in confidently, for the colours to return, for words to appear again, the right way round, and legible, time for Compassion to irrigate all the way through the recovered interior territory, for the creamy whites, the green and orange fibres, the colours of water and flesh to confirm the renewal.

– Do you see this blue? she said, turning towards *Amnesie 2* (Amnesia 2). – It's Casablanca.

– Casablanca? But what about that blue then, in *11 novembre*?

– I know, it's almost the same blue as the sky of New York, at the time of the explosions. But it's Casablanca.

When she was six years old, from one day to the next, they had to leave Casablanca.

And mourn for Casablanca and the orange trees Daddy would never plant. How could such a catastrophe happen in such a blue sky? wondered the little girl who preferred not to remember the story of the soap.

Now she remembers everything, and everything is in its place in the large green geographic map of *Célébration* (Celebration).

– A celebration of what, in fact?

– *Of reconconnections*, she said. You see the little girl there, smiling? It's me.

die Wasser- und die Fleischfarben das Wiederaufblühen bekräftigten.

– Siehst Du dieses Blau? sagt sie, während sie sich zu *Amnésie 2* [Amnesie 2] hinwendet. Das ist Casablanca.

– Casablanca? Und was ist mit diesem Blau da, in *11 novembre 2001*?

– Ich weiß, es ist fast das selbe Blau wie der Himmel von New York, im Augenblick der Explosionen. Aber es ist Casablanca.

Als sie sechs Jahre alt war, mussten sie von heute auf morgen Casablanca verlassen.

Die Trauer um Casablanca und um die Orangenbäume, die Papa niemals pflanzen wird.

Wie konnte eine solche Katastrophe in einem so blauen Himmel passieren? hatte sich das kleine Mädchen gefragt, das die Geschichte mit der Seife lieber vergessen wollte.

Jetzt erinnert sie sich an alles, und alles ist an seinem Platz auf der großen grünlichen Landkarte von *Célébration* [Feier].

– Was wird übrigens gefeiert?

– Die *Verbindungen*, sagt sie. Siehst Du das kleine lächelnde Mädchen da? Das bin ich.