



- Evelyne Ledoux-Beaugrand

Recouvrir pour recouvrir : Remémoration et disparition dans *Notre Combat* de Linda Ellia

Initié par la plasticienne Linda Ellia, le livre d'artiste *Notre Combat*¹ est le fruit d'un travail collectif qui prend son origine dans une question encore aujourd'hui lancinante : que faire du manifeste haineux et antisémite d'Adolf Hitler, près d'un siècle après sa publication originale en langue allemande en 1925 et plus de soixante ans après la mise en œuvre de la « Solution Finale » que ses pages laissent présager sans toutefois la nommer directement ? Au moment où s'annoncent le passage de *Mein Kampf* dans le domaine public (à la fin de l'année 2015) et sa soustraction des régulations et limitations imposées par l'Etat de Bavière qui en détient les droits de reproduction depuis l'après-guerre, il est d'actualité d'interroger les possibles usages artistiques et critiques du pamphlet nazi. Lieu d'une rencontre inusitée entre la version française du tristement célèbre texte d'Hitler, intitulée *Mon Combat*, et les interventions d'inconnus ainsi que de quelques artistes de renom, *Notre Combat* rassemble les réactions de centaines de participants face à ce texte rétrospectivement identifié comme l'énoncé programmatique du génocide des juifs d'Europe.

¹ Linda Ellia, *Notre Combat*, Paris, Seuil, 2007. Le site [Notre Combat](#) est consacré au projet, au livre et à l'exposition.

Alors que les modalités et limites de la représentation visuelle de la Shoah font débat, le statut du texte hitlérien est plus rarement pensé hors de la scène juridique où il est surtout question des limites à imposer à sa reproduction, à sa circulation et à sa mise en vente². Or, en raison du pouvoir qui lui est conféré dans l'imaginaire contemporain, pèse sur lui « un interdit qui fait loi »³. L'anathème représentatif qui cherche à interdire les images de l'extermination, du moins lorsque celles-ci s'inscrivent dans une mimésis prétendant reproduire le réel de la Shoah, et le tabou planant sur le manifeste d'Hitler ne sont certes pas exactement de même nature. Ils s'avèrent cependant tous deux liés au caractère subjuguant qu'on prête à ces représentations ainsi qu'au manifeste nazi. Suivant l'un des arguments invoqués afin de justifier ce que Didi-Huberman qualifie de « dogme de l'irreprésentable »⁴, les images de l'horreur « captur[er]aient notre regard et interdi[r]aient toute distance critique »⁵. Les lois encadrant l'accès à *Mein Kampf* reposent sur un présupposé semblable : il serait difficile de résister à la haine véhiculée par le manifeste et d'exercer, face à celui-ci, notre faculté de réflexion. En outre, le texte hitlérien est (imaginativement) inscrit dans une parenté avec les représentations photographiques et cinématographiques du génocide : il en serait, en somme, le point d'origine.

A *Mon Combat* est ainsi accordé un pouvoir que l'on peut qualifier de médusant : on le suppose capable de paralyser, voire d'abolir la pensée des destinataires que sidèrerait la haine contenue dans les mots d'Hitler. « Quelle ne fut pas ma stupeur lorsque ma fille me posa dans les mains le livre d'Adolf Hitler, *Mein*

² En Allemagne, sa reproduction, sa vente et même sa possession sont régulées par des lois rigoureusement appliquées, parfois en faisant fi des contextes éducatifs et antiracistes dans lesquels s'inscrit sa reproduction. Au printemps 2012, le Land de Bavière annonçait la réimpression prochaine d'une version annotée du pamphlet hitlérien, dont la sortie est prévue pour 2015, moment où il doit passer dans le domaine public. Ailleurs dans le monde, les réglementations touchant *Mein Kampf* ne sont pas aussi strictes. Même si certains pays interdisent effectivement sa vente, il est facile de le lire sur internet, et en plusieurs langues. L'illusion de son bannissement, rapidement démentie par une recherche sur les grandes librairies en ligne, semble surtout alimentée par l'aura mythique entourant, pour des raisons historiques évidentes, ce livre-cassandre dans lequel nous lisons désormais la préfiguration de l'extermination d'une grande partie des juifs d'Europe.

³ E. Villette, « La mémoire nous joue un tour... ou l'art doit-il être réinventé ? », dans L. Ellia, *Notre Combat*, Paris, Seuil, 2007, p. 19.

⁴ G. Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003, p. 19.

⁵ J. Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 99. Rancière résume dans cet extrait l'argument d'Elisabeth Pagnoux – auquel il n'adhère pas – présenté dans un article des *Temps modernes* écrit en réponse à l'essai de George Didi-Huberman pour le catalogue de l'exposition *Mémoire des camps*.

Kampf, trouvé dans une cave »⁶, écrit Linda Ellia dans l'avant-propos à l'ouvrage. Devant le manifeste d'Hitler, qui ne serait autre que la préfiguration de l'horreur réelle de l'extermination, nous serions donc impuissants. L'aura funeste dont est entouré *Mein Kampf* a ainsi quelque chose de mythique : non seulement elle repose sur une illusoire croyance en la toute-puissance du discours de haine, se reportant ainsi au sens second de l'adjectif, mais en elle s'entend un écho au mythe de Méduse, la mortelle Gorgone qui n'est regardable qu'à travers « le dispositif des images »⁷ dont fait office le bouclier de Persée.

Cela explique peut-être pourquoi ils sont encore peu nombreux à oser s'approprier *Mein Kampf* à des fins artistiques comme le fait Linda Ellia et les collaborateurs de *Notre Combat*. En conjuguant les images au texte, qui travaillent ici ensemble à resignifier *Mein Kampf*, *Notre Combat* engage un dialogue avec la méduse hitlérienne afin de réfléchir au/le pouvoir d'anéantissement dont il est (imaginaiement) investi. Dans la rencontre avec les mots et les images opérée par le livre d'Ellia, le texte d'Hitler subit un détournement. Son pouvoir imaginé annihilant est transgressé et mis au service d'une œuvre d'art collective. A travers elle, s'initie un acte de remémoration, qui se veut également un acte de remembrement d'une communauté faisant corps dans la diversité. *Notre Combat* fait en cela œuvre de recouvrement : il recouvre d'images des pages arrachées au texte d'Hitler et vise ainsi à recouvrir une certaine mémoire de la Shoah, dans la mesure où l'on envisage, à la suite de Paul Ricoeur, la mémoire comme « faire »⁸, un exercice entretissant le souvenir à l'oubli, et qui s'entend dans le contexte de *Notre Combat* en termes de production d'images artistiques et d'effacement du texte initial. En empruntant à la réflexion de Judith Butler sur le pouvoir injurieux des mots, cet article analyse les enjeux mémoriels du processus de resignification que la rencontre du texte et de l'image fait subir aux énoncés haineux d'Hitler et il explore la façon dont l'usage contre-citationnel de *Mein Kampf* transforme ce texte en une œuvre d'art qui a partie liée avec un acte de mémoire.

⁶ L. Ellia, *Notre Combat*, *Op. cit.*, p. 9.

⁷ G. Didi-Huberman, *Images malgré tout*, *Op. cit.*, p. 221.

⁸ P. Ricoeur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 67.

De *Mon Combat* à *Notre Combat* : dualité et altération

Publiée en 2007 sous la forme d'un livre et devenue, depuis 2009, une exposition qui rend accessibles au public des centaines d'interventions laissées en marge de l'ouvrage faute de place pour les intégrer toutes⁹, l'œuvre collective *Notre Combat* appartient à la catégorie des livres d'art fonctionnant par altération du support livresque premier qu'est ici *Mon Combat* d'Adolf Hitler. La genèse de l'œuvre, que narre Ellia dans l'avant-propos de l'ouvrage, s'inscrit d'abord dans un contexte personnel et intime. L'apparition soudaine d'une édition française de *Mein Kampf* entre les mains de sa fille laisse Linda Ellia désemparée et son désarroi ne se trouvera apaisé que par le démembrement qu'elle fait subir au livre. Se refusant en effet à simplement le détruire, à le brûler, geste rappelant trop les autodafés nazis, ou à le renvoyer à la cave d'où il a été tiré, elle se l'approprie plutôt. De cette appropriation, le livre d'Hitler ressort certes abîmé, démembré, mais encore reconnaissable sous les dessins et les mots dont Ellia le recouvre. Devenus ainsi des canevas invitant une expression artistique, les feuillets arrachés à *Mon Combat* sont mis en circulation par Ellia. Après avoir distribué plusieurs pages à des amis et des connaissances, l'artiste se poste dans des lieux publics, à des carrefours et à la sortie des stations de métro, où elle tend des feuillets à des inconnus appelés à s'exprimer sur le texte. A l'issue de ce travail de démembrement et de recouvrement prend forme un livre d'art caractérisé par la mixité et la multiplicité (des techniques, des médias tout comme des propos des interventions). Dans sa forme, *Notre Combat* apparaît d'emblée comme une entité duelle, bicéphale, où deux objets s'arriment l'un à l'autre sans qu'il soit possible de les disjoindre, tout en évitant une fusion par laquelle ils formeraient un troisième terme. L'identité propre à chacun demeure reconnaissable, comme en témoigne le double copyright de l'ouvrage, aux Editions du Seuil en ce qui a trait au résultat final et aux Nouvelles Editions Latines pour ce qui relève de la traduction française de *Mein Kampf*.

⁹ Environ un millier de « tableaux » ont été réalisés. Un peu plus de trois cents sont montrés dans le livre *Notre Combat* alors que six cents ont été choisis pour figurer dans l'exposition. Comme je n'ai pu visiter l'exposition, qui a été présentée, depuis 2009, en Suisse, en Californie, en France et en Allemagne, il en sera peu question dans cet article. D'autant plus que les photographies des expositions laissent croire à une scénographie différente d'un lieu à l'autre. Pour une idée de ces scénographies, on peut consulter la rubrique « [Expos](#) » du site consacré au livre.

L'ouvrage de Linda Ellia ne se contente donc pas de reprendre le titre du manifeste nazi dont elle modifie l'adjectif possessif, devenu pluriel, de façon à infléchir ses visées originelles haineuses. Il s'inscrit et s'écrit très littéralement à la fois sur et contre *Mon Combat* : s'il constitue le matériau premier qui fait le fond de l'œuvre, son fondement en somme, le texte hitlérien est partiellement effacé, dans tous les cas aplani par les interventions venues se superposer à lui. Encadré par un abondant appareil pré- et postfaciel (dont traitent plus longuement les pages qui suivent), le livre r(é)assemble dans un semi-désordre les pages de l'ouvrage d'Hitler¹⁰, préalablement arrachées à sa version originale française, et remontées après avoir servi de canevas à l'artiste et aux nombreux autres intervenants. Le résultat est un ensemble constitué de plus de trois cents contributions, certaines signées, d'autres anonymes. Tantôt humoristiques, tantôt graves, voire tragiques et pathétiques, les interventions sont diverses, pour ne pas dire hétéroclites et même contradictoires dans leurs propos. Elles restent néanmoins liées les unes aux autres par une métadiscursivité, à la fois au sens courant d'un commentaire sur un discours préexistant et au sens plus littéral d'un discours écrit sur un autre, à la façon d'un palimpseste. Bien qu'elles empruntent à des médiums différents et que les propos émis et les tonalités adoptées ne suivent aucune règle précise, sauf peut-être celle de l'hétérogénéité, élevée dans *Notre Combat* au rang de paradigme, chacune des interventions commente de façon bien personnelle le texte d'Hitler et ses effets mortifères dont on peut aujourd'hui prendre la mesure, et inscrit son commentaire à même la surface de l'écrit haineux¹¹.

Cinq grands modes de modification des pages de *Mein Kampf* sont repérables dans *Notre Combat*. Le texte d'Hitler fait parfois l'objet d'un recouvrement total, de sorte que rien de lui ne subsiste. Dans les pages signées par le peintre français Speedy

¹⁰ La structure générale de l'ouvrage est reprise (page de grand titre, exergue, avertissement des éditeurs, corps du texte et conclusion) sans que les feuillets suivent l'ordre numérique. Le corps du texte connaît une désorganisation plus importante encore : il est rare que deux pages d'un même chapitre de *Mon Combat* se retrouvent côte à côte dans *Notre Combat*. La lisibilité de *Mein Kampf* est doublement mise en échec, à la fois par les interventions sur la page et par l'implosion du texte.

¹¹ La force d'impact du livre tient à cette hétérogénéité foisonnante qui place la singularité des intervenants au second plan. Plusieurs tableaux sont en effet anonymes, tantôt par choix et tantôt parce que la signature est indéchiffrable. Il faut se reporter à la « Liste des intervenants » placée en fin d'ouvrage pour connaître l'identité des collaborateurs sans qu'il soit toujours possible de relier les noms aux interventions.

Graphito (pseudonyme d'Oliver Rizzo) (**fig. 1 et 1-L.E.**)¹², une partie des marges de *Mon Combat* est encore visible. Cela n'est toutefois pas le cas pour toutes les interventions. Parfois, seules les marges de la page de *Notre Combat*, préservées sur tous les feuillets, rappellent en creux la présence du premier livre. Misant également sur l'opacité, plusieurs interventions procèdent à un recouvrement partiel, souvent mis au service d'un détournement des mots d'Hitler. Dans ce tableau (**fig. 2 et 2-L.E.**) qui n'est pas signé, c'est moins par addition que par soustraction que le discours est détourné. Ne sont ici gardés que les bouts de phrases permettant de recomposer un texte nouveau et radicalement différent des propos d'Hitler. Le poème formé au-dessus du vide laissé par la suppression de la presque totalité des mots fait l'apologie de ce que honnissait le dirigeant nazi : « A cela s'ajoutait encore le profond amour/ penser à cette Babylone de races.)/ c'était merveilleux »¹³. Les autres phrases sont vouées à l'illisibilité et jetées pêle-mêle au bas de la page.

D'autres contributions recourent plutôt à la transparence et recouvrent, en totalité ou en partialité, le texte sous-jacent qui demeure (en partie) lisible en contre-fond. Dans ce type de tableau, il importe peu que le texte soit ou non déchiffrable, la visibilité des mots servant surtout à dénoncer leur œuvre funeste, comme dans ce tableau où les mots et les squelettes font littéralement corps dans l'espace confiné d'un wagon à bestiaux (**fig. 3-L.E.**). S'ajoutent enfin la transformation de la page en un objet, notamment par voie de pliage, de découpage et d'intégration à une sculpture, ainsi que la superposition d'objets sur la feuille ainsi devenue le support d'une matérialité qui est souvent la métonymie d'existences disparues (par exemple, les cailloux posés sur la feuille, reprenant le rite funéraire juif (**fig. 4a et 4a-L.E.**), les lunettes abîmées qui, ainsi posées sur une feuille volontairement écornée, évoquent les montagnes d'objets exposés au musée mémorial d'Auschwitz-Birkenau (**fig. 4b et 4b-L.E.**) et les mèches de cheveux (**fig. 4c et 4c-L.E.**). La tridimensionnalité de

¹² Je choisis, lorsque cela s'avère pertinent, de présenter côte à côte certaines photos que m'a aimablement transmises Linda Ellia (identifiées par les initiales L.E.) et des pages de *Notre Combat* que j'ai moi-même scannées afin de montrer l'écart entre elles. Sur les photos de Linda Ellia, on peut voir les tableaux avant leur intégration au livre. La matérialité des interventions est rendue visible par les ombres, les volumes, etc. Cette matérialité est mise à plat dans la version livresque du projet. Cette question du passage de l'objet tridimensionnelle à la bidimensionnalité de la page sera plus longuement traitée dans la section « Mise à plat de l'aura mythique » de cet article.

¹³ L. Ellia, *Notre Combat*, *Op. cit.*, p. 106.

ces interventions est toutefois mise à plat dans le livre recomposé à partir des pages altérées de *Mein Kampf*. Sculptures, objets et autres interventions qui travaillent le volume sont en effet photographiés et renvoyés à une figuration parfois privée de profondeur ou dont la profondeur est factice.

La diversité et l'étendue des médiums et des techniques rendent impossible une saisie exhaustive dans le cadre restreint d'un article. Parmi les procédés utilisés afin de recouvrir et d'altérer le texte princeps, mentionnons l'inscription de (bouts de) texte sur les mots d'Hitler, l'ajout de dessins, de croquis ou de peinture, avec notamment des dessins d'enfant, et de bande-dessinée. Plusieurs intervenants optent pour les collages et les jeux de superposition, usant entre autres d'images connues liées à la Shoah. Sous leur forme photographique courante ou rendues par des croquis à l'effet déréalisant, des « images survivantes »¹⁴ et des « images rémanentes »¹⁵ de l'Holocauste sont fréquemment mobilisées : parmi elles, mentionnons les portraits d'Anne Frank, les wagons à bestiaux, les lacis de rails, les photos d'archives prises après la libération des camps et montrant des bulldozers qui poussent des montagnes de corps émaciés et le portail d'Auschwitz. Ces images sont désormais devenues iconiques des camps de la mort, et leur reprise joue selon Marianne Hirsch une fonction de connecteur générationnel et de passeur mémoriel¹⁶. A elles s'ajoutent des images et des matériaux liés à l'histoire personnelle des intervenants. L'archive privée croise dans *Notre Combat* l'archive culturelle ; ensemble elles participent d'un travail de remémoration qui cherche parfois à donner une individualité à des victimes anonymes (**fig. 5**). Portraits de parents et d'ancêtres, photographies et dessins de rails de chemin de fer, tickets de rationnements, étoiles jaunes, bouts de tissus, croix gammées, listes de déportés et de quelques-uns des

¹⁴ Selon l'expression « *surviving images* » employée par Marianne Hirsch dans son analyse de la répétition de quelques photos d'archives sur les scènes artistiques et sociales, presque toujours les mêmes. Elle traite de ce sujet notamment dans le chapitre « *Surviving Images* », dans *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York, Columbia University Press, 2012.

¹⁵ « *After-image* » en anglais, suivant l'expression dans le sous-titre de l'essai de James E. Young, *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2000. Contrairement aux images survivantes analysées par Hirsch, les images rémanentes de la Shoah ne sont pas nécessairement des images d'archives inscrites dans un lien direct avec les événements. Pour ne prendre qu'un exemple particulièrement frappant, qui d'ailleurs traverse et structure le film *Shoah* de Lanzmann, les wagons à bestiaux jouent de nos jours une fonction d'image rémanente : pour certains sujets contemporains qui y projettent leur savoir, ils évoquent désormais la déportation et, par extension, l'extermination.

¹⁶ M. Hirsch, *The Generation of Postmemory*, *Op. cit.*, p. 108.

Justes de France sont pareillement utilisés à des fins de recouvrement du texte hitlérien. Les contributions qui travaillent plus directement la matérialité de *Mein Kampf* le font en empruntant également plusieurs voies. Les feuillets arrachés sont tour à tour mis en pièces, troués par le feu, pliés, transformés en capitonnage d'un cercueil qui reçoit un Hitler format poupée, écornés, recouverts d'objets, parfois même souillés et soumis à un processus de décomposition.

À l'image de la multiplicité des techniques et des médias utilisés, les propos des interventions se caractérisent par la dissemblance. Il est en ce sens difficile d'appréhender les commentaires des participants et leurs réactions devant le livre d'Hitler sur la base de catégories. La reconnaissance des effets létaux et de la nocivité de *Mein Kampf*, ou encore de son caractère mensonger, côtoie des mises en scène de sa destruction, qui vont de sa décomposition à son enfermement (**fig. 6-L.E.**), parfois combinées dans une même image (**fig. 7**). Ces interventions qui témoignent d'un désir de vengeance cohabitent avec des détournements humoristiques ou graves des mots d'Hitler. De nombreux clichés, tels le triomphe de la vie sur la mort, la colombe de la paix, les cœurs saignants, les squelettes et crânes humains, se retrouvent côte à côte avec des hommages personnels à des disparus et des commentaires affectifs, poétiques, intuitifs et politiques, notamment sur l'interventionnisme tardif des grandes puissances et, empruntant la voie d'une « mémoire multidirectionnelle »¹⁷, sur les échos entre colonialisme et nazisme. En plus de prendre manifestement le contrepied de l'esthétique et de l'idéologie nazies, qui refusaient l'altérité au nom d'un fantasme de pureté et d'ordre, la mixité parfois discordante de *Notre Combat* met en lumière le souci d'éviter toute forme de censure, tant celle qui viendrait écarter certaines des interventions, qu'une censure appliquée au texte d'Hitler. Car le recouvrement du texte par les centaines d'interventions artistiques ne voue pas pour autant *Mein Kampf* à l'effacement et encore moins à la destruction. Si, à l'échelle individuelle, quelques contributions s'emploient à masquer complètement la page arrachée au livre d'Hitler, à l'échelle du livre d'art, sa présence est sans cesse rappelée, notamment par la pagination, par les marges de *Notre Combat*

¹⁷ Au sens où Michael Rothberg théorise la mémoire multidirectionnelle dans *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford, Stanford University Press, 2009.

qui laissent deviner la présence du feuillet sous-jacent ou font apparaître à la façon d'une image négative la page qui n'est pas matériellement présente (fig. 8).

Performativité de l'injure et imaginaire des mots meurtriers

Notre Combat échappe à la tentation d'effacer complètement des mémoires *Mein Kampf*, de le mettre à l'index en raison de la charge haineuse et plus précisément antisémite qu'il contient et du fait qu'on lise désormais en lui une préfiguration du génocide. Autour de ce texte tabou circule d'ailleurs une méprise relative à l'interdiction dont il serait l'objet. S'il est vrai que sa publication et sa reproduction demeurent strictement règlementées en Allemagne, bien que la possession et la vente d'éditions antérieures à 1945 soient permises, seuls quelques Etats ont formellement interdit sa vente¹⁸. Dans la plupart des pays, il est donc facile de se procurer le livre d'Hitler¹⁹, qui est en outre désormais accessible, en plusieurs langues, en quelques clics sur internet. L'illusion de sa mise au cachot participe cependant de l'aura mythique de toute-puissance dont il est entouré au moins depuis l'immédiat après-guerre et contribue à son identification, dans l'imaginaire contemporain, à une méduse textuelle dotée de la capacité de tuer soit directement, soit, par un principe métonymique, en transformant ses destinataires en meurtriers.

Ressortissant autant au registre du feu, de la toxicité que de la contagion virale, le réseau sémantique déployé autour de lui témoigne de la charge mortifère qui est attribuée au texte hitlérien au moins depuis la guerre²⁰. Décrit dans un tract de *La Rose blanche* daté de 1942 comme une « gangrène, qui allait atteindre toute la nation »²¹, il est jugé, à la Libération, « poison » par les soldats alliés qui arguent en

¹⁸ En plus de l'Allemagne et de l'Autriche, il est officiellement interdit de vente en Hongrie, Israël, Lituanie, Norvège, Portugal, Suède et en Suisse (selon M. J. Bazylar, « [Holocaust Denial Laws and Other Legislation Criminalizing Promotion of Nazism](#) », ressource électronique, *Yad Vashem*, 2006, pp. 1-15).

¹⁹ Il figure notamment sur la liste des meilleures ventes en Turquie et en Inde. Voir à ce sujet A. Vitkine, *Mein Kampf. Histoire d'un livre*, Paris, Flammarion, 2009.

²⁰ Dans son enquête sur la réalisation, la publication et la distribution du livre, Vitkine s'intéresse à la réception critique de *Mein Kampf* dans l'immédiat de sa parution. Rapidement traduit en plusieurs langues, l'ouvrage et le programme politique qu'il présente ont rarement été pris au sérieux. Il faut dire qu'en tant que lecteurs situés dans un monde post-Shoah, nous possédons désormais un funeste horizon de lecture nous permettant d'assimiler *Mein Kampf* non seulement à une Gorgone qui a pu méduser un peuple, mais également à une sorte de Cassandre à laquelle les lecteurs des années 1920 et 1930 auraient fait la sourde oreille.

²¹ H. Scholl et S. Scholl, *Lettres et carnets*, traduit par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Tallandier, 2008, p. 351.

faveur de son bannissement. Les propos tenus par le substitut du procureur britannique Elwyn Jones lors du procès de Nuremberg cristallisent cette idée d'une continuité directe entre les énoncés antisémites d'Hitler et la destruction des juifs d'Europe. Au manifeste nazi Jones accorde une performativité meurtrière lorsqu'il affirme : « De *Mein Kampf*, le chemin conduit directement aux fournaises d'Auschwitz et aux chambres à gaz de Maidanek [*sic*] »²². Souvent mise au service d'un discours favorable à la censure, cette rhétorique postule une parfaite adéquation entre le locuteur, ses énoncés haineux et leurs effets, en l'occurrence leur réalisation génocidaire. Les pages de *Mein Kampf* sont imaginées comme l'extension du corps d'Hitler et de ses troupes SS, comme si ses mots formaient un corps capable d'atteindre mortellement ou de contaminer la corporalité de ses lecteurs, transformant certains d'entre eux en bourreaux et attaquant directement d'autres. Dans cette logique où dire et faire fusionnent sous l'effet de la toute-puissance du locuteur, le recours à la censure semble un choix logique pour ceux et celles qui souhaitent se prémunir contre la performativité des actes langagiers haineux.

Sans remettre en question le pouvoir offensant des mots et leur capacité à nous heurter physiquement, Judith Butler s'en prend au mythe de la toute-puissance de certains locuteurs. Elle rappelle que le pouvoir du langage ne tient ni au contenu de l'énoncé ni simplement à son contexte et encore moins à la supposée souveraineté de l'énonciateur. Ce sont plutôt les structures langagières, combinées au fait que nous sommes des êtres de langage venus à la subjectivité à travers des processus d'interpellation et de nomination, qui confèrent aux mots une puissance d'agir. Leur pouvoir blessant n'est donc pas une propriété inhérente aux discours racistes ; il se sédimente dans l'usage répété qu'en fait une communauté de locuteurs, qui eux-mêmes invoquent, en reprenant à leur tour l'injure, des conventions langagières et des « usagés hérités »²³. Pour revenir au contexte particulier de la conjonction des énoncés haineux de *Mein Kampf* et de l'assassinat d'au moins six millions de juifs, force est de remarquer que le pouvoir imaginé à la fois médusant et meurtrier du texte d'Hitler a reposé sur une machine propagandiste extensive qui s'est assurée la

²² Cité dans A. Vitkine, *Mein Kampf. Histoire d'un livre*, Op. cit., p. 192.

²³ J. Butler, *Le Pouvoir des mots. Politique du performatif*, traduit par Charlotte Nordmann, Paris, Editions d'Amsterdam, 2004, p. 59.

circulation et la répétition structurée des énoncés hitlériens sur de nombreuses années.

Dans l'ouvrage qu'il consacre à l'histoire de ce que d'aucuns désignent comme la « bible nazie », Antoine Vitkine analyse l'encadrement strict de la diffusion de *Mein Kampf* dans l'Allemagne du Troisième Reich. Alors que des politiques et des structures de distribution massive du livre sont mises en place, la publication de courts extraits ainsi que l'édition de traductions intégrales destinées aux pays limitrophes de l'Allemagne sont interdites par ordre d'Hitler. Si elles peuvent d'entrée de jeu être identifiées à une forme d'autocensure, les entraves posées à la libre circulation du texte sont pourtant loin d'en limiter la puissance. Elles concourent au contraire à amplifier le pouvoir de blesser de *Mein Kampf*. Dès lors qu'elle est prise en charge par des structures de distribution à la fois strictes et extensives garantissant sa « surexposition »²⁴, la prolixité du texte hitlérien, connu pour être touffu, répétitif, incantatoire et contradictoire, vise en effet à « aveugler plutôt qu'à clarifier les intentions de son auteur »²⁵.

Autant que l'itération structurée des énoncés, la censure qui limite leur diffusion participe de la fixation des termes injurieux, dont le pouvoir se voit ainsi préservé²⁶. L'interdit posé à leur circulation suspend du même coup « la possibilité d'un travail sur eux qui puisse changer leur contexte et leur but »²⁷. Affirmer, comme le fait Butler, que la censure est toujours susceptible de consolider le pouvoir injurieux des mots n'équivaut toutefois pas à forclure toute possibilité de réponse critique au discours de haine. Si la performativité du langage repose sur sa citationnalité, c'est également de la répétition et de la recirculation qu'émerge la possibilité d'envisager et d'enrayer le pouvoir blessant du discours, dès lors que le travail de la reprise permet d'inscrire les énoncés dans de nouvelles structures. Aussi

²⁴ A. Vitkine, *Mein Kampf. Histoire d'un livre*, *Op. cit.*, p. 83.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Qui plus est, la censure est parfois mise au service de buts moins nobles que de parer aux effets blessants que l'injure pourrait avoir sur ses destinataires. Par exemple, au-delà des motivations liées à la limitation de la circulation et de la propagation des propos antisémites, le Land de Bavière, dépositaire des droits d'auteur de *Mein Kampf*, s'opposait jusqu'à encore récemment à toute réédition du livre surtout dans le but de préserver le *statu quo*. Il s'agit donc moins de protéger contre de potentielles réactivations de la haine antisémite contenue dans les propos d'Hitler ou de respecter la mémoire des victimes du nazisme que d'éviter d'avoir à faire face au passé nazi de l'Allemagne et de réveiller des tensions encore latentes.

²⁷ J. Butler, *Le Pouvoir des mots. Politique du performatif*, *Op. cit.*, p. 74.

le remontage de *Mein Kampf* et l'esthétisation de ses pages, qui donnent ensemble forme à *Notre Combat*, sont-ils les vecteurs d'un travail resignification critique par lequel le manifeste nazi devient une œuvre d'art collective²⁸.

Ellia fait jouer cette idée du pouvoir blessant des mots dans l'avant-propos de *Notre Combat* où elle narre, sur le monde de la scène originelle, sa rencontre avec le manifeste nazi. Tout en réitérant d'abord le mythe d'un lien organique entre les énoncés haineux contenus dans *Mein Kampf* et leur auteur, voire d'une adéquation parfaite entre Hitler et son texte devenu le prolongement de son corps²⁹, elle s'emploie par la suite à défaire celui-ci en s'en prenant précisément au corps textuel hitlérien. Sa confrontation physique avec le livre s'énonce en termes d'effets corporels : « Mon corps se mit à trembler, à brûler. (...) Un sentiment de rage m'envahit. (...) Mon sommeil en fut perturbé pendant plusieurs semaines, je ne parvenais plus à trouver le repos, hantée par toutes ces interrogations »³⁰. Ces symptômes se lisent comme les marques de la violence physique qu'exerce sur elle l'ouvrage par sa seule présence matérielle.

A travers ce court récit s'opère toutefois un déplacement du pouvoir injurieux du langage : ce ne sont pas tant les mots, c'est-à-dire la teneur des énoncés, que Linda Ellia refuse d'ailleurs de lire, que l'objet-livre lui-même et son aura mythique qui sont la cause de ses malaises. A partir de ce glissement, qui a pour effet de disjoindre l'énoncé hitlérien de ses effets meurtriers ou à tout le moins pathogènes, s'instaure un processus de resignification. Passé le choc de la rencontre et tout juste après avoir visionné *Shoah* de Claude Lanzmann, Ellia se met à arracher des pages du texte, sur lesquelles elle dessine à grands traits. Trouvant là une forme d'apaisement à la rage et au désarroi dont elle est habitée depuis que *Mein Kampf* est entré chez elle, elle décide de partager avec d'autres ce geste libérateur qui entraîne, dans un même temps, un processus de destruction et de création :

²⁸ Il apparaît utile de préciser que tous les processus de resignification n'obéissent pas forcément à une visée critique. L'usage contre-citationnel de mots et de discours peut aussi aller en sens inverse et ajouter une charge injurieuse à des termes initialement inoffensifs.

²⁹ En entrevue à la télévision, Ellia explique avoir eu « l'impression de détenir Hitler entre les mains » (*Télévision Suisse Romande*, 13 janvier 2009. Vidéo disponible sur le site [Notre Combat](#)).

³⁰ L. Ellia, *Notre Combat*, *Op. cit.*, p. 9.

J'en ai éprouvé un tel plaisir que j'ai continué sur une trentaine de pages. Je les recouvrais de mes mots, de mes dessins, de mes peintures, les découpais... J'exultais. Je voulais en finir avec ce livre et le maculer jusqu'à sa dernière page. C'est alors que j'ai pensé aux autres. Pourquoi ne pas faire partager ce que j'étais en train de vivre³¹ ?

Pour ce faire, elle se poste dans des lieux publics, à des carrefours et à la sortie des métros, où elle accoste des inconnus afin de leur remettre des pages du livre qu'ils sont à leur tour invités à modifier comme bon leur semble. Une seule condition est posée : une fois transformés à la guise des participants, les feuillets doivent être retournés à Ellia afin de remembrer une version altérée mais néanmoins encore reconnaissable de *Mon Combat*, devenu *Notre Combat*.

Mise à plat de l'aura mythique

La référence, dans l'avant-propos, au monumental et influent film *Shoah* inscrit *Notre Combat* dans une filiation avec le travail de Claude Lanzmann et nous engage à penser le livre d'art réalisé par Ellia à la lumière des pratiques mémorielles qui ont pour objet l'Holocauste. Il serait évidemment difficile de passer sous silence ce qui distingue *Shoah* de *Notre Combat*, à commencer par leurs supports respectivement filmique pour le premier et livresque dans le cas du second. La modalité testimoniale qui a fait la marque de *Shoah* laisse place, dans *Notre Combat*, à des modalités métadiscursive et postmémorielle, dont l'adoption est conditionnée par l'appartenance de Linda Ellia, ainsi que de la plupart des contributeurs, à la génération d'après. La nature des éléments langagiers et visuels mis en contact diffère également : là où le film de Lanzmann superpose la parole des témoins aux images filmiques des lieux souvent vides du génocide, le livre d'Ellia recouvre de dessins les énoncés programmatiques de la destruction des juifs d'Europe. Ce recouvrement du texte par l'image peut sembler aller à contresens de l'œuvre de Lanzmann. De part et d'autre, la superposition des mots et des images reste toutefois liée à une même volonté de faire surgir un sens nouveau de ce qui fait le fond de l'œuvre. Dans *Shoah*, le récit des témoins, mis à l'avant-plan, charge d'horreur les images en contre-fond de lieux, d'objets et de gestes ordinaires, tels une petite forêt, un wagon de train ou les mouvements effectués par un barbier. Les mots font basculer l'ordinaire du côté d'un

³¹ *Ibid.*

invraisemblable non seulement avéré, mais préfiguré par ces mêmes énoncés qu'Ellia s'emploie quant à elle à vider de leur aura de pouvoir meurtrier en les réduisant à une matérialité pure.

Le texte haineux devient dans *Notre Combat* le support des interventions qui s'écrivent à la fois à son encontre et tout contre lui, dans une proximité paradoxale propre à tout processus de resignification. De l'usage qu'en font les intervenants, les énoncés d'Hitler ressortent aplanis, littéralement mis à plat par les dessins et commentaires. Même les contributions tridimensionnelles sous forme de sculptures, de pliages et d'objets ajoutés sur la page, font l'objet d'un tel aplatissement. Photographiées et encadrées par les marges beiges qui courent sur toutes les pages de *Notre Combat*, elles sont ainsi renvoyées à une bidimensionnalité qui écrase ou, à tout le moins, réduit du même coup l'aura du texte³². A travers le processus d'appropriation et de mise à plat du livre d'Hitler, l'aura mortifère de *Mein Kampf*, qui impressionne et laisse d'abord de nombreux contributeurs hésitants, est mise à distance et amoindrie à défaut d'être véritablement désamorcée, comme le rappelle le vaste dispositif d'emprisonnement déployé autour du texte originel. Le projet d'Ellia oblige les intervenants à une confrontation physique avec le brûlot nazi : ils doivent en prendre une partie entre leurs mains, le manipuler malgré la répulsion qu'il inspire à plusieurs. De ce contact physique qui les réduit au rôle de simple objet et fait d'eux une surface concrète sur laquelle il leur est possible d'intervenir, les mots haineux subissent une démythification/démystification, comme si l'arrachement des pages de *Mein Kampf* permettait effectivement de rompre le lien imaginé organique entre le texte et son auteur en détruisant son aura mythique. Les énoncés se vident ainsi de

³² Les photos et les vidéos de l'exposition issue de *Notre Combat* laissent penser que c'est également sous cette forme bidimensionnelle que sont présentées, hors du livre, les sculptures et autres contributions ressortissant au travail sur le volume. Cette mise à plat assure aux interventions une plus grande reproductibilité, au sens où l'entend Walter Benjamin dans l'essai « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (dernière version de 1939) » (*Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, pp. 269-316). Selon W. Benjamin, la reproduction technique « détache l'objet reproduit du domaine de la tradition » (p. 276) et de cette coupure résulte le dépérissement de l'aura. « [L']autorité de la chose » (p. 275) est ébranlée par la reproductibilité technique. S'il est vrai que le dans cas de *Mein Kampf*, le processus de reproduction à grande échelle a en partie contribué à la mythification du livre – une mythification complétée par « l'insondable béance que fut la Shoah » (p. 8), pour prendre ici les mots de Simone Veil dans la préface de *Notre Combat* –, la forme livresque et facilement reproductible prise par le projet collectif d'Ellia tend à réduire l'aura meurtrier qui émane du manifeste nazi. Du processus de reproduction de *Notre Combat*, le livre d'Hitler qui demeure sous-jacent au résultat final, ressort détaché du contexte ayant alimenté son aura.

leur charge meurtrière et deviennent ce que Butler nomme des « signifiants matériels en [eux]-même[s] sémantiquement vide[s] »³³. Leur vacuité les rend susceptibles d'acquiescer un sens différent dès lors qu'ils prennent place dans une nouvelle structure.

Détourné de ses visées initiales par les commentaires, les dessins et les images, le texte d'Hitler n'est pas pour autant censuré. Même lorsque les interventions sur la page l'englobent en totalité, ne laissant rien paraître de lui, les marges qui l'enserrent rappellent sa présence sous-jacente. Cet encadrement peut évidemment s'interpréter comme la volonté de tenir à distance le texte haineux. Le cadrage du texte se déploie sur plusieurs niveaux et semble par là réaffirmer le pouvoir mortifère de *Mein Kampf*. Même démembré et aplani, il faudrait le mettre sous verrous ou sous barbelés afin de se protéger de ses effets blessants et potentiellement létaux. Aux marges dont il est enserré sur chacune des pages s'ajoute parfois à l'intérieur même des interventions une thématique de son emprisonnement (**fig. 9**). Un important appareil pré- et postfaciel redouble l'effet d'enfermement. Le dispositif est constitué d'une préface officielle de Simone Veil, de l'avant-propos signé par Linda Ellia, d'un commentaire de Thierry Illouz intitulé « Le support impossible » et de la réflexion « La mémoire nous joue un tour... ou l'art doit-il être réinventé ? » du psychanalyste Eric Villette. A l'autre bout, l'appareil postfaciel rassemble une courte note du Grand Rabbin Gilles Bernheim, des récits des intervenants, quelques photos de participants, une liste complète de toutes les personnes qui ont contribué au projet ainsi que de longs remerciements. L'enserrement se prolonge au-delà du livre et s'étend jusqu'au coffret cartonné dans lequel se présente *Notre Combat*. En plus de contenir le livre d'Hitler déjà enfermé dans celui d'Ellia, le boîtier présente sur chacune de ses faces une photo de *Mein Kampf* emprisonné derrière des fils de fer (**figs. 10a et 10b**).

Ces mécanismes enserrant le texte d'Hitler peuvent s'entendre comme la répétition du pouvoir mortifère des mots d'Hitler et la reconduction de l'idée d'une aura de toute-puissance baignant ce livre tabou. Il est vrai qu'un peu de cela entre en jeu dans *Notre Combat*. Cependant, tout en faisant office de barrière contre la

³³ J. Butler, *Le Pouvoir des mots. Politique du performatif*, *Op. cit.*, p. 160.

performativité des énoncés hitlériens, l'enclassement de *Mein Kampf* dans *Notre Combat* participe aussi d'un dispositif citationnel, ou plutôt contre-citationnel, dans la mesure où la citation du texte haineux, loin de chercher à consolider l'insulte raciste, vise plutôt son désamorçage. Autrement dit, les cadres qui s'accumulent autour de *Mein Kampf* font office de guillemets. À la façon des marques de la citation, ils sont des modalisateurs de distance entre *Mon Combat* et *Notre Combat*, et mettent en lumière l'usage critique qui est fait du manifeste nazi. L'insulte haineuse et raciste, rappelle Judith Butler, est toujours une citation. Celui ou celle qui la prononce s'inscrit de ce fait dans une communauté de locuteurs racistes venus avant lui. C'est de leur inscription dans une filiation linguistique que les énoncés haineux acquièrent leur capacité de blesser.

Notre Combat arrache très littéralement le texte à sa communauté de locuteurs racistes et le sépare d'elle par des dispositifs de cadrage qui lui tiennent lieu de guillemets. Non seulement les marques de l'emprunt se veulent-elles une façon de maintenir le texte d'Hitler à distance de ses usages racistes hérités, mais elles l'insèrent dans une nouvelle communauté de locuteurs. La préface de Simone Veil et l'avant-propos où Linda Ellia évoque le film *Shoah*, lui attribuant en quelque sorte un rôle inaugural dans la réalisation du livre d'art, placent *Notre Combat* à la fois sous l'égide des victimes et à la suite de celles-ci. Le texte d'Hitler se voit du même coup inscrit dans une communauté de locuteurs rescapés et témoins, au sens large de ce terme. Dans le contexte de la mémoire de la Shoah, est en posture de témoin celui ou celle qui refuse d'oublier les crimes nazis. La postface vient quant à elle refermer les guillemets. En faisant une large part aux intervenants, à leur parole, leurs visages et leurs noms, elle ouvre vers un présent où chacun est invité à faire face à la méduse hitlérienne afin de « déclencher une forte émotion qui (...) pousserait à vivre une expérience intime, nouvelle, en toute liberté »³⁴. Il s'agit, en somme, de réfléchir (à) son pouvoir, ce verbe signifiant doublement, dans ce contexte, l'exercice de la réflexion et l'action de renvoyer quelque chose dans la même direction ou dans une autre.

³⁴ L. Ellia, *Notre Combat*, *Op. cit.*, p. 9.

Une certaine ambiguïté est à l'œuvre dans *Notre Combat* dans la mesure où le travail d'aplanissement de l'aura mythique est tributaire d'un mouvement de reproduction de celle-ci. Participent de cette ambiguïté certains aspects de la démarche et des composantes de *Notre Combat*, dont le dispositif d'enfermement de *Mein Kampf* et le choix des lieux (carrefours, sorties des métros) pour accoster des passants, voire les « arrêter » dans leur quotidien afin de les inviter à approcher le texte d'Hitler. Il est tentant de voir dans ce procédé un certain imaginaire de la rafle. Une dimension supplémentaire s'ajoute cependant à ce *topos* des récits et des représentations de la Shoah : si les carrefours et les lieux de transit peuvent rappeler les rafles et les déportations, ils sont également le symbole de la mise en mouvement de *Mein Kampf*, de l'échange, du partage et des réactions multiples qu'il suscite. L'arrachement, la distribution et le remontage des pages n'entraînent pas qu'un déplacement physique du texte. Sa circulation a aussi partie liée avec un changement de statut générique qui participe pleinement du travail de resignification critique mené dans *Notre Combat*. L'énoncé programmatique du nazisme et du génocide perpétré en son nom devient un projet artistique collectif, une œuvre d'art, qui plus est infiniment reproductible, « un livre édité et réédité en de multiples exemplaires »³⁵. En tant qu'« objet d'art mis en position d'objet usuel, (...) objet consommé par le plus grand nombre »³⁶, il échappe à la fixité et à la sacralisation, deux éléments auxquels contribuerait par ailleurs la censure de *Mein Kampf*³⁷.

L'image-bouclier

En tension entre répétition et détournement, de même qu'entre représentation et disparition, *Notre Combat* travaille au point de jonction et d'oscillation du texte et de l'image. Sous la forme de dessins, de croquis, de collages, de pliages, d'ajouts d'objets sur la surface de la page ou encore de mots, les

³⁵ E. Villette, « La mémoire nous joue un tour... ou l'art doit-il être réinventé ? », *Op. cit.*, p. 19.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Les expositions inspirées du livre prolongent ce mouvement de déplacement. Le livre ne constitue pas la finalité du projet collaboratif initié par Linda Ellia. Même imprimé et ainsi ramené à une certaine fixité, il demeure en quelque sorte ouvert à des ajouts et à des réactions nouvelles qui débordent ses frontières.

interventions sur *Mon Combat* jouent un rôle d'« image-bouclier »³⁸ face à la méduse textuelle hitlérienne. J'emprunte à la lecture du mythe de Persée et de la Méduse proposée par Georges Didi-Huberman cette idée d'une image-bouclier comme dispositif ouvrant vers la connaissance et l'imagination de ce que d'aucuns désignent comme un unimaginable ou un impensable. Le rôle de cette image n'est pas tant de faire écran à l'horreur bien réelle qu'on ne saurait voir ou imaginer que de permettre de regarder autrement la part atroce du réel. Dans l'affrontement entre Persée et la Méduse, le bouclier n'est ni l'arme servant à tuer la Gorgone au regard mortel – c'est plutôt l'épée qui la décapite – ni un rempart derrière lequel Persée se réfugie afin d'éviter de se confronter à l'horifique réalité. Il est au contraire le dispositif spéculaire par lequel « Persée affronte malgré tout la Gorgone »³⁹, c'est-à-dire malgré la menace mortifère de son regard et les risques de pétrification. La surface réfléchissante du bouclier lui permet en effet de regarder la Méduse de biais, de croiser son regard sans toutefois se laisser happer par lui. C'est sur une image spéculaire de la Méduse que Persée pose les yeux, évitant ainsi l'aveuglement qui se fait ici synonyme d'une forme d'impuissance chez ceux et celles confrontées à l'horreur pure. L'image-bouclier est un processus médiateur par lequel il y a diffraction du pouvoir médusant de l'horreur qui peut ainsi être réfléchi.

L'image mobilisée dans *Notre Combat* devient un instrument permettant aussi bien aux intervenants qu'aux destinataires du livre de jeter des regards multiples sur un texte imaginé médusant et de l'approcher au plus près afin de démonter ses mécanismes d'aveuglement, voire d'en rire une fois son aura mythique amoindrie. C'est en ce sens qu'elle fait office d'image-bouclier. Elle sert, d'une part, de surface

³⁸ G. Didi-Huberman, *Images malgré tout*, *Op. cit.*, p. 223. Didi-Huberman développe cette idée dans le contexte d'un débat sur les traces visuelles, surtout photographiques, de l'extermination. Ce débat s'est engagé notamment avec Gérard Wajcman suite à l'exposition *Mémoire des camps*, où étaient montrées des photographies prises par un membre du *Sonderkommando* d'Auschwitz. C'est donc dire que l'image dont il est question chez Didi-Huberman n'est pas de même nature que celles dont *Notre Combat* recouvre le texte d'Hitler. Les images de *Notre Combat* m'apparaissent toutefois jouer face à *Mein Kampf* un rôle similaire à celui que Didi-Huberman prête aux photographies d'Auschwitz vis-à-vis de l'horreur du réel de l'extermination. Les photographies prises par le *Sonderkommando* nous permettent d'imaginer et l'imagination a, selon Didi-Huberman, précisément partie liée avec la possibilité de se souvenir. Ces photos sont une « façon de *savoir malgré tout* » (p. 201), bien qu'elles ne nous donnent « pas la "proportionnalité" de l'événement » (p. 201) et ne nous rendent « certes pas "présent" le mal radical » (p. 193). Les images et imagetextes du livre d'art d'Ellia sont plutôt l'aboutissement d'un processus d'imagination rendu possible par le démembrement de *Mein Kampf* et sa mise en circulation.

³⁹ *Ibid.*, p. 222.

médiatrice du pouvoir mortifère du texte d'Hitler, un pouvoir que le livre d'art de Linda Ellia réaffirme et dément dans un même geste. Car la mise à plat de l'aura maléfique de *Mein Kampf* à travers un dispositif citationnel, qui resitue le texte originel dans une nouvelle communauté de locuteurs et le recadre dans un dispositif artistique, tend du même coup à réitérer la force mortifère du manifeste nazi. Encore aujourd'hui, lui est accordé un pouvoir haineux, ce dont témoignent les débats autour de son éventuel passage dans le domaine public, et il semble quasi impossible de ne pas voir dans cet objet textuel le présage du « paradoxe d'une *condition humaine inhumaine* »⁴⁰ à laquelle le nazisme a voué les juifs, les tsiganes ainsi que d'autres groupes sociaux. Une condition rendue avec éloquence ce tableau réalisé par Linda Ellia (**fig. 11-L.E.**) où peine à se faire reconnaître l'humanité du visage représenté⁴¹. Les marques redoublées de la citation – sous forme de marges à l'échelle de la page, des dispositifs pré- et postfaciels et du boîtier orné de barbelés à l'échelle du livre – suggèrent tout au long de *Notre Combat* la persistance du pouvoir injurieux et blessant de *Mein Kampf* contre lequel l'abondant dispositif d'encerclement doit nous prémunir.

D'autre part, la médiation du texte injurieux par le biais de l'image entraîne la diffraction de la force médusante du texte d'Hitler, renforcée par le démembrement de l'ouvrage à la faveur duquel il passe du statut d'énoncé programmatique d'un génocide à celui d'œuvre d'art. Cette œuvre placée sous le signe d'un combat collectif refuse l'unicité et l'univocité et « n'est [surtout] pas un acte isolé »⁴². Au contraire, dans sa démarche comme dans son résultat, *Notre Combat* façonne un « nous » remémorant, une communauté laissée ouverte, toujours susceptible de se reconfigurer, à l'instar du livre sans cesse démonté et remonté dans le cadre des expositions qui s'en inspirent. Il ne s'agit donc pas de faire de l'image une arme mortelle et de mettre à mort la méduse hitlérienne, d'en finir une fois pour toute avec elle en la décapitant d'un coup d'épée fatal⁴³. Les images dont sont recouvertes les pages de *Mein Kampf* tendent plutôt à diffracter le texte et à faire dévier la trajectoire de ses énoncés afin de les mettre au service d'une entreprise de remémoration infinie.

⁴⁰ M. Revault d'Allonnes, *Fragile humanité*, Paris, Aubier, « Alto », 2002, pp. 147-148.

⁴¹ Le tableau n'est toutefois pas signé.

⁴² L. Ellia, *Notre Combat*, *Op. cit.*, p. 12.

⁴³ Même si quelques interventions participent en effet d'un désir de trancher la tête d'Hitler, à l'échelle du livre le projet mené par *Notre Combat* s'inscrit plutôt dans un processus de réflexion et de détournement.

Si elles obscurcissent le texte hitlérien, le masquant en totalité ou en partie, réduisant dans tous les cas sa lisibilité, les images de *Notre Combat* contribuent aussi « à dessiner des configurations nouvelles du visible, du dicible et du pensable »⁴⁴ appelées à se renouveler incessamment. Non seulement elles permettent de jeter un regard sur *Mein Kampf*, mais les images du livre d'art, en raison de leur dimension à la fois critique et collective, détournent les énoncés du programme nazi à d'autres fins, mettant ainsi en mouvement un livre que le gouffre de la Shoah a rendu (imaginativement) intouchable.

Préfigureurs d'une destruction d'une ampleur sans précédent, les mots d'Hitler deviennent très littéralement le lieu d'un processus de remémoration qui vise à recouvrir, par voie de recouvrement, ce que le projet nazi avait voulu effacer, à savoir non seulement une diversité humaine, mais également la mémoire même de la disparition. De la rencontre entre le texte programmatique du génocide perpétré au nom du nazisme et des réactions et commentaires imagés des intervenants s'engage un dialogue qui déplace et déjoue les enjeux du texte originel. La performativité à l'œuvre dans la rencontre du texte et des images fabrique un espace mémoriel où chacun – juifs et non-juifs, légataires officiels ou gens simplement « nés après [et qui, de ce fait,] ont été atteints par ces retombées comme anatomiques du nazisme et des camps »⁴⁵ -, est autorisé à s'exprimer sur ce lourd héritage commun qu'est la Shoah. Le projet d'Ellia les convie à donner libre cours au « mouvement des associations, c'est-à-dire des *montages* imaginaires et symboliques dont nous investissons interminablement cette histoire tragique »⁴⁶ contenue en germe dans *Mein Kampf*. Le montage, les associations libres et les procédés de recadrage du texte, arraché à son contexte originel et placé dans une nouvelle communauté de locuteurs, concourent à critiquer et à déplacer sans cesse le sens premier du manifeste en sorte que, à l'issue de son démembrement, de son recouvrement par l'image et de son remembrement, le livre hitlérien passe du statut d'aruspice mortifère à celui de corps de mémoire. Remembrement et remémoration se rejoignent dans *Notre Combat*, conviant le sens

⁴⁴ J. Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 113. C'est, de façon générale, à toutes les images de l'art que Rancière attribue la capacité de faire naître ces nouvelles configurations.

⁴⁵ A.-L. Stern, *Le Savoir-déporté. Camps, histoire, psychanalyse*, Paris, Seuil, 2004, p. 108.

⁴⁶ G. Didi-Huberman, *Images malgré tout*, *Op. cit.*, p. 156.

donné en vieux français un verbe *resembler* qui désignait alors l'acte de mémoire⁴⁷. Bien qu'encore présent, le texte initial est dérouté par les interventions imagées. Sa téléologie meurtrière se voit ainsi détournée au profit de la construction d'un corps mémoriel collectif, composite, disparate, contradictoire, et en cela non seulement profondément humain, mais radicalement opposé au projet nazi qui cherchait à faire disparaître jusqu'à la mémoire de la disparition.

⁴⁷ J. Picoche, *Dictionnaire étymologique du français*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1994, p. 347.