



2019

melene
benzaca

Photographies Auschwitz
helene benzacar



Après Auschwitz

*All gone into the world of light*¹

Ouverture du film de Claude Lanzmann, *Shoah* : Une embarcation à fond plat glisse sur une rivière paisible dans la brume. On entend un chant en polonais qui monte de cette barque :

*Une petite maison blanche
reste dans ma mémoire.
De cette petite maison blanche
chaque nuit je rêve.*

Entre 1941 et 1945, l'enfant Simon Srebnik, dont les parents ont été massacrés, lui-même prisonnier de la SS dans un commando de « Juifs du travail », remonte plusieurs fois par semaine la rivière Ner dans une barque depuis le village de Chelmno jusqu'aux champs voisins. Les Nazis apprécient sa voix mélodieuse, il chante à l'aller et au retour.

Ce n'est pas une figure, ce n'est pas une image.

Au début de *Shoah*, Simon Srebnik refait le parcours en barque sur la Ner, et chantonne, guidant non plus la barque noire mais le regard du spectateur sur les rives embrumées.

*Rien. Un son purement vocal qui flotte dans l'air comme un cri d'oiseau*².

C'est un ensemble de trois séries de photographies argentiques sobrement intitulées sur le site d'Hélène Benzacar, *Auschwitz* (2009), *Auschwitz 2* (2016) et *Auschwitz 3* (2018). Elles ont été prises lors de voyages scolaires en Pologne avec les élèves du lycée où Hélène Benzacar est professeur. Quelques-unes ont été montrées lors de l'exposition des travaux réalisés par les élèves et les professeurs dans le CDI de l'établissement.

Les 23 images d'*Auschwitz* (2009) ont été rassemblées par l'artiste dans un livre, *la petite prairie aux bouleaux*...

Ces trois séries montrent des adolescents saisis au premier plan de dos ou de trois-quarts dans divers endroits du camp d'extermination d'Auschwitz. La saison est hivernale avec des variantes : le ciel bas du mois de janvier diffuse une lumière grise baignée de neige sur les images d'*Auschwitz 1*, il fait beau sur la neige de la veille lors de la visite de février 2016, il n'y a pas de neige sur les images d'*Auschwitz 3* prises au mois de mars tout au long d'une journée dont elles

1. *All gone into the world of light* (Tous, ils sont partis dans un monde de lumière). Ce vers d'Henry Vaughan est cité comme tête de chapitre par Jean-Christophe Bailly dans son ouvrage *Le Dépaysement, Voyages en France*, Seuil, 2011, p. 131. Ce chapitre raconte la visite des sites de La Grande Guerre, près de Verdun. L'auteur évoque le livre de l'historienne Frances A. Yates, *Fragments autobiographiques*, qui raconte une promenade bucolique en 1912 en compagnie de son jeune frère qui sera tué peu de temps après sur le champ de bataille. Elle associe le vers de Vaughan à cette promenade lumineuse et à la disparition du jeune homme.
2. Pascal Quignard, *La barque silencieuse, Dernier royaume*, t. VI, Seuil, 2009, p. 182.







capteront les nuances de lumière.

Le titre des images indique que les personnages ne sont pas le sujet de ces photographies. Elles ne se veulent ni portraits d'adolescents ni reportage en images de la visite d'adolescents à Auschwitz. Décalés sur le côté à gauche ou à droite, ils n'occupent pas le paysage, ils le regardent. Cependant, une évolution remarquable se produit. Les personnages des images des deux premières séries sont des formes anonymes, parfois imprécises, vues de dos ou de trois-quarts, engoncées dans des manteaux ou des anoraks, la capuche relevée dissimulant la face. Certains, indistincts, sont cachés dans l'ombre d'un bâtiment ou dans l'obscurité créée par la surexposition. La troisième série insiste davantage sur les adolescents mis en scène, non seulement par la mise au point et le cadrage plus serré mais aussi par la découverte des visages. Les capuchons rabattus laissent apparaître en partie les profils d'un haut ou d'un bas de visage et surtout on aperçoit entièrement deux visages de jeune fille saisis de trois-quarts et un profil de garçon. Cette nouvelle disposition met l'accent sur le regard dont on peut suivre la ligne depuis le creux de l'oeil vers l'intérieur de l'image. Elle fait aussi apparaître la jeunesse des personnages, c'est-à-dire d'un regard sur lequel ne pèse pas l'héritage de la Shoah. Leur âge les rend conscients de ce qui s'est passé et en même temps les tient encore à l'écart de toute action sur l'Histoire du monde.

Les intitulés, *la petite prairie aux bouleaux, Auschwitz*, mettent l'accent sur le lieu. Le premier évoque la nature, et plusieurs éléments naturels comme la neige, les arbres, la terre, le ciel imprègnent diversement le sujet des images et la matière même des photos, leur luminosité variable.

La plupart des images de la première série ouvrent des perspectives sur le camp à partir des personnages. Plus fournie dans le livre, elle comprend aussi des photos sans la présence de personnages. Le camp y est aisément identifiable : la course des rails, l'entrée et son portail, l'étirement des baraquements, la forêt de bouleaux³ au-delà des clôtures de barbelés sont des représentations que la mémoire et l'Histoire ont associées au nom d'Auschwitz. Le lieu est plus allusif dans les deux autres séries. Les images d'*Auschwitz 2* ont un cadre plus resserré et même fermé : le regard bute sur un wagon de chemin de fer, un mur, les poutrelles d'un mirador. Lorsque l'espace

3. Le titre du livre *la petite prairie aux bouleaux...* est un hommage indirect à l'ouvrage de Georges Didi-Huberman, *Écorces*, Minuit, 2011



s'ouvre, la surexposition due à la réverbération de la lumière sur la neige trouble la vision.

Pour la troisième série, la mise au point est faite sur le personnage au premier plan si bien que l'environnement est flou, brouillé. Le champ plus ouvert et la perspective plus large de la première série accordent davantage de place au sol, alors que dans les séries suivantes le rétrécissement du cadre autour du personnage saisi à mi-corps, voire à partir de l'épaule ou même seulement tête et cou favorise une vaste plage de ciel.

*Tant
de terres gagnées
au-dessus des
anneaux
d'âme
légers, si légers.*⁴

Cette évolution du regard depuis le sol où s'accumulent les traces jusqu'au ciel lumineux et vide, du visible à l'incertain, du lisible au suggéré, atteste d'un infléchissement dans la démarche de l'artiste. Comme si peu à peu voir Auschwitz, ce n'était plus voir la matérialité du camp, ses bâtiments, ses clôtures entretenues, voire restaurées, mais une impossible image de ce qui y a eu lieu.

Dans les trois séries la ligne d'horizon est absente. Au plus loin, l'œil rencontre la ligne de l'enceinte d'Auschwitz au bout des rails vue de l'extérieur dans *Auschwitz* (2009), dans les deux autres séries il se perd sans fin dans des lignes brouillées de baraquements, d'arbres. Au plus près, il se heurte à son enfermement. Ce manque, l'indétermination de l'espace, le décor tronqué par le cadre de la photo trahissent le désarroi et l'emprisonnement, une absence de maîtrise de l'individu sur le monde. Cette absence de repères est d'autant plus déstabilisante que plusieurs photos ne suivent pas l'horizontalité comme si elles avaient été prises au vol. Elles rappellent les quatre images prises clandestinement par le *Sonderkommando* d'Auschwitz-Birkenau en 1944. Images saisies par effraction, images lacunaires, floues : deux de ces clichés ont été pris depuis l'intérieur du crématoire par une ouverture dont le cadre sombre découpe la scène photographiée à l'extérieur. Les deux autres pris à l'extérieur ont perdu l'orthogonalité et l'un d'eux vise le ciel, des branches de bouleaux vacillantes, le ciel éblouissant. C'est à propos de cette quatrième photo que Georges Didi- Huberman

4.

Paul Celan, « Chymique », in *La rose de personne*, in *Choix de poèmes réunis par l'auteur*, trad. Jean-Pierre Lefebvre, Gallimard, Poésie, p.183.







posait la question : *Mais faut-il une réalité clairement visible – ou lisible – pour que le témoignage ait lieu ?*⁵ Plusieurs images d'Hélène Benzacar, dans chaque série, gardent le souvenir de ces quatre photographies, le plan est incliné, le fond est indistinct, troublé par l'absence de mise au point ou la surexposition. Quelques photos sont prises depuis l'intérieur d'un bâtiment vers l'extérieur. Une image de la série *Auschwitz 2* place le personnage qui regarde dans l'obscurité d'un mur tourné vers la lumière d'une meurtrière, dans une composition qui évoque les deux premières photos du *Sonderkommando*. Ces images de l'artiste à leur tour portent témoignage d'une réalité bouleversée, mais aussi du premier témoignage courageux et tremblant du *Sonderkommando*.

Sur le vêtement des adolescents d'*Auschwitz 2*, il y a, posé là, un papillon jaune. Sur ceux d'*Auschwitz 3*, c'est une abeille. Ces insectes sont naturalisés. Ils paraissent vivants, saisis dans les rets de l'image photographique le temps d'un battement d'aile suspendu. Cela fait plusieurs années que l'artiste introduit dans ses photographies un animal naturalisé, un loup figure majeure des ensembles de 2001 à 2009, des oiseaux, des bêtes empruntées aux réserves d'un Musée d'Histoire naturelle⁶. Les insectes apparaissent sur les *Portraits de famille* en 2014, puis les seules abeilles accompagnent les personnages de *Prénom Marie*, en 2014. Le papillon jaune au revers du vêtement semble la métamorphose d'une étoile cousue là. Ce rappel est plus poignant encore si l'on se souvient des papillons qu'Eva Bulová, une enfant de 12 ans morte à Auschwitz, a dessinés pendant son emprisonnement au camp de Theresienstadt en 1942. Le papillon, l'abeille sont piqués sur le vêtement, tout comme un travail de couture devait fixer l'étoile de David. L'abeille est un insecte dont la piqûre est douloureuse. Les travaux des élèves lors du voyage de 2018 étaient associés à ces thèmes du tissu et de la piqûre. Chacun a choisi une photo d'un déporté et l'a mise en scène voilée par un tissu. Ainsi le travail de mémoire se présente de façon concrète comme l'impression que laisse une piqûre. Il est un texte en creux, accueille des traces comme ces monceaux de vêtements retrouvés dans les camps quand les corps qui les habitaient avaient été depuis longtemps réduits en cendres.

Ces trois séries interrogent l'acte de voir à travers le regard sur Auschwitz d'adolescents d'aujourd'hui.

La réflexion et le travail de l'artiste poussent à interroger sur ce

5. *Écorces*, op. cit. p. 49.

6. Ainsi des animaux naturalisés des réserves du Museum d'Histoire naturelle d'Angers apparaissent dans d'autres travaux d'H. Benzacar, *Réserves* (2005) et





De quoi Auschwitz est-il le nom ?

qu'est la transmission de la mémoire de la Shoah aujourd'hui, sur ses conditions, ses modalités alors que les quelques survivants et témoins disparaissent, que les traces matérielles s'altèrent à moins d'être abritées dans un musée, installées dans sa muséographie. Pour autant, la composition et la mise en scène de ces images rappellent d'autres ensembles photographiques d'Hélène Benzacar - un personnage, animal ou humain, plus ou moins décentré dans le cadre, détourné, regarde un paysage qui apparaît partiel, flou ou énigmatique à celui qui voit l'image mais dont lui-même a un champ de vision plus large et peut-être une perception, voire une compréhension, plus fine -. Dans l'œuvre de l'artiste, *Auschwitz* s'engage au moment où se suspend l'ensemble des séries photographiques autour de la figure du loup. Plus précisément, *Auschwitz* en 2009 est réalisé la même année que *Fleuve* où le loup est accompagné pour la première fois de la silhouette encapuchonnée de noir du passeur sur la barque d'un fleuve. *Remous* en 2010 montre une dernière fois le loup aux côtés de l'homme en noir et d'un adolescent arrêtés au bord d'un torrent aux eaux blanches d'écume.

C'est à cette blancheur que succède la neige d'Auschwitz. Avec le même effet de sidération⁷.

J'étais comme aveuglé par la grandeur aveuglante de ces champs de cadavres. De loin, ils m'apparaissaient comme des plaques de neige blanche, des reflets d'argent sur les montagnes [...],
écrit Zoran Mušič⁸, survivant de Dachau.

Qu'y a-t-il à voir là ?

Ce que l'on voit lors d'une visite à Auschwitz n'est pas la réalité de la Shoah mais là où elle eut lieu. Ce qui hante les images d'*Auschwitz*, c'est un regard. Ces adolescents qui sont nés longtemps après la Seconde Guerre mondiale regardent Auschwitz et nous qui les regardons sur l'image, nous à qui ils n'accordent aucun regard, nous ne savons pas ce qu'ils voient. En suivant la direction de leur regard dans le cadre de la photo nous voyons, de biais, souvent flous, une tourelle, des barbelés, un baraquement, une tour... Bien sûr, nous savons - nous croyons savoir, en savoir assez pour décrypter un mirador, un dortoir, la cheminée d'un crématoire -. Souvenons-nous de ce que dit son amant japonais à la jeune fille de Nevers (*Never* en

Crânes (2006).

7. Une sidération qu'un incident technique a risqué en effet de transformer en aveuglement : de ce premier voyage il a bien manqué ne pas avoir d'images : « *il faisait si froid*, raconte H. Benzacar, *que le mécanisme de l'appareil-photo s'est bloqué.* »
8. Cité in Michalski, *Public Monuments. Art in Political Bondage 1870-1997*, Londres, Reaktion Books, 1998, p. 173 et Pierre Wat, *Paysages entre nature et*

anglais, cela veut dire *jamais*) dans le film de Marguerite Duras et Alain Resnais, *Hiroshima mon amour : Tu n'as rien vu à Hiroshima*. Posons que *nous non plus nous n'avons rien vu*. Acceptons cette proposition. Parce que ce qu'il y a voir est indescriptible, non pas invisible mais non-vu, pas même par ceux qui ont survécu, qui sont revenus, pas même par ceux qui sont morts car l'instant de sa mort se dérobe à celui qui meurt, parce que les spectres enfin n'ont pas de regard à nous rendre quand bien même ils surgiraient devant nous.

Ce qu'il y aurait eu à voir est inimaginable. Chaque regard de ces adolescents fixe des espaces, des lignes, un carré de neige, de terre, de ciel où rien surgit. Un effroi. Une douleur. Dans la série *Auschwitz 2*, une silhouette bleuissante, presque noire, voit s'évanouir dans la neige étincelante l'ombre d'un wagon. Deux images d'*Auschwitz 3* sont essentielles : Un adolescent, une fille pour l'une, un garçon pour l'autre, de profil sur le côté gauche de la photo, fixe un lac où se reflètent le miroitement gris du ciel et le tremblement des bouleaux. Le paysage lisse et vide est ainsi dupliqué, mis en abyme par l'eau impassible. On sait ce lac empli de cendres humaines.

Jamais peut-être photos n'ont été plus silencieuses. Gestes suspendus, visages détournés, muets. Cela non plus ne correspond pas à la *réalité*, les camps étaient bruyants, le bruit incessant.

*L'extermination a ouvert, dans son impossible possibilité, dans son immense et insoutenable banalité, l'après-Auschwitz.*⁹

On pourrait rapprocher la composition des images d'Hélène Benzacar d'une peinture singulière de Turner, *Aube après le naufrage*, que Pierre Wat présente dans son ouvrage¹⁰ : un chien seul sur un rivage hurle à la mort face à la mer encore grosse et vide. Du drame qui a eu lieu, on ne voit rien. À l'heure où les derniers survivants de la Shoah disparaissent, où les traces elles aussi s'effacent quels que soient les pieux efforts d'entretien voire de « restauration » des lieux, l'artiste tente de capter quelque chose de ce qui a disparu. Pierre Wat, prenant comme exemple le Goya des *Désastres* dont la planche 26 s'intitule *No se puede mirar* (« Cela ne peut pas se regarder »), commente : *il faut donc inventer un art aveugle, un art non du témoignage ni, encore moins, du regard surplombant, mais de l'aveu qu'il y a des choses qu'on ne peut pas*

Histoire, Hazan, 2017, p. 102.

9. Philippe Lacoue-Labarthes, à propos de Paul Celan, in *La poésie comme expérience*, Paris, Christian-Bourgeois, 1986, cité par Pierre Wat, op. cit, p.2013.

regarder. [...] Les artistes doivent s'affronter au non-voir et lui donner forme [...].¹¹

En captant par delà la destruction, la dimension sensible de ce qui fut.

Comment donner forme à ce qui n'en a plus ?

*La mémoire ne sollicite pas seulement notre capacité à fournir des souvenirs circonstanciés. Les témoins majeurs [...] nous ont transmis autant d'affects que de représentations, autant d'impressions fugaces, irréflechies, que de faits déclarés.*¹²

Dans les images d'Hélène Benzacar, les variations atmosphériques, lumineuses restituent cette part sensible. Ces détails changeants, dans un décor globalement identique et limité, remettent le temps en marche dans un lieu où il semble figé pour l'éternité. Non pas le temps des calendriers, ni celui de l'Histoire, mais ce temps plus sensible qui est associé à la météorologie, le seul que les prisonniers appréhendaient, celui du froid, de la pluie, d'un rayon de soleil, de la chaleur torride. C'est cette dimension vivante, qui perdure jusqu'à aujourd'hui.

*Plus de cinquante ans ont passé depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale. Le cœur a beaucoup oublié, principalement des lieux, des dates, des noms de gens, et pourtant je ressens ces jours-là dans tout mon corps. Chaque fois qu'il pleut, qu'il fait froid ou que souffle un vent violent, je suis de nouveau dans le ghetto, dans le camp, ou dans les forêts [...]. La mémoire, s'avère-t-il, a des racines profondément ancrées dans le corps. Il suffit parfois de l'odeur de la paille pourrie ou du cri d'un oiseau pour me transporter loin et à l'intérieur.*¹³

Les images d'Hélène Benzacar témoignent alors qu'il n'y a plus de témoins. Elles témoignent *par* l'expérience que vivent les adolescents. L'artiste rend sensible non pas la mise à mort dont l'Histoire, les récits, livrent le détail, mais quelque chose de ce qui a été vécu.

Par les moyens de l'expression artistique les images rendent possible le surgissement d'une mémoire *vécue de l'intérieur*¹⁴, selon l'expression de Pierre Nora. Elle ne restitue pas des faits ou des actes, mais une matière confuse, hallucinée, qui appelle une forme d'expression inouïe.

10. Pierre Wat, op.cité.
11. Pierre Wat, op. cit, p.124.
12. Écorces, op. cit., p. 49.
13. Aharon Appelfeld, *Histoire d'une vie*, trad. Valérie Zenatti,

*Moi, je n'avais même pas de témoignages à offrir. Je ne me souvenais pas des noms des personnes ni de lieux, mais d'une obscurité, de bruits, de gestes. [...] Si les "tenants des faits" avaient été prêts à m'écouter un instant, je leur aurais de nouveau raconté que j'avais sept ans lorsque éclata la Seconde Guerre mondiale. La guerre s'était terrée dans mon corps, pas dans ma mémoire. Je n'inventais pas. Je faisais surgir des profondeurs de mon corps des sensations et des pensées absorbées en aveugle.*¹⁵

Aharon Appelfeld défend ainsi la forme poétique qu'il a donnée à ses récits, la fiction n'y est pas manipulation mais l'expression artistique d'une *légende intime*¹⁶

Le camp-musée n'a rien à voir avec la réalité de ce qu'y vécurent les déportés. L'arrière-plan brouillé des images suggère cette absence de réalité, mais le regard des enfants s'ouvre sur ce qui reste pour l'archéologue et le poète. Un regard conscient et imaginant.

*Regarder les choses d'un point de vue archéologique, c'est comparer ce que nous voyons au présent, qui a survécu, avec ce que nous savons avoir disparu.*¹⁷

Un mouvement d'aller et retour s'inaugure sur ce seuil qu'est l'image tendue comme une fiction. Les insectes naturalisés indiquent qu'il y a là manipulation, de la même façon que Sophie Ristelhueber montre dans une série de photos, *Eleven Blowups*, des cratères d'explosions de bombes refabriqués à partir d'anciens clichés, mêlant les époques et les lieux, tout en ayant soin de laisser des indices de ce montage. Les images d'H. Benzacar prennent une puissance mythologique. Le papillon et l'abeille évoquent la lumière. Un papillon doré est *messenger ailé du Hadès* dans la nouvelle de Jensen, *La Gradiva*¹⁸. Chez les Grecs anciens l'abeille qui sublime en miel le parfum des fleurs, était le symbole de l'âme, douée d'une vie ignée. Elle est identifiée à la déesse grecque Déméter, sa réapparition au printemps après l'hibernation est signe de renaissance. On trouve des abeilles figurées sur les tombeaux comme signes de vie après la mort et comme symboles de résurrection. L'abeille représente aussi l'Esprit, la parole. En hébreu, son nom « *Dbure* » vient de la racine « *Dbr* », « *parole* ». Elle témoigne surgie du Royaume des Morts.

Seuil, coll. Points, p. 60.

14. Pierre Nora, *Les Lieux de mémoire*, vol. 1, « Entre mémoire et Histoire », p. XXVI, 1984.

15. *Histoire d'une vie*, op. cit., p. 117 et 200.

16. *Histoire d'une vie*, op. cit., p. 117.

17. *Écorces*, op. cit., p.40.

18. Dans cette nouvelle, le héros archéologue tombe amoureux d'une jeune fille qu'il prend pour le fantôme d'une jeune Romaine, Gradiva, tant elle ressemble à la statue découverte dans les ruines. Leur rencontre est interrompue par un papillon qui semble venu rappeler au spectre qu'il est temps de rejoindre le Royaume des Morts : « *Pendant qu'il parlait, une chose singulière se produisit. Un papillon doré, légèrement teinté de rouge au bord interne des ailes de dessus, sortit des coquelicots et voltigea autour des colonnes. [...] Midi, l'heure des fantômes, était maintenant passé et sous la forme d'un papillon venu des champs d'asphodèles du Hadès, était arrivé un messenger ailé chargé de rappeler à la morte qu'il fallait rentrer.* », *Gradiva*,

Un basculement s'opère. Alors que le voyage scolaire a dans ses objectifs la transmission d'une mémoire, la présence des adolescents dans les images en fait à leur tour les passeurs de cette mémoire. Ils prennent le relais des témoins disparus. Photographiés, ils sont entrés dans l'image, ils n'appartiennent plus à la même réalité que celle où se situe celui qui regarde la photographie, ils sont entrés dans le temps d'une fiction et c'est depuis ce temps fictif qu'ils regardent l'innommable inimaginable. C'est leur arrêt qui nous arrête, leur saisissement qui nous saisit, mais de ce qu'ils voient entrés dans l'image, nous ne voyons rien que ce qu'a retenu l'objectif de l'appareil photographique : un paysage lacunaire, flou, blanchi par la distance et la lumière. Ils nous transmettent une dévastation, une perte plus grandes que cet effacement, non seulement ce qui a été enduré, vécu, mais aussi ce qui aurait été vécu par ces êtres détruits.

C'est ainsi que la "vie inachevée" erre dans le monde des vivants [...]

Errent partout des morts qui ne sont pas encore complètement morts, [...].¹⁹

La pellicule photographique retient la présence fuyante des corps sans lieu, des *errants conduits à travers le désert stellaire*²⁰ piqués dans un poudrolement de lumière. On peut rêver à ceci : que le survivant - revenu autre - change de corps, soit un autre corps, *redivivus*. C'est cette renaissante métamorphose qu'explore le travail d'Hélène Benzacar à Auschwitz. Les adolescents photographiés apparaissent comme surgis sur une limite entre deux espaces.

L'enfant n'est pas témoin mais passeur, comme l'était le loup dans les œuvres précédentes d'H. Benzacar. On ne sait ce qu'il voit mais son regard ouvre un espace silencieux.

On se souvient de l'enfant chantant, Simon Srebnik, traversant la Ner dans sa barque au début du film de Claude Lanzmann, *Shoah*. L'enfant mutique - *Le Garçon qui voulait dormir*²¹ -, le poète, s'arrêtent sur ce bord obscur, peut-être celui d'un lac gris sous les bouleaux, où se lèvent des fantômes.

All gone into the world of light

Jensen, in *Délires et rêves dans la "Graviva"* de Jensen, Sigmund Freud, trad. E. Zak et G. Sadoul, Gallimard, coll. Idées, 1973, p.63.

19. Pascal Quignard, *La barque silencieuse, Dernier royaume*, t.VI, Seuil, 2009, p.157.

20. Paul Celan, « En l'air là-haut », in *La rose de personne*, in *Choix de poèmes réunis par l'auteur*, trad. Jean-Pierre Lefebvre, Gallimard, Poésie, p.223.

21. Aharon Appelfeld, trad. Valérie Zenatti, Éditions de l'Olivier, 2004.

helene benzacar

Villapadierna
Née en 1961 à Annecy

1 rue Pierre Premier de Serbie
44510 LE POULIGUEN
helene.benzacar@wanadoo.fr
06 16 28 79 98

Résidences et interventions artistiques

- 2019 Aide individuelle à la création, DRAC Pays de la Loire
- 2017 Workshop, Ecole Supérieure d'Art de La Réunion, médium : photographie
- 2016 Résidence Recherche photographique, Galerie HASY dans le cadre des projets d'éducation artistique et culturelle de la DRAC des Pays de la Loire.

Expositions individuelles

- 2020 Musée Joseph Denais, Beaufort-en-Vallée
- 2016 Galerie HASY, Résidence d'artiste, Le Pouliguen
- 2014 Galerie HASY, Le Pouliguen
Portraits de famille, Muséum des sciences Naturelles, Angers
Art et Chapelles en Anjou, Chapelle Notre-Dame de Lorette, Saint-Jean-des-Mauvrets
- 2013 *L'Art prend l'air*, Conseil Général de Loire Atlantique
Ateliers Portes-ouvertes, *Les allumettes*, Trélazé
- 2011 Chapelle Sainte Anne, Remous, *Photographies*, Pornichet
- 2008 Galerie du Collège Paul Éluard, *Les inséparables*, Gennes sur Loire
- 2007 Galerie Vivienne INAH, salle Walter Benjamin, Paris
- 2005 Muséum d'Histoire Naturelle, *Réserve(s)*, Angers
- 2003 Musée François Pompon, *Rencontres animalières François*

Pompon, Saulieu
Galerie Sapo, Savennières

1998 **Peintures, photographies, Grand Théâtre**, Angers

Expositions collectives

- 2018 **Abbaye du Ronceray, Angers « HOP/e... D'un monde à l'autre »**, Angers
- 2017 **Chapelle Sainte Anne, Les vagues**, projet de résidence galerie HASY et projet académique « **Tous au bord de la mer** » La Baule
Galerie Lycée Grand Air, « Boîtes d'archives », La Baule
- 2013 **Mac2000**, Porte de Champerret, Paris
- 2012 **Projection éphémère, 4À8**, Galerie Le Cuvier de l'Archevêché, Aix-en-Provence
- 2010 **Mac2000**, Porte de Champerret, Paris
- 2007 « **Drôle de Bête !** », Photographies, Ville de Guyancourt
- 2006 **L'Art du fil dans l'Art actuel**, Musée du textile, Écomusée de l'Avesnois, Fourmies
- 2004 **A'plus, Junge Kunst aus Frankreich (Art actuel de France)**, Kolonie Wedding, Berlin
Sélection voies off, Rencontres Photographiques d'Arles, Arles
Jeune Création, Manifestation Internationale d'Art Contemporain, Grande Halle de la Villette, Paris
- 2003 **Le secret, exposition d'Art contemporain, Mataro**, Barcelone, Espagne
Jeune Création, Grande Halle de la Villette, Paris
48è Salon de Montrouge, Montrouge
- 2002 **Triptyque, salon d'Art contemporain**, Angers
Jeune Création, Grande Halle de la Villette, Paris
Pull's art, manifestation d'Art contemporain, Le Mans
Hors Cadre, Galerie du Lycée Bellevue, Le Mans
- 2001 **Jeune Création, grande Halle de la Villette**, Paris

- 2001 **Nouvelles images**, manifestation d'Art contemporain, Centre Courboulay, Le Mans
- 2000 **Petits moments entre nous**, exposition collective, Rennes
Pull's art, manifestation d'art contemporain, Le Mans
 Galerie du Lycée David d'Angers, **Je est un autre**, Angers
- 1995 **L'enfant et la rue**, (sous le patronage de l'UNESCO), Paris
- 1994 **Photographies**, exposition collective, quai Conti, Paris
- 1988 **Exposition collective**, ENSAD, Paris
- 1985 **Ateliers de Pratiques Théâtrales - Alberte Raynaud** - Performances, Sorbonne, Paris

Acquisitions

Fond Municipal d'Art contemporain d'Angers
 Artothèque d'Angers

Textes et publications

Jean-Luc Chalumeau, **Revue Verso**, Avril 2002
 André Rouillé, **Paris.Art.com**, Février 2003
Le secret - Catalogue- ACM, Ajuntament de Mataro 2003

Formation

- 2007 **Doctorat Art et Sciences de l'Art**, option arts plastiques, **Université Paris I Panthéon Sorbonne**, mention très honorable, félicitations du Jury, Titre de la thèse : « Le polyptyque ou l'un-possible image. De l'actualité du polyptyque contemporain en photographie. Recherche à partir d'une pratique personnelle de la photographie »
- 1991 **Agrégation d'Arts Plastiques**
- 1988 Elève de l'**Ecole Nationale Supérieure des Arts décoratifs de Paris**, section photographie
- 1981 Elève de l'**Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris**, section peinture