



PROJECT MUSE®

Esthétique et recyclages culturels

Klucinkas, Jean, Moser, Walter

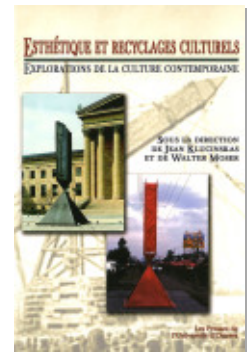
Published by University of Ottawa Press

Klucinkas, Jean and Walter Moser.

Esthétique et recyclages culturels: Explorations de la culture contemporaine.

University of Ottawa Press, 2004.

Project MUSE.muse.jhu.edu/book/12419.



➔ For additional information about this book

<https://muse.jhu.edu/book/12419>

le sait, accouchent du neuf, car elles ne sont jamais un retour au même. Elles copient en vue de produire un original non pour le recopier²⁹ :

C'est pourquoi, tout retour au même (commémoration, conservation, restauration) est toujours doublé par son ombre qu'il aura dû laisser derrière lui ou hors de lui pour rejoindre ce qui est devant lui, comme si ce qui avait été laissé en arrière ne cessait de tirer par la manche ce ou celui qui court devant lui en le condamnant à retarder à jamais³⁰.

De là vient la farce, le comique d'un Louis Napoléon Bonaparte, un héros d'opérette, même s'il s'apprête à prendre le pouvoir. Le texte de Marx procède par tableaux, personnages typiques, figurants représentant des classes sociales et de leurs intérêts. Il s'agit de mimer son adversaire pour avoir prise sur lui, de le parodier.

À la fin de sa vie, Blanqui écrit dans son cachot un texte, *L'Éternité par les astres*, paru d'abord dans la *Revue scientifique*. Il y expose sa vision de la répétition et de l'éternel retour. Il y a sur terre un nombre fini de corps simples qui donnent, combinés, un certain nombre de combinaisons, mais cela ne peut aller à l'infini, d'où le retour de combinaisons déjà là et de situations. D'où une vision en apparence désespérée du devenir : « Toujours et partout, dans le camp terrestre, le même drame, le même décor, sur la même scène étroite, une humanité bruyante, infatuée de sa grandeur, se croyant l'univers et vivant dans sa prison, comme dans une immensité, pour sombrer bientôt avec le globe qui a porté dans le plus profond dédain le fardeau de son orgueil³¹ ». Le monde n'a d'autre rationalité que la pure contingence. D'où la vertu du « coup de main » qui peut toujours par sa déchirure même interrompre le cours du même. C'est pourquoi tout est toujours à recommencer, mais potentiellement il suffirait de saisir le *Kairos* pour gagner. Rien de tel chez Marx, où la répétition fait œuvre de matérialité historique nouvelle, tout en étant déterminée.

Dans cette quête de l'hétérogène et du non-contemporain au sens de Ernst Bloch, de ce qui grince dans l'affleurement de l'événement, l'intempestivité nietzschéenne. Penser à rebours de son temps, avec les ombres cachées dans les plis du temps, se faire le contemporain des Grecs, mais ne fréquenter les Grecs qui n'étaient pas eux-mêmes de leur temps, convoquer un passé qui ne fut jamais présent, un temps inédit. Pour cela, avoir recours à des formes inédites. Là encore, il s'agit de penser l'hétérogénéité du temps et des retours, car il y a retour et retour. Nietzsche récuse l'histoire antiquaire, celle qui cherche des vraies filiations, des continuités, des héritages vrais dans le passé, bref, toute problématique de l'identité. « Seule une pensée qui s'identifie à son temps a besoin d'identité³² ». L'autre retour est celui qui n'est pas

advenu, d'un temps déstabilisé dans la figure de l'intempestif. Comme le dit Françoise Proust :

Le présent est en fait quiconque n'est jamais à temps. Le passé vient trop tard (son heure est passée) et l'avenir trop tôt (il n'est pas encore temps), à moins que ce ne soit l'inverse : le passé vient toujours trop tôt (le temps, la génération, n'est pas encore arrivé qui entendra et reprendra l'héritage) et l'avenir, lui, vient toujours trop tard (on le connaissait déjà sous d'autres versions). Le présent n'est donc jamais actuel et ne saurait venir à l'heure, soit qu'il ait un air de « déjà-vu » (de revenant ou de figurant), soit qu'il soit du « jamais vu » et qu'il ne soit pas reconnaissable comme tel³³...

Retours, répétitions, parodies, imitations, illusions, sous formes de fantômes et de spectres, il y a du retour du refoulé dans l'événement, de la hantologie, comme le souligne Derrida. Dis-moi les squelettes que tu caches dans les placards de l'histoire, je te dirais à quel type d'événement tu dois t'attendre.

Ces piétinements, ces hétérogénéités, ces retours du même, ce non encore advenu qui montre le bout de l'oreille sans être reconnu, ces éclairs fulgurants où un événement du passé fulgure, exigent des formes nouvelles d'écriture, d'expositions, d'installations, de dispositifs inédits. Avant la microhistoire, Siegfried Kracauer, dans sa réflexion sur l'histoire, son dernier livre posthume³⁴, pose le problème du changement d'échelle qu'il appelle dans le traitement et l'écriture de l'histoire. Variation d'échelle qui agit à la façon de *Blow-up*, le film d'Antonioni de 1966. Dans ce film, le personnage principal, un photographe, se promène dans un parc, observe de loin un couple et le photographie. Le couple est surpris, la femme met un acharnement suspect à récupérer les négatifs, ce qui attire l'attention du photographe. En regardant à la loupe son premier tirage, le photographe s'arrête sur un détail dissonant, le regard de la femme, qui ne cadre pas avec l'allure générale de l'ensemble. Le photographe fait de nouveaux agrandissements et découvre une autre série, de nouveaux documents, de nouveaux dispositifs qui montrent que le couple est menacé par une troisième personne armée. L'observation à la loupe de cette seconde série amène le photographe à faire de nouveaux agrandissements, qui donnent naissance à une nouvelle histoire, celle d'un meurtre déjà commis. Le changement d'échelle force à de nouveaux agencements. C'est ce que demande Kracauer dans ses réflexions sur l'histoire : un nouveau régime d'historicité, qui ne ferait pas l'économie de l'hétérogénéité de l'univers historique. Microhistoire, détail singulier qui fait écho aux miniatures urbaines qu'avait si bien inauguré Kracauer dans sa rubrique du *Frankfurter Zeitung* dans les années 1920.

Forme nouvelle, les *Passages* de Walter Benjamin :

Ce travail doit développer à son plus haut degré l'art de citer sans guillemets. La théorie de cet art est en corrélation très étroite avec celle du montage.[...] La méthode de ce travail : le montage littéraire. Je n'ai rien à dire. Seulement à montrer. Je ne vais rien dérober de précieux ni m'approprier des formules spirituelles. Mais les guenilles, le rebut : je ne veux pas en faire l'inventaire, mais leur permettre d'obtenir justice de la seule façon possible : en les utilisant³⁵.

Refus de la synthèse, à la manière des historiens, mise en avant de documents singuliers, promotion du minuscule, du détail signifiant. Les déchets et rebuts seront par le montage de l'auteur rendus à leur lisibilité sans une construction synthétique causale. Ce montage permet de penser l'hétérogénéité temporelle dans son frottement, ses strates mêmes, sa polyrythmie. Montage surréaliste, comme l'écrivait Ernst Bloch à propos de W. Benjamin, recherche d'un inconscient de l'époque. Adorno qualifiait ce montage d'esthétique et y voyait une limitation, une aporie; Benjamin et Kracauer, au contraire, y voient une des conditions des nouvelles écritures.

Nouvelle esthétique en même temps que nouvelle conception de l'écriture? Nouveau régime de l'historicité que l'histoire, soumise ou non au *Linguistic Turn* et ayant oublié ces leçons vertigineuses d'un Bloch, d'un Benjamin, d'un Kracauer, aurait le plus grand besoin de méditer aujourd'hui.

Notes

1. Ismaïl Kadaré, *Trois chants funèbres pour le Kosovo*, Paris, Fayard, 1998.
2. Ismaïl Kadaré, *op. cit.*, p. 25.
3. Ismaïl Kadaré, *op. cit.*, p. 100-101.
4. Ismaïl Kadaré, *op. cit.*, p. 110.
5. Extraits du journal *Libération* du samedi 9 et dimanche 10 septembre 2000, par Lorraine Millot, p. 39, sous le titre : « Arts. Les Allemands invités à laver leur linge sale en public ». L'article porte comme sous-titre : « Décrassage historique à Berlin. »
6. Lorraine Millot, *op. cit.*
7. Lorraine Millot, *op. cit.*
8. Lorraine Millot, *op. cit.*
9. Peter Ensikat, cité par Emmanuel Terray, *Ombres berlinoises : Voyage dans une autre Allemagne*, Paris, Odile Jacob, 1996, p. 119.
10. Régine Robin, *Berlin chantiers : Essais sur les passés fragiles*, Paris, Stock, 2001.

11. Hans Jürgen Syberberg, *La société sans joie*, (1981), Paris, Christian Bourgois, 1982.
12. Hans Jürgen Syberberg, *op. cit.*, p. 84-85.
13. Lucien Febvre, *Le problème de l'incroyance au XVI^e siècle : François Rabelais*, Paris, Albin Michel, 1968.
14. Jacques Rancière, « Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien », *L'Inactuel*, 1996, n° 6, p. 53-68.
15. Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 67-68.
16. Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, Paris, Minuit, 2000.
17. Baudelaire, cité par Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften, op. cit.*, p. 1145. Dans Walter Benjamin, *Charles Baudelaire*, Paris, Payot, 1979, p. 279, note 51.
18. Walter Benjamin : « Un marginal sort de l'ombre. À propos des Employés de Siegfried Kracauer » (texte de 1930) dans Walter Benjamin, *Œuvres*, tome II, Paris, Gallimard, p. 179-188.
19. Walter Benjamin, *Sens unique. Précédé de : Une enfance berlinoise*, Paris, Maurice Nadeau, 1978, p. 114.
20. Roland Barthes, *La chambre claire : notes sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma Gallimard/Seuil, 1980.
21. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971, p. 14.
22. Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993.
23. Emmanuel Terray. *Ombres berlinoises : Voyage dans une autre Allemagne*, Paris, Odile Jacob, 1996.
24. Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », cité par Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 116.
25. Karl Marx, *Le 18 brumaire de Louis Napoléon Bonaparte*, Paris, Éditions sociales. 1969, p 15.
26. Paul-Laurent Assoun, *Marx et la répétition historique*, Paris, PUF, 1978.
27. Karl Marx, *op. cit.*, p. 15-17.
28. Karl Marx, *Le manifeste du Parti communiste. Avant-propos*, Paris, Christian Bourgois, 1965, p. 19.
29. Voir les très belles pages de Françoise Proust, *De la résistance*, Paris, Cerf, 1997, dont ces pages s'inspirent largement.
30. Françoise Proust, *De la résistance, op. cit.*, p. 95.
31. Cité par Paul-Laurent Assoun, *op. cit.*, p. 215.
32. Françoise Proust, *op. cit.*, p. 104.
33. Françoise Proust, *op. cit.*, p. 113-114.
34. Siegfried Kracauer, *History : The Last Thing Before the Last* (1969), Princeton, Markus Wiener Publishers, 1995.
35. Walter Benjamin, cité par Georges Didi-Huberman, *Devant le temps, op. cit.*, p. 121.

This page intentionally left blank

Berlin : un site sans mémoire

Esther Cohen, Mexico

L'architecte Renzo Piano, chargé du projet de reconstruction de la Potsdamer Platz à Berlin, écrit :

Berlin est une ville de vides : ceux de l'eau, ceux des parcs et ceux des grandes places. Cet espace-là, ce vide-là, l'éther, constitue un maquis d'ondes magnétiques et de messages indéchiffrables, de désirs sans réponses, de cris qu'on n'écoute pas. Et ce sentiment de vide fut la première sensation forte qui nous venait en regardant la Potsdamer Platz avant les travaux : un grand vide, un centre historique sans traces, un lieu de mémoire sans signes tangibles. Il n'y a que quelques murs noircis, des arbres non entretenus et beaucoup, beaucoup de fantômes silencieux¹.

Donner une nouvelle vie à cet espace, semble dire Piano, est une tâche qui requiert bien plus que la main habile du designer, qui conçoit des modèles architecturaux et urbains. Le travail de celui-ci doit aller au-delà du simple métier. Le travail de l'architecte, si l'on en croit les paroles de Piano, aurait aussi un lien avec le fait de rendre compte, de reconstruire une certaine histoire, de déchiffrer les voix qui murmurent dans le silence, et d'apaiser les cris de ceux qui ne savent pas trouver de mots. En ce sens, nous pourrions penser que pour Piano, la pratique de l'architecture se joue à un niveau plus profond, qu'elle est en grande partie un exercice de mémoire. Donner une voix et un espace aux fantômes silencieux qui habitent la Potsdamer Platz, donner une mémoire à ce qui manque de mémoire, cela signifie travailler avec des matériaux autres que le béton, le verre et le marbre, avec des matériaux intangibles qui appartiennent au domaine de l'histoire. Et quelle ville mieux que Berlin peut montrer les deux visages totalitaires qui ont marqué une bonne partie de l'histoire de XX^e siècle? Je ne sais pas si Renzo Piano pourra réaliser ses objectifs : le projet semble en effet énorme, à en juger d'après la description du site que fait Régine Robin. Elle écrit :

Rien ne viendra décontaminer la Potsdamer Platz, aucune installation ne pourra rendre compte de ses métamorphoses. C'est le règne de l'argent, du *big money*, avec Sony et Mercedes comme symboles. Ce qui se profile là, en dehors des centres commerciaux, ce sont les aires de divertissement des

masses : opérettes, comédies musicales internationales, cinéma américain, effets spéciaux².

Comme Régine Robin le montre dans son livre *Berlin chantiers*, l'architecture, telle que Renzo Piano la conçoit, est forcément endettée envers elle-même et envers l'histoire; en effet, tout exercice de la mémoire comporte des dangers, entre autres celui de s'effacer, inconsciemment ou pas, lorsqu'on interrompt son cours. Car si les espaces vides de cette place parlaient toujours des traces, murmuraient des douleurs silencieuses, et donnaient un nom à un deuil encore non élaboré, le monde du *big money* obstrue cet espace en voulant l'occuper, essaie de faire table rase et d'occulter à ses habitants des fragments d'eux-mêmes. Derrida, déjà, disait que la mémoire n'était pas une affaire du passé mais plutôt du présent et de l'avenir. Mais de quel « maintenant » parlons-nous, quand le présent de la mémoire est interrompu; on lui enlève sa tradition et on la remplace par un présent indéfini du *big money*? « Être, insiste Derrida dans *Spectres de Marx*, veut dire hériter, nous sommes des héritiers [...], que nous le voulions ou non³ ». Or, comment hérite-t-on lorsque les engrenages de l'héritage restent désarticulés, quand ce que l'on a hérité reste enterré sous des masses de ciment qui ne connaît que la langue du capital?

Berlin, écrit Régine Robin, ville de fantômes et de « revenance », ville où tout se décompose et se recompose, est le vrai laboratoire de la postmémoire dans ses deux volets, la mémoire-remémoration soutenant un travail de deuil, et la mémoire recyclée, revue et corrigée, amnésique⁴.

Bien que je ne comprenne pas complètement le sens du terme postmémoire, j'en ai une certaine intuition, et je comprends que dans le cas de la mémoire amnésique, il s'agit concrètement d'une amnésie qui a un lien avec l'architecture et le milieu urbain, par la configuration d'un espace dépossédé de ses récits de vies. Berlin est, comme dirait Wenders, « un 'lieu historique de la vérité' », un « lieu de survie [...] exemplaire de notre siècle⁵ ». Cependant, il semble que ce lieu soit entré dans une dynamique qui n'a rien à voir avec le recyclage, et qui relèverait plutôt de ce que j'appellerais une dynamique d'effacement. Le projet amnésique d'une certaine postmodernité viendrait remplacer ici n'importe quelle tradition pour mettre à sa place la figure du neuf, de ce qui est tout neuf comme un présent perpétuel ne possédant ni « avant » ni « après », comme le présent même de la jeunesse berlinoise peinte par Günter Grass dans *Mon siècle*. Dans ce livre, Grass décrit les jeunes qui se réunissent en 1995 pour participer à la Love Parade⁶, et il y a quelque chose dans sa description qui me fait immédiatement penser, en

contrepartie, à l'œuvre de Benjamin, à sa conception de l'histoire et de la nécessité de ne se réconcilier avec aucun passé ni aucun présent.

... cette génération, écrit Grass, s'est réconciliée tout naturellement avec le capitalisme. Ceux qui ont vu le jour dans les années 1990 sont ses enfants. Le capitalisme est à leur mesure. Ils sont son produit commercial. Ils veulent être et avoir toujours ce qu'il y a de plus neuf... Ici, à Berlin, le futur est déjà arrivé⁷.

Qu'est-ce que cela signifie, si ce n'est la fin même de l'histoire, le surgissement d'un présent inédit qui naît de lui-même et ne réfère à aucun passé ni, bien sûr, à aucun devenir, parce que l'avenir lui appartient déjà – et peu importe ce qui adviendra des déchets de l'histoire. Cela regarde qui? Ces jeunes veulent la paix, oui, mais une paix sans histoire, abstraite, indéterminée, même si quelque part, comme le signale Günter Grass, dans les Balkans on tire et on tue. Alors, pourquoi ne pas danser et s'amuser; *it's fun*, de toute façon on ne peut pas sauver le monde. Il y a dans ce raisonnement une logique d'un réalisme plat, sans contenu ni nuance; c'est une logique qui représente, j'oserais dire, non seulement la jeunesse berlinoise mais aussi une bonne partie de nos sociétés postmodernes. Et dans cette perspective, est-il vraiment juste de continuer à se questionner sur le passé quand l'avenir est déjà là, quand la justice semble s'être perdue en route sans qu'elle ne fasse défaut à personne? Comme le dit Grass à la fin de son chapitre sur Berlin 1995⁸ : serait-ce à nous peut-être, « les aînés, de nous occuper des déchets, des tas d'ordures que la *Love Parade* et les grands *Techno Party* nous laisseront comme l'année dernière et aussi tout au long des années à venir? » La réconciliation, terme naïf et innocent en apparence, est l'aliment privilégié du recyclage amnésique : tout ce qui mène à la suspension de la mémoire et de l'histoire doit se réconcilier de manière naturelle, apaiser tout souci, faire taire les mauvaises consciences, comme l'expérience de la jeunesse de Berlin décrite par Grass. Mais la mémoire telle que nous la comprenons n'est pas la promesse d'accomplissement d'un programme ou d'un projet concret. La mémoire, dans ce sens-là et dans le sens où Derrida l'interprète, doit « promettre d'être accomplie, c'est-à-dire qu'elle ne doit pas se contenter seulement d'être 'spirituelle' ou 'abstraite', mais elle doit plutôt produire des événements, de nouvelles formes d'action, de pratique, d'organisation⁹ ». Je me plais à penser alors que, quant à ces conceptions de la mémoire, pensée soit en tant que remémoration, soit en tant que recyclage et amnésie comme nous le propose Régine Robin, et sans tenir compte de la mémoire obsessive et saturée, il y aurait peut-être une autre manière de la comprendre. Pourquoi ne pas parler d'une mémoire inquiète qui ne se