

# ...ŒUVRES ÉLÉGIES...

FLORENT  
PERRIER

« Exister est une affaire collective », ce fragment de phrase, écrit par Walter Benjamin et Asja Lacis dans leur article sur la ville de Naples publié le 19 août 1925 dans la *Frankfurter Zeitung*, claque comme une sentence définitive. Il est pourtant le contraire d'une assertion gravée dans le marbre, car il renvoie, à l'inverse, à un jeu de tensions, de forces souterraines contradictoires où l'abs-cisse et l'ordonnée changeantes de l'espace se compliquent de temporalités distinctes aussi bien que variables.

Communément passionnés par la cité italienne qu'ils arpentèrent ensemble en 1924, les deux amants arrêterent longuement leur attention sur ce qui semblait animer secrètement à leurs yeux cette ville si intense, la question de la porosité, ses trajets et configurations dans un tissu urbain sans pareil où les frontières, les lignes de démar-cation perdent toute consistance au profit d'effets de seuil, de marges grâce auxquels les lieux de passage – les cours, les arcades, les escaliers – peuvent, à chaque ins-tant et sous l'effet de l'action vitale, « devenir le théâtre de nouvelles constellations imprévues<sup>1</sup> ».

Avant que Naples ne subisse un sort identique à Paris avec ses embellissements stratégiques percés au profit d'une construction capitaliste de la ville « civilisée, privée et rangée » (celle des grands hôtels ou des entrepôts de commerce), ce que les auteurs associent à l'élément le plus caractéristique des rythmes communautaires, l'ar-chitecture, était au contraire exprimé par un mode anar-chique et enchevêtré qui n'est pas sans évoquer, comme le montre bien Peter Szondi, le Moscou révolutionnaire et expérimental que Walter Benjamin explorera auprès d'Asja Lacis en 1926 et où, pour un court laps de temps encore, le définitif n'avait pas non plus sa place<sup>2</sup>.

Au cœur de cette configuration architecturale favo-rable aux débordements, aux dépassements de toutes limites, figure la porosité entre la sphère privée et la sphère publique, une ligne de partage fluctuante étendue par les auteurs de l'article à une opposition nettement marquée entre les modes de vie du Nord et ceux du Sud, soit entre une vie alignée, ordonnée, assignée à des bornes strictes et une vie plus populaire, plus insaisissable et labile où tout étant « scène et loge à la fois », prime la « passion de l'improvisation<sup>3</sup> ». À la différence d'autres grandes villes européennes domestiquées, Naples affiche en effet « une

répartition, une porosité et une interpénétration de la vie privée» au point que « toute attitude et action privée est submergée par les flots de la vie sociale<sup>4</sup> ». Ceci contrastant avec la maison « asile » des villes du Nord qui, une fois portes et fenêtres closes, ne laisse plus rien pénétrer du monde extérieur quand la Naples miséreuse et grouillante affiche, à l'inverse, « une dilatation des limites » que Walter Benjamin et Asja Lacis interprètent comme « le reflet de la plus rayonnante liberté de l'esprit »<sup>5</sup>. La porosité ainsi décrite serait ce qui laisse dès lors filtrer la lumière, ce qui autorise sa dissémination, son épanchement<sup>6</sup>, la circulation sans entraves de cette lumière n'étant autre, sous l'égide du « communisme radical », que celle de la liberté<sup>7</sup>.

Si « Exister est une affaire collective » et si cette existence-là, singulière et commune, se rapporte à la question de la liberté comme de son rayonnement, ne pourrait-on avancer que, dans la pauvreté même de ses moyens, l'art vidéo contemporain (nouvelle image ou troisième cinéma) nous offre, lui aussi, un semblant de ce mode tumultueux d'existence ? Que certaines de ces œuvres, jouant de la porosité entre vie publique et vie privée, interrogeraient aussi et dans le même temps celle, toujours problématique, entre œuvre et document ? Et que si tel était le cas, nous pourrions chercher à établir de manière tangible, c'est-à-dire chercher à appréhender concrètement, dans notre relation propre avec des œuvres en particulier, une configuration formelle spécifique qui, à l'instar de l'architecture napolitaine saisie sous ses dehors théâtraux, nous permettrait de mieux recevoir, d'accueillir plus ouvertement des objets aussi libres que déconcertants ?

Là encore, avec ses « Treize thèses contre les snobs » d'abord publiées dans le *Berliner Tageblatt* du 10 juillet 1925, puis reprises ensuite dans *Sens unique*, Walter Benjamin oriente vers quelques pistes fructueuses pour aborder cette route de la porosité entre l'œuvre et le document, route empruntée par nombre de ces pièces contemporaines :

- Thèse VIII : « Dans l'œuvre d'art, le matériau est un ballast que la contemplation jette par-dessus bord. / Plus on se perd dans un document, plus le matériau devient dense. »
- Thèse IX : « Dans l'œuvre d'art, la loi de la forme est centrale. / Dans le document, les formes sont seulement disloquées. »
- Thèse X : « L'œuvre d'art est synthétique : centrale d'énergie. / La fécondité du document demande l'analyse<sup>8</sup>. »

Trois points semblent pouvoir être ici distingués : l'œuvre d'art s'affranchit de toute compacité documentaire, sa forme en témoigne intrinsèquement et celle-ci ne se laisse concevoir que selon un jeu de forces contradictoirement maintenues en tension permanente. Pour le présenter autrement, sans doute peut-on avancer que ce qui allège *réellement* l'œuvre est aussi et en même temps ce qui la renforce *sensiblement*. Ou, à ramasser plus encore ces considérations provisoires, l'aphorisme suivant : *une œuvre n'est qu'élégie*.

Une œuvre n'est qu'élégie, non pas au sens grec ancien du terme, tournée vers la plainte et le gémissement ou empreinte de nostalgie. Non, une œuvre n'est qu'élégie suivant le sens corrompu du verbe français « alléger », au sens d'élégir donc, un terme d'abord employé dans les métiers du bois où il désigne la réduction de l'épaisseur d'une pièce sur laquelle sont poussées à dessein des moulures. On parle alors de planches élégies ; sont utilisés pour cela, notamment, des rabots à élégir et l'on pratique, de ce fait, des élégissements, ce dernier vocable se retrouvant par la suite utilisé pour les structures de fer ou de béton pour lesquelles les élégissements assurent, selon des calculs d'équilibre de forces, résistance aussi bien que légèreté.

Un élégissement serait ainsi, par extension au domaine de l'esthétique, ce qui mine dès l'origine toute compacité potentielle de l'œuvre, tout repli ou retrait vers une forme de densité documentaire instrumentalisable, de clôture

qui laisserait s'imposer le seul matériau brut (une fiction) aux dépens de la forme artistique. Si l'on ajoute à cela qu'un élégissement reste le plus souvent invisible, masqué au regard tout en concentrant sur lui des jeux de tensions qui le désignent comme un point de résistance dynamique à tout risque de rupture<sup>9</sup>, on conçoit bien l'œuvre élégie comme une « centrale d'énergie », le trou noir de ses intensités mouvantes prenant forme d'élégissements singuliers : pôles énergétiques où s'entremêlent, dans l'unité de la forme ajourée, des forces contradictoires.

À cet égard, les élégissements dans l'œuvre organisent et configurent sa porosité : ils sont ce par quoi les limites tombent au profit de circulations rendues possibles par ce qui, volontairement et dès la conception, allège et déleste de tout ancrage univoque dans le réel. Si la structure de l'œuvre élégie s'organise ainsi autour d'élégissements le plus souvent laissés discrets<sup>10</sup>, on peut en supposer la matière tissée d'imaginaires, de rêves, de trajectoires singulières, une structure hautement subjective dont les élégissements mêmes seraient, à l'inverse, ce qui laisse passer le réel, ce grâce à quoi l'expérience concrète de chaque spectateur en particulier peut se saisir de l'œuvre en infiltrant cette porosité accueillante à son regard, à son parcours unique ainsi plongé dans un tumulte de forces en présence.

C'est dire que l'œuvre élégie manque, à proprement parler, de coller au réel ; elle agence même ses « manques », c'est-à-dire ses ellipses ou ses trous noirs pour que le réel de l'autre, du spectateur, puisse s'immiscer. Elle est donc, dès le départ, montage, mais non celui que l'on décomposerait analytiquement, mais un montage qui ne s'amorcerait et ne se révélerait que dans la rencontre avec l'autre, par la traversée de l'autre. Si l'œuvre élégie n'a rien à voir avec la forme grecque de l'élégie, elle lui fait signe malgré tout tant elle fait ici le deuil du matériau brut, le deuil du document objectif avec son caractère rationnel scientifique, au profit d'une action vitale qu'elle appelle de ses vœux pour qu'elle l'anime et la fasse exister sur le devant d'une scène devenue dès lors partagée, collective.

11

→ Dans la pièce de Marcos Avila Forero, *Atrato* (2014), l'évanescence des sons frappés sur l'eau du fleuve, leur envolée sans écho – « Le village est plongé dans un mutisme tel, qu'on entend encore l'écho de l'explosion dans le silence des gens<sup>11</sup>. » – qui ne les laissent résonner brièvement que dans l'instant de la présence commune des acteurs et des spectateurs, l'ambiguïté de ces sons mats au souffle court qui oscillent entre percussion et plongée, celle de l'eau passant de l'élément solide heurté à l'élément liquide épousé : un élégissement.

12

→ Dans la pièce de Shirley Bruno, *Tezen* (2016), le mouvement constant entre la cène et l'espace baptismal naturel d'où sourd progressivement une ondine païenne, le creusement du sol colonisé par cette nymphe archaïque surgie sans crier gare – « L'eau ne traverse pas les trous. Il lui faut d'abord remplir le trou avant de pouvoir avancer, avant de pouvoir couler<sup>12</sup>. » –, le dénuement de son corps venu emplir en retour le cadre d'esprits : un élégissement.

13

→ Dans la pièce de Harun Farocki, *Vergleich über ein Drittes* (2007), la structure de la brique, souvent poreuse avec ses alvéoles extrudées<sup>13</sup>, se retrouve dans le montage où les coupes au noir sont toujours plus longues, comme si le document brut sur la fabrication du matériau devait lui aussi être par avance extrudé d'un trop plein d'informations et laisser place à la pensée comme au fil de l'autre : autre élégissement.

→ Dans la pièce de Dania Reymond, *Paysage emprunté #1* (2011), la faille tremblante entre la description orale de la peinture de Bruegel, *Le Massacre des innocents* (vers 1565-1566) et la réalité nue de la ville de Srebrenica filmée à l'écran après juillet 1995, ce décalage mimétique vertigineux entre le dit et le vu, cette stridence entre histoire et imaginaire : un élégissement.

→ Dans la pièce d'Allan Sekula, *The Lottery of the Sea* (2006), les efforts désespérés d'un poulpe vivant pour respirer alors qu'il vient d'être pêché et jeté sur un quai – « Le silence du naufrage est tout ce qu'on entend<sup>14</sup>. » –, ses convulsions lentes, sa respiration pesante et étouffée qui viennent clore le film : un élégissement.

→ Dans la pièce d'Éric Baudelaire, *L'Anabase de May et Fusako Shigenobu, Masao Adachi et 27 années sans images* (2011), l'une des figures centrales, May Shigenobu, d'abord forcée de n'avoir de vie publique que fictive, accède ensuite au réel de sa vie publique – « J'étais censée être un personnage fictionnel et réel. [...] j'incarnais une personne, une sorte de déesse reliant le monde réel au monde imaginaire, irréel et vous emmenant de l'un à l'autre<sup>15</sup>. » – pour devenir ainsi, paradoxalement, personnage de fiction : un élégissement.

Tous ces élégissements ont une caractéristique commune, ils donnent à voir et à entendre, ils donnent à comprendre et à sentir, des formes d'ambiguïté : ils sont des points de passage entre des mondes opposés dont ils sont les figures transitionnelles, celles qui permettent, par porosité, par capillarité, par infiltration, de passer d'un état à l'autre, de se jouer des frontières établies. Les œuvres élégies nous emportent par-là dans le trouble qui les anime sou-terrainement, dans ce jeu de forces contradictoires d'où, pris à partie au plus intime et comme happés par le poids d'un réel absent, nous émergeons à neuf, partie prenante d'un tout commun enrichi et libérons de ses rives – notre tribut aux élégissements –, les possibles affleurants de la phrase utopie : « Exister est une affaire collective. »

14

15

1 — Walter Benjamin, Asja Lacis, « Naples » [1925], trad. Jean-François Poirier, in W. Benjamin, *Images de pensée*, trad. Jean-François Poirier et Jean Lacoste, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1998, p. 11 [désormais « Naples »]. Sur Naples et Capri comme cadres d'une « évidente métamorphose » et d'une « libération vitale » notamment liées, pour W. Benjamin, à « l'actualité d'un communisme radical », voir le volume composé par Jean Lacoste, *Walter Benjamin. Les chemins du labyrinthe*, Paris, La Quinzaine littéraire/Louis Vuitton, 2005, p. 75-91 et l'ouvrage d'Asja Lacis édité par Hildegard Brenner, *Profession Révolutionnaire*, trad. Philippe Ivernel, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1989, p. 71-82, où sont aussi proposés de larges extraits de l'article de 1925.

2 — Peter Szondi, « Les portraits de villes de Benjamin », trad. Sabine Bollack, in Peter Szondi, *Poésies et poétiques de la modernité*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1981, p. 50-60. Préface à l'édition allemande de *Städtebilder* de W. Benjamin paru en 1963, ce texte, qui insiste sur le fragment « Exister est une affaire collective », a fait l'objet d'un commentaire de Philippe Ivernel dans sa préface à la traduction du livre d'Asja Lacis. Voir le volume à paraître, Philippe Ivernel, *Walter Benjamin. Critique en temps de crise*, édition établie, annotée et préfacée par Florent Perrier, postface de Irving Wohlfarth, Paris, éditions Klincksieck, coll. « Critique de la politique ».

3 — « Naples », *op. cit.*, p. 13. Cette vie populaire, théâtre d'une « multitude d'aires de jeu simultanément animées », Peter Szondi la définit comme « une vie collective qui ne s'était pas encore aliénée de ses origines. » (P. Szondi, « Les portraits de villes de Benjamin », *op. cit.*, p. 54)

4 — « Naples », *op. cit.*, p. 19. C'est à la suite de ce passage que figure la phrase d'où est extrait le fragment cité : « Exister est pour l'Européen du Nord la chose la plus privée, ici c'est comme dans le village hottentot une affaire collective. »

5 — *Ibid.*, p. 20.

6 — En témoigne cette phrase d'apparence anodine mais qui indique bien la persistance, jour et nuit, de l'éclat de la liberté : « De tendres soleils s'allument dans les cuves en verre de boissons glacées. Jour et nuit rayonnent ces pavillons répandant la lumière de leurs jus pâles et aromatiques qui apprennent même au palais ce que porosité veut dire. » (*Ibid.*, p. 15)

7 — La réflexion de Bertolt Brecht vaut aussi dans ce contexte : « Le communisme consiste dans la juste répartition, non de la richesse, mais de la pauvreté » (cité par Walter Benjamin, « Expérience et pauvreté », trad. Pierre Rusch, dans *Œuvres, t. II*, Paris, Gallimard, 2000, p. 367).

8 — Walter Benjamin, *Sens unique*, trad. Christophe Jouanlanne, Paris, éditions Klincksieck, 2019, WBK 8, p. 35.

9 — Dans son ouvrage  
*Frank Lloyd Wright. Le printemps  
de la Prairie House*, Jean Castex  
l'expose très clairement:  
« Le fameux élégissement  
de la carcasse gothique n'est  
possible que si on la conçoit  
parcourue par un système  
de forces qui s'affrontent  
toutes ensemble dans  
l'équilibre de leurs réactions. »  
(Liège, Pierre Mardaga, 1987, p. 74)

10 — Les élégissements  
ne sont pas des évidements  
postérieurs à la création  
de l'œuvre, ce ne sont pas  
des retranchements,  
mais ils lui sont au contraire  
consubstantiels, pris dans  
le geste même d'une confi-  
guration formelle progressive  
dont ils répartissent les  
jeux de forces, les circulations  
énergétiques.

11 — Dans la partie *Récit*  
du film (4:33:18).

12 — « Water doesn't cross  
over holes. It must first fill  
the hole, before it can move on,  
before it can flow. » (17:26:06)

13 — L'extrusion est  
le procédé de fabrication qui  
consiste à « pousser dehors »  
la matière surnuméraire pour  
créer des briques alvéolées.

14 — Paroles de la chanson  
qui accompagne le début  
et la fin du film (26:18:13).

15 — (01:01:14:04)