

Qui habite les grues?

Louise Lachapelle

Volume 43, Number 2 (252), May 2001

L'expérience mystique

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/32745ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lachapelle, L. (2001). Qui habite les grues? *Liberté*, 43(2), 175–185.

Qui habite les grues¹ ?

Louise Lachapelle

On entend Maria-Theresia.

Maria-Theresia parle de la présence des religieuses d'un Cloître dans « un lieu d'horreur et de culpabilité² ». Elle était du Karmel de Dachau, maintenant elle est à Plötzensee Berlin, près d'une ancienne prison où l'on a exécuté des résistants lors de la Seconde Guerre mondiale. Elle parle des questions que soulève la présence des religieuses :

Pour certains nous apportons du secours. On nous le dit souvent. Pour d'autres, il s'agit d'une provocation ou bien d'un scandale. De toute façon une offense, peut-être même une insulte. Parce que les gens peuvent penser ou sentir, surtout ceux qui ont un lien intérieur avec ce lieu, un lien de souffrance comme victime ou proche d'une victime, sentir qu'il est trop aisé, trop simple, de prier et de chanter ici où des gens ont été désespérés, où Dieu n'est pas intervenu. Du moins, il n'a pas sauvé tous ceux qui ont dû l'appeler. Et quand ces survivants, ou leurs parents, visitent ces lieux, ils s'étonnent de notre présence. Des gens vivent ici, ils mangent, dorment, prient ici. Ils font un peu de travail. Peut-être même qu'ils rient. Et se détendent parfois. Ce doit être

¹ Début d'un chapitre de *La Clôture et la faille*.

² Extrait de la narration du film de Harriet Wichin, *Silent Witness / Les Gardiens du silence*, Montréal, Wichin / York Film, vidéocassette, son, couleur, 1994, 74 min.

insupportable. Il est aussi évident que ceux qui s'y objectent ne nous le diront probablement pas. Nous ne les rencontrerons probablement pas. Ce n'est que très indirectement que nous pouvons nous mettre à leur place, avoir un écho de ce qu'ils ressentent. Pour eux, ce n'est pas forcément un geste qui guérit le fait qu'on prie dans un lieu pareil. Du moins, ce n'est pas ressenti ainsi par certains. Je ne sais pas non plus si je rencontrais quelqu'un qui pensait cela, ce que je lui dirais. Voilà probablement le cœur du problème. C'est la question majeure soulevée par une vie passée dans une communauté en un lieu pareil. Une vie entière, pas juste quelques jours, mais une vie entière. Malgré tout si je devais avoir affaire plus directement à de tels sentiments ou à des gens dont l'histoire rendrait les choses plus difficiles, si je rencontrais ces gens, je crois quand même que je ne partirais pas, que je ne demanderais pas à la communauté de partir. Parce que je crois qu'une vie comme la nôtre a aussi d'autres effets.

Voilà le cœur du problème. Une question soutenue par une vie entière, pas juste quelques jours, une vie dans le lieu de ses propres tensions. La question du lieu, le choix et la forme du geste. Peut-être aussi de la croyance en ces effets autres.

« il n'y avait en ces jours-là, plus guère de place pour la pleine rigueur de la clôture³ ».

À travers la clôture monastique se reconnaît le territoire nécessaire à la vie des moniales. Il arrive que ce signe matériel de rupture donne lieu à une forme de relation à autrui fondée sur le retrait. Condition de quelque éthique paradoxale, la clôture est aussi, parfois, l'aveu d'une faiblesse.

La clôture et la faille.

Deux motifs. Je dirais deux motifs architectoniques en tension l'un avec l'autre. Comment cette tension touche-t-elle une réflexion sur l'éthique ?

³ Gertrude Von Le Fort, *La Dernière à l'échafaud*, Paris, Desclée de Brouwer, 1949, p. 88.

Le *Karmel*, Berlin, et l'art. Ce serait se placer à l'intérieur de la clôture et se demander si elle n'est pas aussi la faille, le mensonge qui rend possible une activité dont on dit qu'elle met hors la vie, par commodité peut-être, pour en apparence être capable de vivre. Faiblesse éthique convertie en nécessaire autonomie, la clôture nie la faille.

Votre compassion est-elle si grande qu'en présence d'une pauvre âme incapable de surmonter sa faiblesse, vous la suiviez et descendiez précisément dans cette faiblesse pour unir justement en ce lieu-là cette âme à votre amour⁴ ?

descendre
se placer au centre
et marcher

La marche dans Berlin, une approche du *Karmel*.

Berlin. Une ville où l'enlèvement de la clôture laisse quelque chose d'irréconciliable et pourtant, sans conflit. Les questions n'ont pas plus d'éclat ici qu'ailleurs, elles prennent cependant la forme de cette faille qu'on cherche à remplir. Ce qui est éclatant, c'est l'absence de réponse. Et autour de cette absence, la sur-enchère d'art, le remplissage d'art, la *réponse* par les œuvres, les objets, le design, l'architecture, les musées, mémoriaux et autres cénotaphes. La force des choses. N'est-ce pas le principe même de l'érection d'un mur, d'une barricade, d'un rempart ?

L'ébranlement de Berlin, les correspondances avec le *Karmel*, avec l'art. Je n'allais pas vers cela. C'est venu à moi par la marche, par l'état des lieux, par les grues.

De l'expérience physique de la marche plutôt que des rencontres. Ceux qui habitent Berlin ne lui sont qu'un alibi. Je préférerais ne pas m'autoriser de considérations sur l'Allemagne ou sur l'Histoire, mais cela touche nécessairement à l'une et à l'autre, « La singularité de l'Allemagne dans l'histoire de ce siècle est

⁴ *Ibid.*, p. 76.

évidente⁵. » Je pense d'abord à la Seconde Guerre mondiale - l'expression recouvre ici un fameux raccourci -, à des circonstances qui révèlent, parce qu'elles les exacerbent, les enjeux d'une époque, ceux qui nous somment d'agir, lorsqu'il devient difficile de s'en tenir à un « entendement abstrait de l'éthique⁶ », je pense à un moment de décision.

C'est parce qu'au cours de son histoire l'art a prétendu agir sur le monde que se pose aujourd'hui la question de l'éthique comme enjeu de la pratique artistique. On peut se demander si l'art est inquiété par une telle question ou si on l'en dispense, soit parce qu'elle lui serait intrinsèquement liée (l'art comme éthique), ce que son histoire nie ; soit parce que tout simplement, ses préoccupations seraient ailleurs. Autrement dit, l'éthique n'a pas toujours été un enjeu de ce que l'on a désigné par la notion d'art et peut-être ne l'est-elle pas. La marche dans Berlin fait jouer doublement cette problématique. D'abord en relation avec les circonstances de la guerre qui placent comme jamais auparavant la pratique de l'art devant l'inquiétude éthique. Ensuite, en relation au présent. Berlin est ici la figure d'une troublante continuité.

Comment agir par l'art ?

Il n'est pas certain que la catégorie de l'action convienne ici.

Reste à dire comment s'imposa au début ce sentiment, reste à montrer la raison profonde qui voulut autrefois qu'un pays entier devint ce monastère, qu'au sein du monde réel ce pays, qui s'y intégrait, à la fin s'y rendit absent⁷.

⁵ « La singularité de l'Allemagne dans l'histoire de ce siècle est évidente : elle est le seul pays européen qui ait eu à vivre, à souffrir, à assumer critiquement aussi, les deux entreprises totalitaires du xx^e siècle : le nazisme et le bolchévisme. » (Jorge Semprun, *L'Écriture ou la Vie*, Paris, Gallimard, « Folio », 1994, p. 392.)

⁶ J'emprunte cette expression à Dietrich Bonhoeffer, *L'Éthique*, Genève, Labor et Fides, coll. « Le champ éthique », 1997, 336 p.

⁷ Georges Bataille, *La Part maudite*. Précédé de *La notion de dépense*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1995, p. 142.

connaître
et être détruit

Après la Seconde Guerre, l'Europe décide qu'il n'est plus possible de s'agrandir par la force. Y eut-il semblable méditation de l'expérience artistique ? Au cours de la guerre quelque chose ne devenait-il pas impossible qui aurait changé la pratique artistique et notre relation à l'art ? La guerre. Auschwitz. On dirait parfois les *figures imposées* de la réflexion contemporaine. Pourtant il ne s'agit pas de se demander comment faire de l'art après, mais de réfléchir d'abord à un moment où dans ce que l'on a fait jusque-là, quelque chose devient impossible, car c'est dans le cours d'une telle transformation, « dans l'équivoque d'une situation historique⁸ », que l'art serait appelé à se structurer comme *praxis* éthique, c'est-à-dire comme geste et non pas essentiellement comme *faire*. Mais là où il s'était intégré, l'art se rend absent. Au plus fort de ses prétentions héroïques, ces prétentions se retournent contre lui et contre un monde que désormais l'art fuit. Depuis, les pratiques artistiques poursuivent leur autonomisation sociale, les artistes, leur conquête d'un nouveau pouvoir, le pouvoir du possible esthétique, liberté formelle souvent *conçédée au prix d'un sabotage critique, processus qui mènent vers la stricte clôture*. À huis clos, on détermine ce qui est un objet d'art. Quel serait son caractère de nécessité ? Mouvement d'extension des critères de l'art interprété ici comme une dénégation de sa faiblesse éthique. Lorsque tout semble devenir possible, à nouveau se pose le problème du choix et des fondements du choix. *Que faire ?* Lorsqu'elle surgit dans l'espace de l'activité créatrice, dans la perspective de la pratique de l'art, cette question ne concerne-t-elle que le prochain objet à produire, que la prochaine frontière à transgresser ? Lorsque devant l'état du présent se perdent les conditions du choix, n'entend-on jamais dans *Que faire ?, Comment vivre, comment vivrons-nous ?*

L'art contemporain se définit sur l'exclusion d'un enjeu que la modernité faillit à soutenir. Et s'il se retrouve aujourd'hui devant

⁸ J'emprunte cette expression à Dietrich Bonhoeffer (*L'Éthique, op. cit.*, p. 174.)

le problème laissé en plan par la modernité, c'est malgré lui et contre lui. Croyant radicaliser la posture oppositionnelle moderniste, il continue à transgresser les frontières de l'art, à repousser les limites du possible esthétique, alors même que les unes n'opposent à peu près plus de résistance et que les autres n'existent tout simplement plus. Cette posture, qui a pu tenir lieu d'éthique, un entendement abstrait, héroïque de l'éthique, l'histoire de l'art elle-même la rend désuète. Mais l'art n'en prend pas acte semble-t-il. L'artiste n'aurait-il d'autre crainte que celle d'être entravé dans l'accomplissement de son acte artistique⁹, peut-être voit-il la disposition éthique dans la seule obéissance aux impératifs de nouveauté et de singularité, « dans la seule observation de certains principes, sans qu'importent les rapports de ceux-ci avec la vie¹⁰ » ? Ni frappé ni modifié par la rencontre d'autrui, l'art n'est pas transformé, mais détruit¹¹. Réfugié dans la clôture de son autonomie. La faille ne serait-elle pas d'avoir cru qu'« un lieu qui ne soit pas du monde [...] convienne mieux pour répondre à [l']appel » du monde¹² ?

L'objet d'art, une faiblesse inavouée.

Berlin est à nouveau le chantier d'une telle fuite.

⁹ « Mais ce n'était pas la crainte du sacrifice, c'était la crainte d'être entravé dans l'accomplissement de son propre sacrifice. » (Gertrude Von Lefort, *La Dernière à l'échafaud*, op. cit., p. 95.)

¹⁰ « Dans cette abstraction, on ramène l'éthique à une formule de base statique, qui arrache l'homme aux données historiques de son existence, pour le placer dans un vide purement personnel et abstrait. » (Dietrich Bonhoeffer, *L'Éthique*, op. cit., p. 174.)

¹¹ « En effet, la contradiction du *potlatch* ne se révèle pas seulement dans toute l'histoire, mais plus profondément dans les opérations de la pensée. C'est que généralement, dans le sacrifice ou le *potlatch*, dans l'action (l'histoire) ou la contemplation (la pensée), ce que nous cherchons est toujours cette ombre - que par définition nous ne saurions saisir - que nous n'appelons que vainement poésie, la profondeur ou l'intimité de la passion. Nous sommes trompés nécessairement, puisque nous voulons *saisir* cette ombre. Nous ne pourrions accéder à l'objet ultime de la connaissance sans que la connaissance fût dissoute, qui le veut ramener aux choses subordonnées et maniées. Le problème dernier du savoir est le même que celui de la consommation. Nul ne peut à la fois connaître et ne pas être détruit, nul ne peut à la fois consommer la richesse et l'accroître. » (Georges Bataille, *La Part maudite*, op. cit., p. 111-112.)

¹² « Car c'est maintenant *dans* le monde qu'on prend position contre lui [...] L'erreur du monachisme médiéval n'est pas d'avoir discerné que le Christ appelle l'homme au combat contre le monde, mais d'avoir tenté de trouver un lieu qui ne soit pas du monde, et qui convienne mieux pour répondre à cet appel. » (Dietrich Bonhoeffer, *L'Éthique*, op. cit., p. 209.)

Une fuite où l'art (se) fait œuvre de salut. Figure d'un rapport à l'art qui le protège comme promesse d'une société dont il aura été la valeur refuge, puis le refuge.

qui écoute un témoin le devient à son tour : tu me l'as dit, tu me l'as répété. Mais nous ne témoignons pas des mêmes événements. Je peux dire : J'ai entendu le témoin, c'est tout¹³.

la marche dans Berlin

Mehringplatz.

Remonter Friedrichstrasse vers le Nord.

Un désert, une ville neuve, une salle de montre.

Traverser l'ancien point de passage avec une facilité qui fait mal

l'effort tient à le remarquer.

Mesurer à pied l'échelle de la ville.

Tracer une boucle dans une ville qui remonte le temps.

Über den Linden.

De l'Est vers l'Ouest.

Étals de livres d'occasion devant l'Université Humboldt.

De l'autre côté de la rue, un Mémorial souterrain sous une dalle de verre, une bibliothèque vide¹⁴.

Pariser Platz, Boutique Lacoste, Deutsche-Guggenheim, Hotel Adlon¹⁵.

¹³ Élie Wiesel, *L'Oublié*, Paris, Seuil, « Le point », 1989, p. 194.

¹⁴ Depuis 1995, l'œuvre de Micha Ullmann marque sur ce qui porte maintenant le nom de Bebleplatz l'endroit où eut lieu le 10 mai 1933 l'autodafé de livres (autodafé, acte de foi). Sous les pas, la dalle de verre s'opacifie.

¹⁵ Hotel Adlon, Pariser Platz. « It is a soothing tale. Now, because everything is old again, the woodwork murmurs that everything is alright after all... Its new old existence constructs a continuity which is devored by interim. No Nazis, no bombs, no Wall, no Cold war, no, now we associate anew, with the Belle Époque, with the better Prussians, with the Golden Twenties... It is a gap-filler, it fills the black hole between '33 and '89. And that may never become visible. That is the task of neohistoricism today ». (Benedikt Loderer, « Marmor adelt, Holz macht alt, Geld sinnlich », *Die Zeit* 31 July 1997, citée en note in *German Art from Beckmann to Richter. Images of a Divided Country*, sous la dir. de Eckhart Gillen, Berlin, Dumont Buchverlag Festspiele Museum spädagogischer Dienst Berlin, 1997, p. 19.)

Ambassade russe.

Livrées, cuivres, boiseries et pacotille russe.

Sous la porte de Brandebourg,

l'office de tourisme et un lieu de silence.

Ebertstrasse.

Descendre.

Tiergarten et terrain vague.

Deux cents mètres de large sur la longueur de la ville.

La brèche est là.

Au-dessus, les grues.

Déchirée. Plusieurs fois.

Comment vivre avec le déchirement.

« L'ordre de vivre ne peut secourir celui qui ne le peut plus¹⁶ »

Esthétique du *former* et du *filling*.

Projection d'une société en abyme.

Construction sur l'ancien, ruine de,

reconstruction de, rasé pour,

terminé il y aura. Aujourd'hui ?

There is the gap and there is the gap-filler.

Une ville disparue. Une autre en chantier.

Qui habite les grues ?

Ce soir, j'entends des chants. J'ouvre la fenêtre.

Des voix de femmes et d'enfants. Des lanternes de papier.

Au petit matin, dans une salle à manger vide.

Everywhere I go / Everytime I pray / I'll be missing you¹⁷.

¹⁶ Dietrich Bonhoeffer, *op. cit.*, p. 136.

¹⁷ *I'll be missing you*, interprétation de Puff Daddy & The Family sur l'album *No way out*, 1997, d'après *Every breath you take* du groupe The Police, *Synchronicity*, 1983. Les paroles « originales » : « *Everything you do / everything you say / I'll be watching you [...] you belong to me* ».

Vêpres

Cette fois, sonner au cloître.

« Vous connaissez la maison », sœur Nicola.

La chambre, la fenêtre, un jardin,
magnifique désordre d'oiseaux,
avec un banc bleu.

Cette communauté aujourd'hui, et aujourd'hui ici.

Ce choix de répondre à ce lieu par la prière, de vivre là où l'on
est mort.

Dans cet esprit de résistance, chaque jour, vivre ensemble
pour toute la vie.

Penser cet engagement.

Penser, cela suffit-il jamais ?

Les cloches annoncent vêpres.

La crypte.

Elles entrent.

Entendre leur chant.

Les retrouver comme elles sont chaque soir à chanter
ensemble vêpres.

La même religieuse vient m'offrir le livre et les versets du
jour.

Il y a un trèfle à quatre feuilles collé sur la page de garde du
livre de chants.

Marie-Louise est là. Elles sont douze. Et ceux qui se joignent
à elles.

Communauté de voix et de prière.

Après l'office, commence une messe, langue étrangère.

Les paroles entendues dans l'enfance ont leur mémoire
propre, un rythme, une tonalité. Je note ce passage : « dis
seulement une parole et je serai guérie ».

Impossible d'être ici et de reproduire les signes extérieurs de
ces gestes.

Je les entends chanter, elles prient.

Beuys techno sur la Postdamer Platz

Plastique sociale – Comment nous formons et façonnons le monde dans lequel nous vivons : la sculpture est un processus révolutionnaire, chaque être humain un artiste¹⁸.

Une salle du Hamburger Bahnhof - Museum für Gegenwart - Berlin.

Ancienne gare de Hambourg, ancien Musée des Transports et des chemins de fer. Depuis 1996, Musée d'art contemporain. *Gegenwart* peut se traduire par *envers, en direction du présent*.

Une salle trop pleine d'œuvres de Beuys, des matériaux et des idées de Beuys. Blocs de cire, température interne 26°C, plaques de métal, feutres, rails, poutres. Sur l'un des tableaux noirs de l'installation intitulée *Richtkräfte (Directional Forces) 1974-1977*, l'artiste définit son projet : « Only art is capable of dismantling the repressing effects of a senile social system that continues to border along the deadline : to dismantle in or to build a social organism is a work of art ». Juste au-dessus : « only on condition of a radical widening of definition will it be possible for art and activities related to art to provide evidence that art is now the only evolutionary-revolutionary power. »

Les objectifs du plus grand chantier d'Europe s'exposent à Berlin dans l'Info Box, une boîte de métal rouge sur pilotis, au-dessus du chantier de la Potsdamer Platz. On donne accès aux plans, aux maquettes et aux mesures écologiques entourant les projets du *Berlin de l'an 2000*. Tandis que la ville future se donne en spectacle, s'expose aux regards de ceux-là mêmes dont elle se passe, l'espace urbain demeure soustrait au présent. La planification précipitée par la chute du Mur, happée par cette brèche inscrite dans Berlin comme ce qui la fait et la détruit. La *reconstruction* est réalisée en fonction d'un *Master plan*, « master plans require masters » critique Daniel Libeskind, mais l'architecte du *Jüdisches Museum* n'en participe pas moins à divers concours d'urbanisme, une forme de développement urbain qui elle-même implique rivalité et ostentation. La

¹⁸ Joseph Beuys et Volker Harlan, *Qu'est-ce que l'art ?*, Paris, L'Arche, 1992, p. 16.

nostalgie d'une ville qui n'existe plus guide cette projection d'une vie sans habitants.

Des ruines et des chantiers, des musées et des mémoriaux.

Les bâtiments de la Potsdamer Platz au centre de Berlin en ruine sont rasés après la guerre, alors que le carrefour devient le point de rencontre des secteurs américain, britannique et soviétique de la ville. Après la construction du Mur, des estrades, comme l'actuelle Info Box, permettent aux visiteurs de contempler le vide entre les deux Berlin.

Aujourd'hui, un chef d'orchestre peut à la rigueur diriger un ballet de soixante grues sur la Potsdamer Platz¹⁹. Mais il n'y marcherait pas. Ce n'est pas dans cette *fonction* que la Potsdamer Platz se dispose, dans l'attente d'autrui, à entendre l'autre.

C'est ainsi que les relations avec les autres hommes s'appauvrissent : l'aptitude à percevoir l'autre pour lui-même et non comme une fonction de notre volonté²⁰.

¹⁹ Frédéric Edelmann rapporte l'invitation faite à Daniel Barenboïm « congédié de l'opéra de Paris et appelé ici pour faire tourner à la baguette, d'un même mouvement, les quelque soixante grues qui balayaient encore la Potsdamerplatz. » (« Une cathédrale de l'esprit d'entreprise sur la Potsdamerplatz », *Le Monde*, 5 novembre 1997.)

²⁰ Theodor Wiesengrund Adorno, *Minima moralia : réflexions sur la vie mutilée*, Paris, Payot, coll. « Critique de la politique », 1991, p. 125.