Inscriptions de l'acte artistique mémoriel (musique, sculpture, architecture)

Un « pacte » scellé avec l'Histoire

Matthieu GUILLOT

Chercheur associé du CREAA (Université de Strasbourg) et de l'Académie de Musique et de Théâtre de Lituanie (LMTA, Vilnius)

DOI : https ://doi.org/10.17184/eac.10033

Résumé : Trois approches distinctes de l'acte artistique, en musique, sculpture et architecture, sont abordées en analysant les différentes formes d'inscription qu'il revêt, établies selon divers régimes mémoriels. Les compositeurs baltes Bronius Kutavičius et Veljo Tormis par la résurgence du paganisme comme acte de résistance culturelle ; le vaste projet européen des Stolpersteine de Gunter Demnig et les mémoriaux de la « présence absente » (Budapest, Cracovie) ; le cas critique et symbolique de reconstruction-reconstitution architecturales des « villes-mémoire » européennes après leur ruine (Varsovie, Berlin, Dresde), impliquant choix et orientations portés sur l'histoire et la mémoire nationales, où disparitions et préservations coexistent, quitte à déboucher parfois sur ce que Régine Robin nomme une « anti-mémoire ». En visant à préciser le dessein commun que ces arts dévoilent, leur examen montre comment chacun, lorsqu'il aspire à marquer la « grande Histoire » du sceau de son engagement, se hisse jusqu'à un « pacte » scellé à sa manière avec elle.

Mots-clés : acte de résistance culturelle – sculpture - mémorial - présence absente - pacte

Abstract: Three distinct approaches to artistic expression in music, sculpture and architecture are explored by analysing the different forms it takes, established according to various memory regimes. The Baltic composers Bronius Kutavičius and Veljo Tormis through the resurgence of paganism as an act of cultural resistance; Gunter Demnig's vast European Stolpersteine project and the memorials to the "absent presence" (Budapest, Krakow); the critical and symbolic case of the architectural reconstruction and reconstitution of European "memory cities" after their destruction (Warsaw, Berlin, Dresden), involving choices and orientations focused on national history and memory, where disappearance and preservation coexist, even if this sometimes leads to what Régine Robin calls "anti-memory". By seeking to clarify the common purpose that these arts reveal, their examination shows how each, when aspiring to mark "great history" with the seal of its commitment, rises to a "pact" sealed in its own way with it.

Keywords: act of cultural resistance - sculpture - memorial - absent presence - pact

> « La ruine, c'est l'objet plus la mémoire de l'objet, l'objet consommé par sa propre mémoire. […] La ruine, c'est l'objet devenu trace commune, l'objet entré dans l'Histoire. […] C'est l'objet devenu éponge historique, un accumulateur de mémoire. […] et dans les anfractuosités de l'objet, dans ses fentes, fêlures, fissures, la mémoire s'insinue, qui l'éternise. » (Gérard Wajcman, *L'Objet du siècle*)

> « La remémoration permet la constitution d'un espace de contemplation rétrospective. Elle s'installe sur le silence, les manques, les trous, les bribes, elle favorise un certain travail du silence en nous, de la confrontation non avec des images mais avec l'absence même, avec la ruine, avec une conscience historique de l'enruinement qui ne fait pas l'économie de la perte. » (Régine Robin, *Berlin chantiers*)

1 Introduction : les arts mémoriels, actes d'engagement devant l'Histoire

Dans une perspective ouvertement pluridisciplinaire, mon propos vise à confronter des domaines artistiques très éloignés les uns des autres (musique, sculpture, architecture), en trois volets distincts, dans un essai et une volonté de synthèse. Plus précisément, il vise à examiner et éclairer les formes d'inscription de l'acte artistique en analysant différents régimes mémoriels qui s'y rattachent, et qui, surtout, tendent à marquer l'Histoire du sceau de leur engagement. En comparant les modes d'expression et de représentations dramaturgiques des actes mémoriels, l'objectif est d'établir entre eux un dessein commun vis-à-vis de leur manière de s'ancrer dans l'Histoire. J'entends par là dégager les conditions, les modalités d'expression de la force d'un engagement devant l'Histoire, ce qui implique à n'en point douter un principe de responsabilité dans l'acte créateur, vis-à-vis de la conscience aiguë portée à cet engagement, comme soulèvement de l'Être se dressant contre ce que Jan Patočka (1990 : 141) appelait « le 'mal froid' inhérent au monde ». L'articulation de ces trois volets requiert un socle commun, ce que je nommerai en l'occurrence le « pacte » – tacite ou explicite – susceptible d'être scellé avec l'Histoire à travers l'acte artistique même, motivé par l'engagement de son auteur ou d'un groupe humain lié autour d'un objectif commun (comme c'est le cas pour l'architecture urbaine)[1].

2 Cultures musicales ancestrales et renaissances mémorielles

Comment se manifeste, et même s'insinue, un acte mémoriel dans un domaine aussi immatériel que la musique, et plus précisément que le matériau musical lui-même ? J'évoquerai ici deux célèbres compositeurs baltes contemporains, Bronius Kutavičius (1932-2021) en Lituanie et Veljo Tormis (1930-2017) en Estonie, concernant le cas spécifique de mémoires culturelles nationales opprimées dans le cadre de pays asservis par le régime soviétique (dès 1940). Pour le cerner, cet acte mémoriel doit être replacé dans le contexte des conditions de l'époque, puisque ces deux petits pays n'étaient alors plus que des « républiques soviétiques ». Victimes à la fois de cette « pensée captive » méthodiquement analysée par Czeslaw Milosz dans un tableau de la vie sous régime communiste (Voir Cz. Milosz 1953), et du diktat du « réalisme socialiste » mis en place par un tel régime dans la culture, certains créateurs refuseront de se soumettre à l'injonction politique et imagineront des alternatives pour s'arracher à son

[1] Cet engagement, qu'il soit plus ou moins souterrain, clandestin (comme en musique), c'est-à-dire sur le mode de l'initiative privée, personnelle, ou qu'il soit pleinement assumé, comme acte public impliquant une relation sociale, entretient un rapport de médiation symbolique avec l'Histoire.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

poids idéologique. Celui-ci, au plan musical, exigeait de se mettre au service des masses populaires dans une lignée expressive de type néoclassique pompeux et glorifiant, celle par exemple d'un mauvais Chostakovitch ou d'un mauvais Prokofiev : un style amnésique, sans histoire, c'est-à-dire à rebours de l'histoire. En effet, un régime totalitaire est caractérisé selon Václav Havel (1989 : 162) par une « histoire immobile », tel un bloc hiératique et pesant, et une « confiscation de la mémoire » – autrement dit, une capture de la mémoire, violentée. Or l'immobilisme s'opposant par nature à la vie, il n'est en fait que perte et abandon de mémoire sous la contrainte pour construire un présent factice (Havel 1989 : 25-26). Résolus secrètement à résister à l'oppression politique en la contournant pour ainsi dire, Veljo Tormis et Bronius Kutavičius vont se frayer chacun des voies subtiles de liberté dans leurs œuvres et leur création musicale (voies qui échappent à la vigilance des censeurs), en décidant de se tourner vers les sources des musiques traditionnelles et folkloriques, se référant à la longue tradition chorale balte, et donc aux cultures nationales. Soit, pour le premier, par une démarche d'étude de nature ethnomusicologique des sources musicales très anciennes, consistant à retrouver, à réintroduire et faire resurgir une mémoire lointaine qui était recouverte, étouffée, effacée par le régime politique. Soit, pour le second, à travers une série d'oratorios composés dès 1970, devenus célèbres en Lituanie autant pour leur grande originalité que pour le message dont ils étaient porteurs, et célébrés en tant que tel, par une démarche novatrice exigeante opérant dans son écriture musicale une reconstruction de rituels archaïques – leurs modèles étant explicitement liés au passé – avec l'usage d'instruments populaires et archéologiques, associée à une dimension ritualisée de la performance musicale elle-même (tenue vestimentaire, disposition et déplacement des interprètes dans l'espace). Aux oreilles des auditeurs, ces oratorios évoquaient la nostalgie d'un passé païen utopique, qui semblait plus réel et plus beau que la réalité artificiellement idéologisée de l'ère soviétique (Gruodyté 2023).

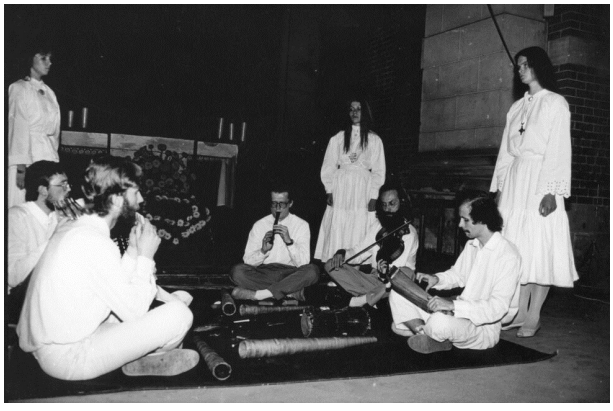


Fig. 1 : Création mondiale de l'oratorio *De la pierre des Jotvingiai* (1983) de Bronius Kutavičius, en 1988, Sandomierz (Pologne). Photo Sylwester Kryczko. Archives personnelles Krzysztof Droba.

Connu dans son pays pour ses arrangements de chansons runiques anciennes, V. Tormis déclare à propos de la musique folklorique : « Nous devrions savoir qui nous sommes et où se trouvent nos racines » (Anderson 2000 : 26). Dans les années 1960-

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

1970, ses œuvres étaient complètement interdites. Tormis dira : « Il leur a fallu 30 ans pour comprendre ce que je faisais ! Je n'étais pas un combattant ni un dissident, mais notre public comprenait ce que je voulais dire dans mon travail à base de folklore » (Anderson 2000 : 26). Tout en préservant l'esprit original des chansons, V. Tormis les recrée : dans une pièce de 1974 pour deux sopranos et piano, *Kust tunnen kodu*, basée sur une ancienne chanson runique[2], une partie de piano commente les mélodies des chanteuses. Le type de chant est directement influencé par la tradition folklorique ; le genre musical relève d'un « minimalisme magique », un style original dérivé de la chanson folklorique estonienne *regilaul*. Ainsi V. Tormis met-il en avant un héritage culturel explicite (Tormis 2007), comme l'atteste le titre d'une œuvre pour chœur mixte, *Héritage livonien* (1970). Chez Bronius Kutavičius, les très anciens chants polyphoniques lituaniens nommés *sutartinés*, dont le caractère le plus marquant tient à leur aspect circulaire et répétitif, ont façonné son style musical en lui servant de modèle, et dans une certaine mesure de revendication culturelle sous-jacente. Le compositeur entendait ainsi faire porter la voix de la nation lituanienne, menacée d'extinction, garantissant en quelque sorte sa survie en faisant revivre son patrimoine ancestral. Cette forme d'archaïsme musical s'explique en termes de « restauration ostensible » dans des temps politiques douloureux, mais aussi comme un « refuge existentiel » et un « paradis perdu » qui serait à retrouver (Jasinskaité-Jankauskiené 2001). Aux yeux des Lituaniens, Bronius Kutavičius symbolise et représente la « culture nationale non officielle » ainsi que la renaissance d'un peuple qui refuse l'asservissement, concrétisation de sa résistance spirituelle.

Sous couvert de recours et de retour au folklore – une forme de subtil subterfuge –, Bronius Kutavičius et Veljo Tormis vont procéder à travers leurs œuvres à la renaissance d'anciennes et lointaines traditions musicales, et de là, à un éveil progressif des consciences culturelles nationales. Leurs tentatives d'insuffler un certain contenu spirituel dans leurs musiques reflètent une forme protestataire cachée inscrite dans l'acte compositionnel même[3]. En entendant la musique traditionnelle irriguer les œuvres, on entend aussi le legs mémoriel lui-même s'y déposer et s'y déployer. Autrement dit, à l'intérieur de la composition se manifeste cet acte conscient de résistance intellectuelle contre l'oppression des identités nationales : que la création musicale fasse resurgir les traces de mémoires perdues de peuples oubliés, celles d'un paganisme, période lointaine et floue, dont l'envergure rituelle ana-chronique, portant, transportant les anciennes cultures baltes, échappe à l'emprise et au contrôle politiques[4]. Ces deux exemples d'actes créatifs conscients, tacitement protestataires et revendicatifs, inscrivent et ravivent à l'intérieur des œuvres musicales la mémoire identitaire de leurs pays respectifs dans le présent. L'un et l'autre relèvent d'un engagement silencieux retrouvant la dignité d'une certaine « noblesse païenne ».

[2] Référence discographique : *Litany to Thunder*, CD ECM New Series 1687, parution 1999.

[3] En 1970, la création de l'*Oratorio panthéiste* de B. Kutavičius est censurée ; l'œuvre sera interdite durant des années. Au contrôle politique la production artistique oppose une résistance feutrée ou silencieuse par la résurgence d'anciennes traditions musicales.

[4] Actes non pas frontaux mais contournant l'interdit, se dissimulant sous des apparences dont seule une analyse musicologique poussée peut en fait parvenir à établir la teneur et la réalité. Ils démontrent le refus total de l'*homo sovieticus* auquel ils opposent l'*homo balticus*. De fait, historiquement parlant, ces œuvres peuvent être considérées comme le témoignage d'une époque particulièrement critique. Elles reflètent l'image d'un effort, d'une lutte avec la conscience créatrice pour s'émanciper d'une autorité politique qui lui refuse sa destinée.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

3 La sculpture-mémorial de la présence absente

Dans le domaine du visible et de la matière, j'évoquerai la sculpture comme mémorial – et plus exactement comme mémorial de la présence absente –, sujet abordé avec acuité par le psychanalyste Gérard Wajcman (1998) sur « l'Absence comme objet du siècle », thèse centrale de son essai. Il nous faut tout d'abord observer le vaste projet artistique transnational du sculpteur allemand Gunter Demnig et de ses désormais célèbres *Stolpersteine* (ou pavés de mémoire), entamé voici trente ans en hommage aux victimes du nazisme. Ce projet surprenant et singulier relève chez lui d'une entreprise personnelle engagée, car riche d'une éthique et d'une conscience historiques, proches de l'engagement que Miguel Benasayag (2004 : 134) conçoit comme « forme d'existence ». Il représente un exemple matériel éloquent, à l'ampleur sans doute hors du commun puisqu'il est désormais présent dans une trentaine de pays européens. Ces pavés consistent en de petits carrés de métal doré de dix centimètres de côté, sur lesquels l'artiste grave à la main le nom, la date de naissance et le destin individuel de la victime. Ils sont scellés au sol devant le dernier lieu où celle-ci a vécu.

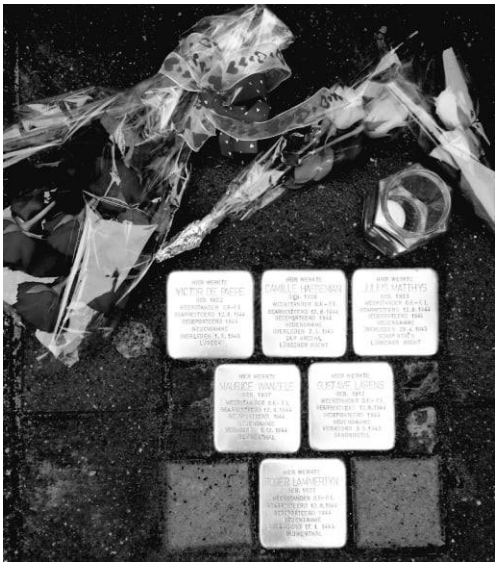


Fig. 2 : Belgique, ensemble de pavés de mémoire

Matière scripturale muette mais éloquente, ce pavé, qui marque l'espace en convoquant le temps, constitue à la fois une « manière de faire ressurgir de façon inopinée le souvenir », et un « acte volontaire d'appropriation du passé » (Camarade 2018 : 69-86). Pour les poser au sol, l'artiste, payant de sa personne, devient l'acteur qui ravive la mémoire et la dépose dans le présent comme une offrande au passé. Tout en soulignant aussi l'« invisibilité » des pavés, en tant que « monuments par défaut », ce qui leur confère un poids davantage spirituel, Adachiara Zevi constate l'aspect rituel de l'acte à travers ses gestes (G. Demnig est agenouillé), proche de ce que le philosophe Louis Lavelle (1946) nommait « participation de l'Être ». Cette pose ou dépose de pavés est également un « exercice de commémoration active », observe Hélène Cama-

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

rade, par lequel les pavés « activent inlassablement le souvenir en liant le passé au présent », car « ce ne sont finalement pas les seuls pavés qui réactivent le souvenir de manière efficace et vivace, mais bien l'ensemble des actions qui conduisent à leur pose » (Camarade 2018 : 82 et 80). Adachiara Zevi écrit que les pavés de Demnig sont « des activateurs de pensée, de mémoire et de conscience » (2018 : 318), sans omettre le fait qu'ils « restituent leur dignité de personne » aux déportés. Car en se confrontant à ces pavés, on peut reconnaître qu'ils visent à provoquer un état de réflexion intime. Plus symboliquement, il ressort aussi que ces pavés, par l'éclat doré du laiton, produisent un effet paradoxal de lumière, couvrant la noirceur ou l'ombre du drame dont le pavé porte pourtant l'histoire intime en quelques mots. Quant à lui, Gunter Demnig déclare que « les pavés ne sont pas l'œuvre d'art. Ce qui constitue l'œuvre d'art, c'est la 'sculpture sociale' qui en découle »[5]. Le site Internet de l'artiste indique qu'un pavé est un « lieu de mémoire », qu'il sert à « raviver la mémoire au quotidien » (il permet donc une lutte de tous les instants contre l'oubli de l'histoire), qu'il incarne « la mémoire sous nos pieds » : en résumé, qu'il recueille la présence absente. Les pavés constituent aussi des témoins de souffrance persistants et insistants, qui rentreraient donc dans la catégorie des « documents de barbarie », si l'on prend au pied de la lettre la célèbre formule de Walter Benjamin (1972).



Fig. 3 : Italie, pavé de mémoire

Après le très discret pavé de G. Demnig, je poursuivrai l'analyse au travers de la sculpture figurative avec un mémorial créé et conçu par Can Togay et Gyula Pauer en 2005 à Budapest, les *Chaussures au bord du Danube*, qui est dédié aux victimes juives fusillées durant l'occupation nazie par le parti fasciste hongrois. Il est constitué d'une soixantaine de paires de chaussures en métal scellées sur les rives du fleuve, réparties sur quarante-cinq mètres de long. Elles représentent les personnes fusillées sur ces lieux, puisqu'elles devaient se déchausser avant leur exécution. De cette sculpture qui reprend un objet familier, assez peu visible au premier abord car de petite taille, émergeant à peine du sol, Adachiara Zevi retient son « réalisme cru » et sa « puissance d'évocation » (2018 : 170). Un tel réalisme (la chaussure reproduisant le style même de

[5] Une « sculpture sociale » est une expression utilisée pour décrire un concept élargi de l'art, et promue par Joseph Beuys pour communiquer sa vision du potentiel de l'art à transformer la société. Source : https://stolpersteine.fr/ Voir aussi (Camarade 2018 : 80-82).

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

l'époque évoquée) peut en effet donner le sentiment à l'observateur que « le passé fait effraction dans le présent », à l'instar de certains témoignages d'écrivains analysés par Philippe Mesnard (2007 : 242). Ici, l'acte artistique historicise le lieu, ce lieu de l'ultime piétinement des victimes : à travers le visible, tel un instantané photographique, il le marque du sceau indélébile de l'Histoire, comme si, des victimes, une partie d'elles-mêmes à travers ces chaussures demeurait indéfiniment ici.



Fig. 4 : Budapest, *Chaussures au bord du Danube*

De façon relativement similaire dans la démarche, à Cracovie, la Place des héros du ghetto est occupée par soixante-cinq chaises symboliques en bronze, érigées à la mémoire du ghetto juif (65 000 Juifs, près d'un quart de la population, vivaient à Cracovie avant la Seconde Guerre). Cette installation artistique est réalisée en 2005 par deux architectes cracoviens, Piotr Lewicki et Cazimierz Lataka. En 1941, la population juive de la ville se voit contrainte de quitter ses logements pour être enfermée dans un quartier réquisitionné. Le seul meuble que les gens pourront emporter sera une chaise par personne. Quand ils seront déportés vers les camps, leurs chaises resteront. Aujourd'hui sur la place centrale du ghetto se dressent ces dizaines de sculptures de chaises vides, en souvenir des absents et comme rappel matérialisé des tragiques événements.

On notera que dans ces deux cas, il serait *a priori* aisé de se méprendre et de ne considérer ces œuvres que comme de simples installations d'art contemporain, telles qu'elles sont parfois exposées dans les musées. Si l'on se penche sur le sens conféré à cet acte artistique et à sa réelle portée, on constate que cet objet concret autant que banal prend désormais en charge le lien entre le passé tragique et le présent, comme une trace indélébile du passé dans notre présent. Dans l'ordre du passage de témoin du passé au présent, il s'agirait de « faire acte de présence », comme de donner un « signe de vie »[6]. D'une certaine manière ces sculptures nous interpellent en nous disant : je pleure les morts et j'appelle les vivants à se souvenir d'eux. Iconiquement, plastiquement, ces sculptures – chaussures, chaises – sont des signes de vie en ce

[6]Le message qui nous est transmis serait : « passant, en voyant ces sculptures, n'oublie pas la tragédie, pense aux disparus ».

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

qu'elles « donnent corps » aux absents. Donner corps signifie symboliquement inverser le cours de l'Histoire : à la disparition causée par elle, l'acte artistique substitue la Présence. En convoquant l'absence par le vide, elles convoquent la présence invisible, c'est-à-dire la présence passée : elles « font de l'Absence une Présence réelle » (Wajcman 1998 : 150)[7], l'oscillation entre ces deux états appelant la remarque de Pietro Conte (2022 : 304) selon laquelle « le pathos d'une chaise vide est autant lié au souvenir d'une perte qu'à l'annonce d'un retour ou d'une nouvelle arrivée ».



Fig. 5 : Cracovie, *65 chaises*

4 Architecture : une mémoire « à vif » ? Une mémoire « vive » ? Intervention et action sur le cours de l'Histoire

En dernière partie, ma recherche touche un domaine situé dans un entre deux, de l'invisible – du passé évanoui ou recouvert –, et du visible – le présent reconstitué ou réhabilité : l'architecture (art de l'artisan plus que de l'artiste, mais un art aux prises avec le matériau historique). Elle vise en définitive à tenter d'éclairer le sens architectural symbolique conféré à ce qu'on pourrait appeler les villes-mémoire européennes après leur ruine (ou aussi villes martyres, selon le point de vue adopté). J'aborderai trois cas à travers les exemples de Varsovie, Berlin et Dresde, villes détruites ayant fait l'objet de programmes ou de projets de reconstruction, qui permettent d'analyser le type de regard, et l'implication de ses choix et orientations portés sur l'histoire et la mémoire nationales, où sacrifices et préservations mémoriels coexistent, quitte à déboucher parfois sur ce que Régine Robin (2001) nomme une « *anti-mémoire* ». Les bâtisseurs de l'histoire sont donc aussi nécessairement des bâtisseurs de mémoire. A. Zevi (2018 : 11) rappelle que « l'art et l'architecture sont des instruments précieux pour une réélaboration créatrice, originale, irrévérencieuse, de l'histoire et de la mémoire ». Mais l'architecture peut aussi incarner et provoquer le trouble de la mémoire, des troubles de mémoire : lorsqu'on fait renaître une ville, quelle mémoire

[7] Je renverrai ici encore aux admirables interprétations du psychanalyste sur « l'Absence comme objet du siècle », un regard sur l'art qui fait écho au vide mis en exergue par exemple par la *Bibliothèque engloutie* (*Versunkene Bibliothek*, 1995) de l'artiste Micha Ullman, sur la Bebelplatz à Berlin. Voir (Zevi 2018 : 143).

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

fait-on resurgir et réhabilite-t-on en effet ? La reconstruction n'est-elle qu'un moyen « pour guérir des blessures profondes », comme l'affirme Tino Mager (2015 : 13 et 17) au sujet de Dresde et Varsovie ? « Et que fait-on exactement ? Reconstruit-on des bâtiments ou restaure-t-on l'image de la ville [...] ? Soigne-t-on une silhouette mémorielle ? » s'interroge aussi Bernard Dieterle (2003 : 9).

4.1 Varsovie, de la « seconde insurrection » à la résurrection

Ma première évocation concerne le Centre historique de Varsovie. Rappelons qu'en août 1944, pendant et après le soulèvement ou l'insurrection de la capitale polonaise[8], environ 85% du centre historique de la ville est détruit par l'occupant nazi[9].



Fig. 6 : Varsovie, vue aérienne de la Place du Marché en 1945

Après la guerre, les Polonais vont entreprendre une campagne de reconstruction étalée sur dix ans, dont il résultera une restauration méticuleuse des églises, des palais, et de la place du marché de la vieille ville, à l'aide des archives et de peintures anciennes. Cet effort immense et sans précédent représente un exemple exceptionnel de reconstruction quasi totale d'une séquence entière de l'histoire (XIII^{e}-XX^{e} siècle). Pierre George (1949 : 713) écrit : « à la manière dont on restaure une ville antique retrouvée sous les sables ou sous les cendres ». La participation des ouvriers, mais aussi de simples citoyens employés à cette tâche, rentraient dans le cadre de ce que le régime politique appelait alors un « acte social ». Mais au-delà de lui, il nous faut cerner les motivations profondes, éventuellement inconscientes, de cette entreprise démesurée, de cet acte de courage héroïque.

[8] Qui motivera la composition par Arnold Schönberg de son célèbre opus *Un Survivant de Varsovie*.

[9] L'expression imagée de « mer de décombres » sera d'ailleurs employée pour décrire le panorama désolé offert par les restes pulvérisés de la ville. Czeslaw Milosz (1964 : 258) aura cette formule : « un vaste morceau de plaine s'était écroulé dans l'abîme avec ses gens et ses maisons ».

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809



Fig. 7 : Varsovie, Place du marché en 1900



Fig. 8 : Varsovie, la Place du Marché aujourd'hui

À travers cette reconstruction-reconstitution et ces « travaux visant à la transmission mémorielle » (Bellat 2020 : 45), il s'agit finalement de faire disparaître toute trace des violences subies et endurées par la ville pendant la guerre, d'oublier toutes les ruines, et donc d'effacer toute une période tragique et traumatique, d'effacer aussi l'affront de l'ennemi mortel et toutes les offenses infligées, afin que Varsovie retrouve le visage qu'on lui connaissait avant cette période en question. Il s'agit donc de s'opposer au destin et à la fatalité.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809



Fig. 9 : Reconstruction de Varsovie, août 1947, collection particulière

Analysant le national-socialisme (qui causera la perte du vieux Varsovie), le philosophe Max Picard écrira de lui qu'il « n'est pas un épisode de l'histoire, mais une intrusion et une rupture dans l'histoire », introduisant en elle une « discontinuité foncière » (Picard 1947 : 167-168). De cette intrusion et cette rupture, et même de cette brutale irruption peut-on rajouter, les conséquences désastreuses seront finalement ensevelies par la farouche volonté polonaise d'après-guerre de surmonter le trauma vertigineux, qui fera le choix héroïque de retrouver l'histoire telle qu'elle était, et telle qu'elle aurait dû être et continuer. Ensevelir la rupture qui lui a causé une blessure mortelle et l'a presque anéantie, tel serait le principe symbolique auquel s'attachent les promoteurs d'une reconstruction-reconstitution à l'identique, comme si – telle est l'illusion que l'on souhaite donner – rien ne s'était produit dans le cours tumultueux et tragique des années précédentes. Ainsi, autant dans un élan de révolte et de sursaut vital, que dans un refus obstiné d'accepter la situation subie – une « psychologie du ressentiment, de la vengeance symbolique et indirecte » évoquée par G. Bachelard (1942 : 242) –, on nie à l'ennemi mortel ses actes mortifères. D'une certaine façon, en intervenant sur le cours de l'histoire pour le modifier *a posteriori*, on supprime un acte à la tragédie humaine qui a eu lieu, suivant la remarque de Nicolas Berdiaeff (1948 : 33) : « l'histoire n'est pas autre chose qu'une tragédie à laquelle ne manque pas un acte ». Une interprétation plus symbolique avancerait finalement que cette reconstruction, grâce à laquelle une mémoire surgit de terre et conduit à une résurrection, constituerait la « seconde insurrection » de Varsovie, mais cette fois pour lutter contre l'Histoire elle-même. Rappelons ici la pensée développée par Albert Camus, pour qui « la révolte naît du spectacle de la déraison » (1951 : 21), évoquant la « force de refus » (1951 : 331) chez l'artiste, cette force qui reflète bien l'acte de renaissance architecturale qui relèvera le vieux Varsovie – acte artistique de protestation et acte insurrectionnel se dressant contre le destin funeste. L'exemple de la célèbre place du marché de la vieille ville parle pour l'ensemble du centre ancien et témoigne de cette volonté. Au plan symbolique, il s'agit ni plus ni moins de permettre que la ville ressuscite après le martyr qu'elle a dû subir : ville-phénix renaissant de ses cendres et dont le surgissement nouveau

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

vient presque miraculeusement défier l'Histoire à la face du monde. Relever une ville d'un amas de décombres signifie aussi, pour l'homme et son action, relever la tête face au destin et marquer l'Histoire de son empreinte, tel l'Ange de l'Histoire, chez Walter Benjamin (1972), qui « voudrait bien réveiller les morts et rassembler ce qui fut brisé ». Ou encore brandir et porter l'art comme seule résistance possible à la mort, comme « anti-destin » (André Malraux).

À la mort de la ville infligée par l'Histoire – à « l'anéantissement des villes et autres geysers inattendus qui jaillissent du sein de l'Histoire » selon la formule de Witold Gombrowicz (Zagajewski et Hirsch 2007 : 83) –, l'acte artistique, par la formidable force morale qu'il rassemble et accumule, par l'énergie d'un espoir fou car démesuré, répond avec résolution et détermination par la résurrection progressive de la ville. On peut le comprendre par ce que Nicolas Berdiaeff (1935 : 176) a défini comme une « éthique de la création », qui est « énergétique et dynamique » et « surmonte le cauchemar du fini, celui de l'ordre de la vie, qui nous maintient prisonniers ». Autrement dit, cette création est libératrice en ce qu'elle délivre l'homme des griffes de l'Histoire vue dans la perspective d'un « cataclysme dont nous avons à porter le fardeau mémoriel », selon les mots d'Alain Brossat, tout comme elle est réaction à ce qu'il appelle la « tétanie face à l'endurance de la part barbare de notre histoire » (1997 : 258)[10].

4.2 Berlin et Dresde, deux « cas de conscience » d'une mémoire historique orientée et réorientée

À elle seule, la ville de Berlin, dont on connaît jusqu'à la nausée les demi-ruines taguées et squattées, devenues des lieux de contre-culture ou de culture dite alternative, Berlin est un vaste trou de mémoire – avec des traces et des fissures, pour reprendre l'intitulé intégral de ce volume. À ce titre elle représente autant un cas de conscience qu'une désorientation de l'Histoire. Avec sa coexistence du passé qui affleure, car non enfoui complètement, et du présent qui cohabite avec lui, elle représente une ville portant l'image d'un terrain vague où les souvenirs errent tels des fantômes[11], où d'autres se sont évanouis corps et biens. L'Histoire semble flotter à travers ses propres traces dans une ville qui a absorbé des couches historiques successives, d'une façon qui n'appartient probablement qu'à elle[12]. Où diverses temporalités se jouxtent tout en discontinuités, en ruptures brutales, telles des épaves d'histoire échouées (ainsi la façade de la gare de Anhalter)[13], en lesquelles on verrait aussi une nécropole des mémoires. En 1975, Jean-Michel Palmier faisait une description éloquente de la ville

[10] Georges Gusdorf (2002 : 221) a évoqué sans détour ce traumatisme de « l'anéantissement des biens culturels » en pensant à la perte des belles villes européennes réduites à néant : « Varsovie avait été détruite, Dresde fut rasée. Je ne me consolerai jamais de la destruction de Königsberg, la vieille cité hanséatique, la ville de Kant, de Hamann ». L'expression d'un tel traumatisme fait écho à celui qui fut exprimé par Paul Valéry (1924 : 32) suite à la Première Guerre (dans une conférence de novembre 1922) : « Nous considérons ce qui a disparu, nous sommes presque détruits par ce qui est détruit ».

[11] Ce que montre le célèbre film de Wim Wenders, *Les Ailes du Désir* (*Der Himmel über Berlin*, 1987). Voir (Robin 2001 : 158-166).

[12] Ainsi selon l'image et la vision historique de Jean-Michel Palmier (1975), les « ruines de Weimar » gisent aussi parmi les « ruines de Berlin ».

[13] La description de Jean-Michel Palmier (1975 : 124) traduit la stupéfaction de l'observateur face aux conséquences inattendues de l'Histoire : « Tout est étonnamment rassemblé sous le même regard : ruines et immeubles modernes, magasins luxueux et immeubles au plâtre sale, presque noir, criblé de balles et d'éclats d'obus ».

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

sur le ton d'un requiem, croyant distinguer parmi les immeubles en ruine de « gigantesques cadavres » (1975 : 126). Mais la question qui pointe consiste surtout à comprendre comment l'on peut vivre *avec* et *dans* le passé – aux côtés du passé et comme *à l'intérieur* de lui ? Les spécialistes de Berlin tentant d'y répondre, comme Boris Grésillon, procèdent par une « psychogéographie » pour caractériser cette ville « malade de son histoire noire » (Grésillon 2017 : 41).



Fig. 10 : Berlin, reste de façade de la gare de Anhalter, cliché de 1962

Régine Robin (200 : 142), qui a elle aussi scruté ses moindres recoins, note que Berlin 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, amnésique ». Concernant le premier volet, prenons l'exemple de la bien nommée Église du souvenir (*Gedächtniskirche*), devenue un mémorial très populaire[14] dédié à la paix et à la réconciliation, conservé délibérément à l'état partiel de ruine pour qu'il agisse comme une « piqûre de rappel » dans l'espace urbain moderne. Il prétend incarner un rappel permanent du passé, de la guerre et de ses conséquences, tout autant qu'une mise en garde pour l'avenir. Suite aux protestations passionnées de Berlinois contre la destruction totale du bâtiment qui était programmée, on décidera d'intégrer la ruine dans un nouvel édifice érigé entre 1959 et 1961, en béton et en verre.

Par ailleurs on a pu assister aussi à l'effacement du passé communiste (qui dure à peine quarante ans) par la destruction en 2008 du Palais de la République et, de 2013 à 2020, par la reconstruction en lieu et place d'une réplique de l'ancien château des Hohenzollern, symbole de la royauté : « Berlin *restauré* évoquant l'Histoire glorieuse (et en partie fantasmée) et les ordres immémoriaux – monarchie et religion » (Grésillon 2017 : 50). Des aspects de la ville, tels que celui-ci, présentent ainsi un vaste « trompe-l'œil historique » que Gilles Duhem (2002) nomme « le triomphe amer de l'architecture rétrospective ». Maquillage, faux-semblant équivalent à un « retournement de l'histoire

[14] Il figure par exemple en couverture du fameux ouvrage de Jean-Michel Palmier, *Berliner Requiem* (Paris, Galilée, 1976). L'actuelle Église du souvenir était auparavant l'Église de l'Empereur Guillaume (*Kaiser-Wilhelm*), détruite fin novembre 1943.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

se pliant aux volontés de la mémoire » (Mesnard 2021 : 161). C'est là l'occasion de s'interroger sur les motifs de la politique urbaine menée à Berlin, et qui fait ici le choix conservateur de se référer à une époque antérieure au XX^{e} siècle pour gommer les plaies à la fois du nazisme et du communisme, choix qui procède donc d'un effacement de l'Histoire : ces deux périodes sont bannies de la chronologie d'une histoire réécrite – qui escamoterait les tragédies causées par les hommes. Une histoire revue et corrigée, dont la violence aurait été évacuée, donc euphémisée, procédant par une sorte de relecture, de « révisionnisme », et c'est pourquoi Régine Robin (2001 : 200-212) a pu parler de « guerre civile des mémoires ». Mais il en résulte finalement, comme l'a résumé Francesco Masci (2013 : 16), que « le passé n'est plus qu'un décor douteux ».



Fig. 11 : Berlin, *Église du souvenir* (à gauche l'édifice original)

4.3 Dresde et la trace noircie

À travers quelques étapes d'une micro-histoire locale se dessinera dans la ville de Dresde le projet de redonner visage à l'Histoire glorieuse, porteuse de mémoire culturelle, celle d'avant le « coup de tonnerre » (Ricœur 1984 : 191-193), le désastre, mais tout en portant et en montrant les stigmates de l'histoire de ce désastre. Un grand chantier de reconstruction à l'identique s'ouvre à Dresde en 1994, débutant par le monument emblématique de la célèbre *Frauenkirche* (Bertho 2015).

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809



Fig. 12 : Dresde, ruines de la *Frauenkirche*, vers 1945

Décision sera prise de reconstruire l'édifice pierre par pierre selon les plans d'époque, afin de retrouver son aspect originel en 2005, soixante ans tout juste après le bombardement de la ville. Par là on entend rétablir la splendeur baroque passée à laquelle on redonne vie et visage. De loin, des rives du fleuve, la vision de l'observateur retrouve l'aspect d'antan ; de près, c'est une toute autre temporalité qui l'assaille. À la différence des autres chantiers du centre-ville, en effet, les reconstructeurs de l'église mêlent ostensiblement des pierres d'origine, noircies par l'incendie, à de nouvelles pierres. Ce faisant, le monument conserve intactes les traces des dommages qu'il a subits, désignant l'incendie destructeur de la ville bombardée début 1945 (Bertho 2015). En voulant préserver ces traces – pierres noircies – et cette mémoire du passé tragique, on permet à celui-ci de se muer en passé définitivement figé, comme un instantané de la tragédie– « fragment d'histoire cristallisé, morceau échoué d'un autre univers » (Masci 2013 : 79). Telles des plaies ou des cicatrices, les pierres noircies parlent, ou crient, sonnant le rappel de la mémoire qu'elles renferment en elle. L'architecte Daniel Libeskind (2005 : 158) fait allusion aux bâtisseurs de l'époque baroque, « fermement convaincus que le rôle des pierres était de faire la chronique du temps, de l'histoire et de la condition mortelle de l'homme ».

Ce geste architectural et cet acte artistique de reconstruction à l'identique reviennent à retrouver le passé, le réintégrer, le réintroduire dans le présent, mais aussi donc à le réécrire, avant le *Donnerschlag* de l'Histoire, avant l'embrasement perpétré par « l'irruption de la grande Histoire » (Ricœur 1984 : 191-193). On répare ainsi l'Histoire en employant les matériaux du passé pour faire advenir un présent pourtant lié à ce passé, prisonnier de lui. Comme à Berlin, un tel entremêlement des mémoires et le conflit interprétatif qui en résulte ne peuvent demeurer sans conséquences ni sans impact : l'Histoire s'affronte elle-même dans ces fragments de façades qui se heurtent les uns aux autres dans une alliance contrainte.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809



Fig. 13 : Dresde, vue latérale de la *Frauenkirche*, aujourd'hui

5 Conclusion. De l'acte au pacte : l'acte artistique comme pacte scellé avec l'Histoire

L'ensemble de ces analyses dans les trois arts abordés me conduirait à définir l'acte mémoriel comme l'alliance d'une volonté déterminée, celle d'une individualité singulière qui s'affirme, et d'un engagement fort, celui de graver son acte consciemment dans l'Histoire, de la marquer d'une empreinte indélébile, d'une trace ineffaçable, d'un sceau. Alors que dans l'ordre des célébrations de la mémoire, la « cérémonie du souvenir » se penche sur le passé et s'incline devant lui à travers les commémorations, analysées par Gérard Namer comme « une théâtralisation de la coexistence des temps » (1983 : 160-161), l'acte artistique mémoriel pourrait être considéré comme un rituel de prise en charge de l'avenir, en vue duquel il se projette. Qu'elles soient d'ordre musical, plastique ou architectural, j'ai voulu montrer à travers ces exemples assez différents que les formes d'inscription de l'acte artistique examinées ici, et les différents régimes mémoriels auxquelles elles se rattachent, procèdent d'une démarche toute tendue vers un engagement face à l'Histoire, dans lequel l'acte entend opérer une « prise de pouvoir » sur elle, menant à sceller un pacte avec elle. Un tel pouvoir signifie aussi qu'au fameux « devoir de mémoire » (déjà mis en difficulté[15]) se

[15] Voir sur ce point (Todorov 1993) ; (Rioux 2002) ; (Robin 2003) ; (Coquio 2015).

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

substituerait ici le véritable « pouvoir de mémoire » des représentations artistiques, confirmant la profonde union entre les actes créateurs, voués à s'inscrire pleinement dans le corps de l'Histoire. Si l'on interprète cette démarche au plan symbolique, sceller un pacte avec l'Histoire signifie donc ici manifester son engagement face à elle à travers un acte artistique où l'œuvre, incarnant la « révolte » ou le « soulèvement ontologique » d'un artiste isolé ou d'un collectif humain, c'est-à-dire un mouvement de conscience en réaction aux « geysers inattendus » (W. Gombrowicz) de l'Histoire, devient l'expression d'une volonté « portée au pouvoir » et transmuée en pouvoir. Tel serait aussi en ce sens le message subliminal que l'acte renferme, valable pour tous nos exemples choisis dans les contextes que nous avons décrits. Si, comme le rappelait le philosophe G. Gusdorf (2002 : 223), « la destruction du passé va de pair avec la destruction de la mémoire », ce qui constitue selon lui « un crime contre l'esprit », la volonté d'inscrire des actes artistiques au cœur de l'Histoire comme signature de la réplique humaine quasi sismique aux conflagrations causées par elle, incarne peut-être à sa manière une « contre-Histoire », un mouvement résolument à contre-courant de son cours inexorable. C'est ce qui, dans les faits, les hisse au niveau d'un pacte (Et tel serait le cas singulièrement pour Varsovie).

Bibliographie

Allemagne d'aujourd'hui, n° 225 (A.C.A.A./Presses Universitaires du Septentrion, Lille), juillet-septembre 2018 [dossier Gunter Demnig].

Anderson, Martin (2000), « We should know who we are : Veljo Tormis in Conversation », *Tempo*, n° 211, Cambridge University Press, p. 24-27.

Bachelard, Gaston (1942), *L'Eau et les rêves*, Paris, José Corti.

Bellat, Fabien (2020), « Varsovie, lorsque la reconstruction stimule l'imagination », *Archiscopie*, n° 21, p. 44-49.

Benasayag, Miguel (2004), *Abécédaire de l'engagement*, Paris, Bayard.

Benjamin, Walter (1972), « Sur le concept d'histoire », in : Walter Benjamin, *Œuvres II,* traduction française de Maurice de Gandillac, Paris, Denoël.

Berdiaeff, Nicolas (1948), *Le sens de l'Histoire*, traduction française de S. Jankélévitch, Paris, Aubier, coll. « Philosophie de l'Esprit ».

Berdiaeff, Nicolas (1935), *De la destination de l'Homme. Essai d'éthique paradoxale* (traduction française de I. P. et H. M.), Paris, Je Sers.

Bertho, Raphaële (2015), « *Mythos Dresden*, de l'image de la ville à la ville-image », *Essais*, n° 6 , Université Bordeaux Montaigne, p. 110-124.

Brossat, Alain (1997), *Un communisme insupportable. Discours, figures, traces*, Paris, L'Harmattan, coll. « Forum de l'IFRAS ».

Camarade, Hélène (2018), « Le mémorial des *Stolpersteine*. Histoire, enjeux et phénomènes d'appropriation à l'ère de l'essoufflement de la commémoration », *Allemagne d'aujourd'hui*, n° 225, p. 69-86.

Camus, Albert (1951), *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard.

Conte, Pietro (2022), « Du monument invisible au monument impossible. L'étrange cas des chaises monumentalisées », in : Andreas Beyer, Godehard Janzing, Andrea Pinotti et Celine Trautmann-Waller (éd.), *Le monument en débat*, Heidelberg, Arthistoricum, p. 295-308.

Coquio, Catherine (2015), *Le mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*, Paris, Armand Colin.

Dieterle, Bernard (2003), « Ruines et chantiers de la mémoire », in : Yves Clavaron, Bernard Dieterle (éd.), *La mémoire des villes*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, p. 7-11.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

Duhem, Gilles (2002), « Château de Berlin : le triomphe amer de l'architecture rétrospective », *Archiscopie*, n° 26, novembre 2002, p. 22-23.

George, Pierre (1949), « Varsovie 1949 : reconstruction ou naissance d'une nouvelle ville ? », *Population*, n° 4, p. 713-726.

Grésillon, Boris (2017), « Berlin sur la voie de la normalisation ? Essai de psychogéographie », *Allemagne d'aujourd'hui*, n° 221, p. 39-56.

Gruodyté, Vita (2023), « Mythological Content in an ideological Context », in : Malgorzata Janicka-Slysz (éd), *Music of Change. Expression of liberation in polish and lithuanian music before and after 1989*, Krakow, K. Penderecki Academy of Music, p. 121-182.

Gusdorf, Georges (2002), *Le crépuscule des illusions. Mémoires intempestifs*, Paris, La Table Ronde, coll. « La petite vermillon ».

Havel, Václav (1989), *Essais politiques*, Paris, Calmann-Lévy, coll. « Liberté de l'Esprit ».

Jasinskaité-Jankauskiené, Inga (2001), « Mythical simplicity of Bronius Kutavicius's oratorios », in : *Music of the twentieth century within the horizons of musicology*, Vilnius, Lietuvos kompozitoriu sajunga, p. 190-194.

Lavelle, Louis (1946), *De l'Acte*, Paris, Aubier-Montaigne.

Libeskind, Daniel (2005), *Construire le futur. D'une enfance polonaise à la Freedom Tower*, traduit de l'américain par Marina Boraso et Pierre Girard, Paris, Albin Michel (1ère édition : *Breaking Ground. Adventure in Life and Architecture*, New York, Mendel Media Group, 2004).

Mager, Tino (éd.) (2015), *Architecture RePerformed : The Politics of Reconstruction*, Farnham, Ashgate Publishing.

Masci, Francesco (2013), *L'ordre règne à Berlin*, Paris, Allia.

Mesnard, Philippe (2007), *Témoignage en résistance*, Paris, Stock, coll. « Un Ordre d'idées ».

Mesnard, Philippe (2021), *Les Paradoxes de la mémoire. Essai sur la condition mémorielle contemporaine*, Lormont, Le Bord de l'Eau, coll. « Clair & Net ».

Milosz, Czeslaw (1953), *La pensée captive. Essai sur les logocraties populaires*, traduction française de André Prudhommeaux et de l'auteur, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais LXVII »,.

Milosz, Czeslaw (1964), *Une autre Europe*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de soi », traduction française de Georges Sédir (1ère édition : Paris, Kultura, 1959).

Namer, Gérard (1983), *Batailles pour la mémoire. La commémoration en France de 1945 à nos jours*, Paris, Papyrus.

Palmier, Jean-Michel (1975), « Berliner-Requiem ou les ruines de Weimar dans les ruines de Berlin », *Cause commune* (numéro monographique : *Le pourrissement des sociétés*), Paris, UGE 10/18, p. 109-168.

Patočka, Jan (1990), *L'Écrivain, son "objet". Essais* [1942-73], traduction française de Erika Abrams, Paris, P.O.L.

Picard, Max (1947), *L'Homme du néant*, Neuchâtel, La Baconnière & Paris, Seuil (1ère édition en allemand : *Hitler in uns selbst*, Zurich, Eugen Rentsch Verlag, 1946).

Ricœur, Paul (1984), *Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, coll. « L'Ordre philosophique ».

Rioux, Jean-Pierre (2002), « Devoir de mémoire, devoir d'intelligence », *Vingtième Siècle* n° 73, p. 157-167.

Robin, Régine (2003), *La mémoire saturée*, Paris, Stock, coll. « Un Ordre d'idées ».

Robin, Régine (2001), *Berlin chantiers. Essai sur les passés fragiles*, Paris, Stock, coll. « Un Ordre d'idées ».

Todorov, Tzvetan (1993), « La mémoire et ses abus », *Esprit* n° 193, juillet 1993, p. 34-44.

Tormis, Veljo (2007), « Some problems with that *regilaul* », conférence à Viljandi Culture Academy, International Conference RING, traduction anglaise de Ülle Leis.

Valéry, Paul (1924), *Variété*, Paris, Nrf Gallimard.

Wajcman, Gérard (1998), *L'Objet du siècle*, Paris, Verdier, coll. « Philia ».

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

Zagajewski, Adam ; Hirsch, Edward (éd.) (2007), *Polish Writers on Writing*, Trinity University Press.

Zevi, Adachiara (2018), *Monuments par défaut. Architecture et mémoire depuis la Shoah*, traduit de l'italien par Christophe Carraud, Trocy-en-Multien, Éditions de la Revue Conférence, coll. « Teamim » (1ère édition : *Monumenti per difetto*, Roma, Donzelli, 2014).

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809