

## 講演

### MEMOIRES POUR LE FUTUR?

### 未来のための記憶？

Henri-Pierre JEUDY\*

アンリ=ピエール ジュディ

### 国際シンポジウム

テーマ 語りえぬものを問う 身体・空間・感性

日時 2005年10月30日(日)

会場 関西学院大学 西宮上ヶ原キャンパス 関西学院会館

---

\*フランス国立科学研究センター研究員

---

## MEMOIRES POUR LE FUTUR?

Henri-Pierre JEUDY

L'habitude prise de « revisiter l'histoire » peut être passéiste et nostalgique quand il s'agit d'un retour traditionnel sur les innombrables lieux de mémoire. Mais elle provoque également des conflits quand elle vise à redonner une place mémorable à des faits qui ont été occultés. Entre la préservation des ruines d'un château fort et la réalisation contemporaine d'un mémorial, le rapport à l'histoire n'est sans doute pas du même ordre. Les lieux patrimoniaux anciens offrent une histoire tranquille, celle d'un récit qu'il suffit d'entendre et qui demeure ouvert à l'interprétation. Les plus récents, ceux qui sont édifiés à notre époque, répondent à un « devoir de mémoire » qui stigmatise la complaisance de l'oubli. Dans la vie quotidienne, le retour sur le passé tient aussi à une volonté implicite de réhabilitation, à celle de révéler pour soi et pour les autres ce qui demeurait jusque là oublié ou occulté. Se détournant de la logique classique de la conservation - laquelle pourrions nous dire, suit son cours -, la fabrication commune du patrimoine semble animée de plus en plus par l'ébullition du dévoilement de l'histoire. Faire l'histoire aujourd'hui, c'est pratiquer des « levées d'occultation ». Et si les historiens s'intéressent aux échelles de temporalité, la raison en est qu'ils conjuguent leurs réflexions sur leurs modalités de narration au principe du dévoilement de ce qui aurait été jusqu'à présent occulté par les formes conventionnelles de l'énonciation des faits historiques. D'une certaine façon, ils préservent comme un ennemi implicite, le référent stéréotypé d'une histoire officielle et atemporelle, ce qui leur permet d'exercer leur démarche critique et politique.

L'histoire ne peut plus être prise pour l'expression narrative d'une continuité temporelle qui se caractériserait par la succession d'événements mémorables, en un sens glorieux ou malheureux, elle est rendue « vivante », « critique », « inquiétante » par le travail des historiens contemporains. Depuis l'Ecole des Annales en France, il est vrai que la chronosophie, qui suppose un temps linéaire et cumulatif,

.....

a été malmenée par une approche toujours plus événementielle de l'histoire. « L'étude des événements devient aussi un moyen privilégié de dévoiler la subjectivité des acteurs de l'histoire à partir de leurs comportements, de leurs réactions à ce qui s'est produit et de quoi ils ont eu connaissance ... » L'événement retrouve alors une puissance de sens par sa réactualisation au temps présent, comme s'il venait d'avoir lieu. Cet effet de contemporanéité, produit par le mode de narration lui-même, se soutient d'un certain jeu avec les échelles de temporalité. Un tel jeu semble bien passionner les historiens qui, révélant ainsi leur préoccupation de mettre en œuvre une philosophie politique de l'histoire, signe l'abandon définitif de toute version officielle de l'Histoire si chère à la République d'antan.

Répondant à une représentation déjà bien établie de l'accélération du temps, le « présentisme » est le moyen approprié de faire coïncider l'histoire et la mémoire. Cette articulation obstinée du passé au présent, du futur au passé, du présent au passé ... permet à la mémoire, collective ou individuelle, de jouer avec les échelles de temps en se rapportant toujours à l'effet présumé d'une présentification. Pour l'historien contemporain, ce souci de « présentisme » suppose que l'aspect événementiel des faits ne vienne plus de l'événement historique comme objet d'investigation mais bien plus du mode de narration requis et de l'actualisation immédiate que provoque une « levée d'occultation ». C'est le travail de la mémoire qui prévaut et les historiens procèdent comme des psychanalystes en traitant différents aspects des formes communautaires de toute anamnèse. « Qu'elle se manifeste comme demande, s'affirme comme devoir ou se revendique comme droit, la mémoire vaut, dans le même mouvement, comme une réponse au présentisme et comme un symptôme de ce dernier. » Ce passage de l'histoire à la mémoire introduit un bouleversement des usages et des pratiques des historiens - mais bien plus encore une conception générale nouvelle de l'histoire et de son rôle politique et social - . Figures de la temporalité et modalités de narration deviennent les armes essentielles de la construction de l'histoire dont la focalisation sur le temps présent assure le fonctionnement même des critères de vérité. Travail sur les archives et travail de mémoire coïncidant, la vérité - celle qui est mise en œuvre dans et par la recherche historique - retrouve sa puissance de dévoilement, elle se fait conquête et prend la tournure d'une éthique politique de la véracité.

.....

Celle-ci n'est rendue possible que par une exacerbation du « présentisme » qui garantit à la narration l'apparence immédiate d'un effet de réel à l'encontre d'une réalité tronquée par des discours institutionnels. Ce qui laisserait idéalement entendre combien la narration de l'historien contemporain peut se départir de toute idéologie dans la mesure où elle n'est pas « révisionniste ».

On comprend alors l'importance fondamentale accordée au témoignage. Celui-ci conserve l'aura de la mémoire vivante. Il crée l'illusion d'un réel au temps présent qui ne peut pas être tenu seulement pour passé. Car le paradoxe est bien là : ce qui advient dans l'immédiat est aussitôt passé, l'interprétation, au sens général du terme, ne se faisant qu'au temps passé. Le « présentisme » suppose la levée de ce paradoxe, une levée illusionniste qui est en majeure partie rendue possible par le pouvoir donné au rôle du témoignage comme mouvement présent d'une épiphanie de la vérité. Si les figures du témoignage sont très diverses, c'est une des raisons pour lesquelles on octroie à celui-ci une capacité étonnante de condensation des échelles de temporalité - condensation toujours opérée dans le sens d'une présentification des faits ou des événements - . Qui dit témoignage, dit garantie d'un investissement vivant au temps présent de ce qui a été. La vivification actuelle de la place des émotions dans la re-visitation de l'histoire ne peut qu'user du pathos qu'offre le principe même du témoignage. Si la question du témoin est aujourd'hui au cœur de tant de réflexions philosophiques, c'est bien parce qu'elle soulève celle de la légitimité morale du survivant qui parle au nom des autres, au nom des morts ou des disparus. Exacerbée au plus haut point par la mise en récit de ce que fut le vécu des camps d'extermination des Juifs, cette question est désormais de plus en plus généralisée à la reconstitution historique de faits qui ont été occultés. Elle accompagne l'expansion du rôle politique que subit le « devoir de mémoire » comme mode de moralisation du « présentisme », parce qu'elle est le moyen ostensible de la « levée d'occultation ». Pouvant s'accomplir par délégation narrative, le témoignage devient l'arme de la modélisation de cette écriture de l'histoire au temps présent.

La mise en récit de l'irreprésentable (l'horreur des camps) et la levée d'occultation des faits ne sont pourtant pas du même ordre. Relevant d'une démarche éthico-juridique, la levée d'occultation impose une finalité déterminée au témoig-

nage, ne serait-ce qu'en utilisant le récit du témoin comme preuve, comme pièce à conviction. Le survivant qui s'engage à narrer ce qui n'est pas représentable, ne peut le faire que sous forme de la fiction. Dans son texte « Imre Kertész, la provocation par parenthèses », Marie Cuillerai écrit : « Le témoignage d'un vécu qui hante les vivants ne peut s'inscrire qu'en une poétique, dans la mesure où tout récit, tout écriture n'existent que parce que le signifié, le dénommé est absent du signe ou du nom. Le témoignage est un anachronisme qui redouble l'inadéquation essentielle des mots qu'assigne au réel le langage irréfléchi. » Mais il y a un autre usage de l'anachronisme qui détourne celui-ci de la fiction. Il s'agit de cet usage esthétique qui permet aux artistes et aux architectes de produire la simulation active d'un hors temps pour garantir à leur œuvre l'entrée dans un processus narratif sans fin. Cet effet d'anachronisme, avec l'extrapolation contemporaine du rôle donné au témoignage, et comme moyen d'exacerber l'acuité narrative de ce qui est rendu présent, est un levier de manipulation des échelles de temporalités. Il participe de la puissance d'actualisation qui permet à toute levée d'occultation de projeter ses propres effets sémantiques dans un temps qui n'a plus de fin. Le meilleur exemple, en architecture, serait le « mémorial évolutif » qui, se présentant comme la possibilité structurelle d'un récit sans fin, empêcherait toute nouvelle occultation.

Le musée des Juifs à Berlin, réalisé par Daniel Liebeskind, dans une atmosphère émouvante de silence, offre plusieurs modalités de témoignage à travers les registres visuels d'un récit qui jamais ne pourra se clore. Cette démarche architecturale n'a plus de commune mesure avec la scénographie d'une rétrospective mémorialiste. Les traces indélébiles de ce qui s'est passé ne sont pas là comme des preuves mais comme des signes vivants qui ne disparaîtront plus. L'architecture du lieu ouvre autant la voie à une anamnèse qu'à une violence du recueillement. La muséographie ne permet pas cette distance habituelle qu'offre au regard la présentation solennelle des objets, elle se fait témoignage actif sans avoir le moindre recours aux subtilités des technologies interactives. A de telles fin, le lieu architectural se fait lui-même récit, et condition du récit pour celles ou ceux qui, à leur manière, accomplissent une forme d'anamnèse. Qui entre dans ce musée, entre dans un processus narratif. Le récit n'est plus donné à entendre ou à voir

comme peuvent l'être les objets eux-mêmes, il se reprend et se poursuit de sorte que les visiteurs sont mis en situation « d'être témoins de ». Pareil processus narratif n'est pas du tout similaire à celui qui consiste, comme dans un autre musée des Juifs à Washington, à donner un matricule au visiteur pour qu'il vive le simulacre d'une vie dans un camp de la mort. Il y a dans le musée de Liebeskind un souci de préserver les échelles de temps qui caractérisent le processus narratif dans la mise en œuvre d'un témoignage. Le visiteur garde pour ainsi dire sa « part de fiction » et celle-ci demeure aux antipodes d'un moralisme terrorisant qui unit la scénographie du témoignage à la tyrannie de la vérité.

### **1. L'hystérie mémorialiste**

Considérons maintenant ce que cette nouvelle conception de l'histoire fait à l'art et à l'architecture. Dans une ville, une œuvre fait habituellement lien parce qu'elle s'inscrit dans l'histoire d'un lieu qu'elle est susceptible de modifier tout en la respectant. Cependant, si l'œuvre entre dans une trame narrative complexe, elle fait « histoire » grâce à son autonomie apparente. Pour les artistes et les architectes, et plus encore pour les paysagistes, le rôle de l'histoire se joue dans une mise en œuvre des échelles de temporalité, puisque l'enjeu pour eux est de promouvoir la dimension temporelle d'un passé présent par une projection dans le futur.

Quand il s'agit d'une réhabilitation, le statut de l'histoire (histoire du lieu) semble parfois se réduire à la production de références symboliques liées à la conservation du passé pour créer la représentation publique d'une certaine « épaisseur du temps ». C'est parfois le cas dans les nombreuses réhabilitations de friches industrielles. Les architectes gardent des traces pour montrer que le site a eu une histoire et que celle-ci ne doit pas être occultée. L'aspect implicite de cette histoire peut être préservé de plusieurs façons, tant dans l'architectonique actuelle des bâtiments, que dans l'usage de références symboliques plus abstraites. Les traces de l'histoire ainsi conservées font partie de la culture du passé, elles n'ont guère d'incidence sur l'usage présent du site. Elles constituent le minimum requis pour accomplir un devoir de transmission : l'architectonique du site demeure l'enveloppe patrimoniale qui rappelle de manière purement formelle ce que fut le rôle industriel du site au siècle passé.

Le rôle de l'histoire dans la réalisation d'un projet architectural ou dans la création d'une œuvre d'art peut avoir différentes finalités culturelles et politiques. Si un artiste est aujourd'hui appelé à confectionner un monument, ce dernier aura une fonction commémorative qui répond aux impératifs sociopolitiques d'un devoir de mémoire. Ce rapport à l'histoire est-il seulement factuel ou a-t-il une valeur d'anticipation? Destinés à construire la référence symbolique de ce qui devra être mémorable pour l'avenir, les projets des architectes et des artistes doivent tirer du passé la possibilité d'une mise en perspective du futur. Ce qui entraîne un changement fondamental de la fonction contemporaine du « monumental » dans l'espace public. La puissance actuelle de la commémoration tient à l'effet d'actualité qu'elle induit. Plus l'histoire devient un « travail de la mémoire », plus la commémoration apparaît comme une pratique implicite de la construction de l'histoire au temps présent. Est-ce alors une conception mémorialiste de l'histoire qui prévaut? Lorsque Jochen Gerz reconstruit l'obélisque d'un village de Dordogne, érigée en l'honneur des « morts pour la patrie », la nouvelle stèle se présente comme un « monument vivant ». Cette œuvre d'art public rompt avec l'art commémoratif, et s'inscrit dans un temps précaire et évolutif. Contre l'immobilité de la statue pétrifiante, elle devient perméable au temps. Plus de « Temps majuscule », ce sont les gens de ce village de Biron qui, selon Jochen Gerz, « font le monument », en préparant les textes qui seront gravés sur les plaques qui, se déversant à même le sol de la place, composent l'ensemble du « processus ». L'histoire continue, pour ainsi dire, de s'écrire dans un temps que rien ne vient suspendre.

Qu'il s'agisse du « Monument contre le fascisme » ou du « Monument invisible de Sarrebruck », Jochen Gerz, avec ce jeu des inscriptions cachées, avec cette idée d'apparition et de disparition du monument, tente de « faire advenir la polyphonie grinçante de mille mémoires individuelles, de créer un rapport actif et interactif au présent ... C'est comme si le geste d'enterrer la mémoire produisait l'effet de lever la mémoire. » L'artiste dit lui-même dans une déclaration au journal Libération : « Il faut que l'œuvre fasse le sacrifice de sa présence afin que nous puissions nous rapprocher du noyau central de notre passé. » La fonction commémorative du monument est annulée pour que la mémoire demeure active

.....

sous un mode proche de ce que les analystes appellent « le retour du refoulé ». Cette conception contemporaine du mémorial semble bien devenir un modèle de traitement des mémoires collectives qui impose le principe d'un deuil jamais achevé. Hantée par les réapparitions des fragments de l'histoire, la mémoire spectrale devrait ainsi ne laisser aucune place à l'oubli. En proposant que les noms des bourreaux figurent sur les monuments, la compagne de Jochen Gerz, Esther Shalev-Gerz pense que le « confort compassionnel » ne serait plus possible. De tels dispositifs mémoriels, modélisant au temps présent le rythme des mémoires collectives, entraînent ce mouvement d'actualisation « vivante » du passé qui fait de la mémoire au repos la figure même de la culpabilité.

Les artistes semblent toujours être plus libres de traiter l'histoire par la mémoire. Il est vrai qu'ils ont l'avantage d'une multiplicité des supports. Ainsi, avec la vidéo, Tacita Dean semble jongler avec les « mémoires symboliques ». On trouve dans les oeuvres de Tacita Dean une ambiguïté fondamentale qui touche au temps : il semble suspendu, alors qu'en réalité, il s'écoule en continu, devenant ainsi plus présent. Une série de ruptures temporelles - visuelles et sonores, plus ou moins perceptibles - perturbent l'illusion d'intemporalité, ses films se situant à la fois dans le passé, le présent immédiat, mais aussi dans le futur proche. Ce « travail de la mémoire », cette mise en condition des figures de la temporalité sont accomplis par la multiplication actuelle des mémoriaux. Si les historiens croient s'être délivrés des cadres idéologiques qui donnaient à l'histoire un sens déterminé, celle-ci n'a jamais été autant soumise à l'encadrement moral que lui confère le devoir de mémoire. Et il incombe aux architectes de symboliser la réponse à ce devoir de mémoire. La construction du patrimoine architectural du futur s'accomplit-elle dans cet état d'esprit mémorialiste qui serait devenu une garantie éthique de la transmission? Le statut de l'histoire dans les disciplines architecturales et artistiques n'est pas réductible à la fonction patrimoniale qui lui est le plus souvent octroyée. L'histoire, dans sa forme continue, paraît perdre son aspect rassurant parce qu'elle ne lie plus de façon aussi évidente la production du sens au temps. Le repérage des époques est une façon traditionnelle de faire apparaître ce lien entre le temps et l'avènement du sens. Cependant, la création artistique et architecturale est stimulée par un certain désordre des régimes d'histori-



.....

cité, par des effets de condensation sémantique des époques. L'histoire jouant un rôle social et politique de l'anamnèse communautaire, la position des architectes peut être alors rigoureusement contradictoire : les uns feront « tabula rasa » (la ville générique), - mais ceux-là mêmes n'échappent pas à la création implicite de « nouvelles mémoires » des lieux paradoxalement impulsées par le « vide » - les autres tenteront de promouvoir une conception architecturale affranchie de la conservation patrimoniale. Comment ce « devoir de mémoire » peut-il s'articuler à une projection symbolique pour le futur? La manière dont Jochen Gerz envisage l'autodisparition du mémorial pour rendre les mémoires d'autant plus actives montre aussi que « l'effet de vide » peut être traité comme un moyen de stimulation de l'anamnèse. Curieusement, le vide devient susceptible d'engendrer un trop-plein, celui que provoque le retour perpétuel du refoulé. Ainsi les défaillances de la mémoire - l'oubli, le trou, le vide, la confusion ... - sont-elles utilisées pour réactiver l'activité mnésique, pour l'empêcher de se complaire dans le rythme d'une remémoration qui aurait perdu toute finalité.

Si la logique patrimoniale fédère le sens contemporain donné à l'histoire au-delà de sa fin annoncée, artistes et architectes tentent d'ouvrir une brèche symbolique dans les silences complices de l'oubli, répondant à cet impératif politique de figurer ce qui est mémorable, tout en se donnant les moyens de le faire avec une grande liberté. Ils se donnent la possibilité de bouleverser l'aspect trop conservateur de la logique patrimoniale en créant une synergie des figures de temporalité. Ils tentent de mettre en œuvre ce que le philosophe historien Koselleck appelle une distorsion toujours présente entre « l'expérience acquise » et « l'horizon d'attente ». Cette distorsion est au cœur même de la nouvelle conception mémorialiste de l'histoire développée par bien des projets architecturaux et artistiques. Elle l'est d'autant plus que les événements catastrophiques, les destructions provoquées par le terrorisme, par les guerres soutiennent cette logique mémorialiste au rythme de faits qui ne peuvent pas être oubliés et qui, de plus, réactivent la mémoire de faits passés plus anciens.

Tous les drames de l'humanité sont destinés à faire l'objet d'un mémorial. Le devoir de mémoire se met en place dès que le réel a frappé. Après l'effondrement des tours du World Trade Center, les projets architecturaux pour la reconstruction

du site ont ceci de commun : la mémoire du drame doit être figurée avec une grande puissance symbolique. Daniel Libeskind veut construire un musée au centre de Ground Zero et une tour de 533 mètres, surmontée d'une flèche noire et entourée d'immeubles de verre à facettes géométriques. Cet architecte, créateur du célèbre musée juif à Berlin, évoque "un symbole qui parle de notre vitalité face au danger et de notre optimisme après la tragédie". Et pour parfaire la symbolique mémorialiste, l'emplacement exact où se trouvaient les tours jumelles détruites serait préservé et protégé par un mur d'enceinte. Un autre projet, celui des architectes réunis sous l'appellation Think, a été surnommé les "tours Eiffel du XXIe siècle". L'équipe composée du Japonais Shigeru Ban, de l'Argentin Rafael Vinoly et des Américains Frederic Schwartz et Ken Smith propose d'édifier un "world cultural center" (un centre culturel mondial) : deux immenses treillis d'acier s'élevant dans le ciel à 500 mètres sur l'empreinte exacte des tours jumelles et comprenant des salles de concert, de théâtre et de cinéma, des librairies, un musée du 11 septembre. Deux grands parcs arborés seraient édifiés au sommet de deux immeubles plus petits. En tout, huit bâtiments, dont un hôtel, seraient construits autour des gratte-ciel grillagés. L'idée est de retrouver la ligne d'horizon d'avant la disparition des Twin Towers, sans pour autant reconstruire à l'identique et choquer les familles des victimes.

La tour, conçue par Daniel Libeskind, mesure 533 mètres de haut, soit 1.776 pieds, en mesure anglo-saxonne, ce qui compose la date de l'indépendance des Etats-Unis. L'architecte a qualifié sa tour de "parc se tenant verticalement", le "Jardin du monde" se trouvant au sommet de la tour. "Pourquoi des jardins? Parce que les jardins constituent l'affirmation constante de la vie.", explique l'architecte dans la présentation générale de son projet. Affirmer la vie, tel est le maître mot de ces deux projets. A New York, le contour du lieu où étaient les Twin Towers reste actuellement comparable à un circuit à partir duquel les visiteurs ont la vision de l'ampleur du désastre. Si le « trou » lui-même devient constitutif d'une appréhension publique quotidienne de ce qui s'est produit, la représentation commune de la terreur de l'événement semble bien s'amenuiser au fil du temps. La durée de réalisation du futur projet (10 années) devrait idéalement correspondre au temps qu'il faut pour que se parachève le travail de deuil d'une ville meurtrie.

.....

Certes, l'usage public d'une symbolique de la reconstruction n'est pas nouvelle, mais la primauté accordée à la conception mémorialiste de l'histoire unit un processus d'actualisation perpétuelle à la gestion politique des émotions collectives focalisée sur une heuristique de la peur. La pratique mémorialiste est une thérapie communautaire qui traite, sans jamais les exorciser, les effets des traumatismes provoqués par les événements catastrophiques. L'acharnement à rendre « vivantes » les mémoires collectives à la suite de drames et de désastres est la manière contemporaine de conjurer le futur et d'entretenir une culpabilité partagée. La pratique mémorialiste se fait écologie de la mémoire. Comme cette charge de culpabilité et de menace obscurcit « l'horizon du futur », anéantit bien des idéaux, et risque d'imposer une figure négative trop absolue du temps présent, le rôle dévolu à l'art ou à l'architecture est de créer une projection libre de l'avenir, de produire au cœur d'une démarche mémorialiste, le futur de nos illusions.

## **2. Berlin ou l'anamnèse futuriste**

La ville de Berlin est devenue un véritable laboratoire pour les mémoires collectives et individuelles. Bien des historiens, des philosophes, des écrivains, des anthropologues ont été fascinés par cette ville qui demeure aussi un territoire d'expérience singulière pour les artistes et les architectes. Rares sont les villes dans le monde qui ont été et qui sont encore des lieux de rencontre entre les disciplines et les pratiques esthétiques, des lieux qui unissent à ce point les formes subjectives de la mémoire et la mise en œuvre des mémoires du futur. L'historien François Hartog écrit dans son livre *Les régimes d'historicité* : « Avec ses grands espaces vides, ses friches et ses « ombres », Berlin me faisait l'effet d'une ville pour historiens, où davantage qu'ailleurs pouvait affleurer l'impensé du temps (pas seulement l'oubli, le refoulé, le dénié) » Et Régine Robin, dans son livre *Berlin Chantiers* mêle d'une manière particulièrement émouvante le récit de sa propre mémoire à celui des métamorphoses de cette ville qui ne cesse, par les œuvres d'artistes et d'architectes, de mettre en scène son histoire et de projeter son avenir au rythme d'une figuration du temps qui provoque le regard par ses effets d'hypnésie.

Je dois avouer moi-même que, lors de mon retour d'une première visite de Berlin, en 1974, j'ai écrit une nouvelle intitulée « la ville anus ». Sans doute avais-je été frappé par l'étrange intensité de vie que produisait la présence du mur comme une faille qui aspirait dans ses abîmes la beauté cruelle et insensée du monde. Ce qui demeure étonnant, c'est que la chute du mur n'a, me semble-t-il, pas fait perdre à la ville ce caractère anal que je lui avais prêté naïvement, parce que c'était la mode de l'époque où la fameuse libération du signifiant prenait appui sur des considérations psychanalytiques. J'y suis souvent retourné, et après la chute du mur, j'ai pu assister, comme tant d'autres, à la cicatrisation de la ville, aux excavations des lieux de l'horreur, à l'érection des architectures du futur. Mais cette effervescence qui semble ne point s'épuiser, n'a rien d'incohérent, bien au contraire, elle manifeste une convergence des interventions artistiques et architecturales vers une unité introuvable, une unité fictive.

Comment une ville peut-elle mettre en œuvre la représentation de son histoire en offrant l'apparence d'une volonté de cohérence? Si la ville est un défi lancé à nos manières de penser ou si la ville nous pense plus que nous ne la pensons, Berlin serait la ville qui ayant accompli sa propre pensée, présenterait au regard les effets de sa pure réflexivité. En somme, une ville témoin-à-perpétuité. Mais comment ce témoignage prend-il une forme narrative? Le poids symbolique le plus lourd, porté par la ville, est le monument à la mémoire des Juifs d'Europe assassinés, réalisé par l'architecte new-yorkais Peter Eisenman. A proximité de la porte de Brandebourg, cette œuvre, qui a provoqué de nombreuses et vives polémiques, est constituée par un champ de stèles en béton, de forme identique mais de taille différente, disposées sur une surface ondulée d'un cinquième d'hectare. Ces stèles, de couleur sombre, rappellent la configuration de certains cimetières juifs par leur légère inclinaison et par leur répartition. Symbole inaltérable de l'Holocauste, ce territoire est un fragment de récit ineffaçable de la ville. Impossible d'oublier l'horreur du meurtre des juifs pour les siècles à venir : le symbole est indestructible. La ville de Berlin supportera pour toujours ce qui ne deviendra jamais une cicatrice. Pareil monument vient signifier au regard la réparation de l'horreur par la conservation définitive de l'irréparable.

J'ai appris que Peter Eisenman avait depuis longtemps une passion pour ces

parallélépipèdes en béton qu'ils utilisaient dans son œuvre architecturale. J'ai appris également combien il était obsédé par la conservation de la trace ultime, cette trace à partir de laquelle l'œuvre est conçue, et qui, du coup, « fait trace » pour toujours. Ainsi fallait-il que cette passion découvre un jour son étonnante finalité dans la configuration d'un cimetière que le monde entier n'oubliera jamais.

Quand on tourne le dos à ce cimetière monumental, qu'on regarde ce qu'il est possible de voir à partir de ce point de vue, on aperçoit la porte de Brandebourg, construite sur le modèle des Propylées de l'Acropole d'Athènes, dominée par le Quadrigé, symbole de la victoire dont Napoléon s'était emparé. En 1989, après de sérieuses polémiques, cette sculpture a retrouvé son aigle et sa croix de fer. Les symboles ne bougent pas, ils retrouvent leur place après avoir changé de mains. Annonçant le commencement de la célèbre avenue Unter den Linden, la porte de Brandebourg sépare l'Ouest de l'Est. Quelque temps avant la chute du mur, le président des Etats-Unis d'Amérique, Ronald Reagan, ancien acteur de cinéma, s'étant placé derrière la porte comme s'il tournait un film historique, déclara de manière solennelle : « Gorbatchev, ouvre cette porte ! » Désormais, tout est rentré dans l'ordre : les bâtiments d'architecture classique qui entourent la porte de Brandebourg figurent cette continuité temporelle si apaisante qu'offre la conservation patrimoniale. Et si je me tourne maintenant par côté, j'aperçois le Reichstag que Guillaume II appelait « la cage des singes impériaux ». Le dôme en verre, construit par Norman Foster, est devenu, paraît-il, le symbole de l'Allemagne unifiée. Toujours est-il que, vu du cimetière monumental, il a la puissance indéniable de projeter notre regard vers un avenir plus lumineux. Il en serait même inquiétant : la transparence pacifique du verre nous ferait oublier les blessures de l'histoire. De l'incendie du Reichstag qui est à l'origine de l'irrésistible ascension d'Adolf Hitler, il ne reste que le souvenir archivé. La représentation symbolique que met en scène l'architecture ne peut pas tout prendre à sa charge ! Le verre l'indique bien : il faut de la lumière, beaucoup de lumière pour avoir l'impression au moins passagère d'être aveuglé par un futur plus radieux. Et le nouveau dôme est en parfaite harmonie, diront les experts, avec le reste imposant de ce bâtiment bien ravalé pour rendre compte d'une authenticité originaire de son rôle passé au temps présent. Voilà ce qui est donné au regard : une étrange opéra-

tion de solidarité entre les symboles. La ville se présente comme un paysage de symboles qui servent de référents pour la trame narrative qu'elle offre aux visiteurs. Mais s'agit-il vraiment de symboles? Ceux-ci ne jouent-ils pas plutôt le rôle de signaux de la mémoire? Des signaux dont la configuration permet à la fois de condenser les temporalités et d'en projeter les effets mnésiques dans le futur.

Si je me promène dans les quartiers de la partie Est de Berlin pour découvrir ce qu'il reste des éclats d'obus ou des trous que les balles ont pu faire dans les façades des immeubles, combien même je remarquerais que quelques-unes de ces traces existent encore, celles-ci sont conservées pour indiquer que la masse des autres a été effacée. La trace qui reste, du fait même de sa rareté, a pour fonction ostensible de signaler la disparition des autres. A Checkpoint Charlie, les deux parties de la ville ne se distinguent plus. La jonction entre les constructions architecturales a effacé la césure urbaine par une réconciliation de l'espace. Je ne choisis pas ces mots pour être à la mode, il y a bien dans la volonté d'homogénéisation de la ville, une atmosphère constante de réparation morale. Ainsi cet ancien poste de contrôle qui n'a pas été détruit, et dont une copie existe au musée des Alliés à Dalhem, rappelle d'une manière presque surréelle ce que fut la guerre froide. Tel un effet plutôt saugrenu d'une mémoire collective, il a l'air d'avoir été posé là après la restructuration de l'espace dans lequel il est situé. Cette impression d'une déposition d'un signe lui-même inaltérable, je l'ai d'autant plus eue qu'au moment où j'ai revu cette guérite, elle était emballée dans une énorme bâche bleue comme si l'artiste Christo avait encore frappé! Le symbole de la guerre froide ressemblait ainsi à une œuvre d'art contemporaine. Je me suis approché, j'ai lu sur une affiche un texte écrit en langue française qui expliquait la nécessité d'une telle prise de précaution à cause des actes de vandalisme. Comme s'il s'agissait d'une sépulture, le mot « profanation » était utilisé pour indiquer sans doute la nature de ces gestes qui ne respectent pas le souvenir de ceux ou celles qui sont morts sur la ligne de démarcation. De la même manière qu'ils achetaient un bout du mur, les touristes doivent tenter maintenant d'emporter une trace matérielle de la guérite après avoir visité le « musée du mur ».

De ce mur, il ne reste que des parties dont l'une d'elles, la plus longue sert de galerie d'art à ciel ouvert. Il est difficile d'imaginer ce que le mur représentait

.....

autrefois quand on regarde le travail artistique exposé sur plusieurs centaines de mètres, bien que celui-ci fasse souvent allusion à ce que fut cette période au regard de ce qui se passe dans le monde actuellement. C'est d'ailleurs là son intérêt : les signes plastiques se succèdent dans un récit fragmenté qui unit l'apparence d'une confusion mnésique à l'acuité du monde présent. Sur le premier ou le dernier pan du mur, selon le sens que l'on choisit, il est écrit : « der Geist ist wie die Spuren der Vögel am Himmel » Les images qui me reviennent en mémoire au moment où je marche le long de ce mur sont celles d'une atmosphère de tension que je n'ai connue dans aucune autre ville du monde. Une tension exacerbée dont le symbole culminant était celui des tombes alignées au pied du mur dans lesquelles gisaient les corps criblés de balles de ceux qui avaient tenté de le franchir.

J'ai voulu aller voir un tableau de Caspar David Friedrich que je n'avais toujours vu qu'en reproduction : « l'abbaye dans une forêt de chênes ». Il se trouve à l'Alte Nationalgalerie. Sans doute est-ce incongru de penser qu'il y ait une quelconque analogie entre les arbres morts peints par Caspar David Friedrich et les restes du mur de Berlin. Pourquoi une pareille association a-t-elle bien pu se produire dans mon esprit? Les pierres tombales qui se trouvent devant l'unique pan de mur restant d'une abbaye semblent dispersées et déchaussées comme des morts hagards revenus sur la terre. Les couleurs sombres unies à la présence d'une lumière pâle et uniforme comme celle de la brume du matin donnent l'impression d'un temps que rien ne viendra plus interrompre. A Berlin, que le temps soit divisé en périodes représentées par des édifices architecturaux, qu'il soit fragmenté, superposé, simultané, ou continu, le temps s'immisce dans la pesanteur du corps. Et ce temps-là me fait peur, il est bien plus puissant que l'histoire elle-même parce qu'il se dispense du récit. Il tient au corps comme un songe dont les images aussi confuses puissent-elles être nous poursuivre la journée entière. Un temps qui, à force d'être porté par la narration trop réfléchie, finit par anéantir le récit lui-même.

Topographie de la terreur. Difficile de mieux choisir un titre de visite pour les badauds qui déambulent. L'ancien quartier gouvernemental de l'Etat policier national-socialiste. Lieu de l'organisation légale du crime. Lieu des exactions de

.....

l'état d'exception. L'espace se présente comme un champ de fouilles plutôt exigu, les fondations des bâtiments utilisés par les SS et la Gestapo ont été dégagés de la terre qui les ensevelissait. Une archéologie des temps modernes. Au Nord du site, un vestige du Mur sera intégré dans ce site historique. L'horreur mise à jour ne date pas de plusieurs siècles, sans doute est-ce là le champ des fouilles les plus récentes, des fouilles qui sont exposées pour les temps futurs. Photographies de ceux qui ont torturé et de ceux qui l'ont été. La topographie pourrait s'étendre à toute la ville, tel le territoire d'une reconquête des milliers de récits enfouis dans les décombres de l'oubli impossible.

Je me demande si ce parcours désordonné que j'ai entrepris répond à des intentions de retrouver ce que j'ai toujours imaginé de la cité berlinoise. Rarement une ville n'a fait autant l'objet d'écrits comme si elle défiait à ce point le regard qu'il était impensable de ne rien écrire. Le flâneur y serait soumis à une étrange contrainte, à celle de voir, malgré ses habitudes de distraction, ce qui se cache toujours derrière l'étendue de sa vision, comme si la ville, malgré la composition que provoque l'enchaînement de ses signes souvent morbides, offrait encore la représentation possible d'un horizon. Ce qui demeure au loin quand tout est pourtant là, ce qui évoque le temps d'un devenir au-delà de la jonction symbolique des sites et des édifices. Berlin serait un regard qui nous cerne en faisant de nous des êtres toujours déjà regardés. Le nec plus ultra de la construction contemporaine d'une pure réflexivité. Rien à voir avec les diaporamas des mémoires collectives qui nous plongent dans la nostalgie! Un principe de réflexivité en action perpétuelle. Ce paradoxe d'une relation spéculaire qui survit de sa propre saturation.

Je suis retourné au Martin Gropius Bau parce que je me souvenais du Mur qui passait au milieu de la rue. J'ai revu cette photographie de Cartier-Bresson sur laquelle figurent deux hommes montés sur un caisson en fer pour regarder de l'autre côté du mur. Leur attitude semble plus inattendue, pour ne pas dire plus naturelle que celle des touristes de l'époque qui utilisaient les belvédères en bois pour voir ce qui se passait à l'Est. L'un d'eux tient sa veste sous son bras. La photographie a été prise en été ; la rue est déserte comme si ce point de vue choisi au hasard d'une balade était lui-même tiré du vide qui l'encercle. La disparition de « l'autre côté du Mur » s'est transformée en souvenir de carte postale



« rétro ». J'imagine que l'on pourrait aujourd'hui concevoir un montage photographique qui donne à voir de part et d'autre du Mur, des gens de l'Est et des gens de l'Ouest perchés sur des belvédères en vis à vis, se regardant les yeux dans les yeux au cœur d'une cité séparée en deux parties, en deux mondes différents, en deux ailleurs. La représentation mémorable de deux idéologies donnée par l'opposition symétrique de deux points de vue.

Si, comme l'indiquent certains guides touristiques, la guerre froide fut aussi celle de l'architecture, on peut dire que la réconciliation des parties a été également accomplie par l'architecture. Au fond, celle-ci a tramé le devenir de la ville. Curieusement, le rythme de la destruction et de la construction qui accompagne et légitime une quelconque stratégie d'urbanisme crée l'effet d'une réversibilité entre l'acte de détruire et celui de construire. Même aujourd'hui, la construction garde pour décor la destruction. Si à l'Est, durant un certain temps, des édifices bombardés ont été conservés comme des traces humiliantes pour les Allemands, par la suite, la fébrilité de la reconstruction architecturale a eu pour ennemi la ruine elle-même. Les « orgies de démolition » ont anéanti par la puissance de leur dévastation le pouvoir symbolique de la ruine. Pour le pur exemple, il reste une ruine, celle que représente l'Eglise du Souvenir avec son clocher transformé en « dent creuse » aux côtés de la nouvelle église familièrement comparée à un « poudrier ». La ruine n'a plus de place en soi. Devenant le principe d'une union possible avec l'architecture du futur, elle joue le rôle neutre d'une simple délégation symbolique dans l'histoire de la ville.

A Berlin, c'est la composition du paysage urbain qui est devenue, avec l'IBA (Internationale Bauausstellung) un objectif fondamental de la rénovation et de la construction nouvelle. La ville se donne au regard aujourd'hui comme l'accomplissement d'une réflexion architecturale dont les variantes et les contradictions produisent l'effet d'une surprenante cohérence. On croirait que la ville a été livrée, depuis la fin de la seconde guerre mondiale, aux mains des architectes qui ont réussi avec leur singularité respective à créer un véritable paysage urbain. Dans quelle mesure l'urbanisme n'est-il que la conséquence visible et lisible d'une constellation d'œuvres architecturales? Depuis le temps de la démolition nécessaire à la construction des infrastructures jusqu'à l'achèvement des édifices dont l'em-

placement a été défini, l'urbanisme est pour celui qui regarde la ville le résultat ordonné d'une intention logique dans un espace chaotique. La figure d'ordre qu'il présente peut s'effacer discrètement derrière l'apparence remarquable des œuvres architecturales. A Berlin, ce jeu harmonieux entre ce que je vois comme une ordonnance achevée de la ville et comme une accumulation inachevée d'œuvres architecturales me confirme combien l'idée de paysage urbain tient à la seule convergence de ce qui fait ordre. Les grandes avenues, le vieux métro, les immeubles neufs, les places réaménagées, rien ne semble être là d'une manière incongrue de telle sorte que la curiosité du regard est provoquée par les audaces de l'architecture. L'urbanisme devient une abstraction discrète, telle une mise à disposition territoriale d'un nouvel expressionnisme architectural. Pourtant, on le voit cet urbanisme, il est bien là, mais il a l'air d'être au service de l'architecture. Cette jouissance que nous pouvons éprouver au regard d'une pareille harmonie est susceptible de s'inverser en un mouvement de colère parce que tout est trop voulu, parce que chaque chose est trop à sa place. Alors Berlin devient une ville d'ordre et de beauté, enfermée sur elle-même comme un paysage circonscrit que la pesanteur de ses symboles transforme en un véritable tableau. En somme, une ville qui aurait exténué le processus narratif qu'elle a mis en œuvre.

Spectaculaire, majestueux, symbole d'une prouesse technologique incomparable ... le chapiteau de Sony Center conçu par Helmut Jahn représente le futur absolu. Voilà qui est incroyable : l'aventure architecturale aurait la faculté de tirer, de la répétition symbolique elle-même, des figures de l'avenir. Se libérer du poids de la mémoire sans rien n'occulter. Prendre en charge ce qui doit ne jamais être oublié tout en projetant vers le ciel l'irrésistible désir d'une métamorphose sans fin. Voilà bien une manière glorieuse de rêver les siècles suivants. Walter Benjamin aurait été ému de voir figurer dans cette ville où il aurait été condamné à la déportation un pareil défi. En regardant l'équilibre invraisemblable de ce chapiteau, la tête dressée jusqu'à se tordre le cou, j'ai l'impression aussi vertigineuse que l'est cette construction architecturale, de ressentir un sentiment contraire à celui que j'éprouvais l'instant précédent : la ville fait des percées hors du cadre qui la rend prisonnière en créant sa profondeur de champ. Si je songe aux polémiques virulentes qui ont précédé les choix d'urbanisme, aux impératifs souvent

.....

contradictoires que les architectes eux-mêmes ont eu à prendre en compte, pourquoi la ville ne reflèterait-elle pas, malgré l'ordre présent de ses grandes réalisations, la puissance des tensions dont elle offre au regard l'apparence d'une résolution?

A Postdamerplatz, ma compagne a retrouvé l'horloge qu'elle avait vue au temps de la guerre froide. Cette horloge semble être là depuis toujours comme un repère que les bouleversements de l'histoire n'ont pas détruit. A elle seule, elle est le plus étonnant « piège à récits ». De loin, elle a l'air bien fluette, cette horloge, telle une jeune fille fragile encore debout sur ses jambes malgré les bombardements. Semblant perdue au milieu des gigantesques constructions, elle indique pourtant que la place qu'elle occupe continue d'être un carrefour. A la croisée des avenues, on a besoin de connaître l'heure. Elle est un lieu paradoxalement hors temps de rendez-vous, elle attend avec ceux ou celles qui piétinent, elle leur donne sa patience, celle qu'elle a su conserver au fil du temps. Elle en a tellement vu des espoirs déçus, des joies insensées, qu'elle ne peut plus disparaître. Elle subira des liftings, elle a déjà été remplacée, mais elle aura toujours la même allure, si légère, avec son cadran droit comme une tête qui ne s'incline pas, comme un tête presque disproportionnée au regard du corps frêle qui la porte.

A quelques pas de là, la conservation patrimoniale présente le top du top de la sauvegarde : les restes soignés du Haus Vaterland sous vitrine incassable. Derrière le verre, la découpe de ces ruines fait plutôt kitsch, elle dévoile le décor intérieur de ce restaurant si réputé, les tables et les chaises vides occupées par des fantômes. Avec ses beaux vestiges, ce spectre de restaurant, protégé pour toujours, est le dernier compagnon de l'horloge de Postdamerplatz. Elle, elle semble avoir gardé sa liberté, lui, il est figé pour l'éternité. Cette prolifération des signaux de la mémoire provoquant l'hypermnésie du flâneur ne fait du temps présent que le réceptacle d'une condensation vertigineuse des souvenirs.

Si Freud était né pendant la seconde guerre mondiale, il aurait choisi Berlin plutôt que Rome pour figurer l'inconscient. Derrière l'apparente sérénité des symboles du temps passé devenus des signaux pour les temps futurs s'agiteront toujours au temps présent, les rejets de la mémoire appelés à se frayer un chemin dans un encadrement narratif qui leur est par trop prédestiné.

## 未来のための記憶？

アンリ=ピエール・ジュディ

訳：渡辺 響子\*

「歴史を見直す」という習慣は、数え切れない記憶の場所への伝統的な回帰であれば、懐古趣味的でノスタルジックなものかもしれません。ですが、隠蔽されていたことがらに新たな記念すべき場を与えようとする場合には、葛藤を生むことにもなります。城砦跡を保存することと、今、記念碑を建てることとは、歴史との関連はおそらく、同じ次元にはありません。遺産として受け継いだ場所は穏やかな歴史を示します。それは、耳を傾ければいい物語の歴史で、自由な解釈に開かれている歴史です。もっと近いもの、われわれの時代につくられた場所は、気楽な忘却を非難する「歴史の義務」に応えるものです。日々の暮らしにおいて、過去への回帰は、修復したいという暗黙の意志によっても説明できます。自分に対して、また他者に対して、それまで忘れられたまま、あるいは隠蔽されたままであったもののベールをはがそうという意志です。保存の伝統的理論は未だにありますが、これに背を向けて遺産を共に作ることは、歴史を明らかにしようという熱意でますます活性化しているようです。今日歴史を作ることは、「隠蔽のベールをはがす」ことです。歴史家が、事象との因果関係を示す時のスケールにひかれるのは、彼らがこれまで歴史的**事象の記述**<sup>エノンシヤシオン</sup>の型どおりの形式によって隠蔽されていたことを暴露する[ベールをはがす]原理と結びつけて、語りの方を考察しているからです。ある意味では、彼らは、公的で無時間的な歴史の紋切り型の指標を暗黙の敵としており、そのおかげで批判的かつ政治的な手順を踏むことができるのです。

\* 明治大学

.....

歴史を輝かしい、あるいは不幸な、記憶可能な出来事の継続を特徴とするような時間の線で語られる表現として捉えることは、もはやできません。現代の歴史家のおかげで歴史は、「生きた」、または「批判的な」、あるいは「不安を覚えるような」ものとなりました。確かに、フランスのアナル学派以来、直線的で累積する時間を前提とするクロノゾフィーは、事実のみを記す歴史の手法から、手ひどい目に会わされてきました。「出来事を研究することは、歴史の立役者の振る舞いや、起こったことに対する彼らの反応、持っていた知識などから、彼らの主観性を明らかにする特権的な手段ともなってきた」。そこで出来事は、まるで今しがた起きたばかりであるかのように、現在において再び現働化され、新たに大きな意味を持つのです。この同時代性効果は、語りの手法そのものから生まれるのですが、時のスケールとのゲームのおかげで可能となります。このような方法は、歴史家を夢中にさせるようです。歴史家はこうして、歴史の政治的哲学を応用するのに心を砕いていることを隠さず、かつての共和派にとってかくも親しかった大文字の歴史の公式バージョンを、すべて決定的に放棄することに同意するのです。

時間の加速のすでに定着した表象に応える「現在主義」は、歴史と記憶とを符号させるのに適した手段です。過去から現在、あるいは未来から過去、現在から過去へ、という執拗な繋がりは、推定される現在化の効果と常に関連づけることで、集団的であれ個人的であれ、記憶が時のスケールと戯れることを可能にするのです。現代の歴史家にとって、この「現在主義」への配慮は、事実の事件的様相が、もはや調査対象としての歴史的出来事から来るのではなく、むしろ、必要とされる語りアクチュアルの方法や、「隠蔽のベールをはがすこと」が引き起こす直接の現代化から来ることを、想定しています。優勢なのは記憶の仕事であり、歴史家たちは、まるで精神分析医のように、あらゆる既往症〔精神分析で、過去のことを意志的に思い出すことを言う。自身の

過去や病について問われた患者によって供給された情報のことを指す場合もある]の共同体の形式の様々な様相を扱います。「記憶が要求として現れ、義務として明らかになり、権利として主張するように。同じ動きの中で記憶は、現在主義への答えに、またその徴候に相当するのです」。歴史から記憶へのこの移行は、歴史家の慣習や実践を覆すこととなります。歴史と、その政治的社会的役割の新しい一般的概念は、さらに混乱を来すこととなります。様々な時間性の形および語りの方は、歴史を構築するための基本的な武器となります。それは、現在という時間に焦点を絞ることで、真実の基準の機能そのものを確約するような歴史です。古文書に基づく研究と記憶の仕事とが一致して、真実はこれは歴史研究において、また歴史研究によって動かされるものですが 覆いをとる力を取り戻し、征服され、真実性の政治的倫理の様相を帯びるのです。ここで言う真実性とは、制度的な言説によって切り取られた現実に対して、語りになぐさ現実効果を約束する現在主義を強くして初めて可能になるものです。これは、理念的には、「修正主義」でない限り、現代の歴史家の語りや、いかにあらゆるイデオロギーを棄てられるか、ということです。

そこで、証言に与えられる基本的な重要性が理解されるでしょう。証言には、生きた記憶のアウラが残されています。証言は、過去だけが問題なのではない現在という時間において、ある現実の幻想を生み出します。というのは、まさにそこに矛盾があるからです。今起きたことは、すぐに過去となってしまう。一般的な意味での解釈は、過去形でしか、なし得ないからです。現在主義は、この矛盾をなくすことを想定しています。それは、手品師の技のようで、多くの場合、真実の公<sup>エビファニー</sup>現の現在形の運動として証言の役割に与えられた力によってのみ可能となるものです。証言の形は様々でしょうが、まさにそれこそ、時のスケールを凝縮する、驚くべき能力が証言に与えられる理由のひとつなのです。この凝縮は、常に、事実や出来事の現在化の

意味で行われるものです。証言と言えば、かつてあったものの、現在における生きた投資の担保です。今日歴史を再び巡察する際、証言の原理そのものが呈するパトスを使うことでしか、感情を重んじることはできません。今日、証言の問題が多くの哲学的考察の中心になっているのは、この問題が、他者の名のもとに、死者や消えた人の名のもとに語る生存者の、道徳的正当性という問題を引き起こすからです。ユダヤ人大量殺戮収容所がどんな経験であったか、を語ることによって最高度に激化されて、この問題は以後、それまで隠蔽されていたことがらを歴史的に再構築するのにますます一般化されています。この問題には、「現在主義」の教化様式としての「記憶の義務」が忍んでいる、政治的役割の拡大が伴います。それが「隠蔽のペールをはがす」ための、あからさまな手段だからです。代表として語ることで実現できるので、証言は、歴史を現在形で記述するというこの方法を様式化するための武器となるのです。

表象し得ないもの（たとえば収容所の恐怖）を語ることと、隠蔽された事実を明らかにすることとは、しかし、同じ次元にはありません。法倫理の領域に属する手順なので、隠蔽のペールを取ることは、証言に、明確な合目的性を課すこととなります。証人の話を証拠として、証拠物件として使うだけにしてもです。表現不能なことを語ろうと試みる生存者は、フィクションのかたちでしか語ることはできません。『イムレ・ケルテス [ハンガリーの作家]、ついでテキストの扇動』という著作の中で、マリー・キュイユレはこう書いています。「あらゆる物語、あらゆるエクリチュールが存在するのは、ただシニフィエ記号内容や名付けられるものに意味も名前もないという限りにおいてである。生きている人間にとりつく実体験の証言は、詩学にしか含められない。証言とは、軽率な言語が現実というものに与える言葉の本質的不適切を二倍にするアナクロニズムである。けれども、アナクロニズムには、これをフィクションから遠ざける、今ひとつの用法があります。問題になるのは、この

審美的用法です。芸術家や建築家は、このおかげで、時間の外にある積極的なシミュレーションを生みだし、その作品に終わりのない語りのプロセスを確証することができるのです。このアナクロニズム効果は、証言に与えられた役割の同時代的敷延と、現在のものにされたことを語る鋭さを激化させる手段とを持った、時のスケールを操る手段です。この効果は、隠蔽のペールをはがすことが、ことごとく、その意味論的效果を、もはや終わりのなくなった時間の中に投影することを可能にする、アクチュアルにする力とも関係があります。建築における最良の例は、終わりのない物語の構造的可能性として現れることで、新しい隠蔽をことごとく妨げるような「変容する記念碑」でしょう。

ダニエル・リーベスキントが沈黙の感動的な雰囲気の中に作ったベルリンのユダヤ人博物館は、決して閉じられることがないであろう物語の視覚的領域を通して、証言の複数の様相を呈しています。この建築的手法には、もはや、回想録者の懐古的セノグラフィーに共通する尺度はありません。過去に起きたことの、消えない痕跡は、証拠としてそこにあるのではなく、もう消えることのない生きたしるしとしてあるのです。この建物は、激しい想いに対しても、既往症に対しても開かれています。その展示法は、オブジェを厳粛に提示することで眼差しに与えられるあの距離を生むのではなく、インタラクティブな技術に全く頼らずに、自ら積極的な証言となっています。このような目的に対しては、建築それ自体が物語となり、自分なりに既往症の形を実現する人々にとっての物語の条件となるのです。この博物館に入る人は、語りのプロセスに足を踏み入れるのです。物語はもはや、オブジェそのものがそうであるように、見たり聞いたりするように与えられているのではなく、見学者が「その証人となる」ような状況に置かれるように勢いを得、続いていくのです。このようなプロセスは、ワシントンにある別のユダヤ人博物館におけるように、見学者に登録証を与え、死の収容所での暮らしをシ



.....

ミュレーションさせるようなプロセスとは、まったく異なっています。リーベスキントの博物館では、証言の活用において語りのプロセスを特徴づける、時のスケールを残そうという配慮があります。見学者は、いわば、自分の「フィクションの分担」をキープし、その分担は、証言のセノグラフィーを真実の横暴に結びつける、おそろしい道徳至上主義の対局にあるのです。

## 1 時代の証人のヒステリー

では、ここで、歴史のこの新しい観念が、芸術および建築にどう影響するかを見てみましょう。都市において作品は、それが、ある場所の歴史を尊重しつつ変えていく可能性がある時に組み込まれるから繋がりを持つのが普通です。けれども、作品が、複雑な語りの糸に入ってくるなら、それは、作品の自律した外観のために「歴史」を成すのです。芸術家や建築家、さらに造園技師にとっては、歴史の役割は、時のスケールを活用することにかかっています。彼らにとって争点は、現存する過去の時間的な次元を、未来へ投影することで推進させる点だからです。

名誉回復が問題になる時、歴史のステータス（場所の歴史）は、過去の保存に結びついた象徴的なレフェランスを生み出すことに還元され、「時の厚み」といったものの公の表象をつくるように見えることもあります。工場跡の再開発の多くがこのケースです。建築家は、この用地にひとつの歴史があり、その歴史は隠蔽されるべきではないと示すため、痕跡を残そうとします。この歴史の暗黙の様相は、様々な方法で保ち得ます。建物の現状だったり、より抽象的な象徴的レフェランスを使うことであったりするわけです。こうして保存された歴史の痕跡は、過去の文化の一部です。この場所の現在の用法には殆ど影響はありません。伝達の義務を果たすために最小限必要なものです。この用地の建築術は、前世紀における、この土地の産業上の役割

を、全く形式的な方法で思い出させる遺産を包むものでしかないのです。

建築計画の実現あるいは芸術作品の制作にあたっての歴史の役割には、様々な文化的・政治的目的があるでしょう。もし今日芸術家が、モニュメントを作るように言われたら、それは、記憶の義務の社会政治的要請に合うような、なにかを記念する機能を持つことでしょう。歴史とのこの関係は、単に事実を伝えるだけのものなのではないでしょうか、それとも予測価値を持っているのでしょうか？ 将来記念すべきものとなるはずの象徴的レフェランスを構成すべく、建築家や芸術家の企画は、未来を展望する可能性を、過去から引き出さなければなりません。それは、公的空間における「記念碑的なもの」の現代的機能の本質的な変化を引き起こします。記念が持つ現在の力は、これがもたらす現実にあつた現代性効果アクチュアルに由来しています。歴史が「記憶の仕事」になればなるほど、記念は現在形の歴史を構築するための暗黙の作業として現れてきます。では優勢なのは、歴史の生き証人という概念なのではないでしょうか？ ヨッヘン・ゲルツがドルドーニュのある村に、「祖国のために命を落とした人々」を称えてオベリスクを建てた時、この新しい石柱は「生きた記念碑」として現れてきます。この公の芸術作品は、記念する芸術とは縁を切り、一時的で変容する時間に組み込まれています。固まって石化した彫像の不動性に対して、この作品は時間に浸透するものとなります。もはや「大文字の時」というものはなく、ヨッヘン・ゲルツによれば、板の上に刻まれる碑文を考え、「記念碑を作る」のは、ピロンの村人たちなのです。その板は、地面に無造作に置かれて、「プロセス」全体を成すのです。言ってみれば、歴史は、もはや何者にも中断されない時間の中に組み込まれ続けるのです。

問題になるのが「反ファシズムの記念碑」であれ、「サルブルック [フランスの街の名] の目に見えない記念碑」であれ、ヨッヘン・ゲルツは、隠された碑文という手法や、記念碑の出現と消失というアイデアを用いて、「無

.....

数の個人的記憶の耳障りなポリフォニーを生じさせ、現在と積極的かつ相互的關係を作り出そう」としています・・・。「まるで、記憶を葬り去るという身振りが、記憶を除去する効果を生むようにです」。彼本人が、『リベラシオン』紙にこう明言しています。「我々が過去の中心にある核心に近づくことができるようになるには、作品は、その存在を犠牲にしなければならない」。モニュメントの記念的機能は、記憶が、精神分析医が「抑圧回歸」と呼ぶものに近いかたちで、活発なままであり続けるため、取り消されるのです。記念の、この現代的概念は、集団の記憶を扱うモデルになりつつあるようです。このモデルは、決して終わらない喪の原理を押しつけます。歴史の断片が戻ってくるという思いにとりつかれて、亡霊の記憶は忘却に、全く場所を与えてはならないのです。記念碑に死刑執行人の名前も刻もうと提案したヨッヘン・ゲルツの妻エステル・シャレヴ＝ゲルツは、「安穩たる同情」<sup>あんのん</sup>は、もはやあり得ないと考えています。集団の記憶のリズムを現在の時間に合わせる、こうした記憶の装置からは、過去をアクチュアルにし、「生きた」ものにする運動が起こります。おっとりと休んでいる記憶を自責の形そのものに変えるのです。

芸術家は、常に、より自由に、記憶を通して歴史を扱うようです。媒体が多いという利点もたしかにあります。タキタ・ディーンは、ビデオを使って、「象徴的記憶」と戯れているように見えます。この人の作品には、時間に関わる本質的な曖昧さが見られます。時間は宙づりになったように見えますが、実際には連続しており、そのため、より現在化しつつ流れています。一連の時間的断絶 多少とも感知できる視覚的・聴覚的断絶 が、非-時間性の幻想を混乱させます。この人の映画は過去に位置すると同時に、今この時にも、さらには近い未来にも位置しているからです。この「記憶の仕事」、時間性の形象の操作は、記念碑のアクチュアルな増殖によって完成します。歴史に決定的な意味を与えてきたイデオロギーの枠組みから、自分た

.....

ちは解放されたと歴史家が思っているとしても、歴史が、記憶の義務から与えられる道徳的枠組みにこれほどまで従ったことは、かつてなかったのです。この記憶の義務に対する返事を象徴化するのは、建築家の責任です。未来の建築上の遺産を作ることは、時代の証人というこの精神状態において、成し遂げられるのでしょうか？ そして、この精神状態は、伝達の倫理上の保証になるのでしょうか？ 建築・芸術の分野において、歴史のステータスは、これらにきわめて頻繁に与えられる遺産という機能のみに還元されるものではありません。歴史は、その連続した形において、確実な側面を失っているように見えます。それは、意味を生み出すことと時間とを、以前ほど明白につなげていないからです。時代を特定するのは、時間と意味の誕生との間に、この関係を出現させる伝統的な方法です。けれども、芸術的あるいは建築的創造は、歴史性の制度をある種崩すことによって、また、様々な時代を意味論的に凝縮することで刺激されます。歴史は、共同体の既往症の社会的・政治的役割を演じているので、建築家の立場はきわめて矛盾したものになり得ます。たとえば没個性的な街を作って「白紙に戻す」人もいるでしょうが、そんな人でさえも、「空虚」によって逆説的に活気づけられた場所の「新しい記憶」の暗黙の創造を免れはしません。遺産の保護に縛られない建築の概念を促進しようとする建築家もいるでしょう。この「記憶の義務」は、どのようにして未来への象徴的投影に繋げることができるのでしょうか？ 記憶をより活発にするためにヨッヘン・ゲルツが向き合っている、記念碑の自動消滅法は、「空虚効果」を既往症の刺激の手段として扱うこともできるということを示してもいます。おもしろいことに、空虚は、過剰を生み出すことになるかもしれないのです。抑圧されたものが絶え間なく回歸することで誘発される過剰です。こうして記憶が薄れること 忘却・穴・空虚・混乱などですが は、記憶に関する活動を再活性するために、また、あらゆる調和を失ってしまうような想起のリズムで満ち足りてしまわな

いようにするために用いられるのです。

遺産の論理が、予告された歴史の目的を越えて歴史に与えられた、現代的な意味と結びあうとすれば、芸術家や建築家は、きわめて自由な方法をもって、記憶すべきものを形にしようとする政治的要請に応え、忘却の共犯者的沈黙に、象徴的な裂け目を開けようとしています。時間性の様々な形の間に共同作用を築くことで、遺産の論理の保守的に過ぎる様相を覆す可能性を手に入れていきます。芸術家たちは、歴史哲学者コゼレックが「経験したこと」と「期待の地平」との間に常にある、ひずみと呼ぶものを活用しようとしません。このひずみは、多くの建築的・芸術的計画によって発展してきた歴史の生き証人的な、新しい概念のまさに中心にあります。カタストロフィーや、テロや戦争による破壊行為が、この論理を支持するだけに、一層中心にあるのです。この論理には、忘れ得ぬ出来事が段階的に事象を理解させる、もっと古い過去の出来事の記憶を活性化するリズムがあるのです。

人類のあらゆる悲劇は、記念の対象となるべく定められています。記憶の義務は、現実にかことが起きるやいなや、しかるべき場所に着きます。ワールド・トレード・センター崩壊後、あの場所の再建のために持ち上がった建築計画にも、これと共通するものがあります。この惨劇の記憶は、大きな象徴的な力で残さなければなりません。ダニエル・リーベスキントは、グラウンド・ゼロの中心に博物館を作り、黒い矢を先端に施した533メートルの塔を建て、その周囲を幾何学的なカットのガラスの建物で囲もうとしました。彼は、ベルリンの有名なユダヤ人博物館を作った建築家ですが、「危険に直面した時の（我々の）生命力と、悲劇のあとの（我々の）楽天主義とを表すような象徴」を考えているのです。時代の証人としての象徴を完璧にするため、破壊されたツインタワーがかつて聳えていたまさにその場所に、スペースを確保し、壁で囲って保護しようというのです。また別に、「Think」という名称のもとに集まった建築家の計画があります。「21世紀のエッフェル

.....

塔」と名付けられた計画です。日本人のバン・シゲル、アルゼンチンのラファエル・ヴィノリー、アメリカのフレデリック・シュワーツとケン・スミスから成るこのチームは、「ワールド・カルチャー・センター」の建造を提案しています。天高く 500 メートルも聳える鋼鉄の巨大な格子を、ツインタワーの正確な跡地に建て、その格子の内部にはコンサートホールや劇場、映画館、書店、9.11 の博物館を入れようというものです。これより小さい二つの建物の屋上には、樹木の植わった広大な庭園が造られます。全部で 8 棟の建物のうち、一つはホテルで、すべて金網を張った摩天楼の周りに建てられます。ツインタワーがなくなる前の眺望を取り戻そうという発想ですが、まったく同じものを復元して犠牲者の遺族にショックを与えないようにしようということです。

ダニエル・リーベスキントの構想では、塔は高さ 533 メートルで、これはアングロサクソンの尺度では 1776 フィート。合衆国独立の年と同じ数字になります。彼はこの塔を、「垂直に立つ庭園」と形容し、塔の頂上にある「世界の庭」と名付けています。なぜ庭なのでしょう？ 庭は命を絶え間なく肯定するものだから、と彼は、自らの計画の一般プレゼンテーションで説明しています。生命の肯定、それこそが、この 2 つの計画の要になる語<sup>ことば</sup>です。ニューヨークでは、ツインタワーのあった場所のまわりは現在サーキットに似た状態のまま、見学者はそこから、あの災害がいかに大きかったか、その幻影を見るのです。もし「穴」自体が、起こったことに対して人々が抱く日々の不安の構成要素となるなら、事件の恐怖に対する共通した表象は、時の流れに沿って薄れていくように思われます。近い未来を実現させるのに要する時間（10 年）は、理念的には殺された都市の喪の作業が終わるのに必要な時間に対応しているはずで、たしかに、再建の象徴を公的に用いているのは、新しいことではありません。が、歴史の生き証人としての観念に与えられた優位は、恒久的に<sup>アクチュアル</sup>現代化するプロセスと、恐怖のユーリスティッ

クに焦点を置いた集団的昂ぶりの政治的管理とを併せ持っています。時代の証人としての実践は、共同体のセラピーです。それは、大災害によって引き起こされたトラウマの作用を、決して被ってしまわずに治療するのです。悲劇や大災害のあとに、集団的記憶を「生きた」ものにしようという熱意は、未来を遠ざけ、罪悪感を分かち合い、抱き続ける、現代的な方法です。時代の生き証人としての実践は、記憶のエコロジーとなります。罪悪感と脅威のこの重荷が、「未来の地平線」に影を落とし、多くの理想を根絶し、現在という時間の絶対的に過ぎる否定的形象を押しつけかねないので、芸術あるいは建築に割り当てられた役割は、未来の自由な投影を作ることであり、生き証人的な進み方のさなかに、我々の幻想の未来を生み出すことなのです。

## 2 ベルリンあるいは未来派的既往症

ベルリンの街は集団的および個人的記憶にとって、真の研究の場となりました。多くの歴史家や哲学者、作家や人類学者が、芸術家や建築家にとっても独特の経験の場であり続けるこの街に魅了されてきました。かつて美学の規則と実践とが出会う場であって、今もそうであり続ける場は、世界でも珍しいのですが、記憶の主観的形式と未来の記憶の活用とが、これほどまでに結びついている街は滅多にありません。歴史家フランソワ・アルトグは、その著書『歴史性の制度』にこう書いています。「広大で虚ろな空間、空き地や陰のあるベルリンは、私には、歴史家のための街のように感じられる。ここでは、(ただの忘却や抑圧、否認だけではない)考えられない時間が他のどこよりも、浮かんでくる」。また、レジーヌ・ロバンも著書『工事現場ベルリン』の中で、とりわけ感動的なやり方で、彼女自身の記憶の物語と、この街の変容の物語とを混ぜています。この街は、芸術家や建築家の作品によって、たえず自らの歴史を演出し、記憶の病的高揚の効果によって眼差し

を挑発する、時の形象のリズムに合わせて、自らの未来を投影し続けるのです。

白状すれば、1974年に初めてベルリンを訪ねて帰国した時、『<sup>アナル</sup>肛門のような街』という短編を書きました。おそらく私は、壁の存在が生む、生活の妙な濃厚さに打たれたのでしょう。壁は、残忍で常軌を逸した世界の美を、その深みの中で吸い込む断層のようでした。いまだに驚くのは、壁の崩壊後も、この街が、私がかつてナイーブにも肛門的と呼んだ特徴を、失っていないように思われることです。こう呼んだのは、例のシニフィアンの解放が精神分析的考察に支えられていた時代の流行だったからです。その後、何度もベルリンへ行き、壁崩壊後、多くの人同様に、この街の傷が癒えていくのを目にし、恐怖の場が掘り返され、そのかわりに穴が穿たれるのを見、未来の建築がそそり立つのを目の当たりにすることができました。けれども、まったく尽きることがないように見えるこの興奮には、脈絡のないところが何もありません。むしろ逆に、芸術的作用と建築的作用とが合わさって一つになり、比類なき統一、虚構の統一に向けての一致を表しているのです。

どのようにして都市が、一貫性を望む様相を呈しながら、その歴史の表象を活用できるのでしょうか？ 都市が我々の考え方に対する挑戦であるなら、あるいは我々が都市のことを思う以上に都市が我々のことを考えているなら、ベルリンは、自らの思考を遂行したので、その純粋な内省効果を眼差しに呈する街だということになるでしょう。つまり、永久に証人である街です。では、この証言は、どうやって語りの形を取るのでしょうか？ この街が負わされた最大の象徴的重荷は、殺戮されたヨーロッパのユダヤ人を記念する記念碑で、ニューヨークの建築家ピーター・エイゼンマンが制作したものです。ブランデンブルグ門のすぐそばに、多くの激しい論議を呼んだこの作品があります。それは、起伏をつけた五分の一ヘクタールの地面に、形は同じで大きさの違うコンクリートの柱が並んだものです。暗い色をしたこれら



の柱は、そのわずかな傾斜や配置から、ユダヤ人墓地の形状を連想させます。ホロコーストの変わることのないシンボルであるこの場所は、ベルリンの消すことのできない物語の断片です。この先何世紀も、ユダヤ人大量虐殺のおぞましさを忘れることは不可能です。このシンボルは破壊できません。ベルリンの街は、決して癒されることのない傷を、永遠に耐えなければならぬのです。こうした記念碑は、回復不能なものを決定的に保存することで、残忍性の償いを眼差しに訴えることになるのです。

自らがこの建築に用いたコンクリートの平行六面体に対して、ピーター・エイゼンマンが長い間、強い情熱を抱いていたことを私は知りました。また、究極の痕跡を保存するという考えに彼がどれほどとりつかれていたかも知りました。この痕跡から出発して作品の構想が生まれ、それゆえ永遠の「痕跡を残す」ことになったのです。だからこそ、この情熱がある日、世界中が決して忘れることのない墓地の形を取って、その驚くべき究極性を発見しなければならなかったのです。

この記念碑的墓地に背を向けて、この地点から見えるものを見つめると、ブランデンブルグ門が見えます。アテネのアクロポリスの神殿をモデルに建てられたもので、上には、ナポレオンが戦利品として持ち帰った、勝利の象徴カドリーガがあります。1989年、深刻な論争の果てに、この彫刻は鷲と鉄の十字とを取り戻しました。シンボルは動かず、所有者が変わるとまた、自分の場所を取り戻すのです。有名なウンター・デル・リンデン大通りの始まりを告げるブランデンブルグ門は、西と東を分けていました。壁崩壊の少し前、元映画俳優である当時のアメリカ大統領ロナルド・レーガンは、まるで歴史映画を撮影しているかのように、この門の後ろに立ち、厳かな口調でこう宣言しました。「ゴルバチョフ、この門を開けよ!」。以後、すべてが秩序を取り戻しました。ブランデンブルグ門を取り巻く古典的建築の建物は、遺産保存が与えてくれる、心やすらぐあの時間的継続性を体現しています。

横を向くと今度は、ウィルヘルム 2 世が「皇室の猿の檻」と呼んだライヒスターク（旧帝国国会議事堂）が見えます。ノルマン・フォスターによるガラスのドームは、統一ドイツのシンボルのように見えます。それでも、記念墓地から見ると、このドームは、我々の目を、より輝ける未来へと向けさせる、否定しようのない力を持っています。これには不安さえ覚えます。ガラスの穏やかな透明性は、我々に、歴史の傷を忘れさせてしまうかもしれません。アドルフ・ヒットラーの抑えがたい台頭の発端となったライヒスタークの火事の記憶で残っているのは、古文書だけです。建築が演出する象徴的な表象は、すべての責任を負うことはできません！ ガラスがそれをよく示しています。仮に一時的にでも、より輝かしい未来に目を眩まされると感じるには、光が、たっぷりの光が必要なのです。専門家は言うでしょう。その過去の役割の本来の正当性を、現在において理解させるために、新しいドームは、化粧直しをしたこの建物の他の堂々たる部分と、完璧な調和を成している、と。これが、目に入ってくるものです。シンボルの間にある、奇妙な連帯作業です。街は、訪れる人に語りかける物語の筋のために指示対象となるようなシンボルの風景として姿を見せるのです。しかし、本当にシンボルでしょうか？ むしろこれは、記憶のシグナルとしての役割を持っているのではないのでしょうか？ その形態が、時間性を凝縮すると同時に、記憶に関する効果を未来に投影できるようなシグナルです。

建物の正面に砲弾の破片や弾痕があるかどうか見ようとベルリンの東側の街を歩くと、そういった痕跡がまだあることに気づきますが、それらは他の多くの痕跡が消されたということを示すために、残されているのです。残っている痕跡は、珍しいという、まさにそのことから、他の痕跡が消えたことを示すあからさまな機能を持っています。チェックポイント・チャーリーでは、この街の 2 つの部分は、もはや区別されません。建造物が接合され、空間が和解したことで、都市の切れ目が消されたのです。こうした言葉を使う

.....

のは、流行にあわせているのではなく、街を均質化しようという意志の中に、道徳的回復のムードが常にあるからです。こうして、かつての検問所は、壊されることなく、冷戦がどんなものだったかを、ほとんど超現実的というべき方法で思いおこさせます。この複製はダーレムの博物館にあります。これは、集団的記憶の突飛な結果ですが、今ある場所には、まるで空間を再構成したあとで、置かれたかのように。それ自体不変の記号の証言という、こうした印象を私が持つのは、この検問所を再度見た時、まるでアーティストのクリストがまたやってくれたか！と思うような、青い巨大なシートでこれが覆われていたからなおさらです。冷戦のシンボルは、現代美術の作品に似ていたわけです。近づいてみて、野蛮な破壊行為があるために、このような措置を取る必要があるという、フランス語のポスターの説明を読みました。まるで墓地が問題になっているかのように、「冒瀆」という語が使われていました。おそらく境界線で命を落とした人々の思い出に敬意をはらわないそうした身振りの性質を指すためでしょう。壁の一部を買うのと同じように、「壁博物館」に行ったあと、観光客は今度は、検問所の物質的痕跡を持ち帰ろうとするのでしょう。

この壁は部分的に残っているだけで、その最も長い一部は、屋外のオープンギャラリーになっています。数百メートルにわたって展示された芸術作品を見ていると、その多くが、冷戦時代がどんな時代だったのかを、今世界で起きていることに照らし合わせて示唆しているにもかかわらず、かつてこの壁が体現していたものを想像するのは容易ではありません。しかもこれこそが、利点でもあるのです。造形的記号は、断片化された物語の中で引き継がれていくのですが、その物語は記憶の混乱した外見と、現在の世の中の激しさを合わせ持つのです。壁の最初の部分、選ぶ方向によっては最後の部分には、「der Geist ist wie die Spuren der Vogel am Himmel (精神は、天空の鳥の軌跡のようなものだ)」と書かれています。この壁に沿って歩きながら私

.....

の記憶によみがえってくるイメージは、世界中の他のどんな都市でも経験したことの無い、緊張した空気のイメージです。激しくなった緊張の究極のシンボルは、壁の下に並ぶ墓で、そこには、壁を越えようとして銃で撃たれた、穴のあいた遺体が眠っているのです。

私は、複製でしか見たことのなかったカスパー＝ダーフィット・フリードリヒの絵を見に行こうと思いました。旧国立美術館（Alte National Gallery）にある『櫛の木の森の中の修道院』です。カスパー＝ダーフィット・フリードリヒが描いた枯れ木と、ベルリンの壁の残骸とに、なんらかの類似があると考えるのは、突飛なことかもしれません。なぜこんな連想をしたのでしょうか？ 修道院の一枚だけ残った壁の前にある墓石が、取り乱し、靴を履いていない、地上にさまよい出た亡霊のように見えるのです。朝靄の光のような、青白い均一の光と、暗い色彩がつながって、このあと何ものにも中断されることのない時間であるかのような印象を与えるのです。ベルリンでは、時間は、建造物が表現する様々な時代によって区切られていようが、断片化され、重ねられていようが、同時的であろうが、連続していようが、身体の重みの中に介入してくるのです。そして私は、このような時間に恐怖を覚えます。物語がないぶん、歴史そのものよりもずっと、力を持っているのです。夢で見た混乱したイメージが、一日中つきまとうように、こうした時間は、我々の身体にまつわりつくのです。あまりにもよく考えて語られたために、ついには物語そのものを絶やしてしまう時間なのです。

恐怖のトポグラフィー。物見高い連中の見物に、これ以上ふさわしいツアー名を見つけるのはむずかしいでしょう。元ファシスト社会主義国家警察の内閣府。犯罪の合法組織の場。例外的状態に襲われた場所。この空間は、どちらかといえば狭い発掘現場のようで、ナチス親衛隊やゲシュタポが用いた建物の礎が、埋もれていた地面から掘り出されました。現代の考古学です。この場所の北側では、この歴史的場に、壁の遺跡の一部が組み込まれる

.....

でしょう。白日のもとにさらされる残虐行為は、何世紀も前のものではありません。おそらくここは、最も新しい発掘現場で、未来のために展示される発掘なのでしょう。拷問した人間と、された人間の写真。このトポグラフィは、街全体に広がってもおかしくはありません。この街はまるで、忘れることのできない残骸の中に埋もれた、いくつもの物語を取り戻す場所なのです。

こんなふうにとりとめもなく歩くことで、ベルリンという街について、私が常々想っていたことを再発見するという意図に応えることができたのでしょうか？ ひとつの街がこれほどまでに、書く対象となることは珍しいでしょう。まるで、何も書かずにいることなど考え得べくもないかのように、眼差しに挑んでくるようです。ここでは散歩者は、奇妙な拘束にとらわれるでしょう。ぼんやりすることに慣れているのに、目に入るものの背後に常に隠れているものを見なければなりません。不健全なことが多い記号の繋がりが誘発するもったいぶった態度にもかかわらず、この街がいまだに、ある地平の可能な表象を呈示しているかのように、です。すべてがそこにあるにもかかわらず、今も遠くにあるのは、場所や建物の象徴的接続を超越した、これから生成するべき時間を想起するものです。ベルリンは、我々を常に、すでに見られた存在とすることで我々を包囲する眼差しかもしれません。純粋な鏡の作用を持つ現代建築において、絶対に外すことができないものです。我々をノスタルジーにひたらせる、集団記憶のスライド映写とはまったく違います。常に活発な反射の原理です。これは、己を見つめて満ち足り、安心したあとに残る反射関係のパラドックスです。

私は、マルティン・グロピウス・パウに戻りました。この道のまんなかを壁が通っていたのを思い出したからです。壁の反対側を見るために、鉄の軍用運搬車に登った二人の男が写っている、例のカルチエ・ブレッソンの写真を改めて見ました。彼らの態度は、東側で起きていることを見ようと木製の

見晴らし台を使っていた、当時の観光客の態度よりも思いがけない感じが、より自然であるとも言えます。二人のうち一人は、上着を脱いで手に持っています。写真は夏に撮られたのです。散歩の途中、適当に選ばれたこの地点が、これを取り巻く空間から引き抜かれたかのように、通りには人気がありません。「壁の反対側」の消滅は、「レトロな」絵はがきに変わってしまいました。今日では、次のようなモニタージュ写真を考えることもできるかと思います。壁の両側から、二つに分断された都市、二つの別世界、二つの「よそ」に分断された都市のまんなかで、東側の人間と西側の人間とが台に乗って向かい合い、目と目をじっと合わせている図です。2つの視点のシンメトリックな対比によって与えられる2つのイデオロギーの記念すべき表象です。

ある種のガイドブックに書かれているように、冷戦が、建築戦争でもあったとすれば、分断された都市の和解は、建築によっても遂行されたと言えるでしょう。結局のところ、建築は街の変転を企てたのです。破壊のリズムと、都市化のなんらかの戦略に付随し、これを正当化する構築のリズムとは、奇妙なことに、破壊行為と建設行為の間に、一種の相互転換の可能性の効果を生み出します。今日でも、建築は、装飾として破壊を残しています。しばらくの間、東では、爆撃を受けた建物がドイツ人にとって屈辱的な痕跡として残されていましたが、その後高まった再建熱の敵は、廃墟そのものだったのです。「解体の大騒ぎ」は、その荒廃力で、廃墟の象徴的な力を殺してしまったのです。純粋な例として、ある廃墟があげられます。それは、親しみをこめて「おしろい入れ」にたとえられる新しい教会の傍らにある、マリア・レギーナ殉教者慰霊教会の廃墟で、その鐘楼には「虫歯のように穴」が開いてしまいました。廃墟そのものにはもう、場所がありません。未来の建築と結び得る原理となつて、廃墟はこの街の歴史の中で、単なる象徴的な代表としての中立的役割を演じているのです。

ベルリンでは、IBA（国際建築展示会）と共に、改革と新しい建築との基本的目標になっているのは、都市風景の構成です。今日この街は、建築的考察の完遂として、目に訴えかけてきますが、そのヴァリエントや矛盾は、驚くべき一貫性の効果を生んでいます。第二次大戦の終わりから、街は、真に都会的な風景を作ることができる各自の特性を持つ建築家の手に委ねられてきたかのように、どの程度まで都市化は、きら星のような建築作品の、目に見え、解読できる結果だと言えるのでしょうか？ インフラストラクチャーを構築するのに必要な解体の時から、建造物が完成し、その用地も決定するまで、街を見る人にとって、都市化は、混沌とした空間における論理的な意図のきちんと整理された結果です。それが示す秩序の形は、目をみはるような建築の前ではひっそりと目立たないかもしれませんが。ベルリンでは、都市の完成した構成として見ているものと、建築物の未完成の作品の集積として見ているものとの間にある、この調和に満ちた働きは、都市風景という考えが、いかに秩序を成すものの収斂のみに頼っているかを確信させてくれます。大通りも、古い地下鉄も、新しい建物も、再整備された広場も、場違いに思えるものは何もありません。従って、好奇に満ちた視線は、建築の大胆さに触発されるのです。都市化は、ひそかな抽象作用になります。建築の新しい表現主義が自由に使える領域に置かれるのです。けれども、この目の前にある都市化は、建築に奉仕しているように見えます。このような調和に照らして感じられる喜びは、なんらかの怒りの運動に接すれば入れ替わってしまうかもしれません。すべてがあまりに意図的であり、あまりにもびったりと収まっているからです。そこでベルリンは、そのシンボルの重みのために本当の絵に変えられてしまう、限定された風景のような、自閉した、秩序と美の街となります。つまり、自ら活用した語りのプロセスを細らせてしまうような街なのです。

ヘルムト・ヤンの構想によるソニー・センターの頂は、劇的で、厳かで、

比類のないテクノロジーの快拳のシンボルであり、絶対的未来を表しています。信じがたいのは、建築的冒険は、それ自体象徴的な反復から、未来の形象を引き出す力を持っているらしいということです。何も隠蔽することなく、記憶の重みから解放されるのです。天に向かって果てしない変容の、抑えられない欲望を投影しつつ、決して忘れられてはならないことの責任を負うのです。これこそ、これからの数世紀を夢見る、輝かしい方法です。ヴァルター・ベンヤミンは、この街で、収容所送りの宣告を受けたようですが、ここに、このような挑戦があるのを見たなら、感動したことでしょう。折れんばかりに首を伸ばして、この建物の驚くべきバランスを見あげながら、私は、ついさっき感じたのとは逆の感情を覚えるようでした。この印象は、この建物と同じくらい、目の眩むものでした。ベルリンは、街そのものに深みを与えることで、この街を囚われの身にしている枠組みの外に、風穴を通しているのです。都市化にあたっての選択に先んじて辛辣な論争があったことを思い、建築家自身が負担しなければならなかった、矛盾することの多い要請を思うと、様々な大工事の秩序が現前しているにもかかわらず、なぜ街は、一見解決したかのように見える緊張の持つ力を映さないのだろう、と思うのです。

ポツダム広場で、私の連れが、冷戦時代に見たことのある同じ大時計をまた見つけました。この時計は、まるで歴史の大変動が破壊しなかった道しるべのように、ずっと前からそこにあるようでした。この時計だけからいくつもの物語が生まれてきそうな、驚異的な「物語の畏」となっていました。遠くから見るとこの時計は、爆撃があったのにまだしっかりと立っている、か弱い少女のように、ほっそりとか細く見えました。巨大な建造物の中で迷子になったようでありながら、この時計は、それが立っている場所が今も交差点であることを示しています。大通りの交差点では、人は時間を知る必要があります。この時計は、逆説的に、待ち合わせの時間の外にあり、イライラ



と靴を地面に小刻みに当てる人々と共に待ち、彼らに自分の持っている忍耐を分け与えます。時の流れの中で保ち続けた忍耐です。この時計は、失望や度を越した喜びなどをあまりにも多く見てきたので、いまさら消えることもできないのです。修復にも耐えるでしょう。すでに移転されたこともあります。それでもずっとこれからも、同じ軽やかな様子であり続けるでしょう。うなだれない頭のように、文字盤をまっすぐに保って。これを支えるには華奢に過ぎる身体に対して、バランスを欠いた頭を。

そこから数歩のところ、遺産の保存が保護の頂点を示しています。強化ガラスで護られた、手を入れられたハウス・ファーターラントの名残です。ガラスの向こうの遺跡の断片は、むしろキッチンで、あの誉れ高きレストランの内装をあらわにし、亡霊が席に着いた、からっぽのテーブルや椅子を見せています。美しい面影と共に永遠に保護された、このレストランの亡霊は、ポツダム広場の時計の最後の仲間です。時計はその自由を守り抜いたように見えますが、レストランは永遠の中で凝固しています。散歩者の記憶の病的高揚を誘発する記憶の記号のこのような増殖は、現在という時間を、思い出のめくるめく凝縮のたまり場にするだけです。

フロイトがもし第二次大戦中に生まれていたら、無意識を表すのにローマよりもベルリンを選んだかもしれません。未来へのシグナルとなった、過ぎ去った時のシンボルの見かけ上の穏やかさの後ろでは、常に現在という時間において、あらかじめ決定されすぎた語りの枠組みに道を開くべく求められた、望まれずして生まれた、記憶の子供たちが蠢くことでしょう。