

Pièces pour kit

Esthétique et politique du *Baukasten*

François Provenzano (Université de Liège)

Pourquoi *Baukasten* ? L’embarras de la traduction d’un tel terme renvoie à l’incongruité de son emploi comme catégorie générique du discours théorique. Qu’est-ce qu’un « kit de construction » lorsqu’il désigne une modalité de l’intervention intellectuelle ? Le texte d’Hans Magnus Enzensberger performe littéralement la *mise en pièces* des idéologies médiatiques courantes pour autoriser leur *remontage* théorique, c’est-à-dire leur remise en jeu collective. C’est dire que l’image du jeu de construction n’est pas qu’une métaphore commode ou provocatrice, mais plutôt une esthétique qui informe le discours intellectuel.

Le texte du *Baukasten* présente la double apparence paradoxale d’une démonstration solidement charpentée, et en même temps d’une collection de fragments dont le taux d’intégration à l’ensemble et l’exigence de séquentialité restent flottants. La numérotation des pièces renvoie autant à un ordre logique de présentation qu’à une pure convention notationnelle qui autoriserait au contraire le réemploi autonome de chaque section. L’usage des blocs citationnels, des exemples, des résumés, ainsi que les variations typographiques renforcent cette impression d’une poétique hypertextuelle à l’œuvre dans le *Baukasten*, c’est-à-dire d’un déploiement du texte à géométrie variable.

Cette esthétique du kit se montre conforme à la politique de la manipulation médiatique prônée par Enzensberger. Contre la version « défensive » de la « thèse de la manipulation » traditionnellement adoptée pour dénoncer les médias de masse, le *Baukasten* adopte une définition offensive de la manipulation – « intervention technique délibérée sur un matériau donné » – qui la rend consubstantielle à tout usage des médias et qui appelle surtout chacun à se faire « manipulateur ». Or, qu’est-ce qu’un kit sinon un dispositif conçu pour favoriser la manipulation autonome d’un matériau, et dont la technologie – c’est-à-dire la pensée de la technique – est performative (les pièces du kit ne livrent leur qualité technique que dès lors qu’elles subissent une manipulation) ?

Cette esthétique et cette politique du kit, le texte du *Baukasten* les met en œuvre de manière réflexive, sur la pièce terminologique que constitue le signifiant *Baukasten* lui-même. Celui-ci

renvoie en effet à un imaginaire discursif dont on peut pister la trace chez l'un des seuls penseurs, avec Brecht, qu'Enzensberger sauve de sa *tabula rasa* théorique : Walter Benjamin.

Dans son travail pour le *Livre des Passages*, Benjamin mettait déjà lui-même en œuvre ce qu'on pourrait appeler un kit de construction pour une théorie de la modernité. Parmi la collection de citations qu'il glane, on trouve précisément l'expression « *baukastenartig* », pointée chez Emil Kaufmann :

Les tendances postrévolutionnaires de l'architecture qui se manifestent chez Ledoux se caractérisent par des masses distinctes, en forme de blocs, auxquelles escaliers, socles viennent souvent s'adjoindre « comme dans un jeu de construction » [« *baukastenartig* » dans l'original allemand]. [...] Emil Kaufmann, *Von Ledoux bis Le Corbusier*, Vienne-Leipzig 1933, p. 29.¹

L'expression semble identifiée pour la vertu heuristique de son usage métaphorique. Le jeu de construction apparaît ici comme un référent dont Benjamin éprouve la justesse dans l'ouvrage de Kaufmann et dont il se fait lui-même l'écho.

Ce qui est convoqué par cette expression, c'est l'imaginaire de l'enfance, dont l'œuvre de Benjamin ne cesse d'explorer les potentiels de résistance au sens de l'histoire. L'enfance personnelle, d'abord : dans les vignettes consacrées à son « enfance berlinoise », Benjamin évoque en ces termes ses errances dans le parc *Tiergarten* : « Combien de fois ai-je vainement cherché le fourré où s'élevait, avec ses tourelles rouges, blanches, bleues, un kiosque dans le style de mes jeux de construction [*Ankersteinbaukästen* dans l'original allemand]² ! » Dans le même recueil, lorsqu'il se remémore sa visite scolaire de la colonne de la Victoire, c'est encore le jeu de construction qui sert de comparant au jeune Benjamin, tel que nous le raconte Benjamin adulte :

Élève de quatrième, je gravis les larges degrés qui menaient aux souverains de la *Siegesallee* ; je ne me préoccupais cependant que des deux vassaux qui de part et d'autre couronnaient l'arrière-plan de la composition de marbre. Ils étaient placés plus bas que leurs maîtres et se laissaient commodément examiner. Celui que j'aimais le plus, c'était l'évêque qui tenait la cathédrale dans sa main droite gantée. J'aurais pu construire une église plus grande avec mon jeu de cubes [*Ankersteinbaukästen* dans l'original allemand]³.

¹ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le Livre des Passages*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann, Paris, Cerf, 1989, note [r 4,1], p. 820.

² Walter Benjamin, « Tiergarten », dans *Enfance berlinoise vers 1900*, traduction et préface de Pierre Rusch, post-scriptum de Patricia Lavelle, Paris, Hermann, 2014, p. 45.

³ Walter Benjamin, « La colonne de la Victoire », dans *Enfance berlinoise vers 1900*, op. cit., p. 32.

On retrouve ici le même usage métaphorique du référent (« dans le style de »), sa fonction de support d'une projection imaginaire (« j'aurais pu »), assortie d'une précision quant à la marque du fabricant du jeu en question, Anker.

Car les jeux de construction sont eux-mêmes construits, c'est-à-dire produits industriellement. Motifs de l'enfance personnelle, les jeux de construction collectivisent aussi l'expérience, en l'inscrivant dans des rayonnages et des rouages communs. Dans sa « Promenade des jouets berlinoise II », Benjamin évoque sous la forme d'une conférence radiophonique une visite de grand magasin au rayon « jeux de société ». On y trouve notamment « une gigantesque maquette en métal du dernier paquebot de la Lloyd, *le Bremen* [...] construit[e] avec le meccano Stabil [*mechanischen Baukasten Stabil* dans l'original allemand]⁴ ». Objet de *merchandising*, le jeu de construction devient un opérateur de distinction sociale : « Je ne sais pas si vous serez nombreux à le refaire. Car il faut pour cela le numéro 9. C'est le plus grand et il coûte cent cinquante-cinq marks⁵. » Il devient également l'occasion d'une reproduction mécanisée d'un passé lui-même déjà mécaniquement spectacularisé. Outre « le dernier paquebot de la Lloyd », c'est aussi la « grande roue » de l'exposition universelle de Paris de 1900 qui « existe également en meccano [*mechanischen Baukasten* dans l'original allemand]. Elle est articulée et les petites cabines se balancent, comme les vraies d'il y a trente ans, où étaient peut-être assis vos grands-parents⁶ ».

De la grande roue des grands-parents à la maquette en meccano, le jeu de construction matérialise un changement d'échelle temporelle et expérientielle. Il constitue en cela un motif-médiateur, qui figure d'ailleurs dans la liste de ces objets-frontières, qui relie le domaine strict des « jouets » à un ensemble plus flou où l'activité ludique semble se doubler d'un enjeu qui la fait échapper à la pure gratuité. Ainsi, relatant la particularité d'une exposition de jouets au Märkisches Museum, Benjamin note ceci : « elle ne réunit pas seulement des jouets au sens étroit, mais beaucoup d'objets provenant des frontières de ce domaine. Sinon, qui sait où se pressent encore en nombre d'aussi beaux jeux de société, de construction [*Baukasten* dans l'original allemand], d'aussi belles pyramides de Noël et de boîtes d'optique, pour ne rien dire des livres, albums d'images et tableaux, destinés aux leçons de choses⁷ » – comme s'il fallait

⁴ Walter Benjamin, « Promenade des jouets berlinoise II », dans *Lumières pour enfants. Émissions pour la jeunesse*, Texte établi par Rolf Tiedemann et traduit de l'allemand par Sylvie Muller, Paris, Christian Bourgois, 1988, p. 63.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 64.

⁷ Walter Benjamin, « Jouets anciens. Sur l'exposition de jouets au Märkisches Museum », dans *Enfance. Éloge de la poupée et autres essais*, traduit de l'allemand, présenté et annoté par Philippe Ivernel, Paris, Payot & Rivages, 2011, p. 83-84.

recenser, inventorier, les formes de subsistance de ces jeux (parmi lesquels les jeux de construction), pour qu'ils fassent nombre et conjurent ainsi leur mise au rebut de l'histoire.

Dans la série des conférences radiophoniques pour enfants, les « Lumières pour enfants », Benjamin consacre deux séances aux jouets. Ces émissions peuvent apparaître comme de véritables *manipulations* du média radiophonique, dans la mesure où elles font littéralement *tenir ensemble* des énonciations a priori disjointes : le conte pour enfant, la conférence de vulgarisation, la visite guidée. Plus particulièrement, les séances consacrées aux jouets – d'abord aux jouets disparus, puis aux galeries marchandes contemporaines – reposent sur un montage alterné entre des considérations techniques très affichées (« Pourquoi ne ferait-on pas des émissions très techniques pour les enfants ? Sur les jouets, par exemple⁸ »), des leçons de vie aphoristiques (« plus on s'y connaît dans un domaine, plus on sait combien il y a de belles choses dans une espèce – qu'il s'agisse de fleurs, de livres, d'habits ou de jouets – plus on prend plaisir à les voir et moins l'on est avide de les posséder, de les acheter ou de se les faire offrir⁹ »), des mises en perspective historique et critique (« À l'origine les jouets d'enfant n'étaient qu'un à-côté du travail des artisans [...] les industriels se mirent à acheter ces jouets en masse et à les écouler¹⁰ »), qui éclairent la nature dialectique des jouets : entre technicité et accumulation, entre manipulation humaine et aliénation marchande, entre imagination et mécanisation.

Le jeu de construction radiophonique de Benjamin se poursuit au-delà des deux séances consacrées aux jouets, qui s'enchaînent par une séquence sur l'usine Borsig, l'emblème de la grosse industrie allemande et le cœur de la civilisation technicienne, qui fabrique des machines-outils et notamment des locomotives. La manipulation du média radiophonique anticipe ici très clairement le vœu exprimé par Enzensberger dans son *Baukasten* :

Il faut se demander pourquoi ces moyens de production [les magnétophones, les appareils photos et les caméras super-huit] n'apparaissent pas massivement sur les lieux de travail, dans les écoles, dans les services de la bureaucratie, bref dans toutes les situations socialement conflictuelles. En fabriquant des formes agressives d'un espace public qui serait le leur, les masses pourraient s'assurer de la réalité de leurs expériences quotidiennes et en tirer des enseignements plus efficaces¹¹.

⁸ Walter Benjamin, « Promenade des jouets berlinoise I », dans *Lumières pour enfants. Émissions pour la jeunesse*, *op. cit.*, p. 58.

⁹ *Ibid.*, p. 62.

¹⁰ Walter Benjamin, « Promenade des jouets berlinoise I », *op. cit.*, p. 67-69.

¹¹ Hans Magnus Enzensberger, « Kit de construction pour une théorie des médias », **XXX**.

En faisant de l'usine Borsig un objet radiophonique, Benjamin la rend manipulable et donne une consistance sensible aux expériences dont elle est le lieu. Ces expériences se racontent elles-mêmes selon le motif du jeu de construction :

Après avoir franchi le portail, ce qui vous frappera sans doute, c'est à quel point il est difficile de s'y retrouver, l'on se sent déplacé et l'on comprend bien vite qu'un étranger n'a rien à faire ici. Que penser de cette vingtaine, au moins, de halls, d'ateliers, de hangars, de cheminées, irrégulièrement répartis sur un grand terrain et reliés entre eux par des rails plutôt que par des rues ? Car les trains entrent directement dans l'usine. [...] dans l'un des bâtiments, au quatrième étage – j'ai pris un ascenseur qui devait se sentir tout drôle car d'habitude il ne transporte que des chaînes, des pièces de machine et autre chose du même genre – il y a une section d'apprentissage, où trois cents apprentis environ, presque des enfants, sont formés par des anciens de l'usine. On leur a réservé cent machines-outils, sur lesquelles ils apprennent leur métier¹².

Benjamin va aussi jeter un œil au journal d'entreprise de Borsig, pour y trouver « des informations sur les techniques les plus récentes de construction mécanique [*Maschinenbaus* dans l'original allemand]¹³ ». Il termine enfin son émission en évoquant la douze millième locomotive construite par Borsig, « une locomotive standard, le modèle de toutes les locomotives de la *Deutsche Reichsbahn*¹⁴ ».

En promenant un regard d'enfant, un regard « déplacé¹⁵ », dans cet enfer du machinisme de son temps, et en s'adressant aussi à des enfants de cette classe qui contrôle ces industries, Benjamin en pirate le dispositif de l'intérieur : mise dans la série berlinoise après les galeries de jouets, l'usine de locomotives apparaît bien comme un jeu de construction, mais pris lui-même dans un montage qui en recompose les éléments : l'horreur dont elle est le lieu devient une terreur d'enfance, qui ne s'impose plus comme une nécessité du progrès historique, mais comme l'élément cité d'une collection dont il est permis d'espérer l'obsolescence ; la démesure technique de l'usine s'en trouve comme miniaturisée et la déshumanisation standardisée qu'elle produit apparaît dès lors comme le versant dysphorique, anti-ludique, de la construction.

¹² Walter Benjamin, « Borsig », dans *Lumières pour enfants. Émissions pour la jeunesse*, op. cit., p. 73-75.

¹³ *Ibid.*, p. 79.

¹⁴ *Ibid.*, p. 80.

¹⁵ On rapprochera cette formule de celle utilisée dans « Expérience et pauvreté » : « Lorsqu'on pénètre dans le salon bourgeois des années 1880, quelle que soit l'atmosphère de douillette intimité qui s'en dégage, l'impression dominante est : "Tu n'as rien à faire ici". » (Walter Benjamin, « Expérience et pauvreté », dans *Œuvres*, t. II, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 369-370.) Malgré l'apparente différence de décor, la formule benjaminienne du sentiment d'étrangeté invite bien à saisir une continuité historique et idéologique entre le salon bourgeois de la fin du XIX^e siècle et la grande industrie allemande des années 1930.

Cette dialectique de la construction prise entre le jeu d'une part et la destruction de l'humain d'autre part est encore mise en œuvre par Benjamin dans une autre de ses émissions, qui cette fois s'articule à celle sur Borsig par le biais du motif de la locomotive. Dans « La catastrophe ferroviaire du Firth of Tay », Benjamin raconte l'effondrement d'un pont de chemin de fer au passage d'un train, qui causa la mort de deux cents personnes. Il resitue la catastrophe dans la genèse des techniques de construction métallique, pour reconnaître que « les premières constructions de ce type furent plutôt un jeu [*Die erste Bauten dieser Art waren denn auch mehr Spiel* dans l'original allemand]¹⁶ ». Nous trouvons ici le point de disjonction (syntaxique, historique, idéologique) entre le « jeu » et la « construction » : la technique s'essaie, jusqu'à trouver la forme de rationalité qui l'asservira aux applications nouvelles, avec une efficacité supposée pour les sociétés humaines.

Une dernière pièce vient achever ce montage très précaire, avec toujours comme engrenage central le motif du « jeu de construction ». C'est cette fois chez Siegfried Kracauer (lecteur de Benjamin, ou l'inverse, peu importe ici) que l'ensemble des variations que nous venons de parcourir trouvent littéralement une articulation saisissante, chez les « Trois Pierrots qui flânent ». Kracauer décrit un numéro de cirque de trois personnages un peu désuets (« [i]ls arrivent du siècle dernier »), mi-humains, mi-automates, déambulant sans but apparent sur de la musique et disposant leurs corps en figures variées.

Ils sont couchés à plat ventre, empilés les uns sur les autres, celui du milieu placé dans le sens opposé à ceux qui sont sur les bords. On aimerait rester toujours allongé ainsi sans bouger, même si la musique s'éloigne doucement. Comme elle s'affaiblit de plus en plus, tous trois craignent qu'un passant ne découvre leurs corps gelés et ne les enfouisse dans un jeu de construction [*Baukasten* dans l'original allemand], car ils sont du siècle passé. Ils déplient leurs membres enchevêtrés, se remettent debout avec une imperceptible émotion, et courent les uns derrière les autres, en accord avec le tempo de la musique qui s'est quelque peu accéléré. [...] Le groupe a la perfection d'une œuvre d'orfèvrerie ou d'ébénisterie qui se détache, toute ajourée, sur l'arrière-plan. Rien n'évoque plus son origine corporelle [...] Un par un, les trois Pierrots quittent le manège en flânant et retournent dans le siècle passé¹⁷.

L'humain se trouve ici à la fois agent et objet du jeu de construction. Au cœur même d'une mécanisation du corps, et à son point d'intensité ultime, il est à la fois exposé au pur enfouissement objectal, à la mise au rebut pour obsolescence, et en même temps doté d'une puissance d'agir proportionnée à sa force d'évocation poétique. Les Pierrots suspendent un

¹⁶ Walter Benjamin, « La catastrophe ferroviaire du Firth of Tay », dans *Lumières pour enfants. Émissions pour la jeunesse*, op. cit., p. 242.

¹⁷ Siegfried Kracauer, « Trois Pierrots qui flânent (les fils de François Fratellini au Cirque d'hiver à Paris) », dans *Rues de Berlin et d'ailleurs*, traduit de l'allemand par Jean-François Boutout, Paris, Les Belles Lettres, 2016, p. 175-176.

temps le cours de l'histoire, technicisent leurs corps, modifient les échelles de perception et d'expérience – et tout cela *en jouant*.

Image dialectique entre l'artisanat et l'industrialisation, entre le tâtonnement et l'arraisonement, entre la manipulation et l'aliénation, le jeu de construction syncrétise aussi l'univers de l'enfance et celui de l'âge adulte, en projetant sur celui-ci la vertu esthétique de celui-là. Car au-delà de son référent (pont, train, usine, grande roue, etc.), ce que construit le jeu de construction, c'est une esthétique du changement d'échelle, dont l'effet politique est celui d'une libération :

On connaît le tableau de la famille réunie sous l'arbre de Noël, le père entièrement plongé dans le jeu de chemin de fer qu'il vient d'offrir en cadeau à son fils, tandis que l'enfant se tient à côté en pleurant. Lorsqu'une telle pulsion de jeu envahit l'adulte, ce n'est pas une rechute intégrale dans l'enfance. À vrai dire, jouer reste toujours une libération. Les enfants cernés par un monde géant, se créent en jouant leur petit monde à leur mesure, mais l'homme, que le réel entoure sans issue possible, menaçant, lui enlève par sa reproduction miniaturisée l'effroi qu'il suscite¹⁸.

En faisant du *Baukasten* un genre de l'essai théorique, Enzensberger applique à l'activité intellectuelle elle-même ce principe esthétique libérateur et manifeste ainsi l'évidente continuité entre cette activité intellectuelle et les pratiques médiatiques qu'elle prend pour objet. Ce qui est en jeu dès lors, c'est ni plus ni moins la « politisation de l'intelligentsia », qui passerait par une *baukastenisation* – une mise en kit – de sa propre condition et de son propre travail.

Dans son célèbre compte rendu des *Employés* de Kracauer, Benjamin écrivait ceci :

Son livre, contrairement aux productions radicales à la dernière mode, constitue un jalon sur la voie de la politisation de l'intelligentsia. Là, le refus horrifié de la théorie et de la connaissance, qui recommande ces œuvres aux snobs avides de sensationnel – ici, une éducation théorique constructive qui ne s'adresse ni au snob ni à l'ouvrier, mais qui est en revanche capable de produire quelque chose de réel et de vérifiable : la politisation de sa propre classe. Cet effet indirect est le seul que puisse se proposer aujourd'hui un écrivain révolutionnaire issu de la bourgeoisie¹⁹.

Cette politisation passe une forme d'obsolescence assumée, solidaire d'une stratégie d'adresse : « ni au snob ni à l'ouvrier », mais en réalité à l'enfant bourgeois, et en premier lieu

¹⁸ Walter Benjamin, « Jouets anciens. Sur l'exposition de jouets au Märkisches Museum », dans *Enfance. Éloge de la poupée et autres essais*, op. cit., p. 88.

¹⁹ Walter Benjamin, « Un marginal sort de l'ombre. À propos des *Employés* de S. Kracauer », dans *Œuvres*, t. II, op. cit., p. 187.

à l'enfant bourgeois qu'a été l'intellectuel lui-même. Se dessine ici la possibilité d'une nouvelle forme de rationalité (*Aufklärung*), « pour les enfants », ou mieux « selon les enfants » (comme l'autorise le syntagme allemand *Aufklärung für Kinder*), qui a certes les dehors du jeu en kit, mais qui pourrait bien constituer le seul rempart idéologique possible contre la fausse conscience du progrès technique bourgeois.