

Du kitsch comme politique de l'expression.

Benjamin, Kracauer et la RAF

Jeremy Hamers e François Provenzano (Université de Liège)

## 1. Introduction

Cet article vise à interroger la portée politique d'une catégorie conceptuelle considérée d'ordinaire comme une catégorie du jugement esthétique. Le « kitsch » renvoie en effet à différentes propriétés formelles du plan de l'expression d'une production sémiotique (œuvre, objet, forme de vie) qui en signent le déclassement (plus ou moins assumé) par rapport aux canons légitimes. Or, ces propriétés peuvent concerner le niveau de la « praxis énonciative », comme l'a montré Denis Bertrand dans son analyse du *Dictionnaire des idées reçues* de Flaubert<sup>1</sup>, et le kitsch constitue dès lors ce que Walter Benjamin a défini énigmatiquement comme « le dernier masque du banal, que nous revêtons dans le rêve et la conversation, pour nous incorporer la force du monde disparu des objets<sup>2</sup> ».

Selon ces prémisses, nous proposons de considérer le kitsch comme une modalité de l'agir politique, visant tout particulièrement les manières de se rapporter à la banalité (des pratiques, des objets, des formes textualisées). La fonction politique du kitsch ne consisterait pas (ou pas uniquement, ou pas prioritairement) en une aliénation des masses par la diffusion technicisée d'une culture en *simili*, mais pourrait au contraire apparaître comme une résistance et une critique vis-à-vis du monde tel qu'il va et du régime de réalité qu'il impose.

Le kitsch en viendrait alors à constituer la composante possible d'une politique de l'expression, et non plus seulement une forme de l'expression politique : il ne s'agira pas ici de considérer l'allure kitsch d'un discours ou d'un style politique en tant que version esthétiquement dévaluée et idéologiquement désauthentifierante d'un contenu politique préexistant, mais plutôt au contraire la potentialité du kitsch à (re-)politiser des formes de l'expression en misant précisément sur la dévaluation *a priori* de leurs contenus.

Cette hypothèse se déploiera selon deux lignes d'enquête parallèles, qui devraient progressivement converger et s'éclairer réciproquement. Ces deux lignes d'enquête portent en effet sur deux corps *a priori* disjoints, tant du point de vue historique que du point de vue théorique, mais dont nous voudrions justifier ici le montage conjoint d'un point de vue heuristique.

D'un côté, nous prendrions pour objets à la fois les actions concrètes, la pensée politique<sup>3</sup> et les représentations médiatiques qui les accompagnent, de la première génération de la Fraction Armée Rouge (*Rote Armee Fraktion* – RAF) dans l'Allemagne des « années de plomb ». Comme on le sait, l'un des postulats de la RAF

consiste à faire de l'action directe le meilleur instrument de sa propagande – le substrat idéologique s'assimilant ici tout entier à une forme de vie que synthétise le fameux « concept guérilla urbaine » (*Das Konzept Stadtguerilla* 1971).

D'un autre côté, nous proposerions une (re)lecture de quelques fragments d'auteurs, Walter Benjamin et Siegfried Kracauer en particulier, chez qui nous chercherons les fondements d'une théorie sémio-politique du kitsch à même d'éclairer certains aspects de la séquence de la RAF. Il ne s'agira pas pour autant d'articuler, en les dissociant par principe, un temps de « théorie » à un temps de « cas concret », celui-ci venant simplement illustrer celui-là ; en réalité, nous concevons chacune de ces lignes d'enquête comme inséparablement théorique et pratique : les penseurs de la théorie critique *performent* en quelque sorte leur conception du kitsch, de même que les principaux acteurs de la RAF *réfléchissent* leur propagande par les faits.

Chacun de ces deux pôles de notre corpus se caractérise encore par un commun rapport privilégié à l'espace urbain comme terrain de la lutte idéologique, et ainsi comme réservoir de formes sémiotiques à investir politiquement. Dans le compte rendu qu'il donne en 1930 du livre de Kracauer *Les Employés*, Benjamin note ceci :

Le livre tout entier est [...] une confrontation avec un morceau de vie quotidienne, avec un ici aménagé et un maintenant vécu. La réalité est travaillée au corps, jusqu'à ce qu'elle annonce la couleur et lâche un nom.

Ce nom est Berlin, qui représente pour l'auteur la ville d'employés par excellence : au point qu'il a parfaitement conscience d'avoir apporté une importante contribution à la physiologie de la capitale<sup>4</sup>.

Nous reviendrons sur ce texte important, ainsi que sur la centralité de la ville de Berlin pour la réflexion de Benjamin lui-même ; l'essentiel à ce stade est de souligner que les penseurs francofortois partagent avec leurs descendants de la RAF l'idée que le décor de la ville moderne – plus que Berlin en particulier – est un lieu qui concentre toutes les dimensions formelles et idéologiques sur lesquelles ils entendent agir et assume ainsi un statut de révélateur pour la pensée comme pour l'action politiques.

Ces quelques brefs éléments de cadrage nous permettront à présent d'entrer dans ce qui prendra donc la forme d'un montage alterné, où chacune de nos lignes d'enquête se répondront en trois temps successifs, que nous proposons de nommer : disqualification, action, citation. Ces trois temps scandant la transition proposée pour la catégorie de kitsch, du plan des contenus des jugements esthétiques ou des moyens idéologiques, au plan de l'expression des formes politiques.

## 2. Disqualification

### 2.1 Kitsch, inauthenticité et apolitisme

Le reproche du kitsch surgit régulièrement sous la plume de critiques littéraires ou cinématographiques lorsque la parution d'un ouvrage ou la sortie d'un film sur la bande à Baader remet la Fraction Armée Rouge à l'avant-plan du débat médiatique allemand<sup>5</sup>. En règle générale, la critique use de cette sentence pour dénoncer un romantisme inadéquat ou, à tout le moins, un enjôlement du passé tragique des années de plomb. Associé au non moins dévalant « Retro-Chic », le reproche

du kitsch vise ainsi des œuvres qui mêlent néoromantisme révolutionnaire, violence politique, et intrigue amoureuse. Selon ces critiques, représenter le terroriste comme un personnage amoureux ou simplement enthousiaste et utopiste, revient à minimiser les actes criminels dont il s'est rendu coupable et, aussi, à en faire un héros de fiction. À cet égard, le reproche du kitsch marqué le retour d'une critique à laquelle les terroristes prêtent le flanc depuis le début des années 1970. Des leur passage à la clandestinité, le groupe de Baader, Meinhof et Esslin se dote de noms de guerre que les combattants armés trouvent dans le roman *Moby Dick*. Sans précipiter ici le débat concernant le rapport que la RAF entretient avec la fiction et le romantisme, on peut constater d'entrée de jeu que ces pseudonymes ne peuvent être réduits à leur seule fonction de couverture dans la clandestinité étant donné que la RAF les emprunte à un seul roman, ce qui raccourcit considérablement leur durée de vie efficace. Retenons-en provisoirement que dès ses origines, la Fraction Armée Rouge entretient donc un rapport particulier à la construction romancée de la lutte, ce qui provoquerait, selon ses détracteurs, une forme de cécité des terroristes à l'égard de la gravité de leurs actes (« romantisches » ou « kitschiges Selbstbild als Revolutionär »).

Ces critiques adressées aux terroristes du début des années 1970 comme aux productions littéraires et audiovisuelles contemporaines, supposent toujours kitsch, inauthenticité/romanesque (ou romantisme inapproprié) et historiographie tendancieuse. Elles se fondent sur un présupposé qui proclame l'incompatibilité fondamentale entre kitsch et action politique réelle : le kitsch (et le « kitschiges Selbstbild », « l'image de soi kitsch » des terroristes) affecterait nécessairement l'authenticité de la lutte. On voit donc bien ici en quoi le kitsch est immédiatement rapporté au plan des contenus politiques, pour en disqualifier précisément la nature politique.

## 2.2. La doxa théorique sur le kitsch : d'une disqualification à l'autre

Le même reproche d'inauthenticité constitue le noyau dur de toute une doxa imprégnant le discours savant sur le kitsch, objet dont on n'a cessé de répéter qu'il était fuyant et périlleux. Ce péril tient essentiellement au fait que l'objet kitsch implique inévitablement, plus que tout autre, une mise en question de la position du sujet de savoir lui-même.

Face à cet enjeu, un premier paradigme se caractérise par une rhétorique de la déploration, qui porte essentiellement sur le volet *esthétique* du kitsch et sur son ancrage dans le XIX<sup>e</sup> siècle romantique. Hannah Arendt, dans *Crise de la culture*, et Hermann Broch, dans *Quelques remarques à propos de l'art tape-à-l'œil*, en sont les principales références, qui volent donc dans le kitsch une version dégradée de l'idéal artistique, un « ennemi intérieur » du domaine de l'art, solidaire à la fois de l'émergence d'une classe bourgeoise aux aspirations aristocratiques, et du nouveau rapport à l'Absolu prôné par l'idéologie romantique au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle :

Nous connaissons tous la production artistique assez déplorable qu'inspira cette façon de voir [le philistinisme cultivé] et dont elle se nourrit, en bref le kitsch du XIX<sup>e</sup> siècle ; son manque, historiquement si significatif, du sens de la forme et du style est étroitement lié à la séparation des arts et de la réalité<sup>55</sup>.  
Le système du kitsch est [...] un pseudo-système. Il peut ressembler trait pour trait à celui de l'art [...], mais l'élément imitatif transparent. Le système du "kitsch" exige de ses partisans : "Fais du beau travail !" alors que le système de l'art a pris

pour maxime le commandement éhémère : "Fais du bon travail". Le kitsch, c'est le mal dans le système des valeurs de l'art<sup>56</sup>.

Comme on le voit, le kitsch tient ici à une surenchère formelle, mais qui affecte le contenu même de l'acte artistique, c'est-à-dire sa prétention à dire quelque chose du monde.

Ce premier paradigme s'articule à un second, centré davantage sur la dimension socioculturelle du kitsch et sur son lien avec la culture de masse, les industries culturelles et l'américanisation du milieu du XX<sup>e</sup> siècle. C'est ici sans aucun doute Theodor Adorno la figure matricielle de ce paradigme, dont on notera au passage qu'elle s'appuie sur une lecture déjà très classique de la théorie benjaminienne de l'aura, sensée opposer « l'œuvre d'art traditionnelle » à sa version dégradée par l'industrie culturelle :

Si on adopte la définition de Walter Benjamin, la définition de l'œuvre d'art traditionnelle par l'aura, par la présence d'un non-présent, alors l'industrie culturelle se définit par le fait qu'elle n'oppose pas autre chose de façon nette à cette aura, mais qu'elle se sert de cette aura en état de décomposition comme d'un halo fumeux. Ainsi elle se convainc immédiatement elle-même de sa monstrosité idéologique<sup>57</sup>.

L'industrialisation de la culture transfère le kitsch du domaine de l'art au domaine des objets, et donc de la vie quotidienne des masses sous l'emprise d'une camelote qui devient l'emblème de leur condition de classe dominée.

Cette « monstrosité idéologique », les intellectuels commencent pourtant à s'y intéresser. Sous l'influence d'Adorno, toute une sociologie française de la culture de masse, inaugurée notamment par Edgar Morin, va travailler les effets de ce rapport de domination symbolique dont le kitsch est en quelque sorte la signature :

[...] si différentes que soient les origines des mépris humanistes, de droite et de gauche, la culture de masse est considérée comme camelote culturelle, toc, ou, comme on dit aux États-Unis : "Kitsch". Tout jugement de valeur mis entre parenthèses, nous pourrions diagnostiquer une résistance globale de la "classe intellectuelle" ou "cultivée"<sup>58</sup>.

Dans *La Distinction*, Pierre Bourdieu reprend et approfondit cette lecture en termes de rapports de domination socioculturelle, mais amorce une variante intéressante, en notant les manœuvres de récupération dont le kitsch peut faire l'objet : l'art des producteurs d'avant-garde procède en effet à la « récupération parodique ou sublimante des objets mêmes que refuse l'esthétisme de degré inférieur [...] les "horreurs" du kitsch populaire sont plus faciles à "récupérer" que celles du similti petit-bourgeois [...] »<sup>59</sup>. L'enjeu reste certes celui de la distinction avant-gardiste, et la catégorie fonctionne pour Bourdieu d'abord en lien avec la classe « populaire », mais on notera tout de même ici que la logique sociale du kitsch peut être pervertie par un jeu de reprise au carré en quelque sorte : le kitsch est une reprise dévaluée, qui précisément pour cette raison peut être elle-même reprise et réinvestie dans des luttes symboliques. S'amorce ici ce qu'on pourrait appeler une *formalisation* du kitsch, dont la lecture en termes de contenus socio-idéologiques est dépassée par la mise en évidence d'un niveau praxéologique, celui du kitsch comme geste de reprise.

Enfin, un troisième paradigme peut être qualifié d'anthropologique, dans la mesure où il considère le kitsch, non plus comme une dégradation esthétique ni comme un marqueur sociologique, mais comme une forme de vie assumée, comme un mode d'existence pouvant carrément relever, selon la célèbre formule d'Abraham Moles, d'un « art du bonheur ». En prenant littéralement le kitsch au sérieux (dans un livre dont on ne peut s'empêcher de penser qu'il mime lui-même matériellement, et avec une forme d'autocomplaisance, la surenchère ornementale et le faux-esprit-de-sérieux attribué au kitsch), Moles détaille toutes les variations formelles par lesquelles « l'homme moyen » s'épargne les excès de la transcendance comme la froideur du fonctionnalisme, pour simplement vivre heureux :

Le Kitsch est donc lié à un art de vivre et c'est peut-être en ce domaine qu'il a trouvé son *authenticité*, car il est difficile de vivre en intimité avec les chefs-d'œuvre de l'art tout court, ceux de l'habillement féminin comme ceux des plafonds de Michel-Ange. Au contraire, le Kitsch est à la mesure de l'homme, du petit homme (Eick) puisqu'il est créé par et pour l'homme moyen, le citoyen de la prospérité, qu'un mode de vie émerge plus spontanément du rituel de la fourchette à poisson et du couvert bien plus que ceux-ci ne sont émergés d'une fonctionnalité profonde. On vit mieux avec l'art de Saint-Sulpice qu'avec l'art toman [...].<sup>11</sup>

C'est dans cette veine plus anthropologique qu'on peut situer la récente synthèse offerte par Christophe Genin, *Kitsch dans l'âme*<sup>12</sup>, qui conjugue en réalité l'approche existentielle de Moles aux deux paradigmes évoqués précédemment, pour livrer une critique assez dure des usages cyniques que l'art contemporain des valeurs dont elle est le lieu : le kitsch reste pour Genin un art de « parvenir », qui se fantasmait un monde sans aspérités à travers une culture en simili, dont la valeur tient essentiellement à la recherche du meilleur rapport coût/bénéfice : le kitsch est un « objet surclassé, surevalué<sup>13</sup> », qui permet d'obtenir à moindres frais une gratification sociale. Autrement dit, s'il y a une politique du kitsch pour Genin, c'est précisément dans l'effet de dépolitisation radicale qu'il produit, dans sa capacité à créer une doublure enchantée et narcotisante du monde, une « forme d'optimisme qui veut voir la vie en rose<sup>14</sup> », qui tout en servant des intérêts purement commerciaux, parvient aujourd'hui à se faire passer pour de l'art authentique. En cela, la lecture de Genin, si elle peut être considérée comme politique, apparaît globalement défaitiste, voire paralyzante, dans la mesure où elle considère le kitsch *du point de vue des vainqueurs* (Jeff Koons, « l'euphorie de la bourgeoise triomphante<sup>15</sup> »), dont il serait un instrument réactionnaire : « Ce bonheur kitsch est ainsi profondément réactionnaire : il veut nous faire accroître que le monde est beau, et donc que toute entreprise de changement est vaine<sup>16</sup> » ; ou encore : le kitsch est « un processus de refoulement de la souffrance, celle des autres ou la sienne<sup>17</sup>. »

On est donc passés d'une disqualification esthétique, à une qualification sociologique et anthropologique, puis enfin à une disqualification politique : dans tous les cas, il est frappant de constater que le kitsch est globalement ramené, sans réelle contrepartie, à un effet d'appauvrissement sémantique. Qu'il soit dans l'authentique et le non-éthique de l'art, dans l'ornement *cheap* des dominés, ou dans la rêverie collective du *status quo* bourgeois, il y a bien une chose dans laquelle le kitsch semble ne jamais pouvoir être : dans l'action.

### 3. Action

#### 3.1 La propagande par les faits

Pour nourrir l'hypothèse du kitsch comme « moteur d'action » politique, nous voudrions prendre le contre-pied d'un usage disqualifiant de la notion afin d'interroger, aux origines de la RAF, le rôle que le kitsch a pu jouer dans la première dynamique politique du groupe entre 1969 et 1972. Pour ce faire, nous explorerons un des fondements de la pensée politique de la Fraction Armée Rouge qui semble, *a priori*, s'opposer à tout enjolivement romantique de la lutte : la propagande par les faits (« Propaganda der Tat »). Pour bien comprendre la centralité de cette notion dans les premiers textes de la RAF, il faut la resituer dans un contexte historique précis marqué par la propagande et l'agit-prop d'extrême gauche. Sans entrer ici dans des détails historiques qui dépasseraient largement le cadre de ce texte, il faut d'abord rappeler qu'à partir de 1966, le mouvement étudiant (qui prendra de l'ampleur jusqu'en 1969) produit d'innombrables tracts, magazines, journaux et films portés par les idéaux et les réflexions de la lutte socialiste ou marxiste. Dans le contexte de l'époque, leur fonction est double. Premièrement, ces productions doivent conférer à la lutte une nouvelle forme de publicité qui lui reste interdite par les monopoles médiatiques du groupe Springer et les médias audiovisuels étatiques. Deuxièmement, plus classiquement, ces productions visent à recruter de nouveaux militants<sup>18</sup>.

Les membres fondateurs de la RAF (Gudrun Ensslin, Andreas Baader et Holger Meins) sont tous trois actifs dans la production de cette propagande. Et lorsque la rue berlinoise devient un nouveau support d'expression de la lutte du mouvement étudiant, ils se trouvent encore aux premières lignes de l'action (manifestations, sit-ins, performances urbaines, farces d'attentats)<sup>19</sup>. Bienôt toutefois, l'expression médiatisée de la lutte ne suffit plus à Baader, Meinhof ou Ensslin. Mécontents de l'autosuffisance et du ludisme de ces actions, irrités par des activistes qui se parent des attributs ou des symboles du Che<sup>20</sup> ou du Black Panther Party sans en adopter la détermination, ils décident de passer à l'action. Leur premier attentat ne vise encore que des objets. Des bombes incendiaires sont placées en avril 1968 dans deux supermarchés franco-allemands<sup>21</sup>. L'objectif de ces actions, comme le rappellera Gudrun Ensslin dans le cadre de son procès, est la concrétisation de la lutte : il s'agit de déplacer les feux qui brûlent au Vietnam dans les métropoles allemandes. De cette façon, les fondateurs de la RAF espèrent révéler que l'appareil étatique est prompt à condamner et à réprimer toute action dirigée contre des objets (« des matelas qui brûlent ») alors qu'il héberge par ailleurs la centrale de commandement logistique des bombardements américains au Vietnam (« des enfants qui brûlent »)<sup>22</sup>. Ici encore, action et communication sont étroitement liées : c'est le noyau de la *propagande par les faits*, qui constitue donc bien une semi-politique, dans la mesure où elle ouvre un nouveau niveau de pertinence, praxéologique, à la production du sens politique dans l'espace social. Dans ses premiers textes, le groupe insiste à de nombreuses reprises sur l'importance de la propagande par les faits. Agir et expliquer, intervenir et recruter de nouveaux combattants, participent, selon les terroristes, d'une même entreprise de lutte contre la propagande mensongère des médias officiels<sup>23</sup>. Les faits, en tant qu'ils s'opposent au discours, sont primordiaux, au point que les terroristes décident rapidement de faire l'économie de la justification même de leurs actes. Les

premiers textes de la RAF ne cessent en effet de juxtaposer, selon une équation simple, la faisabilité et la justification d'une action :

Nous affirmons que l'organisation de groupes de résistance armés en République Fédérale et à Berlin-Ouest est, à ce moment, juste, possible et justifiée. Qu'il est juste, possible et justifié de mener ici et maintenant la guérilla urbaine. Que la lutte armée, en tant qu'elle est 'la forme la plus élevée du marxisme-léninisme' (Mao), peut et doit débiter, que sans elle, il n'y a pas de lutte antimpérialiste dans les métropoles<sup>21</sup>.

*A priori*, ce passage à la propagande par les faits, fondé sur le « primat de la praxis » pour fournir « des réponses concrètes à des questions concrètes<sup>22</sup> », semble consommer le divorce avec le régime de la pure représentation. « Nous n'allons pas parler de la 'propagande armée' mais nous allons la faire<sup>23</sup> » écrit Meinhof dans une formule qui synthétise la rupture avec le mouvement étudiant. Mais si la publicité, la contrinformation, et le rempli de symboles déradicalisés et donc « désauthentifier » (Che, guérilla bolivienne, Viêt-Cong, etc.) sont à présent dépassés, le groupe n'en investit pas moins lui-même, à travers ses actions et son mode de vie, certains signes et certaines narrations, historiques ou fictionnelles, qui pérennisent un rapport à l'espace urbain – et plus largement à la lutte – fondé sur le rempli. Par exemple, l'escapade parisienne du groupe en 1969, à l'aube de la fondation de la RAF, va nourrir la guérilla urbaine d'une certaine imagerie parisienne, mêlant souvenir de la Commune, de la Résistance, des films de la Nouvelle Vague et des barricades de 1968<sup>27</sup>. Se rendant aux « puces de l'Histoire », les futurs terroristes vont humer le Parfum résiduel de luttes et de subversions passées dans des lieux surchargés d'histoire : le Café de Flore, la Sorbonne, l'appartement de Régis Debray (alors empirisonné en Bolivie), les puces de Saint-Ouen, etc<sup>28</sup>. On voit ainsi que la RAF sémiotise l'espace urbain en le considérant comme un réservoir de formes historiques pour l'action politique.

### 3.2. Le kitsch benjaminien (ou Kracauer comme militant de la RAF)

En agissant ainsi dans l'espace urbain, la RAF s'inscrit dans une pratique qui, loin de tourner le dos au reproche de kitsch, l'investit au contraire d'une positivité et d'une agentivité politiques. Envisager la séquence de la RAF sous l'angle du kitsch comme *praxis* politique, c'est ainsi activer un autre paradigme intellectuel que ceux que nous avons présentés ci-dessus (1,2), ou en tout cas faire dériver quelque peu la figure de Walter Benjamin hors des cadres interprétatifs dans lesquels il est pris d'ordinaire quand on évoque son travail sur le kitsch.

Nous avons vu déjà comment le célèbre article d'Adorno sur l'industrie culturelle situe Benjamin et son concept d'aura à l'opposé des dévaluations que feraient subir aux productions culturelles la mécanisation et la diffusion de masse. C'est dans ce cadre que reste enfoncé Benjamin au moins jusqu'à Christophe Genin, qui l'associe aux « critiques d'art [qui] regrettent cette dévaluation de l'art et confèrent au kitsch une connotation péjorative, le rangeant dans la catégorie de la décadence, du mal, tels Adorno, Benjamin ou Broch<sup>29</sup> ».

Une telle lecture nous semble réduire la pensée de Benjamin à sa dimension la moins productive. Trois motifs nous poussent à réviser cette doxa benjaminienne sur le kitsch, pour la faire converger vers la sémio-politique de la RAF. Premièrement, outre « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité tech-

nique », le texte, parfois cité, mais jamais vraiment lu, dans lequel Benjamin parle du kitsch est un court article intitulé « Kitsch onirique » publié en 1927 dans la *Neue Rundschau* sous le titre « Glosse zum Surrealismus », dont le sens est pour le moins peu transparent. Loin d'un exposé clairement argumenté ou même d'un billet critique procédant par jugements ou par commentaire, « Kitsch onirique » se présente comme un mille-feuilles énonciatif, qui superpose et fait littéralement se court-circuiter, en quelques pages à peine, une méditation sur le rêve, une suite d'aphorismes, une allégorie de l'enfance et des références plus ou moins explicites autant au surréalisme et à la psychanalyse qu'à la culture bougeoise allemande du XIX<sup>e</sup> siècle. Sans pouvoir entrer ici dans les détails de la lecture de ce texte, nous considérons que, bien plutôt qu'une condamnation du kitsch, il constitue un manifeste de la poétique kitsch que Benjamin entend mettre en œuvre dans son propre travail d'intellectuel engagé, et donne ainsi du kitsch non seulement une définition praxéologique, mais aussi pleinement politique<sup>30</sup>.

Deuxièmement, si Benjamin était simplement un adversaire du kitsch, nostalgique de l'aura des œuvres d'art véritables, pourquoi alors aurait-il consacré autant de ses textes à des manifestations du kitsch, non pour les dénigrer, mais pour en saisir de l'intérieur la portée politique ? En effet, aux côtés des textes théoriques abstraits souvent cités (« Œuvre d'art... » « Sur le concept d'histoire », « Expérience et pauvreté »), toute une production *a priori* moins systématisée, plus anecdotique, fragmentaire, éparpillée voire inachevée, vient apporter un éclairage tout différent aux positions benjaminienes sur la culture de masse et sur la société des objets qui lui est solidaire : les fragments autobiographiques sur son enfance berlinoise, les conférences radiophoniques à destination des enfants, ses considérations sur l'art de la collection (où intervient encore le monde des jouets d'enfants), enfin bien sûr l'ensemble inachevé des « Passages parisiens », qui compile dans un fouillis de citations une cartographie imaginative de l'univers marchand dans une grande ville moderne. Tout cela, et bien d'autres choses encore sans doute, ne peut être ignoré lorsqu'on cherche à comprendre comment Benjamin fait littéralement du kitsch un principe d'action de son propre travail. Enfin, une troisième raison, sans doute la plus décisive, concerne cette fois le regard que Benjamin a porté sur le travail d'un autre, Siegfried Kracauer. Dans *Les Employés. Aperçus de l'Allemagne nouvelle* (1929), le sociologue délaissé autant le style de l'essai académique que celui du documentaire (pseudo-)objectif, pour aller, lui aussi, aux puces, en chiffonnier – c'est en tout cas comme ça que Benjamin le présente dans le compte-rendu qu'il en donne :

Un mécontent, pas un chef. Pas un fondateur : un trouble-fête. Et si nous voulions nous le représenter tel qu'en lui-même, dans la solitude de son métier et de ses visées, nous verrions ceci : un chiffonnier au petit matin, rageur et légèrement pris de vin, qui soulève au bout de son bâton les débris de discours et les haillons de langage pour les charger en manœuvrant dans sa carriole, non sans de temps en temps faire sarcastiquement flotter au vent du matin l'un ou l'autre de ces oripeaux baptisés « humanité », « intériorité », « approfondissement ». Un chiffonnier, au petit matin – dans l'aube du jour de la révolution.<sup>31</sup>

« Chiffonnier », en allemand *Lampensammler* : le mot renvoie bien à une pratique, celle de la collection – que Benjamin revendique pour lui-même –, solidaire d'une culture de la production sérielle d'objets. *Lampensammler* pourrait aussi bien être

traduit par « l'homme qui kitschifie », si l'on active pour le terme *kitsch* l'étymologie (discutée) du verbe *kitschern*, qui signifie « ramasser ce qui traîne, ce qui est au rebut, ce qui n'a plus de valeur », c'est-à-dire exactement ce que Benjamin voit chez Kracauer et exactement ce qu'il fait lui-même dans les textes évoqués ci-dessus.

Cette pratique du kitsch, Benjamin et Kracauer<sup>22</sup> l'exercent sur les intérieurs et les extérieurs de la ville bourgeoise moderne et l'appliquent à une série de motifs concrets et récurrents – loggias, parcs publics, salles de jeu, cirques, livres et jouets pour enfants, marionnettes, objets de la vie quotidienne – qu'ils saisissent dans une logique d'écriture elle-même sérielle, puisque les textes qui leur sont consacrés font pour la plupart l'objet d'une publication en feuilletons, puis d'une mise en collection.

Ces motifs kitsch incrustés dans l'œuvre benjaminienne ne font pas l'objet d'une simple nostalgie rétrospective, mais sont plutôt l'occasion de réactiver une puissance d'imaginaire, qui consisterait en somme à se saisir de ce qui est désormais déchargé sémiotiquement par la culture dominante, pour en faire un support sur lequel *on a la main*, à partir duquel on peut se raconter ses propres histoires, et éventuellement choisir d'y croire. C'est le type d'expérience que permet notamment le « Panorama impérial », cette sorte de diaporama de paysages plus ou moins exotiques, typique du XIX<sup>e</sup> siècle, mais passé de mode à l'âge de Benjamin enfant.

Les arts qui survivaient ici sont morts avec le XIX<sup>e</sup> siècle. Au début du suivant, ils eurent les enfants pour dernier public. À ceux-ci, les mondes lointains n'étaient pas toujours étrangers. Il arrivait que la nostalgie qu'ils éveillaient ne répondît pas à l'appel de l'inconnu, mais au désir de rentrer chez soi. Ainsi je vus un certain après-midi me persuader, devant le transparent de la petite ville d'Alx, que j'avais jadis joué sur les pavés protégés par les vieux platanes du cours Mi-rabeau<sup>23</sup>.

L'enfant apparaît ici comme celui qui peut échapper aux modes, qui se fiche en somme d'être kitsch en allant au panorama, et qui précisément pour cette raison peut en faire un usage détourné, c'est-à-dire un usage qui échappe à la nécessité culturelle à laquelle répondrait originellement leur technique : non pas l'appel de l'inconnu, mais la possibilité de s'imaginer et de se raconter littéralement autre que ce qu'on est.

Cette puissance de projection que recèlent certaines strates de l'environnement urbain, Kracauer la synthétise en une formule, qui ne renterait sans doute pas les membres de la RAF : « La valeur des villes se mesure au nombre des lieux qu'elles réservent à l'improvisation<sup>24</sup>. »

Voilà une maxime qui articule toute une sémiotique urbanistique à une politique du sujet : plutôt que de condamner des lieux ou des objets obsolètes, dévalués ou mystificateurs dans leur prétentive artificialité, les auteurs ici considérés s'efforcent de s'en imprégner eux-mêmes, de les investir au-delà de leur appareil baralté, pour comprendre de l'intérieur le type d'altération du rapport au réel qu'ils peuvent provoquer : l'objet ou le lieu kitsch repose, en tant que forme de l'expression, sur un changement d'échelle qui peut devenir le support d'une altération de soi ; pris au sérieux, le malentendu sensible qu'il entretient ouvre à des formes de vie qui échappent à la programmation par la technique, par la mode, ou par l'Histoire – des formes de vie qui en cela deviennent le lieu possible d'une critique, et d'abord une critique du sens de l'Histoire.

#### 4. Citation

Un retour aux premiers textes de la RAF révèle que l'élaboration de la propagande par les faits est indissociable d'une réflexion historique qui permet à la première génération de se positionner par rapport aux luttes américaines. Ce positionnement se fonde sur une contradiction. D'une part les membres du groupe ne cessent de vouloir se distinguer d'autres luttes récentes en tant qu'élite qui a appris des erreurs et échecs passés (du mouvement étudiant, du parti communiste ouest-allemand, du Black Panther Party, de la Gauche prolétarienne française). D'autre part ils assument une forme de filiation entre le mouvement étudiant et la lutte armée : « Le mouvement étudiant a déjà montré partiellement ce que peut la guérilla urbaine. Elle peut rendre l'agitation et la propagande, auxquelles le travail de gauche est déjà réduit, concrètes<sup>25</sup>. » Même si la RAF se pense comme l'avant-garde de communautés que le mouvement étudiant semble avoir manquées (ouvriers, mineurs incarcérés, jeunes apprentis en décrochage scolaire, femmes opprimées), elle encourage les intéressés par la lutte à passer d'abord par une de ses versions légales pour s'assurer que l'intérêt de candidats révolutionnaires ne relève pas d'un simple effet de mode :

Il est important d'avoir acquis des expériences politiques légales avant de se décider pour la lutte armée. Si le ralliement à la gauche révolutionnaire relève encore d'un besoin de mode, il vaut mieux rallier une lutte dont on peut revenir. Fraction Armée Rouge et guérilla urbaine sont la fraction et la praxis qui, en tant qu'elles tracent une ligne de démarcation bien nette entre soi et l'ennemi, sont combattues le plus durement<sup>26</sup>.

Cette sympathie pour le mouvement étudiant malgré la volonté de la RAF de le dépasser, se joue également à travers les références historiques et politiques mobilisées par le groupe pour élaborer son concept de « guérilla urbaine ». Ces références sont, en effet, exactement celles dont se sont déjà emparés les étudiants contestataires : la guérilla bolivienne, Mao (cité abondamment, y compris dans l'extrait reproduit ci-dessus), les tupamaros, Marighella, etc. Autrement dit, le positionnement ambigu de la RAF par rapport au mouvement étudiant repose sur la reprise d'une série de modèles qui ont été, selon la RAF, dévalués par le mouvement étudiant et auxquels les terroristes voudraient à présent rendre leur authenticité.

Cette contradiction se trouve en réalité inscrite au fondement même de la propagande par les faits. D'une part, la RAF opte pour la propagande-action en raison de son insatisfaction à l'égard du ludisme et de l'ineffectivité de l'agit-prop étudiant. Cette insatisfaction repose selon la RAF sur une récupération abusive d'autres luttes déjà inscrites dans l'histoire :

Sans aucun doute, le pathos avec lequel les étudiants [...] se sont identifiés aux peuples exploités d'Amérique latine, d'Afrique et d'Asie était exagéré, que la comparaison entre le grand tirage du Bild-Zeitung ici et les bombardements de masse au Vietnam représentait une simplification approximative, que la comparaison entre la critique idéologique du système ici et la lutte armée là-bas était arrogante [...]<sup>27</sup>.

D'autre part, la comparaison avec d'autres luttes et la création d'une filiation au nom d'une même guérilla, constituent précisément les fondements de la propa-

gande par les faits de la RAF. En somme, la distinction que la RAF veut établir entre le mouvement étudiant allemand et la lutte armée trouve dans la récupération de luttes plus anciennes (qui serait abusive dans un cas, légitime dans l'autre) à la fois sa raison d'être et son identité.

Une lecture simple de ce positionnement historique problématique peut nous amener à conclure qu'après une dévaluation politique d'un ensemble de symboles, d'unités sémiotiques usées, qui les a fait basculer dans le registre de discours creux et du kitsch, la Fraction Armée Rouge entend à présent les extraire de ce registre pour leur rendre toute leur force réelle et pratique. Le positionnement ambigu du groupe vis-à-vis du mouvement étudiant, que l'auteur du « Concept guerilla urbaine » recommande pourtant comme une antichambre d'essais pour les futurs guérilleros urbains, nous invite cependant à complexifier cette hypothèse d'un simple retour aux sources. Se pourrait-il en effet que les signes récupérés et cités par la RAF tirent précisément leur force réelle d'un temps de dévaluation qui les a rendus mobiles, récupérables, transposables dans les métropoles allemandes ? Ne peut-on suggérer en effet que ce dont la RAF hérite, ce ne sont pas des symboles originaux mais bien des motifs dévalués, et que c'est précisément cette dévaluation qui leur confère toute leur plasticité et qui les rend dès lors transposables aux métropoles allemandes ? Plus concrètement encore : la RAF aurait-elle pu revendiquer une filiation avec ces luttes plus anciennes si elle n'avait pu, d'abord, en condamner la récupération abusive et pathétique par ses prédécesseurs étudiants dont elle assume pourtant l'héritage ?

Ces questions ouvrent une nouvelle perspective pour notre réflexion sur l'articulation entre kitsch et politique étant donné qu'elles nous obligent à penser le positionnement de la RAF selon une histoire qui ne serait plus strictement linéaire (pas uniquement comme un retour authentique à des luttes dévaluées, donc comme un mouvement de réhabilitation) mais davantage multicoûtes : toute forme sémiotique serait toujours porteuse de la dévaluation dont elle a fait l'objet, et c'est par le geste kitsch de sa citation que cette dévaluation en viendrait à produire un sens politique dans un nouveau contexte, c'est-à-dire à échapper finalement à son obsolescence programmée.

Notre hypothèse finale s'oppose ainsi en creux à une historiographie très connue de la lutte armée allemande. Comme semble le soutenir le film récent de Jean-Gabriel Périot, *Une jeunesse allemande* (2016), l'histoire de la RAF serait celle d'un passage, répréhensible moralement, de la lutte par les images à la lutte bien réelle. En essayant de démontrer que la propagande par les faits et la guérilla urbaine du groupe sont indissociables d'une articulation complexe à l'image et à l'histoire des luttes, nous avons indiqué la voie d'une autre historiographie du groupe, dans laquelle la logique de la rupture et du retour aux sources authentiques a été remplacée par une dynamique de la filiation ambiguë faite de multiples dévaluations en cascade très rapides. Au terme provisoire de cette réflexion, nous voudrions ouvrir encore notre propos en suggérant à l'aide d'un bref montage de trois images que cette historiographie n'a pas été interrompue par l'autodissolution du groupe en 1998 mais qu'elle trouve au contraire à s'actualiser perpétuellement dans les représentations suscitées par les années de plomb allemandes, témoignant par là du fait que le kitsch constitue moins un motif de disqualification des contenus idéologiques qu'une occasion de résistance toujours réactivable par les saillances formelles de l'histoire politique.

*Image 1* (Fig. 1). Lors de son transfert de la prison de Köln-Ossendorf à Stammheim, Ulrike Meinhof est prise en photo par un des policiers de l'escorte. Plus tard, le photographe amateur racontera que la prisonnière a positionné ses mains derrière la tête de sa propre initiative. Butz Peters identifie dans ce geste la volonté de Meinhof de s'inscrire visuellement dans l'histoire de l'iconographie concentrationnaire<sup>38</sup>. La pose produit toutefois aussi, et peut-être de façon plus évidente, un écho visuel avec une série de clichés rendant compte de la lutte du Viêt-Cong. En plaçant ses mains de la sorte, Meinhof reproduit en effet le triangle formé par le chapeau et le fusil du combattant vietnamien.

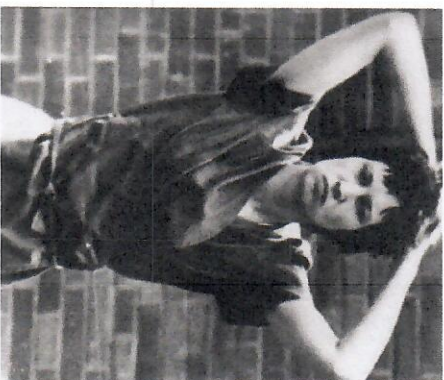


Fig. 1 - *Ulrike Meinhof* lors de son transfert de la prison de Köln-Ossendorf à Stammheim, photo prise par un des policiers de l'escorte, 1968.



Fig. 2 - *Meinhof*, Johannes Kahrs, 2001.

*Image 2* (Fig. 2). En 2001, l'artiste allemand Johannes Kahrs réalise un portrait au fusain et pastel. En redessinant la photo, Kahrs a accentué certaines composantes de l'image, notamment l'effilement des yeux qui deviennent bridés. Sa technique de retouche de l'image (jusqu'à la recouvrir totalement) n'est pas sans rappeler la technique des portraitistes de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle (retouche au pastel), qui visaient à lisser les visages et à en dégager certains traits que les artisans trouvaient primordiaux ou particulièrement avantageux.

*Image 3*. Dans un texte paru en 2002, le réalisateur et artiste multimédia Harun Farocki nous livre une anecdote qui remonte à ses premières années d'étudiant et de militant à la DDFPB, l'école de cinéma de Berlin, où il connut Holger Meins, également étudiant en cinéma avant qu'il ne rejoigne la Fraction Armée Rouge :

J'apportais une photo imprimée, grande comme une feuille de journal, montée sur carton. Elle montrait une femme vietnamienne portant dans ses bras un enfant blessé, peut-être mort. [...] Holger Meins prit un morceau de fusain et accentua le contraste entre les personnages et l'arrière-plan. Puis il commença à crayonner le

visage de la femme, disant quelque chose comme : « Tant qu'à faire, autant en rajouter un peu, il faut bien qu'on voie combien elle souffre! » »

Sans chercher à donner un sens unique ou définitif à ce montage d'images, nous voudrions simplement conclure en y voyant l'illustration des principales caractéristiques du kitsch comme politique de l'expression, schématisées en trois points :

- 1/ Il s'agit bien dans tous les cas de schèmes pratiques, de manières de faire, de gestes qui à la fois configurent des formes, et s'identifient ainsi eux-mêmes d'abord comme formes expressives.
- 2/ Ces formes, agies au présent, sont chargées d'une historicité qui, tout en signant l'obsolescence, en autorise la citation, voire le montage décontextualisant.
- 3/ Cette praxis, affranchie de toute bienséance esthétique comme de tout respect d'une éventuelle authenticité idéologique, est politique en ceci qu'elle reconfigure l'expérience historique des sujets, en suspendant l'évidence d'une lisibilité du sens de cette Histoire, par un travail sur les formes qui la traversent. La vertu politique d'un tel travail tient encore à ceci que, portant sur le plan de l'expression, il peut être réinvesti en permanence par de nouveaux contenus.

- 1 Denis Bertrand, « Kitsch et dérision », *Actes sémiotiques* [en ligne], 28 avril 2009, *Kitsch et avant-garde*, URL : <http://publications.unilim.fr/revues/as/3252>.
- 2 Walter Benjamin, « Kitsch onirique », repris dans *Œuvres*, t. II, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Roshitz et Pierre Rusc, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2000.
- 3 L'ensemble des écrits de la RAF ont été publiés dans : *Kate Arnee Fraktion. Texte und Materialien zur Geschichte der RAF*, Berlin, ID-Verlag, 1997.
- 4 Walter Benjamin, « Un marginal sort de l'ombre. À propos des *Employés* de S. Kracauer », dans *Œuvres*, t. II, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Roshitz et Pierre Rusc, Paris, Gallimard, « Folio », 2000 : 179-188 ; 182.
- 5 Voir par exemple : Christoph Schröder, « Revolution des Kitsches, Romanisches Spritzinstrument, Erin Cosgroves „Baader-Meinhof-Affäre“ », *Frankfurter Rundschau*, 16/03/2003 : 23 ; Tilman Krause, « Wo leben wir eigentlich? Terror und Trauer oder Kitsch und Klappschule. Ein Streit über Christoph Heins neuen Roman – Contra », *Die Welt*, 29/01/2005 : 4 ; Renée Zacker, « Widersachen mit dem Stadteigentümlich. Als der Terrorismus der RAF noch für Jugend und Kritik stand: Astrid Proll hat eine erweiterte Neuauflage ihres Forthandes „Hans und Grete“ herausgebracht », *Die Tageszeitung*, 29/01/2005. VII. À noter aussi que le isque du kitsch semble à ce point hanter les productions littéraires contemporaines sur la RAF, que la critique tient pour remarquable lorsqu'une nouvelle œuvre parvient à éviter le piège du kitsch. Voir par exemple Nils Minkmar, « Conscious für die Terroristen, Bettina Röhl hat ein kluges und kitschfreies Buch über ihre Eltern Ulfke Meinhof und Klaus Rainer Röhl geschrieben », *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, 19/03/2006 : 28.
- 6 Hannah Arendt, *La Crise de la culture* [1968], Paris, Gallimard, coll. « Folio-Essais », 261.
- 7 Hermann Broch, *Quelques remarques à propos du kitsch* [1950], Paris, Albin, 2016 : 32.
- 8 Theodor W. Adorno, « L'industrie culturelle », *Communications*, 3, 1964 : 12-18 : 15.
- 9 Edgar Morin, *L'Esprit du temps* [1962], Paris, Armand Colin, 2008 : 29. On notera que le rapport socio-culturel entre les masses et les intellectuels apparaît comme l'homologue structurel d'un rapport géo-culturel entre les États-Unis et la France.
- 10 Pierre Bourdieu, *La Distinction*, Paris, Minuit, 1979 : 66-67.
- 11 Abraham Moles, *Le Kitsch, L'art du bonheur*, Paris, Maspero, 1971 : 21. La référence à Eick renvoie à l'ouvrage *Das Jahrhundert des kleinen Mannes. Eine zeitliche Studie* (Droske, Düsseldorf 1961) de Jürgen Eick.
- 12 Paris, Vrin, 2010.
- 13 Ivi : 12.
- 14 Ivi : 112.
- 15 Ivi : 93.
- 16 Ivi : 101.
- 17 Ivi : 119.

<sup>18</sup> Ces deux fonctions sont étroitement liées. Songeons seulement à ces films de contre-information réalisées dans le giron de la DFFB (Deutsche Film- und Fernsehakademie), l'école de cinéma de Berlin fondée en 1966, et qui entendent insérer une nouvelle sphère publique d'opposition.

<sup>19</sup> Dans ce contexte, et à l'exception de l'un ou l'autre film « mode-d'emploi » pour la lutte concrète ou encore la mise à sac de la rédaction du groupe Springer, la violence réelle teste le privilège des forces de l'ordre. Parmi les rares productions qui invitent le militant à faire usage de la violence, mentionnons le court-métrage *Fabrication d'un cocktail-molotov* (1968) que l'on doit vraisemblablement à Holger Meins, étudiant à la DFFB et bientôt membre de la première génération de la Fraction Armée Rouge.

<sup>20</sup> Dans son « Kit de construction pour une théorie des médias » de 1970, Hans Magnus Enzensberger constate déjà la dévaluation politique du célèbre portrait « Guerillero Heroico » d'Alberto Korda, récupérée dès la fin des années 1960 par l'industrie publicitaire. (Hans Magnus Enzensberger, « Kit de construction pour une théorie des médias », traduction française par Jeremy Hamers et Céline Letawe, en préparation ; Hans Magnus Enzensberger, « Bausteine zu einer Theorie der Medien », *Karsbuch*, n°20, 1970 : 159-186).

<sup>21</sup> Cette action est réalisée par Andreas Baader, Gudrun Ensslin, Thorwald Proll et Horst Sehllein.

<sup>22</sup> Ce qui se joue ici, c'est le dépassement de la provocation (créer le véritable visage de l'adversaire par une action parodique ou en tout cas inoffensive qui doit susciter de la part des forces de l'ordre une réaction démesurée) du mouvement entraînant pour passer à l'attaque directe de l'ennemi, pour le désabuser, et pour créer un rapport de force qui révélera la nature réelle de la violence étranque, policière ou des forces.

<sup>23</sup> Il est clair que tout ce que les journaux écrivent sur nous – et comment ils l'écrivent – est un mensonge. » RAF, « Das Konzept Stadtguerilla », dans *Kate Arnee Fraktion. Texte und Materialien zur Geschichte der RAF*, Berlin, ID-Verlag, 1997 : 28.

<sup>24</sup> Ivi : 31.

<sup>25</sup> Il s'agit de deux sous-titres du « Concept guérilla urbaine ». Ivi : 27, 36.

<sup>26</sup> Ivi : 44.

<sup>27</sup> Voir Jeremy Hamers, « Paris et la guérilla urbaine de la RAF. Notes pour un montage entre cinéma, photographie et architecture », dans B. Denis & P. Popovic (dir.), *La ville dans les arts et la littérature en France de 1958 à 1981*, Montréal, Nota Bene, 2015 : 167-187.

<sup>28</sup> D'autres ont également insisté sur l'importance de l'icône antinazie Sophie Scholl dans l'auto-construction de l'image de Meinhof. Les récits critiques du bref passage d'Andreas Baader, Gudrun Ensslin et Horst Mahler par un camp du Fath en Jordanie en 1970 insistent à leur tour sur la récupération assez superficielle et hybride par le groupe d'un ensemble d'attributs relevant de la guérilla latino-américaine, de la lutte palestiniennne et de la pop-culture. Enfin, certains auteurs ont abondamment commenté l'inspiration que le couple Ensslin et Baader a trouvée dans le mythe de Bonnie and Clyde (révisité par Behnondo et Jean Seberg).

<sup>29</sup> Christophe Genn, *Kitsch dans l'âme*, op. cit. : 94.

<sup>30</sup> Voir la lecture proposée dans François Provenzano, « Du kitsch en théorie : une lecture de Walter Benjamin », dans M. Vallespir & Fr. Johansson, *Le Kitsch : définitions, poétiques, valeurs*, à paraître.

<sup>31</sup> Walter Benjamin, « Un marginal sort de l'ombre... », art. cit. : 188.

<sup>32</sup> Pas seulement dans *Les Employés*, mais aussi dans une série d'autres textes brefs publiés initialement dans la *Frankfurter Zeitung* et rassemblés sous les titres *Rues de Berlin et d'ailleurs* et *Le Voyage et la Danse. Figures de ville et vues de films*.

<sup>33</sup> Walter Benjamin, « Panorama impérial », dans *Enfance berlinoise vers 1900*, traduction et préface de Pierre Rusc, Paris, Hermann, 2014 : 27-29 ; 28.

<sup>34</sup> Siegfried Kracauer, « Bats dans le sud », dans *Rues de Berlin et d'ailleurs*, traduit de l'allemand par Jean-François Boutout, Paris, Les Belles Lettres, 2016 : 87-89 ; 89.

<sup>35</sup> RAF, « Das Konzept Stadtguerilla », op. cit. : 41.

<sup>36</sup> Ivi : 42.

<sup>37</sup> Ivi : 34.

<sup>38</sup> Buz Peters, « Korrektoren », *Zeitsgeschichten* Online, URL : [https://zeitsgeschichten-online.de/geschichtskultur/korrekturen](https://zeitsgeschichten-online.de/geschichtskultur/korrektoren) [dernière consultation : 30/04/19]

<sup>39</sup> Hannu Parodi, *Risquer sa vie. Images de Holger Meins, dans Reconnaître et Poursuivre*, Textes réunis et introduits par Christa Blumlinger, suivis d'une filmographie commentée, Théâtre Typographique, 2002 : 20-30 ; 21-22.