
Trace et disparition à partir de l'œuvre de W. Benjamin d'Ilaria Brocchini

Collection Esthétiques, L'Harmattan, 2006, 236 pages

Jean-Louis Déotte



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/appareil/640>

DOI : 10.4000/appareil.640

ISSN : 2101-0714

Éditeur

MSH Paris Nord

Référence électronique

Jean-Louis Déotte, « Trace et disparition à partir de l'œuvre de W. Benjamin d'Ilaria Brocchini », *Appareil* [En ligne], Comptes rendus, mis en ligne le 02 novembre 2008, consulté le 02 septembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/640> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/appareil.640>

Ce document a été généré automatiquement le 2 septembre 2022.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International - CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Trace et disparition à partir de l'œuvre de W. Benjamin d'Ilaria Brocchini

Collection Esthétiques, L'Harmattan, 2006, 236 pages

Jean-Louis Déotte

- 1 La connaissance d'une œuvre est souvent renouvelée par un "non-professionnel" qui comme un barbare ou un étranger n'appartenant pas à une tradition s'empare d'un auteur et d'une œuvre et bouscule les interprétations faisant autorité. Il ne sera pas question du messianisme de Benjamin dans ce livre, fort peu de son très accessoire "matérialisme dialectique", on n'y verra pas d'anges. Comme on le sait Ilaria Brocchini est architecte et c'est fort de son savoir qu'elle interroge le thème de l'effacement des traces, plus précisément dans les textes de Benjamin portant sur ces architectures d'intérieur que sont le logement et d'une certaine manière toutes ces maisons du rêve (*Traumhäuser*) construites sur le modèle de la galerie. Le livre s'organise à partir de deux citations, l'une qui met en correspondance trace et aura (« la trace est l'apparition d'une proximité, aussi lointain que puisse être ce qui l'a laissé, l'aura est l'apparition d'un lointain, aussi proche que puisse être ce qui l'évoque » *Le Livre des passages*), l'autre qui rappelle le leitmotiv du poème de Brecht adressé aux habitants des villes « efface tes traces ! » dans *Expérience et pauvreté*.
- 2 A lire I. Brocchini, on pourrait suivre les aventures de la trace selon une généalogie : celle des appareils, du plus traditionnel, la narration, aux plus modernes, les appareils projectifs. L'appareil de la narration, décrit dans les études sur Leskov (*Le Narrateur*), privilégie la transmission communautaire traditionnelle (le monde de l'artisan et donc de la première technique), l'accent porte sur l'altérité des lointains et donc sur l'aura de ce qui est transmis, alors que l'appareil photographique inséparable de l'industrie, s'il flirte encore avec cette aura collective, déplace l'accent sur la trace, jusqu'à ce que l'appareil cinématographique invalide toute aura traditionnelle et donc, on peut le supposer, toute appartenance communautaire. L'appareil cinématographique étant décrit par Benjamin comme un dispositif technique de désidentification, rendant

possible un nouveau droit politique pour la masse : celui de donner d'elles-mêmes des apparences et donc de faire trace suivant la logique de la seconde technique. A suivre la généalogie des appareils (et les textes les concernant ont été écrits à la même époque, et donc en contrepoint), les analyses de l'intérieur architectural et urbain suivent la même cohérence. S'il n'y a pas de mythe architectural de la cabane chez Benjamin ou de philosophie du bâtir comme chez Heidegger, c'est-à-dire de pensée conservatrice du logement privé, collectif, on a là une armature conceptuelle qui met aux premières loges la technique, laquelle chez Benjamin est entendue en termes d'innervation de la vie et du corps. Il n'y aura donc pas une question benjaminienne de la technique, ni une époque qui serait spécialement technique. La vie de l'homme a toujours eu une part essentiellement technique. L'architecture et l'urbanisme sont donc appareillés comme le corps. A l'époque de la photo puis du cinéma, il est donc suspect de voir réapparaître des principes de construction ne rendant pas possible le "nouveau milieu associé" à ces appareils, pour parler comme Simondon : de voir ressurgir des surfaces qui du fait de leur saturation ornementale ne permettraient pas que la masse donne d'elle-même des apparences, ce qu'I. Brocchini appelle « traces de synthèse » et donc une esthétisation du politique comme dans l'utilisation par les nazis du cinéma. Les références à Loos, au Corbusier, à Descartes, autant dire aux "modernes", vont dans ce sens : il y a un principe de contemporanéité qui est cinématographique, à partir de quoi peut se développer une critique du retour de l'archaïque, de l'ancien statut de l'aura. Benjamin donne un nom à ce retour de l'archaïque dans le monde de la seconde technique : l'*ultramodernité*. Les « traces de synthèse » sont donc « ultramodernes ». Mais ce retour sous la forme de différentes "fausses réconciliations" entre la technique et la vie, "fausses réconciliations" parce qu'on peut le supposer le principe d'innervation par la technique n'est pas respecté, implique un défi nouveau pour le penseur : l'originare (la couleur comme tache produite par la transgression de la loi), l'archaïque (le matriarcat), voire la préhistoire (la peinture rupestre), c'est-à-dire les traces écrites au passé (les vaincus de l'histoire), sont en train de devenir un nouveau champ de bataille politique dans les années 30 : les "théoriciens" nazis bricolent l'archaïque et la technique et cherchent donc à transfigurer le réel social et politique en monde auratique d'une communauté fantasmagorique, c'est-à-dire en accolant une pseudo identité ethnique à une masse au préalable désidentifiée par le cinéma. C'est dire que la reconstitution du passé est l'enjeu des années 30, d'autant que l'appareil photo, qui n'a rien de nostalgique, avait précédemment ouvert une nouvelle temporalité qui sera exposée dans *les Thèses sur la philosophie de l'histoire* : de ce que nous sommes appareillés collectivement par la photo, nous savons maintenant que nous devons sauver un passé qui nous attend. Chaque photo est comme un devoir qui s'adresse à chacun d'entre nous : nomme-moi, accomplis la promesse d'une utopie non réalisée que je porte en moi. On ne saurait donc confondre ce devoir de fidéicommision avec la fantasmagorie des « images de synthèse ». C'est là le côté unilatéral du livre, car les phénomènes culturels ne sont jamais univoques. Comme d'habitude chez Benjamin, les choses et leurs rapports sont doubles : il y a deux rapports possibles au passé, comme il y en a deux au présent, comme à l'avenir, etc. Ce qui implique qu'il y a patrimoine *et* patrimoine, donc que le collectionneur, avec le texte essentiel sur E.Fuchs, n'est pas réductible à l'homme qui vit dans un écrin. Car la collection est un mode essentiel de la connaissance des mondes passés, irréductible aux idéologies du néo. Benjamin était un grand lecteur de G.Salles, le fameux collectionneur, directeur du musée Guimet avant-guerre, l'auteur du *Regard*, celui qui l'initia à la temporalité spécifique de cet autre

appareil constitutif de la modernité : le musée, à l'ontologie spéciale des suspens et à leur communication réciproque.

- 3 Benjamin fait intervenir un quatrième appareil, lui aussi projectif, contemporain du cinéma : la psychanalyse. Car Benjamin était un lecteur de Freud, lequel donna une importance considérable à la notion de "trace" mnésique qu'il opposait lui aussi à la perception, cette perception qui ne sera jamais pour Benjamin une faculté de la connaissance. Dans son *Baudelaire*, le modèle benjaminien vient de "*Par delà le principe de plaisir*", car la conscience y est conçue comme "pare excitations", ce qui est strictement freudien. Que serait alors un "effaceur de traces" pour Freud-Benjamin ? Un psychanalyste qui a réussi une cure et qui a libéré la psyché de son patient ! Quelqu'un qui peut alors affronter enfin le principe de réalité : est-ce que ce n'est pas la clef d'*Expérience et pauvreté* ? En outre, Benjamin va interpréter l'appareil psychanalytique à partir d'une œuvre littéraire et de la théorie de l'appareil psychique qu'elle élabore, celle de Proust. Avec l'idée que dans le monde urbain de l'esthétique du choc, les événements diurnes ne font plus traces mnésiques, le verre cessant d'être une surface d'inscription car il est seulement capable de protéger l'appareil psychique, ce qui a été "vécu" (*Erlebnis*) ne peut être incorporé dans une expérience vraie (*Erfahrung*), laquelle ne sera possible que la nuit, dans l'acte d'écriture interminable. D'où la distinction entre bonne et mauvaise mémoire : remémoration et ressouvenir. Ce qui suppose, qu'avec la remémoration constituée par l'écriture, on tourne le dos au platonisme : la remémoration n'est pas une anamnèse puisqu'elle suppose un support de mémoire extérieur à l'"âme". Il est évident alors que les « traces de synthèse » sont élaborées par le ressouvenir, alors que la remémoration ouvre un autre statut de la trace, une sorte de trace indissociable d'une écriture littéraire. Il est certain ici que Benjamin a donné une certaine lecture de Proust (*Notes sur Proust*) alors que l'appareil psychique proustien peut être décrit autrement (cf. P. Bayard : *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?* Minuit). On voit bien alors qu'il faut imaginer un troisième statut à la trace : c'est toute la question du statut de l'écriture benjaminienne comme vecteur de connaissance. Pour le dire autrement : son écriture de remémoration, en particulier dans le *Livre des passages*, définit un nouveau mode de la connaissance. Qu'en est-il des traces des auteurs, quasi anonymes, qu'il cite ? Qu'en est-il de ses propres réflexions, en tant que traces ? Cela a-t-il un sens de l'interpréter comme s'il s'agissait d'une sorte de Heidegger ? Va t-on dévoiler Benjamin ? Il serait temps d'appliquer aux textes benjaminien la méthode de connaissance qu'il expose. Que dire d'un rapprochement avec *Histoire(s) de cinéma* de Godard par exemple ?
- 4 Quels sont dès lors les liens entre la remémoration et l'architecture des "nouveaux barbares" ? La réponse ne peut être seulement : l'architecture marchande. Non parce qu'elle est industrielle, l'industrialisation de l'architecture ne fait pas peur à Benjamin, à condition que le cinéma, cet appareil de l'industrie culturelle nous innerve convenablement, c'est-à-dire nous prépare à vivre dans des mondes techniques inouïs. Mais parce que l'architecture marchande est soumise à la valeur de "nouveau", ce qui pour Benjamin est la pire des aliénations précisément parce que le lien légitime au passé est brisé. Se remémorer légitimement, ce qui est le but de la cure, c'est restaurer le passé dans ses droits, transformer de l'affect non-lié en représentations de choses et de mots, transformer en archives disponibles les événements non-inscrits, ceux des « vaincus de l'histoire ». Au contraire, construire une architecture systématiquement oublieuse comme chez Le Corbusier, c'est se voir condamner à un retour sauvage du passé sous la

forme la plus détestable, par exemple la svastika comme « belle forme organisatrice » pour le projet du musée d'art moderne (la Défense, etc.).

- 5 J'annonçais au début une nouvelle piste ouverte par le livre, qui en fait tout l'intérêt. En effet, est-ce que la dialectique de l'aura et de la trace est le dernier mot de Benjamin ? Ce serait en rester à une pensée des régimes de l'art, de l'"art" culturel, jusqu'aux bienfaits de l'industrie culturelle comme "art" politique, en passant par l'"art" d'exposition. Benjamin déporte l'esthétique, des arts vers les appareils, parce qu'il prend le virage d'une esthétique techniciste. Dès lors, ce qui est au centre, ce sont les cadres d'une pensée de la temporalité, sachant que ce sont les appareils qui configurent la temporalité. Ce qui lui permet de cerner un foyer pour la pensée et le jugement de l'histoire. Ce sera à partir du Maintenant de la connaissabilité. Formule énigmatique, mais dont la compréhension permet de faire le partage entre « traces de synthèse » et remémoration. Analysons déjà le « maintenant ». Ce Maintenant n'est pas chez lui, en rupture avec l'idéalisme subjectif de la philosophie allemande, le moment où la substance-sujet se sait dans la plénitude historique et ontologique. Ce qui supposerait l'illusion d'un continuisme dans l'histoire de l'esprit. Non, ce Maintenant est cet événement sans substance de la contemporanéité de tous les moments discontinus de renversement de l'histoire. Or ces moments de sortie de l'histoire sont fort hétérogènes, littéralement incomparables, pour l'historien traditionnel. On peut en déduire que ces mainteneurs sont choses rares : les seuls moments politiques pour Benjamin. La « connaissance » maintenant. Il y a un maintenant où la connaissance de l'histoire est possible, sachant que cette connaissance ne sera pas d'ordre conceptuel, sera donc non philosophique. Pourquoi, quel est le médium de la connaissance pour lui ? L'imagination, en tant qu'elle ne met pas en forme, mais qu'elle entraîne des formes (culturelles) déjà constituées dans un devenir de dissolution. L'imagination n'est pas la faculté d'un sujet, sujet même minimaliste comme chez Kant (« sujet esthétique » de la III^{ème} Critique), ou mode de synthèse selon le schème (« sujet de la connaissance » de la I^{ère} Critique), pour connaître un objet. C'est plutôt un certain rapport du corps avec la loi permettant une communication immédiate entre ce qui imagine et ce qui est imaginé. Ce qui est sûr, c'est que cette puissance opère sur des formes constituées, précisément ce que nous appelons culture (patrimoine, musée, collection, etc.). Qu'est-ce qui surgit du fait de cette dissolution ? Des apparitions colorées qui ne sont pas ce que la phénoménologie appelle phénomènes. D'où l'intérêt de l'étude du *Lesabéndio* de Scheerbart. La couleur est alors le milieu de la connaissabilité *ici-maintenant*. Maintenant de la connaissabilité : non pas lecture assurée de traces sauvées pour un historiographe collectionneur, mais mouvement ultrarapide et plastique entraînant tous les renversements de l'histoire dans une sorte de convergences de toutes les grandes disruptions. On peut en déduire que ce maintenant n'a pas d'autre consistance que l'exposition évanescence de tout ce qui aura été sauvé. Cette citation de Benjamin à propos de *Lesabéndio* est alors essentielle : « *Lesabéndio* est marqué par la mise en acte d'une loi stricte. [...] La vraie exposition des choses en saisit la surface la plus extérieure, leur plus pure matérialité. L'exposition est le surpassement du sens. De cette manière Scheerbart a exclu toute relation pouvant relever d'une intériorité confuse, d'une interprétation et d'une explication » (in : *Paul Scheerbart : Lesabéndio*). On comprend alors, ce que confirme la liasse N de *Passagenwerk* consacrée à la connaissance, que l'exposition des choses littérales comme le sont les citations brutes du livre, s'oppose à l'interprétation herméneutique du sens. Benjamin n'est ni Husserl, ni Heidegger, ni Gadamer parce que son point de départ, c'est la « surface absolue » des *Fragments* qui est une surface de vision immanente où se déplacent des images qui aspirent à recevoir un

nom. On voit bien que ce qu'il cherche à dégager est au *milieu* de la trace et de l'aura, entre la proximité et le lointain. Peut-on imaginer alors un modèle d'architecture de verre, qui allierait mobilité des images, lumière tombant du ciel à profusion et donc diaphanéité de l'intérieur architectural, industrie culturelle, perception non focalisante dite de distraction, hétérogénéité et fragmentation de la production, etc. ? Je propose, comme approximation, les immenses hangars de verre construits dès avant la première guerre mondiale, en Allemagne, pour servir de studios de cinéma, afin de pallier à la faiblesse de la lumière électrique, maisons de verre analysées par Kremeier dans son histoire de la UFA.

INDEX

Mots-clés : architecture, Aura, Benjamin, cinéma