
Jean-Louis Déotte, *Walter Benjamin et la forme plastique. Architecture, technique, lieux*

Paris, L'Harmattan, collection « Esthétique », 2012

Dominik Brabant



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/appareil/1975>

ISSN : 2101-0714

Éditeur

MSH Paris Nord

Référence électronique

Dominik Brabant, « Jean-Louis Déotte, *Walter Benjamin et la forme plastique. Architecture, technique, lieux* », *Appareil* [En ligne], Comptes-rendus, mis en ligne le 24 février 2014, consulté le 22 avril 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/appareil/1975>

Ce document a été généré automatiquement le 22 avril 2019.



Appareil est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Jean-Louis Déotte, *Walter Benjamin et la forme plastique. Architecture, technique, lieux*

Paris, L'Harmattan, collection « Esthétique », 2012

Dominik Brabant

- 1 L'étude de Jean-Louis Déotte intitulée *Walter Benjamin et la forme plastique. Architecture, technique, lieux* vise un double objectif. D'un côté elle consiste en la réécriture d'une collection de conférences qui reconstruisent la genèse historique d'une esthétique topologique chez Benjamin à travers ses lectures de l'historien de l'architecture Sigfried Giedion, mais aussi de Marx, Proust, Freud et d'autres. De l'autre côté, la pensée benjaminienne de l'architecture des XIX^e et XX^e siècles sert à l'auteur de pivot pour ses propres réflexions méthodologiques et théoriques qui culminent dans les concepts d'« appareil » et d'« appareillage ». C'est avec *L'époque de l'appareil perspectif. Brunelleschi, Machiavel, Descartes* (2001) – étude publiée en Allemagne sous le titre *Video und Cogito* en 2006 – que les théories de Déotte ont été connues d'un plus grand public.¹ Dans cette étude, le philosophe montre, dans la continuation critique de l'essai célèbre d'Erwin Panofsky et des travaux d'Hubert Damisch, que l'invention de la perspective à point de fuite unique par Alberti et Brunelleschi ne peut pas être comprise seulement comme l'origine de la subjectivité humaniste, mais aussi et plutôt comme le scénario d'instauration d'un appareil technique capable d'installer la fiction d'une objectivation du monde. Dans cette interprétation, la perspective centrale se révèle comme le dispositif dominant de la Renaissance par lequel le système des médias a été transformé d'une manière fondamentale. Bien entendu, dans cette histoire de la perception et de l'expérience commune, les écrits de Benjamin constituent une pierre angulaire cruciale. Comme Déotte le souligne, Benjamin s'avère être un « penseur des grandes formes de l'expérience et de la transmission de l'expérience », notamment parce que ses recherches se « distingue[nt] fortement de la question de la communication de l'information (les médias comme la grande presse). » (p. 37). Les recherches allemandes et françaises sur l'œuvre de Benjamin ont bien montré que la question contemporaine de savoir si les

nouveaux médias comme la photographie ou le film sont des arts autonomes ou non, n'était pas vraiment au centre de l'intérêt de cet historien de la modernité. Par contre, le point essentiel pour lui était de savoir comment la technique se révèle capable de changer notre expérience et par conséquent la notion d'art elle-même.²

- 2 Le *leitmotiv* des huit chapitres du livre de Déotte est l'intense lecture par Benjamin de l'étude de Sigfried Giedion intitulée *Bauen in Frankreich [Construire en France]*, publiée en 1928. Une lettre de Benjamin à Giedion témoigne de l'intérêt profond que celui-ci a porté aux réflexions de l'historien suisse de l'architecture. Benjamin y loue avec enthousiasme la faculté de Giedion à éclairer l'histoire de l'architecture d'un point de vue contemporain. Pour Giedion, l'auto-soutènement des bâtiments en fer tout comme la compénétration des espaces telle qu'elle était réalisée d'une manière inégalée par Le Corbusier étaient les points de mire de sa narration historique. Néanmoins, Déotte insiste sur le fait que Benjamin avait une attitude ambivalente par rapport à cette conception de la modernité architecturale : il est vrai que Benjamin a très probablement tiré une grande partie de ses connaissances sur l'architecture moderne de cette étude. Cependant, dans ses propres travaux sur l'architecture parisienne du XIX^e siècle comme pierre de touche d'une philosophie matérialiste et dialectique de l'histoire, il a véritablement contrecarré la construction historique du social-démocrate Giedion. Tandis que celui-ci poursuivait une logique téléologique qui voyait pour ainsi dire dans la structure technique des bâtiments modernes l'inconscient de l'époque masqué par les façades historisantes, Benjamin prend clairement ses distances avec cette distinction théorique entre infrastructure et superstructure afin de les remplacer par la notion de « fantasmagorie », comme le décrit Déotte : « Dans un premier temps, la forme se pose sur le contenu, elle l'enveloppe, dans un second temps, le contenu n'est rien d'autre que la forme déployée. » (p. 69)
- 3 De manière plus ou moins implicite, Benjamin se détourne en même temps de Marx et de sa métaphore optique de la *camera obscura* comme modèle prééminent pour l'illustration des modes d'opération de l'idéologie et du fétichisme de la marchandise. Tandis que le modèle de la *camera obscura* se base sur l'idée d'une opposition entre la réalité et son image déformée dans un monde régi par le capitalisme, Benjamin vise à suspendre cette différence. Pour lui, dans les passages parisiens du XIX^e siècle n'existe que la fantasmagorie, comprise comme un monde onirique manquant d'un point d'ancrage dans la réalité en dehors de la ville appareillée. La notion d'appareil apparaît pour la première fois dans le texte éminent *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (p. 118). Si la réalité peut seulement être comprise comme « toujours déjà » appareillée, la notion de réalité se révèle une chimère : « les personnages sont d'emblée dans un espace d'image, mais à la différence de l'idéologie, il n'y a pas déjà un supposé réel dont l'appréhension deviendrait illusoire de fait des prothèses déformantes. L'espace d'image est premier, comme le monde du rêve précède le nécessaire réveil, ou comme la rumeur tout énoncé de connaissance. Et il est appareillé. » (p. 23) Dans ce passage de l'essai de Déotte se manifeste un parallèle signifiant avec les travaux de l'historien de l'art Jonathan Crary, qui, dans son étude fameuse *Techniques of the Observer* de 1992, a montré dans quelle mesure la *camera obscura* était le modèle prédominant d'une conception prémoderne de la perception alors que pour la période moderne à partir du début du XIX^e siècle l'expérience visuelle s'incarnait véritablement dans le stéréoscope.³ Cet instrument du spectacle présuppose et réalise en même temps une conception de la vision liée à la corporéité du spectateur et par conséquent à l'immanence absolue du regard. Dans une manière

comparable, Déotte montre que, pour Benjamin, les passages sont la réalisation architecturale d'une immanence absolue. Il faut donc les distinguer historiquement et structurellement des vastes perspectives du préfet Haussmann qui se révèlent dans un deuxième temps comme une sorte de reprise des cités idéales conçues à la Renaissance comme des utopies urbaines. Par contraste, les passages décrits par Benjamin manquent d'un « dehors » de l'appareillage : « Le mystère du fétichisme ne résiderait pas dans l'oubli des rapports de production (Marx), mais dans la ville qui est appareillée d'une certaine manière à partir du moment où les rues s'invaginent, où les façades des immeubles disparaissent, où la lumière cesse d'être solaire pour devenir artificielle (éclairage au gaz), où la déambulation se fait extrêmement lente. » (p. 43).

- 4 Un peu moins focalisé sur Paris, le chapitre sur *La question du lieu* porte notamment son regard sur le récit autobiographique de Benjamin intitulé *Chronique berlinoise* ainsi que sur l'essai *Le Narrateur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov*. On trouve ici entre autres l'observation remarquable que la narration, c'est-à-dire la capacité de l'homme à traduire des récits et, à travers cela, aussi des expériences, peut au même titre être comprise avec Benjamin comme un appareil historique qui a fait époque avant l'instauration du roman moderne. À quoi s'ajoute que l'analyse par Déotte de l'autobiographie de Benjamin montre clairement l'importance pour ce dernier d'une esthétique topologique comme instrument d'organisation de l'espace et du temps. Le dernier chapitre « La ville poreuse » offre pour le lecteur une vraie surprise, parce que l'auteur se détourne de l'axe dominant Paris – Berlin pour se tourner vers l'intérêt de Benjamin pour l'architecture italienne et notamment pour celle de Vicenza et de Naples. Pendant un voyage en Italie effectué en 1912, Benjamin semble avoir découvert des visions alternatives au monde fantasmagorique de Paris et à l'architecture moderne de Le Corbusier qui est toujours dominée par le béton et le verre. D'un côté, le Théâtre olympique d'Andrea Palladio de Vicenza se révélait pour Benjamin comme une compénétration de l'intérieur et de l'extérieur, certes sous la détermination de la représentation (p. 141). En lisant un texte écrit par Benjamin et d'Asja Lacis cité par Déotte dans son analyse stimulante, on comprend bien que pour les deux voyageurs, Naples était une découverte importante en ce qui concerne la question de la porosité d'une ville. Le matériau de construction volcanique de Naples semble agir d'une manière active dans le quotidien de ses habitants : « „Ce qui distingue Naples des autres villes, remarquent Benjamin et Lacis, c'est ce qu'elle a en commun avec le village hottentot : toute attitude et action privée est submergée par les flots de la vie sociale. » (p. 144). La porosité des bâtiments de Naples devenait pour Benjamin, comme Déotte le souligne, à la fois un « déterminant topologique », mais aussi « sociologique », « fantasmagorique », « temporel », « psychologique », « culturel », « calendaire », « urbain », « criminologique » et « commercial ». Elle bouleverse la distinction entre vie privée et vie publique. Les murs apparaissent comme des « membrane[s] qui [sont] le lieu d'échange et de compénétration par excellence » (p. 146) et par conséquent, ils semblent être presque un contre-projet aux bâtiments modernes de verre qui simulent une transparence absolue sans véritablement la réaliser.
- 5 Certes, Benjamin lui-même n'a pas aspiré à écrire une théorie de l'appareil cohérente. Cependant, ses écrits opèrent, comme le montre clairement Déotte, avec des concepts et notions qui sont aptes à être intégrés dans une théorie plus vaste de « l'appareillage ». La lecture de ce livre de Déotte laisse apparaître au moins deux aspects importants qui vont au-delà de la pensée de Benjamin. D'une part, il semble que, pour Déotte, il y a une

relation plus serrée entre les appareils dominants d'une époque et l'expérience singulière et commune de cette époque. D'autre part, Déotte introduit systématiquement la catégorie de temporalité dans la notion d'appareil. Si la perspective à point de fuite unique de la Renaissance italienne a instauré la contemporanéité de l'instant, le musée a, selon Déotte, inventé la « rétro-action ». De façon analogue, la photographie a introduit la notion de « déjà-vécu » dans la sensibilité commune et la psychanalyse celle de « l'après-coup ». (p. 76). Sur le fond de cette conception assez vaste de l'appareillage, Déotte se distance partiellement de la pensée de Jacques Rancière et de sa notion de « régimes de l'art » qui s'appuient de prime abord sur la philosophie et la littérature.

- 6 Étant donné que le livre est une collection de contributions à des conférences, il est compréhensible que plusieurs répétitions dans le texte (notamment en ce qui concerne la préoccupation de Benjamin pour Giedion) soient inévitables. Nonobstant, les analyses de Déotte offrent des considérations innovatrices et subtiles quant à la question de l'esthétique topologique de Benjamin et permettent de comprendre l'importance de la pensée benjaminienne pour sa propre théorie de l'appareil.

BIBLIOGRAPHIE

Jean-Louis Déotte, *L'Époque de l'appareil perspectif. Brunelleschi, Machiavel, Descartes*, Paris, 2001 ; traduction de H. Jatho, *Video und cogito*, Diaphanes (RFA), 2006.

Sigrid Weigel, *Walter Benjamin. Die Kreatur, das Heilige, Die Bilder*, Fischer, Francfort-sur-le-Main 2008.

Jonathan Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge / Mass, MIT Press, 1992.

NOTES

1. Jean-Louis Déotte, *L'Époque de l'appareil perspectif. Brunelleschi, Machiavel, Descartes*, Paris, 2001, traduction de H. Jatho, *Video und cogito*, Diaphanes (RFA), 2006.

2. Sigrid Weigel, *Walter Benjamin. Die Kreatur, das Heilige, Die Bilder*, Fischer, Francfort-sur-le-Main 2008, p. 302f.

3. Jonathan Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, Cambridge / Mass, 1992.

AUTEUR

DOMINIK BRABANT

Docteur en histoire de l'art, Université catholique d'Eichstätt-Ingolstadt,
Dominik.Brabant@gmx.de