
L'architecture comme « distraction »

Traduire Benjamin avec Benjamin

Jacques Boulet



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/appareil/1256>

DOI : [10.4000/appareil.1256](https://doi.org/10.4000/appareil.1256)

ISSN : 2101-0714

Éditeur

MSH Paris Nord

Référence électronique

Jacques Boulet, « L'architecture comme « distraction » », *Appareil* [En ligne], Articles, mis en ligne le 30 mai 2011, consulté le 30 juillet 2020. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/1256> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/appareil.1256>

Ce document a été généré automatiquement le 30 juillet 2020.



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

L'architecture comme « distraction »

Traduire Benjamin avec Benjamin

Jacques Boulet

NOTE DE L'AUTEUR

Traduction partielle et commentaire de la dernière version (1939) de *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp, Sonderausgabe 2003, XV, p. 39-41.

Extraits de l'exposé du 11/01/2011 à la MSH Paris-Nord. Séminaire de doctorat de Jean-Louis Déotte.

La traduction française de la version de 1939, utilisée ici en opposition critique est celle de Maurice Gandillac, revue par Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, in Walter Benjamin, *Œuvres*, Gallimard, Folios/essais, T III, p. 269-316.

- 1 L'essai sur *L'Œuvre d'art*, indique selon Walter Benjamin, « le lieu exact auquel la construction historique – *Paris, capitale du XIX^e siècle* – se rapportera comme à son point de fuite ». De ce point de vue, un court passage de cet essai sur l'architecture, thème central d'un ouvrage qui érige une ville en capitale, non pas d'un territoire politique, mais d'un siècle, n'a guère suscité, à notre connaissance, l'attention qu'il mérite. Étrange référence à l'architecture qui apparaît avoir été le « toujours déjà là » de la réception contemporaine du film, paradigme de l'époque de la reproductibilité technique de l'œuvre d'art.
- 2 Il est commun de considérer que comprendre c'est traduire. Il l'est moins de constater que traduire c'est comprendre. Le texte allemand de ce passage est éblouissant de clarté et de rigueur conceptuelle. Les traductions françaises s'y achoppent pourtant. D'une version allemande de cet essai à l'autre, de 1936 à 1939, ce passage ne varie guère. L'obstacle à la compréhension se situe sur deux plans : d'une part les couples de

concepts engagés par Benjamin et leur filiation dans une histoire de l'expérience sensible et d'autre part l'idée que les traducteurs ont de l'architecture.

- 3 Traduire, selon l'expression heureuse d'Umberto Eco, c'est dire presque la même chose, ce « presque » dont Maurice Blanchot dit qu'il est « la mise en œuvre de la différence ». Le thème de la traductibilité est abordé par Benjamin lui-même dans « La tâche du traducteur » (1923) : « ... toute traduction est une manière pour ainsi dire provisoire de se mesurer à ce qui rend les langues étrangères l'une à l'autre ». Cependant avant de faire entendre la différence, il est prudent d'entrer autant que faire se peut dans la pensée d'un auteur étranger, grâce éventuellement aux intraduisibles.

Traduction

- 4 *Das Kunstwerk, op. cit. XV, p. 40-41*
- 5 Man sieht, es ist im Grunde die alte Klage, daß die Massen Zerstreuung suchen, die Kunst aber vom Betrachter Sammlung verlangt. Das ist ein Gemeinplatz. Bleibt nur die Frage, ob er einen Standort für die Untersuchung des Films abgibt. – Hier heißt es, näher zusehen. Zerstreuung und Sammlung stehen in einem Gegensatz, der folgende Formulierung erlaubt : Der vor dem Kunstwerk sich Sammelnde versenkt sich darin ; er geht in dieses Werk ein, wie die Legende es von einem chinesischen Maler beim Anblick seines vollendeten Bildes erzählt. Dagegeversenkt die zerstreute Masse ihrerseits das Kunstwerk in sich. Am sinnfälligsten die Bauten. Die Architektur bot von jeher
- 6 den Prototyp eines Kunstwerks, dessen Rezeption in der Zerstreuung und durch das Kollektivum erfolgt. Die Gesetze ihrer Rezeption sind die lehrreichsten.
- 7 Bauten begleiten die Menschheit seit ihrer Urgeschichte. Viele Kunstformen sind entstanden und sind vergangen. [...] Das Bedürfnis des Menschen nach Unterkunft aber ist beständig. Die Baukunst hat niemals brach gelegen. Ihre Geschichte ist länger als die jeder anderen Kunst und ihre Wirkung sich zu vergegenwärtigen von Bedeutung für jeden Versuch, vom Verhältnis der Massen zum Kunstwerk sich Rechenschaft abzulegen. Bauten werden auf doppelte Art rezipiert : durch Gebrauch und deren Wahrnehmung. Oder besser gesagt : taktil und optisch. Es gibt von solcher Rezeption keinen Begriff, wenn man sie sich nach Art der gesammelten vorstellt, wie sie z. B. Reisenden vor berühmten Bauten geläufig ist. Es besteht nämlich auf der taktilen Seite keinerlei Gegenstück zu dem, was auf der optischen die Kontemplation ist. Die taktile Rezeption erfolgt nicht sowohl auf dem Wege der Aufmerksamkeit als auf dem der Gewohnheit. Der Architektur gegenüber bestimmt diese letztere weitgehend sogar die optische Rezeption. Auch sie findet von Hause aus viel weniger in einem gespannten Aufmerken als in einem beiläufigen Bemerkn statt. Diese an der Architektur gebildete Rezeption hat aber unter gewissen Umständen kanonischen Wert. Denn : *Die Aufgaben, welche in geschichtlichen Wendezeiten dem menschlichen Wahrnehmungsapparat gestellt werden, sind auf dem Wege der bloßen Optik, also der Kontemplation, gar nicht zu lösen. Sie werden allmählich nach Anleitung der taktilen Rezeption, durch Gewöhnung, bewältigt.*
- 8 [...] *Die Rezeption in der Zerstreuung, die sich mit wachsendem Nachdruck auf allen Gebieten der Kunst bemerkbar macht und das Symptom von tiefgreifenden Veränderungen der Apperzeption ist, hat am Film ihr eigentliches Übungsinstrument. In seiner Chockwirkung kommt der Film dieser Rezeptionsform entgegen. Der Film drängt den Kultwert nicht*

nur dadurch zurück, daß er das Publikum in eine begutachtende Haltung bringt, sondern auch dadurch, daß die begutachtende Haltung im Kino Aufmerksamkeit nicht einschließt. Das Publikum ist ein Examinator, doch ein zerstreuter.

9 **Das Kunstwerk, op. cit. XV, p. 40-41, notre traduction**

- 10 « On le voit, c'est au fond toujours la même plainte : les masses cherchent la distraction (*Zerstreung*), mais l'art exige la concentration (*Sammlung*). C'est un lieu commun. Reste à savoir si c'est une position qui apporte quelque chose pour une réflexion sur le film. Il faut y regarder de plus près. L'opposition entre distraction (*Zerstreung*) et concentration (*Sammlung*) permet aussi la formulation suivante : celui qui se concentre devant l'œuvre d'art s'y abîme ; il y pénètre comme ce peintre chinois dont la légende raconte que, contemplant son tableau achevé, il y disparut. Au contraire, la masse distraite engloutit en elle l'œuvre d'art. Les édifices (*die Bauten*) en sont l'expression la plus évidente. L'architecture (*Architektur*) offre depuis toujours le prototype d'une œuvre d'art dont la réception s'effectue dans la distraction (*in der Zerstreung*) et collectivement. Les lois de sa réception sont riches d'enseignement.
- 11 Les édifices accompagnent l'humanité depuis sa préhistoire. Maintes formes d'art ont surgi puis ont disparu. [...] Mais le besoin d'abri est constant. L'art de bâtir (*Baukunst*) n'a jamais été mis en jachère. Son histoire est plus longue que celle de n'importe quel autre art et, pour se rendre compte du rapport des masses à l'œuvre d'art, il importe de se représenter son effet. Les édifices font l'objet d'une double réception : par l'usage (*Gebrauch*) et par la perception (*Wahrnehmung*). Ou mieux dit : de manière tactile et optique. On a pas la moindre idée d'une telle réception, si on se la représente à la manière d'une réception attentive, par exemple celle courante des voyageurs devant des édifices célèbres. Il n'existe dans l'ordre tactile aucun équivalent de la contemplation dans l'ordre optique. La réception tactile se fait moins par la voie de l'attention (*Aufmerksamkeit*) que par celle de l'habitude. Cette dernière régit même dans une large mesure la réception optique de l'architecture. Elle consiste beaucoup moins en une attention captivée (*gespannten Aufmerken*) qu'en une perception (*Bemerken*) passagère. Or, en certaines circonstances, cette réception formée au contact de l'architecture a une valeur canonique. Car : *les problèmes qui aux tournants de l'histoire se posent à l'appareil de perception humaine ne peuvent en rien être résolus par la voie de la seule réception optique, donc de la contemplation (Kontemplation). Ils ne seront que peu à peu surmontés sous la conduite de la réception tactile, par accoutumance (Gewöhnung).*
- 12 [...] La réception dans la distraction (*in der Zerstreung*), remarquable par son insistance croissante dans tous les domaines de l'art, elle-même symptôme de profonds changements de l'aperception, a trouvé avec le film son véritable instrument d'exercice. Par son effet de choc, le film répond à cette forme de réception. Le film ne fait pas seulement reculer la valeur culturelle parce qu'il met le public dans une attitude d'expert, mais aussi parce que l'attitude d'expert au cinéma n'exige pas d'attention (*Aufmerksamkeit*). Le public est bien un examinateur, mais un examinateur dis-trait. »

Remarques

- 13 L'opposition *Zerstreung/Sammlung* qui structure conceptuellement ce passage ne peut être traduite par distraction/recueillement comme c'est l'usage.

- 14 Recueillement pour *Sammlung* implique un repli sur soi qui est à l'inverse de l'expérience d'immersion dans l'œuvre d'art, de disparition de soi dans la contemplation qui est décrite. « Immersion » (*Versenkung* d'ailleurs traduit par recueillement !) est donné plusieurs fois comme équivalent. Pour *Sammlung* seule « concentration » ou « absorbement » rendent compte de l'expérience décrite.
- 15 Distraction pour *Zerstreuung* est possible, à condition de se souvenir que Benjamin donne pour équivalente l'opposition *Ablenkung/Versenkung*, diversion/immersion : « les manifestations dadaïstes garantissaient une violente diversion (*Ablenkung*) en faisant de l'œuvre d'art le centre d'un scandale » (XIV, p.38). Diversion ou dispersion conviendraient mieux pour *Zerstreuung*, si Benjamin ne glissait lui-même du sens de distraction comme divertissement (ou délassement) en citant Georges Duhamel, aux sens de séparation de, détournement de, d'inadvertance, tous sens proches de distrahere, tirer en tous sens. Dis-trait et dis-traction marqueraient mieux au cours du texte le glissement de sens, tout en maintenant l'intégrité de l'expression « réception dans la distraction » (*Rezeption in der Zerstreuung*) et non pas « réception distraite ». Car il y a bien une réception qui n'est pas distraite, tactile principalement, qui s'effectue dans la distraction. Mais il est aussi envisageable que le maintien de l'ambiguïté par le glissement d'un sens à l'autre relève d'un trait d'humour qui vise à perdre le lecteur et le traducteur distrait.
- 16 « Distraction » n'est possible que lorsque le contexte laisse entendre « inattention », ce qui est parfois le cas, car le terme opposé, outre la concentration, est l'attention (*Aufmerksamkeit*).
- 17 La réception d'une œuvre d'art dans l'état de distraction (*in der Zerstreuung*), d'inattention, n'est donc pas « distraite » comme le disent les traductions, mais exige au contraire « dans la distraction », une « présence d'esprit intensifiée », comme le révèle au mieux « l'effet de choc du film » provoqué par la disparition successive des images. « C'est de là que vient l'effet de choc du film, qui comme tout effet de choc sera capté (*aufgefangen*) par une présence d'esprit intensifiée (*geistergerte Geistesgegenwart*). De par sa structure technique, le film a libéré l'effet de choc physique de l'emballage moral dans lequel le dadaïsme le tenait encore empaqueté » (XIV, p. 39).
- 18 La dis-traction, donc l'inattention, n'est pas tant un mode de la réception qu'une condition de la réception tactile, du choc entre autres. D'où la place de l'architecture : « L'architecture offre depuis toujours le prototype d'une œuvre d'art, dont la réception s'effectue dans la distraction et par le collectif. » Benjamin n'est donc pas stupide au point de dire que l'architecture « est perçue de façon distraite et collective. »
- 19 Des traductions, il reste l'impression que Benjamin a été traduit par Georges Duhamel. Les traductions de *Zerstreuung* par « distraction » ont eu pour effet d'effacer l'esthétique du choc, de l'émoi traumatique, de la diversion. Neutralisation de la diversion active des masses, de leur trauma dans un monde de réservoirs collectifs par une aimable distraction distante et oublieuse. Pourtant cet essai mène à un épilogue qui lui donne sens : la diversion opère par l'expérience tactile du choc et du déplacement dans l'inattention, avec un double effet : elle détourne l'ennemi, la masse, par l'esthétisation fasciste de la politique et de la guerre. Mais elle l'arme, entraîne sa sensibilité à une politisation de l'art.

Quelques notes de plus

1. L'appareillage

- 20 Benjamin emploie dans cet essai quasi exclusivement le terme « appareillage » : *die Apparatur*. L'appareillage (de reproduction à fin de reproductibilité) comprend des appareillages spécifiques par exemple, pour le film, l'appareillage de prise (*Aufnahmeapparatur*) qui inclut entre autres, l'appareillage de prise de vues ou de son (*der Tonfilmaufnahme*), la machinerie d'éclairage (*Beleuchtungsmaschinerie*). Le terme « appareil » seul (*der Apparat*), n'apparaît qu'une fois, avec le sens d'appareillage. L'appareillage est défini comme une « structure technique ». En bref, pas d'appareil sans appareillage.
- 21 La traduction quasi systématique de *Apparatur* par « appareil » efface la précision des descriptions de « la structure technique », de la pensée de la technique, que le terme d'appareillage introduit. Par exemple : « Ce qui importe pour le film, c'est moins que l'acteur soit un autre pour le public, mais qu'il se présente à l'appareillage » (IX, p. 24) et non pas « à l'appareil » ce qui sur un plateau de tournage ne veut rien dire.
- 22 Ceci soulève quelques questions, que Benjamin passe sous silence, quant au statut d'appareillage que cet essai confère à l'architecture. De quel appareillage relève-t-elle, en tant qu'art « allographique », donc fondé sur une reproduction à fin de reproductibilité ? Ou bien, qu'on fait ou que font à l'architecture les appareillages de reproduction à fin de reproductibilité ?

2. Une réception « tactile et optique » de l'architecture

III, p. 14

Innerhalb großer geschichtlicher Zeiträume verändert sich mit der gesamten Daseinsweise der menschlichen Kollektiva Auch die Art und Weise ihrer Sinneswahrnehmung.

« En de longues périodes historiques, tout le mode d'existence des collectivités humaines se transforme aussi avec la nature et le mode de leur perception sensorielle ».¹

- 23 L'architecture préfigure depuis toujours la réception collective, dis-traite, du film, paradigme de la reproductibilité.
- 24 La leçon vient d'Aloïs Riegl, un historien d'art des longues durées. Pour le viennois, l'opposition tactile/optique ne relève pas d'une classification des arts, mais d'une perception, d'une sensibilité qui répond à un *Kunstwollen*, un vouloir d'art, et non un « vouloir artistique », car il est question de la production de tout artefact. L'opposition tactile/optique concerne tous les arts et plus précisément une forme de sensibilité. Par exemple, selon les périodes, la peinture est optique, optique/tactile, ou tactile. Ce qui renvoie au vouloir d'une vision proche (tactile) ou lointaine (optique) ou médiane à la fois optique et tactile. Cette vision correspond, quand elle est proche à une forme plastique, quand elle est lointaine à une surface. Proche, la forme est objective, lointaine la surface est subjective (A. Riegl, *Grammaire historique des arts plastiques*, 1899)². Benjamin en tire que l'architecture est dans la forme tactile/objective, le cinéma dans la surface optique et subjective.

NOTES

1. La traduction française, *op. cit.* p. 277, donne : « Sur de longues périodes de l'histoire, avec tout le mode d'existence des communautés humaines, on voit également se transformer leur façon de percevoir ».
 2. Voir aussi l'introduction à notre traduction de A. Riegl, *Le culte moderne des monuments*, L'Harmattan, 2003.
-

AUTEUR

JACQUES BOULET

Architecte et professeur d'architecture à l'École nationale supérieure d'architecture de Paris La Villette