



**HAL**  
open science

## Architecture inquiétée par l'œuvre d'art

Bruno Queysanne, Guy Desgrandchamps, Stephanie Dietre, Jean-Paul Dollé,  
François Guéry, Arnaud Hollard, Irena Latek, Daniel Lindenberg, Michel  
Vincent, Clément Queysanne, et al.

### ► To cite this version:

Bruno Queysanne, Guy Desgrandchamps, Stephanie Dietre, Jean-Paul Dollé, François Guéry, et al.. Architecture inquiétée par l'œuvre d'art : Mémorial Walter Benjamin, Dani Karavan, Portbou. [Rapport de recherche] AAP-2005-QUE, Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble; Ministère de la Culture et de la Communication / Bureau de la recherche architecturale, urbaine et paysagère (BRAUP). 2008. hal-02964190

**HAL Id: hal-02964190**

**<https://hal.science/hal-02964190>**

Submitted on 12 Oct 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.





## Remerciements.

Au début de ce rapport je voudrais rendre hommage à la mémoire des deux personnes qui m'ont permis de mieux connaître Portbou de l'intérieur. Il s'agit d'abord de Josep Arribas, l'ancien maire-adjoint à la culture à l'époque de la maturation et de la réalisation du Mémorial Walter Benjamin de Dani Karavan dans le début des années 1990. Quand je le rencontrais pour la première fois en Juin 2003, il tenait l'exposition permanente sur Benjamin, installée provisoirement dans une salle de l'ancienne maison commune de Portbou, qu'il souhaitait voir devenir le Centre d'Etudes et de Recherches sur Benjamin, susceptible de recevoir chercheurs et artistes en résidence. Josep Arribas m'ouvrit grand les portes de la municipalité et de son Centre Civique afin de me permettre d'organiser les Rendez-vous de Portbou qui devaient se réunir à partir de 2004 tous les deux ans autour du 26 Septembre. Quel choc, lorsque ne parvenant pas à le joindre au téléphone, Teresa Puig, de l'Office de Tourisme, m'apprit qu'il était mort brutalement quelques temps avant notre arrivée à Portbou. Il avait tout préparé pour nos rencontres et il n'était plus là pour ouvrir le premier de nos Rendez-vous. Notre groupe d'amis de Walter Benjamin, de l'architecture et de l'œuvre de Karavan, en ces beaux jours de la fin Septembre se retrouvait souvent à la terrasse du café de la place du marché. Le patron, David, nous adopta assez vite et nous... aussi! Il était le type même du « rouge » catalan, communiste teinté d'anarchisme. Quelles discussions, sur le passé et le présent ! Lorsque nous sommes revenus deux ans plus tard, il n'était plus là, me dit la personne qui tenait l'établissement, d'ailleurs bien souvent fermé. Vu son caractère je m'imaginai qu'il avait quitté les lieux pour une quelconque raison. Ce n'est que cette année que j'ai compris que si David n'était plus là, c'est que lui aussi était mort, peu après notre première rencontre. L'ancien maire, Manuel Flores Crespo, patron du restaurant *España*, s'est toujours montré attentif à nos

projets. Mais avec la nouvelle municipalité élue en 2007 nous sommes devenus de vrais amis. Antoni Vega i Cané, le nouveau maire, et Joan Gubert i Macias, son premier adjoint responsable du projet culturel Benjamin-Portbou, ont véritablement participé à l'organisation du colloque-exposition de Juillet 2008, au cours duquel nous avons exposé les premiers résultats de notre recherche « Architecture inquiétée par l'œuvre d'art » qui par la grâce de la traduction en catalan est devenue *Arquitectura preocupada per l'obra d'art*. Les services techniques de la mairie de Portbou ont fabriqué le mobilier de l'exposition avec la plus grande élégance selon les consignes précises de Patrick Thépot. Meilleure preuve de cette amitié les projets que nous développons ensemble. Parmi tous ces gens attentionnés, je ne voudrais pas oublier Teresa Puig, de l'Office de tourisme et Mariana de Brualla de l'hotel Comodoro qui rendent tous nos séjours d'un confort incroyable. Si David n'est plus là à supporter nos discussions sans fin, Portbou nous a offert une autre généreuse terrasse, celle d'Antonio, le patron de la *Guingeta El Campaner Xiringuito*.

C'est par un article de Nicole Zand, publié dans « Le Monde » du 18 Mai 1994, que j'appris l'existence de l'œuvre de Dani Karavan installée à Portbou en hommage à Walter Benjamin. Je découpais l'article et le collais sur une page de mon carnet de notes. C'est le 23 Septembre 1998 que je fis ma première visite au Mémorial. Depuis, chaque fois que j'y retourne, je remercie Nicole Zand de m'avoir donné cette si précieuse information.

Enfin deux personnes ont rendu ce dossier non seulement possible mais réel. Il s'agit tout d'abord de Stéphanie Diètre, doctorante en architecture, membre du laboratoire de recherches *Les Métiers de l'Histoire de l'Architecture* de l'ENSA Grenoble dont la virtuosité numérique est sans égale et Catherine Francou, photographe à Briançon, qui a su maîtriser la composition des planches photographiques en noir et blanc classique aussi bien qu'en couleurs numériques.

SAMEDI 20 JANVIER  
SATURDAY 20 JANUARY  
ET SEBASTIEN SEMAINE 3

*Le Dernier*  
Lt Ed. O. Ord  
"Diary 1850-1856"  
Manuscript, Bennett  
Library, U.C. Berkeley  
J. A. Quinn "History  
of California and  
an Extended History  
of Los Angeles and Environs"  
L.A. 1916

ALLRIGHT PARKING  
San Francisco, California  
425 BROADWAY

8241

ALLRIGHT PARKING  
San Francisco, California  
425 BROADWAY

8-241

### Le shopping

Pour des habits  
neufs, y compris  
des zoot suits, allez  
chez Siegel (2366  
Mission St; tél.:

Visite à Port-Bon le 23 Septembre

*Le Monde  
1271a 1974*

## Le dernier passage de Walter Benjamin

Un monument dédié à la mémoire du philosophe allemand Walter Benjamin (1892-1940) a été inauguré le dimanche 15 mai dans la petite ville de Port-Bou.

### PORT-BOU (Espagne)

de notre envoyée spéciale

Érigé à l'instigation du président de la République fédérale d'Allemagne, Richard von Weizsäcker, grâce au financement de la majorité des Länder allemands et du gouvernement catalan, ce lieu de mémoire, intitulé « Passages », rappelle le souvenir de Benjamin ainsi que celui des innombrables fugitifs qui, dans les années 1933-1945, ont franchi cette frontière dans les deux sens en espérant rester en vie et conserver la liberté. Le projet, commencé il y a cinq ans, a été supervisé par un organisme de Bonu, le Groupe de travail des instituts culturels indépendants (Arbeitskreis selbständiger Kultur-Institute, AskI) en collaboration avec l'artiste israélien Dani Karavan.

Plasticien des paysages, auteur notamment de l'Axe majeur de Cergy-Pontoise, de la place Blanche « Kikar Levana » de Tel-

Aviv et du chemin des Droits de l'homme à Nuremberg, Dani Karavan a conçu là un lieu qu'il ne veut surtout pas appeler un monument et qui constitue une remarquable réussite. Une forme qui se confond avec le paysage. Un parallélépipède de fer rouillé qui s'enfonce dans le sol à flanc de colline, formant un tunnel étroit de quelque quatre-vingt-cinq marches, descendant droit vers la mer. Ou plutôt vers un tourbillon d'écume se brisant sur des rochers invisibles. En face, la montagne, les derniers contreforts des Pyrénées, d'où était arrivé Walter Benjamin, la France, la frontière, le poste de douane où il fut conduit...

« Je cherchais d'abord le lieu, explique Karavan. J'ai circulé partout. Il était évident que ce devait être près du cimetière. Un jour, j'ai eu la chance de voir le tourbillon, et je me suis dit que la mer disait toute la tragédie de cet homme. C'était cela que je devais faire voir... Pour cet hommage, j'ai voulu utiliser toutes les choses qui existent autour du cimetière. J'ai cherché à amener le visiteur à passer, à s'asseoir, à méditer. À faire quelques expériences de passages. » Surtout, il a voulu ne rien

changer à l'environnement, lier la nature, la végétation, le vent, le soleil, à son œuvre. Un olivier luttant contre la tramontane qui se penche vers le mur du cimetière. Plus haut, une plate-forme d'où l'on ne découvre que l'horizon lumineux, mais à travers un grillage quadrillé infranchissable. Plus haut encore, l'œil bute contre le muret rond du cimetière.

Un cimetière en terrasses à flanc de coteau, fait de plusieurs étages de murs percés d'alcôves superposées. Au numéro 563, dans la partie catholique du cimetière, les restes de Benjamin avaient été déposés, emmurés, jusqu'en 1945 ; puis jetés à la fosse commune puisque personne ne se préoccupait de cet étranger inconnu. « Il n'a pas de tombe. On ne sait pas où il est enterré, dit encore l'artiste. Ce lieu, c'est un voyage, un itinéraire autour d'un point inconnu. Puis une traversée éblouie vers la lumière. » Exilé d'Allemagne depuis 1933, fuyant le nazisme, Walter Benjamin se suicida le 26 septembre 1940 à Port-Bou alors qu'il avait tenté d'entrer en Espagne pour gagner les Etats-Unis. Les douaniers espagnols avaient refusé le passage au groupe

de fugitifs, apatrides comme lui, qui avaient franchi clandestinement les Pyrénées. On les autorisa à passer la nuit dans un hôtel - Hotel de Francia, avenue du Général-Mola - avant de les transférer le lendemain dans un camp français. Au matin, Benjamin avala des comprimés de morphine qu'il portait sur lui.

Une Fondation Walter-Benjamin sera créée à Port-Bou dans l'ancienne maison de la Douane, avec une bibliothèque et un centre de recherche qui pourrait accueillir des universitaires.

NICOLE ZAND

MARDI 31 MAI 20 h 30

Salle Pleyel - 45-61-06-30

PIANO

★★★★

KRYSTIAN  
ZIMERMAN

Schubert - Ravel  
Bach - Mendelssohn  
Szymanowski

Caledonia St.



### *Excuses à Dani Karavan*

Outre une infinie gratitude, pour nous avoir offert cette formidable machine à émouvoir et à penser, je dois à Dani Karavan des excuses renouvelées. En effet nous ne cessons de nommer son œuvre de Portbou, « Mémorial, Walter Benjamin », alors qu'il insiste sur le nom qu'il lui a donné : « Passages, Hommages à Walter Benjamin ». Bien qu'il ait entièrement raison, l'usage de « Mémorial » s'est imposé, jusqu'à s'inscrire à l'entrée même du parcours des Passages. De plus, l'œuvre de Dani Karavan est une composition de trois éléments : l'escalier qui plonge vers la mer mouvementée, les quelques marches qui dirigent vers l'olivier et tout en haut la table qui reçoit le siège pour contempler le monde au travers du grillage. Comme on le verra, nous avons porté une considération bien plus développée aux premiers qu'aux deux autres, manquant ainsi sans doute toute la dimension de parcours proposé entre les trois éléments. Le faisant, nous nous sommes appropriés une œuvre, l'enlevant à la maîtrise de son auteur. Mais n'est-ce pas là le signe de la véritable œuvre d'art, cette capacité infinie à être reprise, re-comprise, re-vécue par chaque spectateur, œuvre dont chaque jouissance ouvre à des significations non prévues. Dani Karavan, lui-même, reconnaît, dans une interview, qu'il se passe des choses hors de son contrôle : « Quand ils descendent, m'ont dit certains, ils ne voient pas le verre et prennent peur. Encore une sorte de *Tangenziale*, le sentiment de peur qu'on a lorsqu'on passe une limite : que va-t-il arriver, vont-ils tomber dans l'eau ? Je n'y avais pas songé. »

C'est ce « je n'y avais pas songé », qui nous autorise à la dérive que nous empruntons. Merleau-Ponty remarquait, page 253 de son livre *Le visible et l'invisible* : « Une philosophie, comme une œuvre d'art, c'est un objet qui peut susciter plus de pensées que celles qui y sont « contenues » (peut-on les énumérer ? peut-on dénombrer un langage ?) qui garde un sens hors de son contexte historique, qui n'a même de sens que hors de ce contexte ». Que la liberté prise avec l'intention explicite de Dani Karavan ne soit pas interprétée comme une négligence à son égard, mais au contraire comme la marque du plus grand respect.

George Steiner.

« Nombre d'entre vous, je l'espère, sont allés ou vont aller à Portbou. C'est l'un des endroits les plus tristes de la terre. Le cimetière est d'une infinie désolation. Le guide, flairant le touriste, vous indique la prétendue tombe de Walter Benjamin. De la camelote pour touristes. Il y a une sinistre petite plaque à la mémoire du *Filosòfo Alemàn*. Ces mots sont faux, bien entendu. Et il y a, par contraste, l'immensité de l'industrie benjaminienne, du Journal, de la voracité universitaire autour de son œuvre. Les ironies sont profondes. » Page 31.

« Chez Benjamin et ses contemporains de souffrance, ce « Vous retournez où vous n'avez jamais été » est inéluctablement noué à la *Rettung*, à l'*Erretung*, au salut, au *salus* du mot. Il n'a, je crois, rien à voir avec l'éventail miroitant des problèmes et attitudes sociologiques, psychanalytiques et déconstructrices si prodigues parmi nous. Négliger, ne fût-ce qu'un instant, le *Judentum* définissant, embrassant, désormais si largement irrécupérable – nous ne pouvons le retrouver, aucun spécialiste ne le peut – qui est la vie et l'œuvre de Walter Benjamin, c'est ajouter à la désolation, à l'injustice, à la falsification de sa mémoire et de son héritage. Pour moi donc, et pardonnez ma franchise, parler de Walter Benjamin c'est réciter le *kaddisch* à Portbou. » Page 44.

in *Les logocrates*, Bibliothèques 10/18, Editions de l'Herne, Paris, 2003.

Ce texte d'abord paru en version anglaise dans « Benjamin Studies/*Studien* 1 », 2003 est donc bien postérieur à l'installation de l'œuvre de Dani Karavan à Portbou en 1994. Comment se fait-il que George Steiner ne le mentionne pas ? Ne l'a-t-il pas vu, pas compris ou bien n'est-il pas retourné à Portbou depuis sa construction ? Dans tous les cas cela est bien étrange de la part d'un critique d'habitude si attentif.

Gershom Scholem et Hannah Arendt.

« La mort de Benjamin, survenue dans la nuit du 26 au 27 septembre, vint à ma connaissance le 8 novembre par une brève lettre de Hannah Arendt en date du 21 octobre 1940 ; elle se trouvait encore dans le midi de la France à cette époque. Lorsque Hannah arriva à Portbou quelques mois plus tard, elle chercha en vain sa tombe. « Elle était introuvable, il n'y avait son nom nulle part. » Et pourtant, d'après la lettre de Mme Gurland, celle-ci avait acheté une sépulture pour cinq ans. Hannah me décrivait ainsi l'endroit : « **Le cimetière donne sur la petite baie, directement sur la Méditerranée ; il est taillé dans la pierre, sous forme de terrasses ; c'est dans ces murs de pierre que sont glissés les cercueils. C'est à coup sûr l'un des endroits les plus fantastiques et les plus beaux que j'aie vus de ma vie.** »

in GS, *Walter Benjamin. Histoire d'une amitié*, Hachette Littératures, Pluriel, page 249.



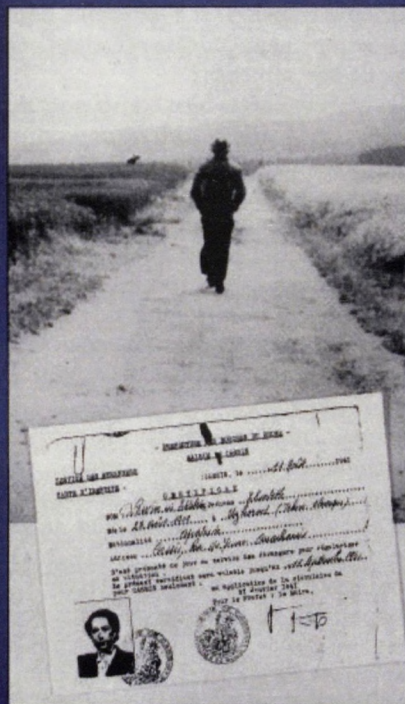


**Entretien de Dani Karavan avec Alain le Pichon, in *Alliage*, n° 45-46. (Extrait).**

« Quant à Walter Benjamin, le lieu ne m'était pas donné, on m'a demandé un monument à Port-Bou en hommage à Walter Benjamin, je préfère dire un hommage. J'ai cherché le meilleur endroit, j'étais vraiment hésitant. Et puis, j'ai pensé qu'il devait être près du cimetière. Walter Benjamin n'était certes pas venu à Port-Bou pour cela, pour y être enterré. Mais le fait est qu'il y fut enterré, sans l'avoir voulu. J'ai regardé autour de moi, la deuxième fois où je suis venu, j'ai vu ce tourbillon au pied de la falaise, j'ai pensé : c'est vraiment l'histoire de cet homme. Ce tourbillon a été le premier point de mon projet. Puis je me suis demandé comment y amener les gens. Un corridor, un escalier dans la falaise, n'est pas en soi un objet d'art. Il est là simplement pour amener les gens jusqu'à la mer voir le tourbillon. Ainsi, j'avais un point, et j'en cherchais un autre. Je me suis dit : si ce phénomène existe, la nature peut me proposer d'autres éléments. Alors, est venu l'olivier, qui représente la lutte pour la vie contre les rochers, les pierres, le vent salé et violent : voilà le deuxième point. Puis j'ai trouvé le troisième, avec la haie, obstacle entre la vue et la mer, l'horizon, la liberté, et de l'autre côté, simplement, le bruit des trains qui s'en vont. Ce fut le troisième point. On redescend, et l'on revient au point de départ ; cela devient une sorte d'anneau, mais c'est aussi le chemin qui m'a conduit à la découverte de choses qui sont venues d'elles-mêmes, au fur et à mesure que je concevais mon travail. Quand vous remontez de la mer, du tunnel vous ne voyez que le ciel. Vous arrivez à la lumière, à l'espoir, et de nouveau, vous êtes bloqués. Vous ne pouvez passer, vous ne pouvez que tourner en rond, et grimper avec difficulté dans la falaise, dans les rochers. J'ai demandé qu'on laisse les choses ainsi, qu'on ne prévoie pas de chemin aménagé. Je voulais que les gens ressentent physiquement la difficulté de ce cheminement. Vous montez à l'olivier, puis vous arrivez à la plateforme, au grillage, enfin à l'endroit où il fut enterré. On dit que c'est là, mais on ne sait pas où. C'est donc une histoire très narrative, mais ce n'est pas une illustration de l'histoire. L'histoire s'adapte elle-même à une situation existante. L'histoire est découverte par la situation que je crée. Et cette histoire est tangente, *tangenziale*, comme disent les Italiens, à l'histoire de Walter Benjamin. C'est comme un dialogue avec la mer, le

ciel, la pierre, le bois, les couleurs, la matière, les sons, et quand vous descendez, avec le verre, la paroi, le parapet de verre est là en guise de protection. Et beaucoup d'autres choses que les gens investissent d'eux-mêmes. Quand ils descendent, m'ont dit certains, ils ne voient pas le verre et prennent peur. Encore une sorte de *tangenziale*, le sentiment de peur qu'on a lorsqu'on passe une limite : que va-t-il arriver, vont-ils tomber dans l'eau ? **Je n'y avais pas songé.** La nature et beaucoup plus riche que l'imagination, et la dialogue avec la nature, avec la mémoire, ouvert à l'infini. »

LISA FITTKO



# LE CHEMIN DES PYRÉNÉES

SOUVENIRS 1940-1941

MAREN SELL & CIE  
E · D · I · T · I · O · N · S

7

## 'Le vieux Benjamin'

Cela remonte à plus de quarante ans. Mais je m'en souviens dans le moindre détail. Ou bien serait-ce mon imagination ? Je sais que c'était le 25 septembre 1940. Je m'étais couchée quelques heures auparavant lorsqu'un coup frappé à la porte de ma mansarde exiguë me réveilla. La lumière de l'aube pénétrant par la lucarne était encore toute grise. Je me dis : « Ce doit être la fillette des voisins du dessous. » On frappa de nouveau. Je me levai et, encore tout ensommeillée, entrebâillai la porte. Ce n'était pas la petite fille. Je me frottai les yeux : devant moi se tenait l'un de nos amis, Walter Benjamin<sup>1</sup> qui, comme beaucoup d'autres, s'était réfugié à Marseille quand les Allemands avaient envahi la France. 'Le vieux Benjamin', comme nous l'appelions — je ne sais pas pourquoi, il avait seulement quarante-huit ans.

— Veuillez m'excuser de vous déranger, chère Madame, dit-il. J'espère que ma visite n'est point importune.

Le monde, pensai-je, vacille sur ses bases, mais la politesse de Benjamin demeure inébranlable.

— Monsieur votre époux, poursuivit-il, m'a expliqué comment je puis vous trouver. Il m'a dit que vous me ferez passer la frontière espagnole.

1. Ecrivain, critique, philosophe juif allemand. Parmi ses œuvres traduites en français : *Essais* (Denoël); *Correspondance* (Aubier-Montaigne); *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme* (Payot); *Rastelli raconte* (Seuil). *N.d.T.*

Monsieur mon époux a dit ça ? C'est bien de lui : il tient pour acquis que, quoi qu'il se passe, je me débrouillerai...

Benjamin était toujours debout sur le seuil de la porte — il n'y avait pas de place, entre le lit et le mur, pour une seconde personne. Je le pria de m'attendre au bistrot de la place du Marché.

Puis nous nous sommes promenés, afin de pouvoir parler à l'abri des oreilles indiscrètes :

— Mon mari ne peut pas encore le savoir mais, expliquai-je à Benjamin, j'ai effectivement eu vent, depuis mon arrivée, d'un chemin sûr pour passer la frontière...

En premier lieu, j'étais descendue au port où j'avais lié conversation avec quelques ouvriers. L'un d'eux me conduisit auprès de l'homme de confiance du syndicat. Celui-ci sembla comprendre, sans poser beaucoup de questions, de quoi il s'agissait et me conseilla d'aller voir Monsieur Azéma, le maire de Banyuls-sur-Mer — confirmant ainsi ce que l'on m'avait dit à Marseille.

— C'est un type formidable, ce Monsieur Azéma, racontai-je encore à Benjamin, il a passé des heures à tout m'expliquer dans les moindres détails...

L'ancien parcours, longeant le mur d'enceinte du cimetière de Cerbère, est malheureusement devenu trop dangereux. C'est un chemin relativement facile à trouver, et qui a beaucoup servi ces derniers mois, mais à présent les gardes mobiles le surveillent de près — probablement sur ordre de la police allemande (la Gestapo a une antenne dans la zone non occupée). Il ne reste qu'un seul trajet encore sûr : la route Lister. Mais cela signifie qu'il faut franchir les Pyrénées plus à l'ouest, et affronter une ascension plus pénible car les crêtes y sont plus élevées.

— Ça ne fait rien, assura Benjamin, du moment que c'est un chemin sûr. Je dois toutefois vous préciser que je suis cardiaque

et ne pourrai pas marcher vite. Par ailleurs, je suis en compagnie de deux autres personnes rencontrées à Marseille, désireuses de passer la frontière avec moi : une Madame Gurland et son jeune fils. Acceptez-vous de les emmener ?

— Oui, bien sûr. Mais vous êtes bien conscient que je ne suis pas un guide expérimenté ? En réalité je ne connais pas le chemin, je ne l'ai encore jamais pris. Je possède simplement un bout de papier avec un itinéraire que le maire m'a tracé de mémoire. Il m'a aussi fourni quelques indications. A tel endroit, prendre tel embranchement — nous repérerons la cabane sur la gauche. Surtout, une fois en vue d'un plateau planté de sept pins, veiller à le laisser sur notre droite, sinon nous irons trop au nord. Ensuite, il faut longer un vignoble qui nous mènera à l'endroit adéquat où franchir la crête. Etes-vous décidé à prendre ce risque ?

— Oui, certainement, répliqua-t-il sans la moindre hésitation. Le véritable risque serait de ne pas partir.

Je le regardai, et me souvins que Walter Benjamin n'en était pas à son coup d'essai. Qui pourrait oublier sa précédente tentative d'évasion, déguisé en marin ?

Dans l'ambiance apocalyptique de ce Marseille de 1940, chaque jour nous apportait sa moisson de plans rocambolesques et d'histoires insensées. Les bateaux chimériques le disputaient aux capitaines imaginaires, les visas pour des pays dont nulle carte ne faisait mention aux passeports d'Etats qui n'existaient plus. Et chaque jour, nous en avions l'habitude, le 'téléphone arabe' nous informait que tel plan infallible venait de s'écrouler comme un château de cartes. Malgré tout, nous ne pouvions nous empêcher de rire, parfois, du côté burlesque de pareilles tragédies. Imaginez le spectacle : le Dr Fritz Fränkel, frêle silhouette aux cheveux gris, et son ami Walter Benjamin, allure un peu pataude, tête d'intellectuel, regard scrutateur derrière les lunettes aux verres épais, déguisés en matelots

français. Et cet étrange couple embarquant — moyennant un joli pot-de-vin — sur un cargo... Ils n'étaient pas allés loin. Et s'ils avaient réussi à s'en tirer, c'était à la faveur de la pagaille générale.

Nous décidâmes de faire une nouvelle visite à Monsieur Azéma. Ensemble cette fois, afin de pouvoir, à deux, retenir toutes ses indications. J'avertis ma belle-sœur Eva, qui habitait le sous-sol de la maison voisine, et nous prîmes, Benjamin et moi, la route de Banyuls.

Ma mémoire me trahit : nous sommes-nous risqués, malgré les contrôles incessants en cette région frontalière, à prendre le train ? Peu probable. Nous avons dû parcourir à pied les six ou huit kilomètres du sentier caillouteux — il m'était déjà devenu familier — menant de Port-Vendres à Banyuls. Mais je me souviens que nous avons trouvé le maire à son bureau. Après avoir fermé sa porte à clé, il a répété ses instructions et répondu à nos questions.

Lorsque, deux jours auparavant, il m'avait dessiné l'itinéraire, nous étions allés ensemble à la fenêtre et il m'avait montré les points de repère : le plateau aux sept pins, dans le lointain, et quelque part, tout là-haut, la crête que nous devions franchir.

— Sur le papier, avais-je observé, ça a l'air d'une balade facile. Mais apparemment il faut escalader un haut sommet...

Il avait ri :

— L'Espagne est là-bas, de l'autre côté de la montagne.

Azéma nous conseilla de profiter de l'après-midi pour effectuer, en guise de promenade, la première partie du trajet. L'expérience permettrait de voir si nous trouvions le chemin.

— Montez jusqu'à cette clairière, dit-il en la pointant sur son schéma. Au retour, nous reverrons tout ensemble. Passez la nuit à l'auberge et demain matin, vers les quatre heures, quand il fait encore sombre et que les paysans vont aux vignobles, mêlez-vous à eux et poursuivez jusqu'à la frontière.

Benjamin demanda à quelle distance se trouvait la clairière.

— A une heure de marche environ, deux au maximum. Une belle balade.

Nous échangeâmes une poignée de main.

— Je vous remercie infiniment, Monsieur le maire, prononça Benjamin.

Sa voix résonne encore à mon oreille.

A l'auberge, nous retrouvons les Gurland — Benjamin leur a demandé de nous y attendre — et leur expliquons notre plan. Ils donnent immédiatement leur accord. Je me félicite intérieurement de ne pas être tombée sur des rouspéteurs — ou des gens à chichis —, l'espèce que je redoute par-dessus tout dans ce genre de situation délicate. Nous voici donc partis tous les quatre, marchant sans nous presser, en touristes soucieux seulement d'admirer le paysage. Je remarque que Benjamin porte une serviette — sans doute l'a-t-il prise durant notre halte à l'auberge. Elle paraît lourde. Je lui demande si je puis l'aider :

— Elle contient mon dernier manuscrit, explique-t-il.

— Mais pourquoi donc l'emportez-vous maintenant ? Nous sommes seulement partis en exploration.

— Vous savez, cette serviette est mon bien le plus précieux. Pas question de la perdre. Ce manuscrit *doit* être sauvé. Il est plus important que ma propre personne.

Nous voilà bien, me dis-je. Le voyage ne va pas être facile. Benjamin et ses manies ! Avait-il aussi sa serviette à la main lorsqu'il déambulait, déguisé en matelot, sur le port de Marseille ? Mais l'important, pour le moment, était de bien repérer le chemin, et j'essayais, en me reportant au schéma d'Azéma, de faire le point : Voici l'étable — actuellement inoccupée — dont il a parlé. Nous sommes donc, jusqu'à présent, dans la bonne voie. Puis nous arrivons au sentier qui fait un léger crochet vers la gauche. Voilà l'énorme rocher qu'il

a mentionné. Une clairière ! Nous y sommes ! Il nous a fallu presque trois heures.

D'après Azéma, ça représentait environ un tiers du trajet. Pour autant que je m'en souviens, le parcours ne m'avait pas semblé difficile. Nous nous assîmes dans l'herbe pour prendre un peu de repos. Benjamin s'allongea et ferma les yeux. Je me fis la réflexion qu'il devait être épuisé.

Nous nous apprêtions à repartir, mais il ne se levait toujours pas.

— Etes-vous encore fatigué ?

— Je vais bien. Redescendez tous les trois.

— Et vous ?

— Je reste ici. Je vais passer la nuit ici, et vous me reprendrez au passage demain matin.

Encore pire que ce que j'avais pu imaginer ! Que faire ? J'entrepris d'essayer de le dissuader — avec des arguments suffisamment rationnels pour qu'il les accepte.

— Nous sommes en pleine montagne, il risque d'y avoir des bêtes féroces.

Effectivement, on m'avait avertie de la présence de taureaux sauvages. Nous sommes fin septembre et il n'a rien pour se couvrir. Le coin grouille de contrebandiers, qui sait s'ils ne vont pas l'agresser ? Par-dessus le marché il n'a rien à manger. Non, rester ici serait vraiment une idée impossible !

Sa décision, répliqua-t-il, était irrévocable. Car elle se fondait sur un raisonnement d'une logique élémentaire. Quel était son objectif ? Passer la frontière pour ne pas tomber, lui et son manuscrit, aux mains de la Gestapo. Il en avait atteint un tiers. Mais si, à présent, il rentrait au village, il devrait refaire tout ce chemin le lendemain matin et son cœur, selon toutes probabilités, n'y résisterait pas. Par conséquent il passera la nuit ici. Je me rassais :

— En ce cas, je reste aussi.

Il sourit :



Berlin 1925: Lisa Fittko  
à seize ans



Lisa Fittko en 1928



Walter Benjamin  
en 1938

**Der Reichsführer-SS**  
und  
**Chef der Deutschen Polizei**  
im Reichsministerium des Innern  
S-PP (II B) Nr. 5172/39.  
Das ist ein amtliches Dokument und  
darf nicht weitergegeben werden.

Berlin SW 11, den 25. März 1939.  
Polizei-Blatt Nr. 10  
postamtlich

**83-76** *Benjamin*

An das  
Auswärtige Amt  
in Berlin.

**Betrifft:** Aberkennung der Deutschen Staatsangehörigkeit des  
JUDEN WALTER BENEDIX SCHÖNFELT BENJAMIN, geb. 25.7.  
Vorgang: Uhrse in Berlin.

**Anlagen:** 1

In der Anlage übersende ich Durchschrift eines  
Ausbürgerungsantrages der Geheimen Staatspolizei, den ich  
heute der Abteilung I des Reichsministeriums des Innern  
zugewiesen habe.

Die Deutsche Botschaft in Paris  
hat unter Hinweis auf den dortigen Bunderlass vom 31.10.  
1937 - 63-76 Allgen. 20/10 - eine weitere Durchschrift des  
Ausbürgerungsantrages erhalten.

In Auftrage:  
gez.: Jagusch.

Abteilung des Reiches  
*Rosch*  
v. den Akten  
den 27. III 1939

Beglaubigt:  
*Schulz*  
Kanzleiarbeitsstelle. Echo.

**83-76**



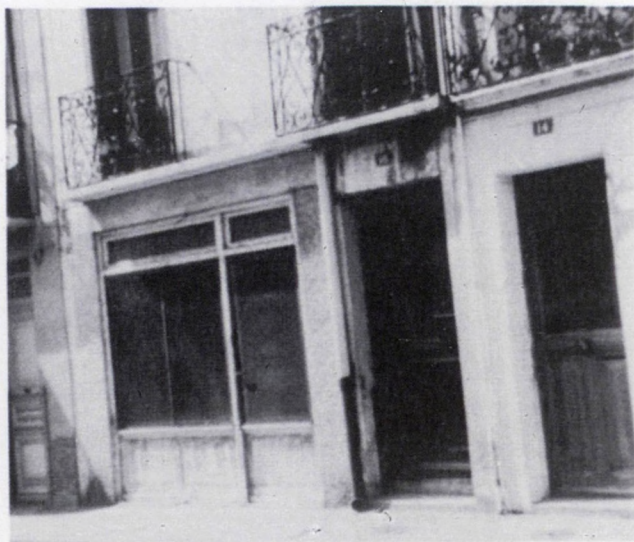
Banyuls: la baie et les Pyrénées en toile de fond



Les dernières maisons de Banyuls juste avant la montée des Pyrénées



*Hans et Lisa Fittko sur la Cannebière, Marseille 1941*

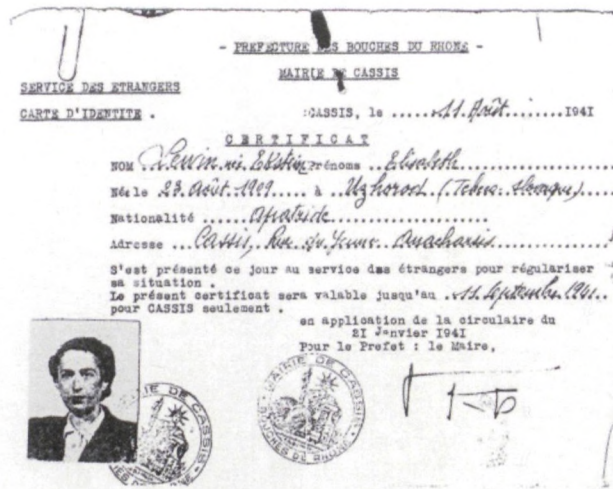


*La maison des Ventajous avec le balcon des Fittko,  
juste au-dessus de la douane (photo 1973)*



*Cassis, été 1941. La deuxième personne à gauche est Lisa Fittko*





Une carte d'identité provisoire de la Mairie de Cassis.  
 Pour des raisons de sécurité le nom de Fittko,  
 qui figurait sur les listes de la Gestapo,  
 avait été transformé en Lewin



Carte d'identité cubaine, 1943



Lisa Fittko dans un centre de formation pour réfugiés juifs allemands,  
 La Havane 1943



*Lisa et Hans Fittko à l'Aire Libre, La Havane, 1946*



*Hans Fittko travaillait à Cuba comme tailleur de diamants*

— C'est vous qui me défendrez contre vos bêtes féroces, chère Madame ?

Il serait déraisonnable de ma part de rester, m'expliqua-t-il calmement : je dois aller chez Azéma procéder à une ultime 'révision'. J'avais également besoin de dormir afin d'être en état de repartir demain matin avant le lever du soleil, ramener les Gurland jusqu'ici, puis nous conduire, sans perdre de temps et en toute sécurité, à la frontière. Je savais tout cela, évidemment. En outre, je devais absolument me procurer un peu de pain — sans tickets — peut-être aussi acheter au marché noir quelques tomates ou de l'ersatz de confiture, afin que nous ayons quelque chose à manger durant l'escalade. J'avais seulement, je crois, voulu le provoquer, dans l'espoir de le faire renoncer à son projet. Mais ça n'avait servi à rien.

Pendant la descente, je m'efforçai de me concentrer, de bien enregistrer le parcours, pour le retrouver le lendemain matin dans l'obscurité. Mais je ne pouvais m'empêcher de me ronger : Je n'aurais pas dû le laisser tout seul là-haut. Quelle folie ! Mijotait-il ce coup dès le départ ? Ou n'a-t-il décidé de rester là-haut que parce que la marche l'avait totalement épuisé ? Par ailleurs, il a emporté cette lourde serviette. Peut-être quelque chose ne tourne-t-il pas rond du côté de sa volonté de vivre ? Avec cet état d'esprit, quelle sera sa réaction, dans quelle direction se laissera-t-il entraîner, à l'heure du danger ?

Une anecdote que mon mari m'a racontée me revient à l'esprit. L'hiver précédant la capitulation, Benjamin et moi se trouvaient ensemble au camp de Vernuche, près de Nevers. Benjamin, gros fumeur, lui confia un jour qu'il avait cessé de fumer, et lui décrivit les tourments du sevrage.

— Le moment est mal choisi, avait objecté Hans. Il avait remarqué le désarroi de Benjamin devant « les tracés de la vie extérieure, qui parfois s'abattent sur vous... comme des loups ».

Or, à Vernuche, l'existence entière n'était que tracas. Hans avait pris l'habitude de venir en aide à Benjamin pour les choses relevant du domaine pratique.

Pour surmonter les crises sans y perdre la raison, essaya-t-il d'expliquer à Benjamin, il importe d'observer la règle suivante : toujours chercher une satisfaction, ne pas s'infliger de sacrifice supplémentaire. Benjamin répliqua :

— Je ne peux supporter les conditions de vie du camp que si je suis obligé de mobiliser toutes mes forces intérieures pour les concentrer sur un effort important. Cet effort dans le cas présent, c'est cesser de fumer. Cela devient, par conséquent, ma bouée de sauvetage.

Le lendemain matin tout s'est bien passé. Les moments les plus périlleux, ceux où nous courions le plus grand risque d'être repérés par la police ou les douaniers, se situaient à la sortie du village et au début de l'ascension. Azéma nous avait prodigué ses recommandations :

— Partez avant le lever du soleil, mêlez-vous aux vigneron, n'emportez qu'une musette, rien d'autre, et surtout ne parlez pas ! De la sorte, on ne vous distinguera pas des autochtones dans l'obscurité.

Madame Gurland et son fils respectèrent scrupuleusement ces instructions et, de mon côté, je retrouvai le chemin sans difficulté. Mais mon angoisse grandissait au fur et à mesure que nous nous rapprochions de la clairière. Benjamin y était-il encore ? Qu'avait-il pu lui arriver durant cette longue nuit ? Était-il même toujours en vie ? Mon imagination commençait à galoper.

La clairière, enfin ! Et le vieux Benjamin. Vivant. Il se leva à notre approche, avec un sourire amical. Mais — que signifiait cela ? Ces grandes taches rouge foncé cernant ses yeux — ne s'agissait-il pas d'un symptôme de crise cardiaque ? Il dut

deviner pourquoi je le fixais ainsi. Il enleva ses lunettes, s'essuya le visage avec son mouchoir :

— Ah, ça, expliqua-t-il, la rosée. Vous voyez mes montures de lunettes ? Elles déteignent sous l'effet de l'humidité.

Mon cœur cessa de cogner dans ma poitrine et reprit tout doucement son allure normale.

La pente devenait plus raide. Et nous n'étions plus très sûrs de la direction à prendre : il n'y avait plus à présent devant nous qu'escarpements et parois rocheuses. A ma grande surprise, Benjamin fit preuve d'une certaine habileté dans la lecture du croquis de M. Azéma, et m'aida à nous orienter. A un moment donné, nous nous sommes aperçus, au bout de vingt minutes, que nous nous étions trompés d'embranchement, car soudain le chemin amorçait une descente vers la droite alors que la crête le surmontait à notre gauche. Revenus sur nos pas, nous avons retrouvé la bifurcation. Le qualificatif de 'chemin' devenait de plus en plus excessif. On discernait de temps à autre un bout de sentier, mais il se résumait le plus souvent à quelques traces à peine visibles entre les éboulis. Enfin nous atteignîmes ce fameux vignoble escarpé que je n'oublierai jamais. Mais je voudrais d'abord expliquer pourquoi ce parcours, justement, était si sûr.

Après avoir grimpé les collines verdoyantes qui s'allongeaient en pente douce vers la mer, notre sentier devenait parallèle à la route des crêtes 'officielle' aisément praticable. Notre chemin, la route Lister — empruntée de temps immémorial par les contrebandiers — était en contrebas de la route, masqué par les surplombs rocheux et, de la sorte, dérobé aux regards des gardes-frontière français qui patrouillaient là-haut. A certains endroits, cependant, les deux voies se rapprochaient dangereusement et nous devions veiller à ne faire aucun bruit.

Benjamin avançait d'un pas lent et régulier. A intervalles

égaux — toutes les dix minutes, me semble-t-il — il s'arrêtait, s'accordait environ une minute de repos. Puis il repartait de la même allure tranquille. Il avait élaboré ce système, raconta-t-il, au cours de la nuit :

— Avec cette méthode, je pourrai tenir le coup. Le principe étant de faire halte à intervalles réguliers et *avant* de me sentir épuisé. Il ne faut jamais aller jusqu'à l'extrême limite de ses forces.

Quel étrange personnage, pensai-je : une pensée d'une limpidité de cristal, une force intérieure indomptable, et avec tout ça empoté comme pas permis.

Walter Benjamin a révélé dans l'un de ses écrits (*Agésilas Santander*) le secret de sa force : « [...] rien ne peut triompher de ma patience. » Quand, bien des années plus tard, j'ai lu cette phrase, je l'ai revu grim pant ce sentier de montagne d'un pas lent et régulier. Et sa personnalité pétrie de contradictions m'a paru moins baroque.

José, le fils de madame Gurland (il devait avoir dans les seize ans) et moi portions alternativement la sacoche en cuir noir. Elle me semblait de plus en plus lourde. Mais, je me souviens, nous étions tous d'excellente humeur et faisons de temps à autre un brin de conversation. Elle roulait en général sur les problèmes de l'heure : le sentier rocailleux et glissant, le soleil qui commençait à nous réchauffer, la distance restant à parcourir jusqu'à la frontière.

Aujourd'hui que Benjamin est reconnu comme l'un des grands penseurs et critiques littéraires de ce siècle, on me demande parfois : « Que vous a-t-il dit de son manuscrit ? » « A-t-il divulgué quelque chose de son contenu ? » « Y développait-il un nouveau système philosophique ? » Juste ciel ! J'avais à mener mon petit monde au sommet des Pyrénées et ça me suffisait amplement. La philosophie pouvait attendre. L'enjeu était de sauver quelques êtres humains, de leur éviter de

tomber aux mains des nazis. Et moi je me retrouvais avec sous ma houlette de passeur improvisé ce sacré phénomène, le vieux Benjamin, que rien n'avait pu convaincre de se séparer de son lest, cette sacoche en cuir noir. Bon gré mal gré, il nous fallait traîner le 'monstre' par-dessus la montagne.

Mais revenons-en au vignoble escarpé. Plus de sentier. Nous grimpons entre les ceps surchargés de grappes de raisin presque mûr, ce raisin noir et sucré de Banyuls. Dans mon souvenir — mais la mémoire déforme parfois les images — la pente était presque verticale. C'est la seule et unique fois où Benjamin a craqué. Plus exactement, il a tenté l'escalade et, n'y parvenant pas, a posément expliqué que la tâche était au-dessus de ses forces. José et moi l'avons pris entre nous deux, il a passé ses bras autour de nos épaules, et nous l'avons traîné — avec la sacoche — en haut du vignoble. Il respirait difficilement mais ne proféra pas une plainte, pas même un soupir. Seulement, il ne cessait de lorgner sa serviette.

Le vignoble vaincu, nous avons fait halte sur un étroit surplomb. Le soleil, à présent, brillait haut dans le ciel, et nous avions chaud. Nous marchions donc, approximativement, depuis quatre à cinq heures. Nous avons grignoté un peu des provisions que j'avais apportées dans ma musette, mais aucun de nous n'avait beaucoup d'appétit. Durant ces derniers mois notre estomac s'était rétréci — d'abord le camp, puis la débâcle et sa pagaille.

« Ce trajet est tout de même beaucoup plus long et difficile que la description de Monsieur le Maire ne le laissait supposer, me disais-je pendant que nous nous reposions. On peut, certes, le couvrir beaucoup plus vite si on connaît bien son itinéraire, si on n'a rien à porter, et si on est jeune et en bonne santé. » De plus, que signifiait « quelques heu-

res » ? Comme souvent chez les montagnards, les indications de monsieur Azéma concernant la distance et la durée n'étaient pas, tant s'en faut, d'une grande précision.

Au cours de l'hiver suivant, où nous avons passé la frontière jusqu'à deux ou trois fois par semaine, j'ai souvent repensé à l'autodiscipline de Walter Benjamin. Au moment, par exemple, où madame R., au beau milieu de l'escalade, s'est mise à gémir :

— Vous n'avez même pas emporté une pomme pour moi ? Je veux une pomme.

Ou la fois où Monsieur le Conseiller d'administration H. a sacrifié sa sécurité (et la nôtre) à son manteau de fourrure. Ou celle, encore, où une demoiselle, soudain saisie d'un accès de phobie de l'altitude, se proclama fermement décidée à mourir sur place... Mais, tout ça, ce sont d'autres histoires.

Pour l'instant, me voici assise sur un sommet des Pyrénées en train de manger un morceau de pain acheté avec de faux tickets, tout en poussant les tomates vers Benjamin, en réponse à son « M'autoriseriez-vous, chère Madame, à me servir ? ». Eh oui, il était ainsi, notre vieux Benjamin, toujours aussi cérémonieux que s'il se trouvait à la cour d'Espagne.

Je pris soudain conscience que l'objet que je regardais distraitement était un squelette blanchi par le soleil. Celui d'une chèvre peut-être ? D'après le crâne ça y ressemblait assez. Au-dessus de nous, dans le ciel d'un bleu intense, deux grands oiseaux décrivaient des cercles. Avaient-ils des vues sur nous ? Je m'étonnai moi-même de mon calme : en temps normal, la vue du squelette et des vautours m'auraient mis les nerfs à vif. Nous nous levâmes pour poursuivre notre ascension. La montée était beaucoup moins rude à présent mais Benjamin, recru de fatigue, souffrait certainement : somme toute, il marchait depuis sept heures du matin. Son pas s'était encore ralenti tandis que ses haltes s'allongeaient, mais la

cadence en demeurait parfaitement minutée. Il semblait tendu vers un seul but : garder le rythme.

Nous atteignîmes enfin la crête. Je précédais les autres, et m'arrêtai pour regarder autour de moi. De stupéfaction devant le tableau qui s'offrait soudainement à mes yeux, je crus un instant à un mirage. Tout en bas dans le lointain — là d'où nous venions — la Méditerranée bleu foncé. De l'autre côté, face à nous, des récifs tombant à pic sur une plaque de verre turquoise — une seconde mer ? Mais oui, naturellement, la côte espagnole ! Derrière nous, au nord, en demi-cercle, le Roussillon et la Côte Vermeille, en parure d'automne, avec une gamme infinie de jaunes et d'ocres. J'en eus le souffle coupé — je n'avais jamais vu pareille splendeur. Maintenant je le savais : nous étions arrivés en Espagne. Et je savais aussi qu'il suffisait de descendre tout droit pour atteindre le village. Le moment était venu pour moi de rebrousser chemin. Les autres avaient tous les papiers et visas nécessaires, mais moi je ne pouvais risquer de me faire arrêter en territoire espagnol. Je jetai un coup d'œil sur mon petit groupe : mais non, je ne peux pas encore les abandonner — je vais les accompagner un peu plus loin. Nous longeâmes une mare. Son eau était verdâtre, épaisse de vase, et puait. Benjamin s'agenouilla pour boire.

— Vous ne pouvez pas boire ça ! m'écriai-je, cette eau est sale et certainement polluée.

Nous avions vidé la gourde que j'avais emportée, mais Benjamin n'avait jamais dit qu'il avait soif.

— Excusez-moi, dit-il, mais je n'ai pas le choix. Si je ne bois pas ça, je ne suis pas sûr de tenir jusqu'au bout.

Il inclina la tête vers la mare.

— Mais écoutez-moi donc. Voulez-vous, je vous prie, attendre encore un instant et m'écouter ? Nous sommes à deux doigts du but, encore un tout petit effort et vous aurez franchi le cap. Je sais que vous y parviendrez. Mais vous ne pouvez pas

boire ça. Réfléchissez, soyez raisonnable. Vous allez attraper le typhus.

— Oui, peut-être. Mais il faut que vous compreniez : au pire, je mourrai du typhus après avoir passé la frontière. La Gestapo ne pourra plus m'arrêter, et mon manuscrit sera en sécurité. Il faut que vous m'excusiez, Madame.

Et il but. Le chemin descendait maintenant en pente douce. Il devait être environ quatorze heures quand nous atteignîmes l'extrémité de la paroi rocheuse, et je voyais l'agglomération dans la vallée, toute proche.

— Là en bas, c'est Port-Bou. Avec le poste frontalier espagnol où vous irez vous présenter. Cette route y conduit tout droit. Une vraie route !

Nous étions partis à quatre heures du matin, Benjamin à sept. Nous avons donc mis, de Banyuls à ici, près de dix heures.

— Il faut que je m'en retourne, annonçai-je. Il y a presque une heure déjà que nous sommes en Espagne. La descente ne peut pas vous prendre bien longtemps, on voit les maisons d'ici. Allez directement au poste frontière, montrez vos papiers : passeports, visas de transit espagnol et portugais. Dès que vous aurez votre tampon d'entrée, prenez le prochain train pour Lisbonne. Mais vous savez tout cela. Moi je dois maintenant vous quitter. Au revoir !

Je les suivis un instant encore des yeux, regardai leurs silhouettes s'éloigner sur la route cahoteuse. Puis je pris le chemin du retour. Au bout d'un moment, j'éprouvai une sensation étrange : l'impression de me mouvoir dans un décor familier, alors que ce matin encore je m'y sentais étrangère. Autre fait curieux : je n'étais pas fatiguée. Tout me paraissait facile, je me sentais légère, insouciant. Benjamin et les autres devaient être arrivés à présent. Que c'était beau là-haut ! Deux heures plus tard, j'étais de retour à Banyuls. Neuf bonnes heures pour la montée, deux pour la descente.

Dans les mois suivants, où le chemin nous deviendra si familier que nous aurions pu le faire les yeux fermés, nous avons réussi à plusieurs reprises à atteindre la frontière en trois à quatre heures. Une fois même en deux. Des exploits possibles quand notre « chargement » était jeune et vigoureux et, surtout, discipliné. Tous ces gens, je ne les ai jamais revus, mais de temps en temps quelque chose fait 'tilt' dans ma mémoire et un nom resurgit. Henry Pachter, l'historien — mais c'est notre Heinz avec sa petite amie. Nos champions, notre record en deux heures. Ou bien le professeur Albert Hirschmann, de Princeton — à l'époque, on le nommait 'le jeune Hermant' (son temps : environ trois heures).

Mais n'anticipons pas. Ce jour-là, de retour à Banyuls après mon premier voyage sur la route Lister, je ne pensais qu'à une chose : le vieux Benjamin et son manuscrit étaient maintenant en sécurité, de l'autre côté de la montagne.

Quelques jours plus tard, j'appris la mort de Walter Benjamin. Il s'était suicidé à Port-Bou, dans la nuit suivant son arrivée. Au poste frontière espagnol, on leur avait déclaré, aux Gurland et à lui :

— Nous sommes obligés de vous ramener en France.

On venait de recevoir de nouvelles directives de Madrid : pas d'entrée en Espagne sans visa de sortie français. (Motif de cette subite fermeture de la frontière ? Diverses versions ont circulé : selon les uns, elle visait à refouler les apatrides, selon les autres, les visas de transit espagnols délivrés à Marseille n'étaient pas valables.) Quoi qu'il en soit, cette nouvelle mesure connut le même sort que des dizaines d'autres : elle ne tarda pas à être abrogée. Mais si, côté français, nous en avons été informés à temps, tout passage illégal de la frontière aurait été suspendu en attendant la suite des événements. En cette 'ère de nouvelles réglementations', les gouvernements de tous les pays semblaient passer leur temps à édicter ordres et directives, à les

révoquer, à mettre en vigueur et à annuler des instructions. Pour survivre, il fallait apprendre à se glisser entre les mailles du filet, à manier tout l'éventail des ruses et des feintes permettant de s'extraire d'un labyrinthe au tracé perpétuellement changeant. « ... Faut se débrouiller », tel était alors, pour vivre et survivre, le mot d'ordre en France, « ... faut se débrouiller ». Traduction : acheter de faux tickets de pain, se procurer du lait pour les enfants, ou obtenir une quelconque autorisation — bref, se procurer quelque chose impossible à avoir par les voies légales. Pour certains, cela signifiait aussi acquérir ce genre de chose par la collaboration. Pour nous, les apatrides, il s'agissait en priorité d'éviter le camp de concentration et de ne pas tomber entre les mains de la Gestapo. Mais Benjamin n'était pas un débrouillard. Benjamin n'avait pas les pieds sur terre. Tout ce qui comptait pour lui, c'était de mettre son manuscrit et sa personne hors d'atteinte de la Gestapo. L'ascension des Pyrénées l'avait épuisé et, il m'en avait avertie, il ne se jugeait pas capable de recommencer. Mais il avait tout prévu : il s'était muni d'une dose de morphine suffisante pour mettre fin à ses jours. Impressionnés et émus par son suicide, les Espagnols accordèrent aux Gurland l'autorisation de poursuivre leur route.

Quarante ans plus tard, m'entretenant avec le professeur Abramsky de Londres, nous en vinmes à parler de Walter Benjamin et de son œuvre. J'évoquai sa dernière odyssée et l'affaire du manuscrit. Peu après, je reçus un coup de téléphone du professeur Gershom Scholem, l'ami le plus intime de Benjamin et l'exécuteur testamentaire de son œuvre. Abramsky lui avait relaté notre conversation et il souhaitait en apprendre davantage. Je lui racontai les événements de cette journée de septembre 1940.

— Du moins le manuscrit auquel il tenait tant a-t-il été sauvé, remarquai-je.

164

— Ce manuscrit n'existe pas, répliqua Scholem. Personne, jusqu'à ce jour, n'en a entendu parler. Il faut que vous me communiquiez tous les détails, il faut le rechercher...

La voix monologue toujours. Je ne l'écoute plus. Le manuscrit a disparu. Et, toutes ces années, je l'ai cru sauvé.

Pas de manuscrit. Personne ne possède la moindre information sur la lourde sacoche noire contenant l'œuvre à laquelle Benjamin tenait par-dessus tout.

Hannah Arendt a parlé de ce « gnome » dont l'ombre menaçante a plané toute sa vie sur Benjamin, et contre lequel il ne cessait de se défendre. Son « système de mesures de sécurité, écrit-elle, [...] méconnaissait toujours, par quelque étrange mystère, les dangers réels ». Il me semble toutefois aujourd'hui qu'à Port-Bou, cette nuit-là, Walter Benjamin n'a pas méconnu le danger réel. Seulement, *son* danger réel, *sa* réalité, se distinguaient des nôtres. A Port-Bou, il a dû rencontrer une fois encore le gnome, son gnome personnel, et il lui fallait en finir avec lui. A sa manière.

Le manuscrit n'a pu être retrouvé. Ni à Port-Bou, ni à Figueras, ni à Barcelone. On avait seulement, à l'époque, inscrit sur le registre des décès que le défunt avait en sa possession une sacoche en cuir noir, « *unos papeles mas de contenido desconocido* », renfermant des papiers à la teneur inconnue.









***Le mémorial Walter Benjamin  
de Dani Karavan à Portbou.  
Du double sens de la signification architecture.***

C'est à Portbou, durant la nuit du 26 septembre 1940, que Walter Benjamin cessa de vivre, en avalant suppose-t-on, des cachets de morphine. Portbou est une petite ville frontière (1600 habitants) située en Catalogne du Nord, entre la France et l'Espagne, là où la chaîne des Pyrénées vient plonger dans la Méditerranée. Walter Benjamin y fut arrêté par la police franquiste, après avoir clandestinement traversé la frontière, par un col reculé, en compagnie d'un petit groupe de réfugiés. Alors qu'on lui avait annoncé qu'il serait renvoyé en France le lendemain et remis à la police de Vichy et à la Gestapo, il préféra arrêter là son long voyage de fuite des Nazis, commencé en 1933 par son départ de Berlin pour Paris, puis de Paris pour Marseille en cet été 1940, et finalement de Marseille pour Portbou, d'où il espérait pouvoir rejoindre le passage pour l'Amérique du Nord, comme d'autres purent le faire, et particulièrement les autres membres de son petit groupe. Lui ne le put pas. Portbou fut le dernier passage de sa vie.

Il fut enterré dans la tombe numéro 563, du cimetière de Portbou, où son cadavre fut conservé jusqu'à la fin de la guerre, lorsqu'une famille locale réclama cette tombe occupée par un étranger inconnu. Celui-ci fut alors mis dans une fosse commune, finale et totale disparition de Walter Benjamin.

En 1985, le Président de la République Fédérale d'Allemagne fit la proposition d'ériger un mémorial à Walter Benjamin sur les lieux mêmes de sa mort. En 1989, Ingrid et Konrad Scheurmann reçurent la charge de réaliser ce mémorial. Pour la conception du projet, ils choisissent Dani Karavan, un artiste israélien, oeuvrant entre sculpture et land art. Après quelques difficultés dans le

financement de l'oeuvre, elle fut inaugurée le 15 mai 1994.

Parcourant l'environnement de Portbou, Dani Karavan choisit la plate-forme de l'entrée du cimetière, comme lieu le plus approprié pour l'installation du mémorial. Le cimetière est situé, juste en dehors de la ville, sur le promontoire qui délimite au Sud, la baie nichée dans la pente rapide de la montagne aride plongeant dans la mer. Le cimetière est constitué d'une série descendante de terrasses, articulées par d'épais murs verticaux percés de cavités dans lesquelles les cercueils sont glissés. Les murs sont faits de maçonnerie revêtue de chaux blanche. La plate-forme, comme un parvis organisant l'entrée du cimetière, est bloquée du côté Ouest par un contrefort de la pente de la montagne, et du côté Est elle est délimitée par l'arête sommitale de la falaise située à 26 mètres au dessus du niveau de la mer. Au pied de celle-ci se trouvent des rochers sur lesquels viennent se briser les vagues, formant des remous sonores et de l'écume blanche. Ce furent ces violents remous qui attirèrent l'attention de Dani Karavan. Selon ses propres mots «la nature dit la tragédie de cet homme. Personne ne pourrait mieux l'exposer. Il ne me restait qu'à aider le pèlerin à voir ce que la nature elle-même disait.»

Par quel moyen aida-t-il le pèlerin à comprendre ce qui était en jeu en ce lieu ? Par un geste très simple : un tube à section carrée fait de métal rouillé, brisant le sol du parvis et conduisant la vue et la marche vers les remous, tout en s'arrêtant en porte-à-faux dix mètres au dessus du niveau de la mer. Je nomme cette chose un «tube carré» alors que d'autres parlent d'un tunnel, d'une galerie, d'un couloir, d'une cage d'escalier. Parallélépipède creux pourrait être la description géométrique précise. Depuis le flanc Nord de l'autre côté de la baie, la chose apparaît comme une flèche fichée dans la terre, une sombre faille artificielle, contrastant avec la chaux blanche du revêtement du mur du cimetière. Cette vue de loin, pré-dit, annonce, l'ambiance violente suggérée par la perception proche de l'oeuvre de Karavan.

Lorsqu'on s'approche du mémorial, parvenant au parvis du cimetière, au sommet d'une longue promenade qui nous fait progressivement quitter le tissu urbain de la vie quotidienne de la petite ville, on ne peut en voir qu'une très faible partie, émergeant hors de la plate-forme. Comme le tube carré est installé en oblique, sa portion visible se présente comme un prisme triangulaire acéré au fort contraste avec l'horizontalité du parvis-terrasse. Son matériau contribue également à l'impression de «dé-placement». Les panneaux d'acier corten, comme du métal rouillé brun foncé, dérangeant l'atmosphère sereine de l'environnement paisible du petit cimetière.

Surmontant notre surprise, qu'est-ce que cette chose vient faire là, nous nous approchons de l'ouverture de cette masse métallique, sans soupçonner ce que nous allons y trouver. On doit préciser que l'approche se fait latéralement, tangentiellement. On ne découvre l'ouverture que d'un coup, seulement lorsqu'on se trouve dans son axe, qui est perpendiculaire à notre marche. L'ouverture béante est si sombre, les marches (87 !) sont si rapides (une pente de 27,5° !), les vagues se brisant sur les rochers, perçues à fond du tube, sont si menaçantes que l'on n'ose pas y entrer. On ressent comme une menace. Glisserait-on, manquant une marche, que nous serions violemment projetés dans la mer en dessous. Aussi passons-nous l'entrée. Puis nous revenons sur nos pas, une fois calmé ce stress d'anxiété. Et nous commençons la descente lentement, précautionneusement. En un premier moment nous sommes entourés d'obscurité, d'autant plus que nous venons tout juste de quitter l'extérieur largement ouvert à la lumière du soleil. Continuant de descendre le plafond s'ouvre et offre une vue élargie sur le ciel, le sentiment de confinement se calme et quelques marches plus bas nous atteignons le panneau de verre en vitre sécurit qui a été inséré dans le tube, 17 marches avant la fin ! Nous pouvons nous tranquilliser, il n'y avait pas de réel danger à tomber d'une douzaine de mètres dans la mer menaçante. Quel soulagement ! L'esprit calmé nous pouvons lire la citation

de Walter Benjamin gravée dans l'épaisseur du panneau vitré. «Il est plus difficile d'honorer la mémoire des sans-noms que celle des célèbres. La construction historique est dédiée à la mémoire des sans-noms» (W.B., G.S.I, page 1241).

De fait c'est là la seule référence explicite à Benjamin, excepté un petit panneau à l'entrée du parvis disant que ceci est le Walter Benjamin Memorial, que nous puissions trouver dans toute l'installation spatiale de Dani Karavan. Ainsi, la confiance retrouvée, nous pouvons nous laisser aller à contempler le paysage triparti : la mer, la montagne et le ciel au dessus, précisément cadrés par la forme en U de la partie finale de ce «canal optique» plongeant.

Comme nous ne pouvons aller plus loin, heureusement, nous sommes forcés, ou plutôt invités à nous retourner pour entreprendre l'ascension des marches en pente raide. En un premier temps nous restons à l'air libre, avant d'atteindre la portion qui est refermée par le plafond, lui-même recouvert de la langue de terrain que la cage d'escalier a transpercé. A nouveau dans l'obscurité l'ouverture au sommet à la fin des marches, ouvre sur le ciel. Comme une flamboyante fenêtre elle ne laisse apparaître rien d'autre que le vide glorieux. Nous sommes saisis d'un intense sentiment d'exaltation et de jubilation, qui ne s'affaiblit qu'à l'atteinte de la dernière marche du haut, lorsque l'axe de notre regard n'étant plus dirigé obliquement vers le ciel, nous rejoignons la «platitude» de notre monde humain sans que pour autant le retour à l'horizontalité familière nous laisse quelque amertume, plutôt de la sérénité retrouvée. Quel périple ! De l'angoisse à la jubilation puis à la quiétude. Et tout ceci, grâce à la structure la plus simple qui se puisse imaginer, un tube carré, obliquement installé sur l'arête d'un petit plateau et se projetant hors d'une falaise.

Mais n'oublions pas que la simplicité n'est pas le contraire de la complexité. Les deux notions proviennent d'une même racine : le

verbe latin *plicare*, qui signifie plier. Simple, c'est lorsqu'on plie une fois, *semel plicare*. Et lorsqu'on plie une feuille de papier, nous obtenons deux feuilles attachées l'une à l'autre, pliées ensemble, ce qui est proprement l'état du *cum-plicare*, c'est-à-dire du complexe ! Ainsi la complexité réside au sein de la simplicité. La complexité n'est rien d'autre qu'un plus fort degré de multiplicité que celui de la simplicité. Là, est à mon avis le secret de la puissance du dispositif spatial de Dani Karavan. La forme du mémorial Walter Benjamin révèle, déploie-déplie, la duplicité à l'oeuvre dans toute structure architecturale.

L'espace architectural est à double sens, autrement dit le sens architectural est dual, en tant qu'il a double signification et double orientation. Les deux orientations, qui sont la condition de base de toute architecture, sont l'entrée et la sortie. Entrer dans un espace n'a pas du tout la même signification qu'en sortir. Non seulement dans le pur déplacement, mais dans les significations produites par les deux orientations des mouvements prenant place dans cet espace. La signification, le sentiment que nous ressentons lorsque nous entrons, sont très différents de la signification et du sentiment que nous éprouvons lorsque nous sortons.

La plupart des oeuvres architecturales sont soigneusement composées en fonction du sens de l'entrée : nous en approchons, nous franchissons un seuil, nous choisissons notre destination dans le hall d'entrée, nous sommes conduits du plus extérieur au plus intérieur. Mais le travail n'est pas là encore achevé. Nous devrions recevoir une même intensité de significations, nous devrions profiter d'une même attention de la composition et de l'articulation des différentes étapes et situations, lorsque nous nous déplaçons vers la sortie. Bien sûr cela n'est pas facile car le bâtiment ne peut modifier son organisation matérielle établie. Et cependant le bâtiment devrait pouvoir générer d'aussi intenses significations et émotions dans un sens comme dans l'autre. Qui n'a pas éprouvé la sortie comme une expulsion, un abandon alors

que l'entrée avait été si généreusement accueillante.

Certes le dispositif spatial de Dani Karavan est au service d'un programme bien plus simple que celui d'un bâtiment architectural, mais il n'en évite pas pour autant la complexité de la tâche. Au contraire il se comporte comme une expérimentation en laboratoire, qui permet à son utilisateur de prendre une claire conscience de ce que l'on devrait attendre de toute oeuvre architecturale. De plus, la perception du double sens est renforcée par la disposition oblique de la structure. La nécessité de descendre, dans le sens de l'entrée, établit une claire différenciation d'avec la signification de monter, dans le sens de la sortie. La compréhension par l'esprit est fortement assistée par la réponse inconsciente du corps aux sollicitations de la structure spatiale en pente. Nul besoin d'explications pour comprendre la différence entre la montée et la descente. Serait-il installé horizontalement que le mémorial s'en trouverait moins exigeant musculairement, et donc moins en mesure de générer une différenciation du double sens qui est la qualité sine qua non de l'espace architectural. On peut considérer l'oeuvre de Dani Karavan comme une clé de la compréhension architecturale. Je pense en particulier à la place du Capitole de Michel-Ange et au Salk Institute de Louis Kahn à la Jolla près de San Diego.

Un autre trait remarquable de l'oeuvre de Dani Karavan, à Portbou. Dans la descente rapide des marches, à l'intérieur du mémorial, qui menace de nous précipiter dans la mer agitée, une plaque de verre sécurit arrête notre mouvement avant la chute finale annoncée. Notre inquiétude angoissée s'en trouve soulagée, Mais plus intéressant encore nous prenons conscience que tout au long de notre descente, notre ombre se trouvait projetée au devant de nous, en une forme fantomatique, sur cette paroi vitrée sur le fond d'écume blanche des vagues battant les rochers, loin au dessous de nous. Si nous considérons la coupe de ce dispositif

spatial, n'y trouvons nous pas un écho de la caverne de Platon au début du septième livre de la République ? La lumière du soleil, au travers de la haute ouverture, projette l'ombre des choses qui se présentent devant elle sur la paroi du fond, comme un écran au regard des prisonniers enfermés dans la caverne. Or dans le texte même de Platon, les premières choses à ombre projetée sont les prisonniers eux-mêmes ! Cette réflexivité de l'ombre du spectateur, prise en compte par Platon, est pourtant négligée par la plupart de ses commentateurs. Or elle est fondamentale. Ce ne sont pas seulement les choses du monde réel qui sont réduites au statut d'ombre, mais le spectateur lui-même de ce théâtre d'ombres qui est pris, com-pris dans son propre spectacle. Il se voit comme ombre ! «La voix pronominale (nous dit «La grammaire pour tous» de Bescherelle) permet d'indiquer que la personne qui réalise une action, la subit en même temps. Dans les phrases construites à la voix pronominale, le verbe est accompagné d'un pronom réfléchi de même personne que le sujet». Peut-on trouver une meilleure définition de la relation que nous entretenons avec le monde au moyen de l'architecture ?

Cette réflexivité de notre situation architecturale, c'est une oeuvre d'art qui nous la révèle. Peut-être parce qu'elle est plus libre à l'égard des exigences programmatiques qu'une oeuvre d'architecture embarrassée par des nécessités fonctionnelles. Mais loin de nous le souhait de libérer l'architecture de son devoir de fonction, seulement la gratitude envers l'oeuvre d'art de dire si clairement ce que l'architecture ne peut que murmurer.

Mais, ce disant, la signification du mémorial Walter Benjamin n'est pas épuisée. Revenons à cet initial état de mal-aise, cette sorte d'anxiété, que nous avons ressenti lorsque pour la première fois nous avons pénétré dans son champ d'attraction. Nous étions saisis d'inquiétude devant l'étrangeté de la chose et sa capacité à nous mettre en danger de son ouverture précipitée.

Il y a un mot allemand pour signifier cette impression, c'est celui d'*unheimlichkeit*. Le fait d'être privé de maison, de foyer, le sentiment de n'être pas chez soi ou même de ne pas avoir de chez soi. Le *heim* allemand est de même origine que le *home* anglais. Etre dans l'*unheimlichkeit* c'est être dans l'*homelessness*. Etre privé de demeure, se retrouver hors de son familier, ou face au non familier, serait la source et la marque de l'angoisse. Freud et Heidegger ont, chacun à leur manière fait de l'*unheimlich* une catégorie fondamentale de leur pensée en raison du rôle joué par l'angoisse dans la compréhension de la condition humaine. Depuis la traduction par Marie Bonaparte de l'essai de Freud *Das Unheimliche* (1919) on a adopté en français « inquiétante étrangeté ». Emmanuel Martineau lui, propose dans sa traduction de *Sein und Zeit* de Heidegger, « inquiétante étrange (re)té », insistant davantage sur l'étranger que sur l'étrange. Inquiétude aurait peut être suffi, car nous y trouvons la négation « in » pour un et la quiétude, la tranquillité pour le *heim*, le familier, le pays (*heimat*), le chez soi confortable dont la perte inquiète et déstabilise. C'est ainsi qu'en anglais Hubert Dreyfus pour traduire l'*unheimlichkeit* de Heidegger préfère *unsettled* à *uncanny* adopté pour la traduction « standard » de Freud. Inquiétante étrangeté que ce sentiment qui accompagne la situation de celui qui se retrouve étranger là où il est forcé de vivre en permanente inquiétude.

Dans l'enquête lexicale par laquelle Freud commence son essai, il découvre que ce qui est pour les uns *heimlich* peut être dit pour les autres *unheimlich*, ce qui serait rassurant pourrait être inquiétant. Il y aurait un passage continu de l'un à l'autre. L'inquiétante étrangeté se produirait non pas devant l'inconnu, devant l'étranger, mais devant l'inconnu qui a été peut être, trop bien connu, qui a été oublié sous l'effet d'une censure et qui réapparaîtrait de façon inopinée. Au sein de l'inquiétant résiderait une quiétude et réciproquement. On voit tout ce que l'on peut tirer d'un tel constat concernant l'architecture. Non pas la béatitude du confort familier produite par la qualité d'un projet

attentif à l'habitation d'un lieu, mais l'inquiétude nichée au coeur de l'espace confortable, toujours prête à dis-loquer le meilleur agencement. Bien sûr on pense alors à l'architecture de Coop Himmelblau ou de Daniel Libeskind. Mais sans aller jusqu'à cette « déconstruction » de l'architecture, on peut se souvenir d'une chanson de Frank Sinatra « Too close, too close for comfort » ! La trop grande proximité qu'offre un foyer, un *home* loin d'assurer le confort en préviendrait l'accomplissement.

Il n'était pas nécessaire pour Dani Karavan de faire un portrait figuratif de Walter Benjamin pour en évoquer la fin tragique. Par l'expérience de son non-monumental monument il offre à chacun la possibilité d'être averti – ce qui est précisément le sens en latin de *monere*, l'origine de monument compris donc comme avertissement – qu'ici à Portbou s'est produit un événement de grande importance qui mérite qu'on en garde la mémoire ou plutôt qu'on en ait la mémoire en notre garde. Un événement de grande importance non pas seulement parce qu'un grand homme s'y trouve concerné, mais que ce qui s'y est passé une nuit de septembre 1940, et que le mémorial de Dani Karavan nous permet de ré-évoquer sans cesse, peut arriver à chacun d'entre-nous, forcés que nous sommes, peut être condamnés, à affronter cette condition menaçante où l'on n'est même pas chez soi chez soi, où l'on est toujours à passer des frontières, jusqu'à la dernière entre la vie et la mort. En catalan le mémorial Walter Benjamin de Dani Karavan, s'intitule *Passatges*.

*Dani Karavan's Walter Benjamin Memorial in Portbou.  
Double sense of architectural meaning.*

In Portbou, during the night of 26th of September 1940, Walter Benjamin ceased to live, supposedly by swallowing morphine tablets. Portbou is a little boarder town (1600 inhabitants), north of Catalonia, in between Spain and France, where the Pyrenees Mountains range come to dive into the Mediterranean Sea. Walter Benjamin was arrested there by the Spanish police after having crossed illegally the boarder, by a secluded pass, in company of a small group of refugees. As he was told that he would be sent back to France the day after and handed over to the Vichy police and Gestapo, he preferred to stop his long journey fleeing the Nazis, started in 1933 when he left Berlin for Paris, Paris for Marseille in that summer 1940, and finally Marseille for Portbou, where he hoped to embark into a route leading to Northern America like several others could do, and precisely what did the rest of his group. That was the last passage of his life. He was buried in the tomb number 563, in the Portbou cemetery, where his corpse remained till the end of the war, when a local family reclaimed this place. Then he was put into a pauper's grave, his final and total disappearance.

In 1985, the President of German Federal Republic proposed that a memorial to Walter Benjamin should be established in the place where he died. In 1989, Ingrid and Konrad Scheurmann were given the task to implement the memorial. They choose Dani Karavan, an Israeli artist doing something like land art to give a project. After difficulties in financing the work, the memorial was finally dedicated the 15th of May 1994.

Reading Portbou environment, Dani Karavan selected the platform in front of the cemetery as the place to established the memorial. The cemetery is located, just outside of the city, on the southern promontory, which delimits the cove, nestled within the

steep slope of the dry mountains diving into the sea. The cemetery is formed of terraces stepping down, articulated by vertical walls pierced of holes in which coffins are slid in. The structure is made out of whitewashed masonry. The platform, like a parvis organizing the cemetery entrance, is blocked up on the Western side by the mountain slope, delimited on the Eastern side by the top edge of a cliff 26 meters above the sea level. At the foot of the cliff we find rocks on which the waves come to break, forming roaring swirls and white foam. It was these swirls which attracted Dani Karavan's attention. In his proper words "nature is telling the tragedy of this man. No one could present it better. All that remains for me is to help the pilgrims see that nature is saying."<sup>2</sup>

By what means did he help the "pilgrims" to understand what is at stake in that place. By a very simple gesture: a rusted iron square tube breaking the ground of the parvis and driving the movement to the swirls, stopping in a cantilevered situation 10 meters above the sea level. I name this thing a "square tube", while others speak of a tunnel, a gallery, a corridor, a staircase... Hollowed parallelepiped would be the proper geometrical description. From the Northern side of the bay the thing appears as an arrow planted into the earth, a dark artificial crack contrasting the vernacular whitewashed cemetery wall. The long distance view foretells the violent mood suggested by the close performance of Karavan's work.

When we approach the memorial, reaching the cemetery's parvis, on top of a long promenade which makes us leaving progressively the daily life urban fabric of the town, we can see only a very small part of it, rising out of the platform. Since the square tube is obliquely set the visible portion of it has the shape of an acute triangular prism strongly contrasting the horizontality of the like-terrace. Its material too is conveying a sense of displacement. The planes of corten iron, looking like dark brown rusted metal,



disturbed the serene atmosphere of the peaceful small cemetery environment. Surmounting our surprise, what this thing is doing here, we come close to the opening of that metallic mass, unexpecting what we are going to find. We have to precise that we approach laterally, so discovering the aperture all at once while we come into its axis, which is perpendicular to our walk. The mouth is so dark, the 87 steps are so steep a gradient of  $27.5^\circ$

the breaking waves, perceived at the end of the tube, are so threatening, that we don't dare to enter. If we would slip down, missing a step, we would be violently thrown into the sea down below. So we pass by the entrance. Then we come back, calming down this stress of anxiety. And we begin slowly, carefully our descent. For a moment we are surrounded by a darkness, all the more strong than we just left the outside widely open to sunlight. Going down forward, the ceiling opens and enlarges the view to the sky, the feeling of confinement softens, and some steps further we reach the safety glass panel which has been inserted 17 steps before the end... We can relax, there was no actual danger to fall down into the threatening sea 10 meters below. What a relief! Peace in mind we can read the quotation of Walter Benjamin which has been engraved into the thickness of the glass panel. <sup>3</sup>It is more arduous to honour the memory of the nameless than that of the renowned. Historical construction is devoted to the memory of the nameless.<sup>2</sup> (W. B., G.S. I, page 1241). By the way this is the only explicit reference to Benjamin, excepted a small plate at the entrance of the parvis saying that this is the Walter Benjamin memorial, that we can find into the entire Karavan's land-installation. So, with a fresh confidence we can contemplate the amazing tripartite landscape: sea, mountain, and sky above precisely framed by the U shape of the ending part of the sloping channel.

As we cannot get further, hopefully, in our descent, we are forced, or rather invited, to turn back starting the ascent of the

steep steps. During a first moment, we stay in the open air, before reaching the portion which is closed by a ceiling, itself covered by the piece of land that the staircase breaks and passes through. Once again in darkness, the aperture on top and at the end of the steps opens up onto the sky. The dazzling window lets appear nothing but a glorious nothingness. We are seized by an intense feeling of exhilaration, which fades only when we reach the last and top step, when the axis of our gaze is no more pointing at the empty sky, when we come back to the flatness of our human mundane world. What a trip! From anxiety to exhilaration, thanks to the simplest formal structure you could imagine: a square tube obliquely set at the edge of a little plateau, projecting out a small cliff. But we have to remember that simplicity is not the opposite of complexity. Both notions are formed from the same root: the Latin verb *plicare* which means to fold. Simple is when we fold *semel*, that is one time. If we fold one time a sheet of paper, we get two sheets and as they are still attached to each other, they are fold together, which is precisely to be *cum-plicare* that is to be complexed! So complexity dwells within the simplicity. Complexity is nothing but a higher degree of multiplicity than the one of simplicity. Doubleness is already within simpleness. Here is, for me, the secret of Dani Karavan's device strength. The form of Walter Benjamin reveals, unfolds, the "duplicity" of any architectural structure. Architectural space has a double sense, or the architectural sense is dual, in such that it has a double meaning and a double orientation. The two orientations, which are the basic conditions of architecture, are the way in and the way out. To get into a space is not at all the same thing than to get out from that same space. Not only in the mere displacement, but in the meanings conveyed by the two different orientations of the movements taking place in that space. The meaning, the feeling we get while entering is quite different from the meaning, the feeling we get while exiting. Most of the architectural works are carefully composed according to the entrance sense: we approach

to them, we pass through the threshold, we select our way in the entrance hall, we reach the intimacy, we are dived step by step from their exteriority to their interiority. But the job is not achieved. We should received the same intensity of meanings, the same careful composition, articulation of the different parts and situations while going out. That is quite difficult because the building cannot change its material settled organization. And nevertheless it should yield as intense meanings and feelings as the ones we got from the other orientation. Who has not experienced the exit as an expulsion, an abandon while the entrance was so generously welcoming. For sure Dani Karavan's device has a simple program to serve, but it does not elude the complexity of the task. On the contrary it behaves like an experiment in a laboratory, which allows the user of it a clear consciousness of what we should expect from any architecture. The perception of the double meaningness is reinforced by the oblique setting of the structure. The necessity of going down in the entrance sense differentiates clearly the meaning of going up in order to go out. The gestures of the body itself are quite different in their intensities. The mind comprehension of the meaning is strongly assisted by the unconscious bodily response to the simulations of the spatial structure. Being horizontally settled the memorial would be less demanding, so less capable of yielding the double sense which is the sine qua non feature of the architectural space.

We should thank Dani Karavan for another meaningful effect we can perceive in his Portbou work. That is the casting of our own shadow on the glass panel, while we are descending the steps, lighted by the sunrays in our back, since the moment we present our body in the top entrance aperture. The precision of our cast silhouette is reinforced by the fact that in the background there is the whiteness of the foam produced by the swirling waves. That amazing situation remains me Plato's myth of the cave, telling the weakness of human condition, towards our capacity or un-capacity

to be in direct contact with the real beings. The prisoners in the cave are forced to face the bottom wall, a like-screen, on which are cast the shadows of the beings which passed in front of the top aperture, lighted by a fire, or the sunlight, behind them. That means for Plato that the sensible men cannot look at the dazzling intelligible beings... unless a radical conversion. In section, Karavan's and Plato's situations are very similar. But while in Plato's cave, shadows are cast on a solid rocky ground owing them a certain consistency, in Karavan's square tube shadows are cast on a transparent quasi immaterial screen, reinforced, if we can say, by the most instable matter which is the liquid foam. If Plato intended to exhibit the weakness of our natural condition by its nevertheless rocky shadows, what to say about Karavan's fading watery shadows!

So doing, the Walter Benjamin memorial meaning is not exhausted. Let's remember the initial dis-easiness, the sort of anxiety we felt, when we entered into its field of attraction. There is a German name for this feeling, it is *unheimlichkeit*, the homelessness, the feeling of not being at home (*heim*). This uncanniness, or unsettledness has been widely explored by Freud and Heidegger. The French translate this strange word by *inquiétante étrangeté*, or more radically by *inquiétante étrangère(re)té*, the feeling of the one who is always a stranger where he is forced to live with a permanent dis-quietness. It was not necessary for Karavan to make a figurative portrait of Benjamin in order to evoke his tragic fate. By his non-monumental monument he gave to anyone the possibility to be warned (which is the precise meaning of the Latin *monere* the root for monument) that here something of great importance happened. Of great importance not only because a single great man was sadly concerned, but because we are, all of us, forced, and even condemned, to pass through this threatening condition. That is why Dani Karavan untitled his work *Passatges* in Catalan.

Promenade à Portbou

Traverser les Pyrénées Orientales, avant qu'elles ne plongent dans la mer. Montagne aride, à la végétation rase, sauvage, inhospitalière, surtout au passager clandestin. Et puis l'arrivée sur la baie de Portbou, comme un passage domestiqué, encadré. La petite ville, surmontée de la grande barre, hors d'échelle, de la gare de chemin de fer.

Gare traversante, vers le Sud l'Espagne, vers le Nord la France. Combien d'espoirs, de désespoirs, pris dans la double orientation. Le trou noir de la sortie de la gare vers la ville au sommet d'un escalier vertigineux. Double orientation encore de la *Rambla*, vers la montagne ou vers la mer. Redoublement en arbres de la voûte métallique de la gare.



Partout dans la ville les escaliers raides que l'on descend, que l'on monte. Au sommet, l'ouverture sur le ciel cadrée par l'architecture.

Début de la marche du « pèlerin » vers le Mémorial Walter Benjamin. Au milieu d'immeubles d'habitat collectif. Un tableau en ligne de mire. C'est une reproduction en céramiques du Guernica de Picasso ! La Catalogne tend la main au pays Basque, de l'autre côté des Pyrénées. La route s'élève le long des immeubles, puis dans la nature rocheuse. On est trente mètres au-dessus du niveau de la mer. Dernier virage à droite et le Mémorial s'annonce.

Dans le fond, le mur blanc du cimetière, avec la forme en ogive de la porte d'entrée. Juste en avant, la masse sombre d'un prisme triangulaire émergeant du sol. Contraste entre l'acier corten, à l'aspect rouillé, de la partie apparente, à la géométrie acérée, du Mémorial, et la maçonnerie traditionnelle du mur vernaculaire blanchi à la chaux.



Le promontoire Sud de la baie, sur lequel s'étagent les terrasses du cimetière. Vu de loin le « tube carré » du Mémorial, s'enfonce dans la terre, comme une blessure. Trait sombre dans le paysage. L'intrus se force une place dans le déjà-là.

Mais les gens du pays ne sont plus troublés, d'un pas décidé ils s'avancent imperturbables vers l'entrée du cimetière. Des murs de soutènements des terrasses, percés de niches dans lesquelles s'infiltrèrent les cercueils. La tombe 563 où Walter Benjamin repose de 1941 à 1945, avant de disparaître dans une fosse commune.

Le cimetière comprend deux escaliers de liaison. Comme ceux de la ville, ils montent et descendent en pente forte. La montée bloquée sur un objectif, une chapelle, une porte. La descente ouverte sur la mer au-delà de la limite terrestre. Encadrement fort de la vue et du parcours.

Les escaliers du cimetière, ainsi que ceux de la ville, sont comme la matrice de l'escalier du Mémorial. Descendre-monter, entrer-sortir, éprouver l'oblique. Ou bien au contraire, c'est le dispositif spatial du Mémorial qui, par son expérience concentrée, permet la compréhension explicitée des escaliers de Portbou.

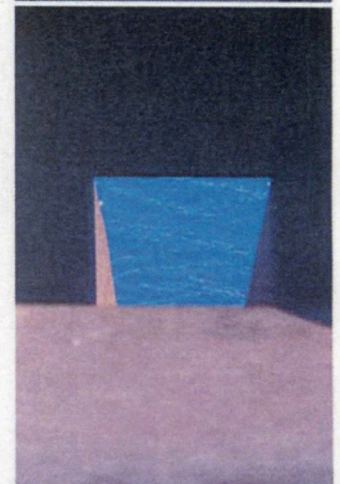
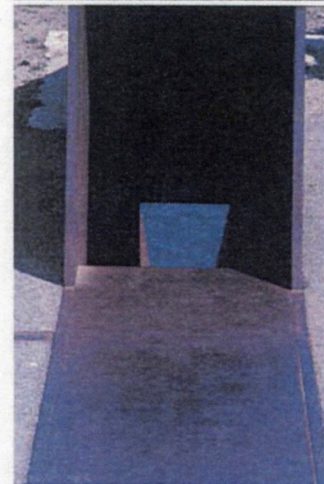
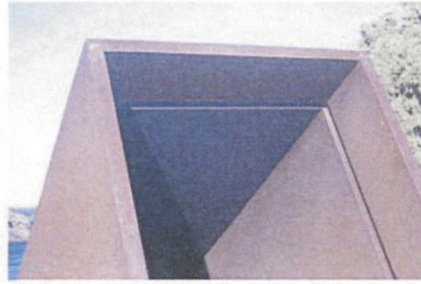




Le « tube carré » enveloppant les marches qui descendent vers la mer. Bouche noire. Vers où va-t-on ? L'enveloppe épaisse de 6,5 centimètres.

Ose-t-on pénétrer dans l'intérieur de cet espace ? Plus on s'approche, plus la sombre ouverture laisse voir la mer menaçante en contrebas.

La fuite en pente forte sur l'ouverture au loin. Le plafond s'interrompt. La lumière succède à l'obscurité. La vision du paysage s'agrandit. L'architecture encadre le paysage. La vue est dirigée sur les vagues se brisant sur les rochers. Spectacle violent que le dispositif spatial a pour fonction d'exposer. Va-t-on prendre le risque de tomber dans ces vagues violentes. Le vent, le bruit de la mer, les trains qui passent dans le lointain. La panique d'être précipité, de faire le saut involontairement.

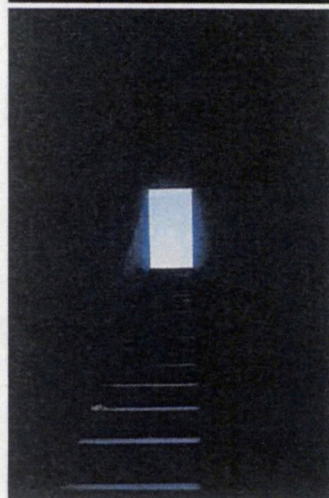
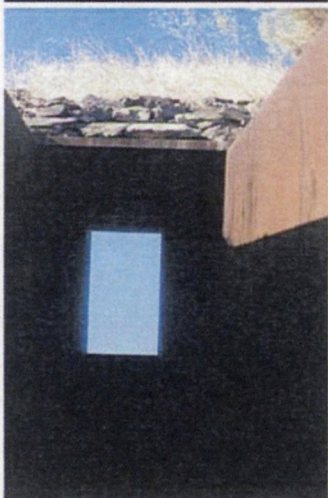
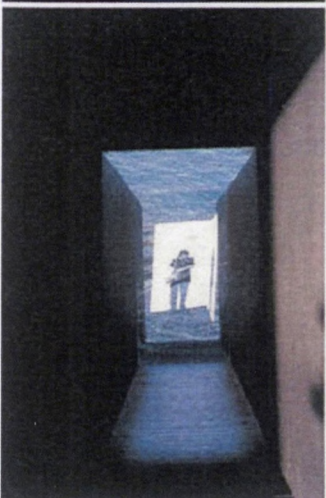


Descendant, téméraire inquiet, on « tombe » sur la vitre de protection. Elle a 4,5 centimètres d'épaisseur. Malgré les failles et les impacts de chocs, elle prévient notre chute. Il n'y avait rien à craindre.

Rassuré on profite du paysage. Mer, terre, ciel sont composés, assemblés. C'est l'ouverture de l'architecture cadrant la vision, qui fait d'un paysage, somme toute banal, un lieu d'exception. Le Mémorial, comme un canal optique, guidant la vision, vers un spectacle changeant, du plus grand calme à la violence.

Et si l'on est au bon moment, la surprise de voir sa silhouette se manifester.

Après l'entrée, la descente, le retour en montée vers la sortie. En haut de l'escalier la pure ouverture sur le ciel. On voit le rien, le vide. Tant que la vue est parallèle à l'oblique de la montée, elle ne vise que le ciel.



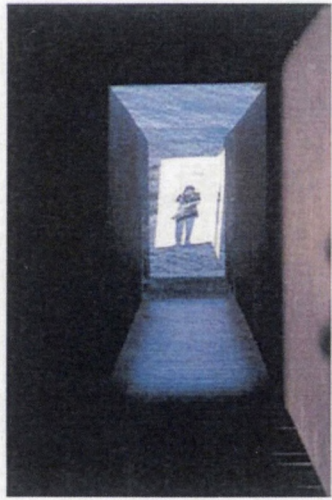
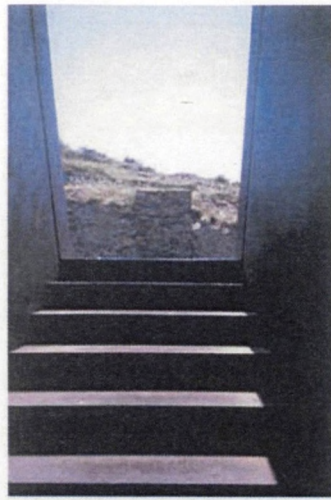
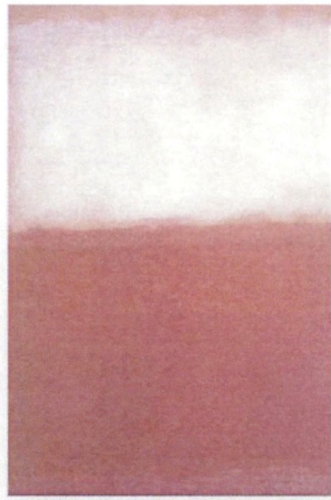
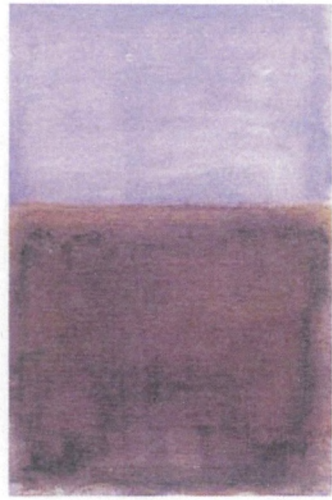
Rothko ne nous donne-t-il autre chose à voir ? Après l'exaltation quasi mystique de la montée oblique, l'arrivée au sommet nous remet à l'horizontal. Succède à l'ouverture sans limite de la visée céleste, un mur de pierres appareillées enchâssé dans le talus rocheux. La sortie symbolique est bloquée.

Seule issue, quitter le champ de l'œuvre, marqué par la bande métallique au sol.

Voir son ombre projetée. Il n'y a place que pour une seule personne. Sois, avec soi. « Connais-toi toi-même ».

Par l'ombre réflexive ou le reflet ombreux qui se manifeste en avant sur la vitre de protection. La silhouette en contre-jour d'un spectateur-acteur. Comme sa face, qui se reflète sur la vitre reste sombre du fait que la lumière du soleil éclaire son dos, l'image produite par la réflexion ressemble à une ombre. C'est un reflet, mais sombre comme une ombre.

C'est bien une représentation de soi qui se forme. Mais elle est fruste, privée de détails. Une masse cernée de la silhouette. Fragile représentation, qu'efface la blanche écume du mouvement des vagues en arrière-plan, vue au travers de la vitre.



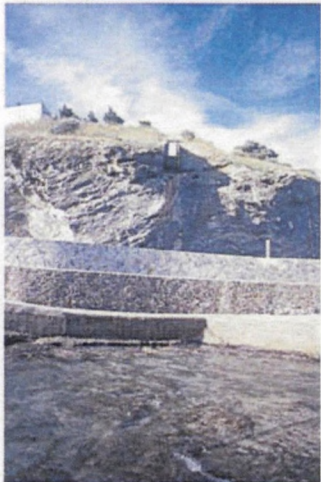
Que sommes-nous, pour n'être représentés que par une fugitive image. A peine, peut-on voir le plan de la représentation inscrit sur la vitre, vidé de toute image de soi-même en train de se regarder.

Arrivée par la mer. Dans le haut de la falaise, la trouée vue dans l'axe. Portbou.

Arrivée par la promenade du bord de mer. Suspendu d'une dizaine de mètres au dessus de la promenade, les lames du Mémorial fendent le rocher.

La géométrie acérée de l'intervention artificielle provoque la roche naturelle. Et pourtant le matériau du Mémorial, plaques d'acier à l'aspect rouillé, s'attise à la couleur de la roche métallifère, comme une rouille pétrifiée.





Le chemin qui s'élève dans le dos du cimetière au dessus de la plate-forme d'entrée, même, en un premier temps, aux quelques marches qui dirigent la vue sur un olivier à l'abri du mur et en un second temps à la table carrée pourvue d'un cube en son centre.

Elle émerge à peine du sol. Le cube, qui évoque le tombeau de Loos, peut servir de siège, permettant au spectateur assis de laisser son regard aller vers l'horizon voilé par le grillage posé sur le sommet du mur. L'au-delà n'est pas accessible. Nous sommes en cage.

La petite plaque de marbre blanc, qui avant l'intervention de Dani Karavan en 1994, depuis 1979, inscrivait le souvenir du « *Filòsof alemany* » sur le mur du cimetière.





Deux exemples d'architectures véritables, aux programmes plus complexes que celui du Mémorial de Portbou, et qui eux aussi jouent de la double orientation génératrices de la double signification, différence renforcée par l'usage de l'oblique en coupe et en plan.

Il s'agit d'abord du projet de Michel-Ange pour la place du Capitole à Rome (*circa* 1550), qui met en scène la direction Est-Ouest indiquant la référence à l'antiquité, en trouvant l'origine à l'Orient de la colline dans la zone du forum, et son complément Ouest-Est qui indique la référence à la Chrétienté, trouvant son origine à l'Occident par la situation au Vatican de la cathédrale Saint-Pierre, berceau de l'Eglise chrétienne. Les deux orientations se croisent le long de l'axe longitudinal de la place de Michel-Ange. Monter depuis la ville, entrer dans l'élargissement de la place. Se retourner vers la descente en ville par la pente de la rampe. Complicité architecturale de l'Antiquité païenne et de la Chrétienté triomphante.

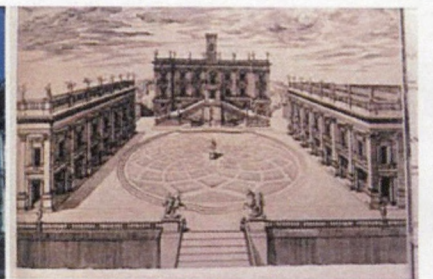
Il s'agit ensuite du projet de Louis Kahn pour le Salk Institute à la Jolla au Nord de San Diego (Californie). Les bâtiments de 1959, complétés de ceux de l'agrandissement de la fin des années 1980, présentent un aspect tout différent, selon que l'on aborde le complexe en venant de l'Est et découvrant vers l'Ouest, la vue cadrée par l'Océan Pacifique et le ciel, dans une ambiance cosmique et métaphysique ; ou selon que l'on arrive par l'Ouest où l'ensemble présente un aspect domestique aux ouvertures multiples, accueillant non plus les dieux de la Terre et du Ciel, mais les humains de la vie quotidienne. Par la seule mise en oblique des parois du dos des petits bâtiments accueillant les bureaux individuels des chercheurs, le projet passe d'un aspect « aveugle » ouvert à la dimension cosmique, à celui d'un lieu de vie ouvert à la multiplicité des petits hommes.

## Le projet de Michel-Ange pour la place du Capitole à Rome, *circa* 1550.

On contourne par la droite (l'Ouest) le monument à Vittorio Emanuele II et l'on devine à peine les bâtiments de Michel-Ange. Arrivé de face par la place de l'Ara Coeli, s'offre le choix de la montée par un escalier très pentu à l'église Santa Maria in Ara Coeli ou l'ascension douce de la rampe de Michel-Ange qui « coordonne » le rez-de-chaussée urbain avec la place haute.

La montée euphorisante fait lever les bras à une visiteuse qui ainsi « dessine » le caractère divergent du plan selon l'orientation Ouest-Est, celui de l'entrée dans la place. La gravure de Dupéroux, contemporain du projet, trop respectueuse de la perspective légitime, corrige Michel-Ange en faisant apparaître les palais latéraux comme convergents, alors qu'ils divergent comme le montre bien la reconstruction du projet original par James Ackermann.

Au milieu de la place, la statue de Marc-Aurèle sur un socle à hauteur d'homme, si petits soient-ils, oblige à quitter l'axe central et à diverger en un décalage oblique, vers la gauche ou la droite du palais du Sénateur qui occupe le fond de la place. Cela tombe bien car pour accéder à l'entrée du palais, situé au premier étage au dessus du niveau de la place...

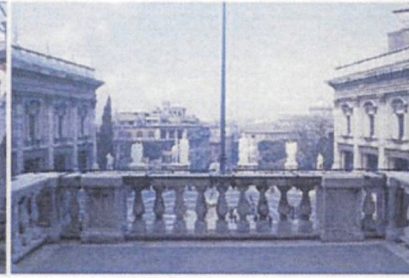


... Il faut emprunter l'une des deux volées de marches qui montent parallèlement à la façade en partant des deux extrémités du bâtiment. Après un palier intermédiaire on accède au palier sommital sur laquelle s'ouvre la porte d'entrée, mais qui surtout, par un retournement permet la vision « accélérée » de la convergence de la place, désormais pratiquée selon l'orientation Est-Ouest, celle de la sortie. Comme au théâtre, dans la loge du prince, le spectacle s'ouvre sur Rome. Le paysage urbain encadré par les deux palais latéraux, vu à contre-jour, se trouve dé-réalisé ; la ville entrevue n'est-elle qu'une image de fond, de scène, un songe ?

D'Ouest en Est, en y montant, on entrait dans la place, qui, plus on s'y avançait, plus elle nous accueillait généreusement dans son élargissement et nous conduisait vers sa face fermée, là où réside le pouvoir. D'Est en Ouest, que l'on sorte réellement en descendant vers la ville, ou virtuellement par la vue au travers du cadre resserré de la quatrième façade ouverte, la « Stimmung », comme dirait Loos, produite par le projet de Michel-Ange, change du tout au tout.

L'agent de ce retournement est la statue équestre de Marc-Aurèle, précisément installée au centre de la place par Michel-Ange comme au cœur d'un vortex. Cette statue est l'incarnation-incorporation de la double signification de la double orientation. Son bras droit levé est-il un signe d'accueil de celui qui entrant dans la place vient à sa rencontre, ou bien l'indication du sens qu'il faut suivre lorsque l'on se trouve dans son dos. L'ambivalence de la signification de la statue expose l'ambivalence de la signification du projet, selon sa double orientation. Remonter de l'Occident vers l'Orient, ou descendre de l'Orient vers l'Occident ? Michel-Ange laisse la question ouverte.

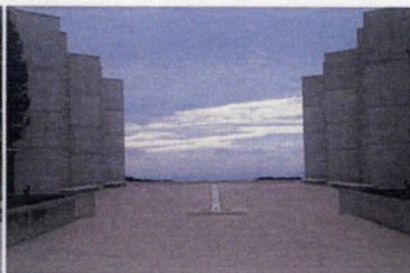
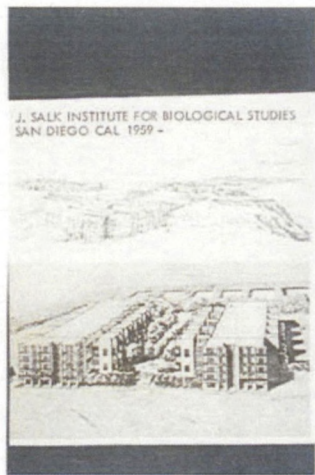




**Le Salk Institute de Louis Kahn à La Jolla,  
réalisé en 1959 au Nord de San Diego en Californie.**

Aujourd'hui en arrivant par l'Est, on traverse, comme un vestibule des bâtiments de Kahn, les deux corps symétriques de l'agrandissement de l'Institut réalisé dans les années 1990. Nous sommes forcés de quitter l'axe de symétrie de la composition par le mur de soutènement d'une terrasse plantée, qui masque la vue des bâtiments de Kahn. Nous obliquons vers la gauche, et nous gravissons quelques marches, avant de retrouver l'axe central au sommet d'un palier. Alors se découvre le projet de Kahn. Des parois aveugles qui cadrent l'infini de l'océan Pacifique, un segment d'horizon où terre et ciel s'interpénètrent. L'orientation Est-Ouest génère un sentiment cosmique, bâtiments faits pour la rencontre des dieux, Gaïa et Ouranos.

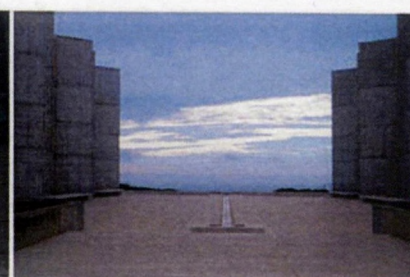
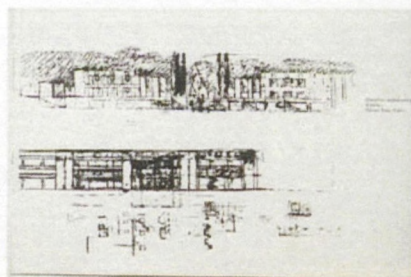
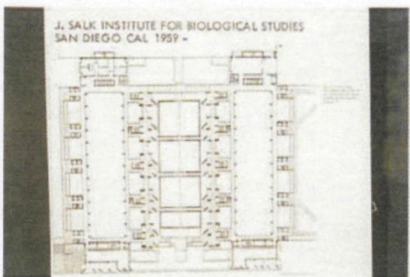
Si on aborde la projet en venant de l'Ouest on se trouve dans une toute autre ambiance. Les bâtiments ne sont plus qu'ouvertures et les hommes, non les dieux, occupent la terrasse inférieure. L'orientation Ouest-Est génère un sentiment domestique. A l'hermétisme de la vision Est-Ouest succède l'ouverture à la vie quotidienne de la vision Ouest-Est. La transformation s'opère par la mise en oblique des parois du dos des fenêtres qui ouvrent sur l'océan. A la continuité de la série des parois aveugles s'oppose la discontinuité des avant-corps ouverts.

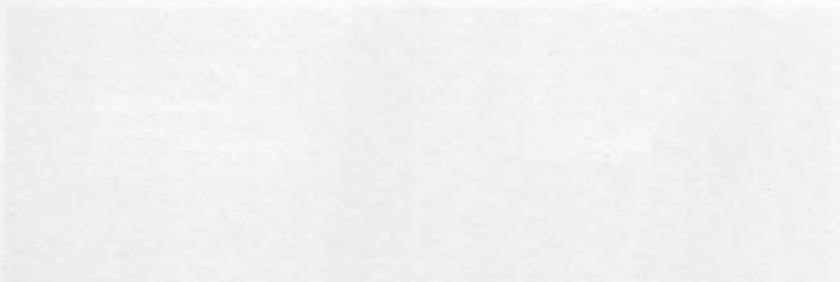


Comme des petites unités de vie autonomes, détachés des grands corps de laboratoires. On passe de l'échelle cosmique des grandes dimensions du paysage, à la dimension du détail constructif des petites lamelles des panneaux de bois.

L'axe cosmique de l'articulation Est-Ouest est matérialisé par un petit canal d'eau taillé dans le sol de travertin. La faille du Torrey Cañon prolonge « naturellement » la direction « artificielle » de l'architecture et plonge sur le Pacifique.

Dans le plan on a peine à repérer les éléments obliques qui jouent pourtant un rôle essentiel. Les croquis préparatoires montrent l'espace de l'esplanade, entre les deux corps de bâtiments des laboratoires, occupé par de la végétation, des arbres qui cherchent leur forme. Kahn non satisfait par son projet de plantation, consulte Luis Barragán en tant que *landscape architect*, spécialiste du paysage. A peine arrivé sur le chantier, en attente de sa végétation, Barragán déconseille totalement l'occupation du vide par des arbres. Supposé donner des conseils de plantation, il recommande la nudité de l'architecture. « Par là, dit-il, vous gagnez la cinquième façade sur le ciel ». Kahn abandonna aussitôt tout projet de végétalisation et nous offre cet espace à la puissante double signification.





## *Heimlichkeit - Unheimlichkeit*

Heinrich von Arnim



Nous prenons le risque de rapprocher le sentiment de malaise, voire de peur, qui nous saisit à la vue de la plongée vers les flots déchainés cadrées par l'escalier du Mémorial de Portbou, avec la catégorie de l'*unheimlichkeit* telle qu'en en parlaient Freud et Heidegger. Est-ce faire porter une charge trop lourde à l'œuvre de Karavan à Portbou ?

Nous pensons plutôt que l'expérience du Mémorial Walter Benjamin est l'occasion d'expérimenter des thèses qui sans cette confrontation pourraient demeurer enfermées dans les livres qui les exposent. Que notre rapport au monde soit qualifié, coloré, au moins en partie, par ce sentiment de malaise que suscite en nous le Mémorial de Portbou, valide la possibilité qui nous est offerte de faire, comme « *in vitro* », c'est-à-dire sans risques réels, l'expérience de cette « inquiétante étrangeté ». Freud d'abord, dans un essai de 1919, puis Heidegger, dans *Etre et temps*, en 1927, ont fait de ce sentiment, qui peut aller jusqu'à provoquer une angoisse, une catégorie apte à saisir le sens de l'existence humaine. Freud part du constat que tout ce qui nous est étranger n'est pas nécessairement inquiétant. On pourrait même dire que l'étranger est ce qu'il y a de plus séduisant. L'étranger nous sort du monde habituel. Pour être inquiétant l'étranger doit être familier, du moins doit avoir été familier, d'une familiarité un jour frappé de censure pour telle ou telle raison. C'est le resurgissement d'un tel familier oublié, sous les aspects d'un étranger inconnu, qui seul suscite l'angoisse. Ils ont raison ceux qui prétendent que la traduction de *unheimlichkeit* par « inquiétante étrangeté », oublie le familier, le chez-soi (*heimat, home*) qui est à l'œuvre dans sa négation. Au fond in-quiétante aurait suffi. On aurait la quiétude, la tranquillité, l'aise du familier, du chez-soi, niée, barrée par le « in ». De la quiétude à l'inquiétude ou de l'inquiétude à la quiétude. Pas besoin d'étrangeté, puisque précisément ce qui fait le problème c'est le familier oublié. L'étrangeté ne devrait être qu'un déguisement pour le familier. Si l'étranger est vraiment étranger, il ne peut troubler la quiétude, il est trop autre. La quiétude ne s'inquiète que de l'oubli de soi-même. Ce qui l'inquiète doit être très proche, d'une proximité gênante et si proche qu'elle en a été barrée, enfouie, oubliée. « Inquiétante familiarité », comme le proposent Michel de Certeau, René Major, plutôt qu'inquiétante étrangeté.

Quand à lui, Heidegger, commence son analyse en distinguant l'angoisse

de la peur. Le sentiment de peur répond à une menace produite par un étant intra-mondain identifiable. On a peur des souris, des serpents, du sexe des femmes... On a peur de quelque chose, donc on peut contrôler la situation : prendre la fuite, faire disparaître l'auteur de la menace, etc. Avec l'angoisse on se trouve aux prises avec une menace infiniment plus puissante. Une menace qui n'est pas liée à une cause spécifique identifiable dans le monde, mais au contraire à la dissolution de la cause précise dans le monde entier. L'angoisse se produit plus facilement la nuit ou dans le brouillard, lorsque « tous les chats sont gris », et que rien n'apparaît comme source du malaise.

« C'est pourquoi l'angoisse ne « voit » pas non plus d'« ici » et de « là-bas » déterminé à partir duquel le menaçant fait approche. Que le menaçant ne soit *nulle part*, cela caractérise le devant-quoi de l'angoisse. Mais « nulle part » ne signifie point rien : il implique la contrée en général, l'ouverture pour l'être-là essentiellement spatial. Par suite, le menaçant ne peut pas non plus faire approche à l'intérieur de la proximité à partir d'une direction déterminée, il est déjà « là » - et pourtant nulle part, il est si proche qu'il oppresse et coupe le souffle - et pourtant il n'est nulle part. Dans le devant-quoi de l'angoisse, devient manifeste le « rien et nulle part ». La saturation du rien et nulle part intra-mondain signifie phénoménologiquement ceci : **le devant-quoi de l'angoisse est le monde comme tel.** » (*Etre et temps* [187]).

Deuxième temps de l'analyse : « le rien d'être-à-portée-de-la-main se fonde dans le « quelque chose » le plus original, dans le **monde**. Mais le monde appartient ontologiquement de manière essentiellement à l'être du *Dasein* comme être-au-monde. Si par conséquent c'est le rien, c'est-à-dire le monde comme tel qui se dégage comme le devant-quoi de l'angoisse, cela veut dire que ce **devant-quoi l'angoisse s'angoisse est l'être-au-monde lui-même.** » (*Etre et temps*, idem). La menace vient de nous-mêmes. Comment s'en sortir ?

Troisième temps : « dans l'angoisse, « c'est inquiétant », « c'est étrange ». (...) Mais ce caractère inquiétant, cette étrangeté signifie en même temps le ne-pas-être-chez-soi. (...) La fuite échéante *dans* le chez-soi de la publicité est fuite *devant* le hors-de-chez-soi, c'est-à-dire étrangeté qui se trouve dans le *Dasein* en tant qu'être-au-monde jeté, remis à lui-même en son être. Cette étrangeté traque incessamment

le *Dasein* et menace, quoiqu'implicitement, sa perte quotidienne dans le On. (...) L'être-au-monde rassuré familier est un mode de l'étrang(èr)eté du *Dasein*, et non de l'inverse. Le **hors-de-chez-soi doit être conçu ontologico-existentially comme le phénomène le plus originaire** ».

C'est pourquoi, lorsqu'il commente, dans son *Introduction à la Métaphysique* de 1935, le texte de la seconde apparition du chœur dans l'*Antigone* de Sophocle, Heidegger traduit le *deinos* des deux premiers vers, par lequel est qualifié l'homme, par *unheimlich*. L'homme c'est l'inquiétant. Par là il choisit dans l'ambiguïté grec du *deinos*, entre merveilleux et horrible. Cependant traduisant un mot ambigu en grec par un mot ambigu en allemand, il laisse ouverte la signification. Comme on peut le voir dans la collection de traductions du *polla ta deina* que nous proposons, les traducteurs ne se sont pas privés de puiser diversement dans cette ambiguïté de *deinos*.

Si cette thèse est vraie on voit quelle difficulté elle porte au cœur de la conception architecturale. C'est le « hors-de-chez-soi », l'inquiétante étrangeté, qui fonderait le « chez-soi ». L'*unheimlichkeit* loin d'être un défaut, une chute hors de ce qui fonde la vie humaine en serait la condition. Les architectes de l'inconfort, les déconstructivistes de la quiétude seraient dans la vérité et non dans la provocation. Le Mémorial de Portbou en serait le prototype !

Sigmund Freud  
Das Unheimliche  
und andere Texte  
L'inquiétante étrangeté  
et autres textes

On peut maintenant s'engager dans deux voies : rechercher quelle signification l'évolution de la langue a déposée dans le mot *unheimlich*, ou bien compiler tout ce qui, dans les personnes et les choses, dans les impressions sensorielles, les expériences vécues et les situations, éveille en nous le sentiment de l'inquiétante étrangeté, et inférer le caractère voilé de celui-ci à partir d'un élément commun à tous les cas. Je tiens à révéler tout de suite que les deux voies conduisent au même résultat, à savoir que l'inquiétante étrangeté est cette variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familial.

Comment cela est possible, à quelles conditions le familial peut devenir étrangement inquiétant, effrayant, c'est ce qui ressortira de la suite. Je remarque en outre qu'en réalité, cette investigation a suivi la voie d'une collecte de cas particuliers et n'a été confirmée qu'ensuite par ce qu'énonce l'usage linguistique. Mais dans le présent exposé, je parcourrai le chemin inverse.

Le mot allemand *unheimlich* est manifestement l'antonyme de *heimlich*, *heimisch* (du pays), *vertraut* (familier), et l'on est tenté d'en conclure qu'une chose est effrayante justement pour la raison qu'elle n'est pas connue ni familière. Mais il est évident que n'est pas effrayant tout ce qui est nouveau et non familial; la relation n'est pas réversible. On peut seulement dire que ce qui a un caractère de nouveauté peut facilement devenir effrayant et étrangement inquiétant; parmi les choses revêtant un caractère de nouveauté, quelques-unes sont effrayantes, mais certainement pas toutes. Au nouveau, au non-familier doit d'abord s'ajouter quelque chose, pour qu'il devienne étrangement inquiétant.

« Les Zeck<sup>b</sup> sont tous heimlich (2)<sup>c</sup> — Heimlich? Qu'entendez-vous par heimlich? — Eh bien... j'ai la même impression avec eux qu'avec un puits enseveli ou un étang asséché. On ne peut jamais passer dessus sans avoir le sentiment que de l'eau pourrait en resurgir un jour. » C'est ce que nous appelons un-heimlich; vous, vous l'appellez heimlich. En quoi trouvez-vous donc que cette famille a quelque chose de caché et de peu sûr? etc. Gutzkow R. 2, 61<sup>d</sup>.

Composés, voir 1 c, de même qu'en particulier l'antonyme : *Un-heimlich* : qui met mal à l'aise, qui suscite une épouvante angoissée : Qui lui parut presque un-heimlich, fantomatique. Chamisso 3, 238; Les heures de la nuit qui suscitent une angoisse un-heimlich. 4, 148; J'éprouvais depuis longtemps un sentiment un-heimlich, voire d'épouvante. 242; Je commence à me sentir un-heimlich. Gutzkow R. 2, 82; Éprouve une épouvante un-heimlich. Verm. 1, 51; Un-heimlich et figé comme une statue de pierre. Reis, 1, 10; Le brouillard un-heimlich qu'on appelle « fumée de cheveux ». Immermann M., 3, 299;

Ces pâles jeunes gens sont un-heimlich et mijotent Dieu sait quel mauvais coup. Laube, tome 1, 119; On qualifie de un-heimlich tout ce qui devrait rester... dans le secret [Geheimnis], dans l'ombre, et qui en est sorti. Schelling, 2, 2, 649, etc. — Voiler le divin, l'entourer d'une certaine Unheimlichkeit 658, etc. —

C'est ici le lieu d'avancer deux remarques dans lesquelles je voudrais déposer l'essentiel du contenu de cette petite investigation. Premièrement, si la théorie psychanalytique a raison quand elle affirme que tout affect qui s'attache à un mouvement émotionnel, de quelque nature qu'il soit, est transformé par le refoulement en angoisse, alors, il faut que se détache parmi les cas de l'angoissant un groupe dont on puisse démontrer que cet angoissant-là est quelque chose de refoulé qui fait retour. Cette espèce de l'angoissant serait justement l'étrangement inquiétant et, dans ce cas, il doit être indifférent qu'il ait été lui-même angoissant à l'origine ou qu'il ait été porté par un autre affect.

Deuxièmement, si là est réellement la nature secrète de l'étrangement inquiétant, nous comprenons que l'usage linguistique fasse passer le *Heimlich* en son contraire, le *Unheimlich*, puisque ce *Unheimlich* n'est en réalité rien de nouveau ou d'étranger, mais quelque chose qui est pour la vie psychique familier de tout temps, et qui ne lui est devenu étranger que par le processus du refoulement. La mise en relation avec le refoulement éclaire aussi maintenant pour nous la définition de Schelling selon laquelle l'étrangement inquiétant serait quelque chose qui aurait dû rester dans l'ombre et qui en est sorti.

Pour clore cette collection d'exemples sans doute encore incomplète, il faut mentionner une expérience tirée du travail psychanalytique, qui, si elle ne repose pas sur une coïncidence fortuite, apporte la plus belle confirmation de notre conception de l'inquiétante étrangeté. Il advient souvent que des hommes névrosés déclarent que le sexe féminin est pour eux quelque chose d'étrangement inquiétant. Mais il se trouve que cet étrangement inquiétant est l'entrée de l'antique terre natale du petit d'homme, du lieu dans lequel chacun a séjourné une fois et d'abord. « L'amour est le mal du pays », affirme un mot plaisant, et quand le rêveur pense jusque dans le rêve, à propos d'un lieu ou d'un paysage : « Cela m'est bien connu, j'y ai déjà été une fois », l'interprétation est autorisée à y substituer le sexe ou le sein de la mère. L'étrangement inquiétant est donc aussi dans ce cas le chez-soi, l'antiquement familier d'autrefois<sup>e</sup>. Mais le préfixe *un* par lequel commence ce mot est la marque du refoulement.

SOPHOCLE.

*Antigone.*

Premiers vers du deuxième Chœur.

Πολλά τά δεινά κούδέν ανθρώπου δεινότερον πέλει.

« δεινος » :  
qui inspire la crainte  
qui inspire l'étonnement  
terrible  
dangereux  
mauvais, funeste  
étonnant, extraordinaire  
étrange  
merveilleusement doué  
extraordinairement habile

« πέλω, πέλει » :  
se mouvoir  
s'élever  
setrouver dans un bien être  
(syn. de ειναι)  
devenir

Unheimliches gibt es vieles, aber nichts ist unheimlicher als der Mensch.

Heidegger, 1935, *Introduction à la Métaphysique.*

Dans la multiplicité du « *deinon* », rien n'est plus « *deinon* » que l'homme.

Multiple l'inquiétant, rien cependant au-delà de l'homme plus inquiétant, ne se soulève en s'élevant.

Gilbert Kahn, 1958.

Il est bien des merveilles en ce monde,  
Il n'en est pas de plus grande que l'homme.

Paul Mazon, 1994, Belles Lettres.

The world is full of wonderful things  
But no one more so than man.

Peter Arnott, 1960, Crofts Classics.

Many the marvelous things ; but none that can be  
More of a marvel than man!

Theodore Banks, 1956, New-York Oxford University Press.

Mille prodiges par le monde...  
Mais l'homme est le plus haut prodige.

Victor-Henri Debidour, 1999, La Pochothèque.

Molti sono i prodigi  
e nulla è più prodigioso  
dell'uomo.

Franco Ferrari, 1982, BUR.

Combien de terreurs ! Rien n'est plus terrifiant  
que l'homme!

Jean et Mayotte Bollack, 1999, Editions de Minuit.

De tous les prodiges de ce monde  
Le plus grand prodige est l'homme.

Jacques Lacarriere, 1994, Editions Du Félin.

Ungeheuer ist viel. Doch nichts  
Ungeheurer, als der Mensch.

Holderlin, 1804.

Beaucoup est monstrueux. Rien cependant qui soit  
plus monstrueux que l'homme.

Philippe Lacoue-Labarthe, 1978.

Numberless wonders  
Terrible wonders walk the world but none the match for man  
that great wonder.

Robert Fagles, 1982, Penguin Books.

Wonders are many on earth  
And the greatest of these is man.

E. F. Watling, 1947, Penguin Books.

Dans ce monde empli de prodiges  
Plus effrayant prodige est l'homme.

Marie-Claire Boutang, 1999, Hermann.

La nature est pleine de merveilles,  
mais l'homme est le chef-d'œuvre de la nature.

André Bonnard, 1957, Editions Rencontre, Lausanne.

**René MAJOR.**

*Lacan avec Derrida*, Champs Flammarion, 2001.

page 69. On sait que le thème du « double » est propre à **produire des effets d'inquiétante étrangeté ou d'étrange familiarité** et que la fiction dispose de moyens plus puissants à déclencher ces effets que la vie réelle.

En anticipant, en quelque sorte, les formules lacaniennes, Freud a rendu compte des effets **Unheimlich** par l'effacement de la distinction entre l'imaginaire et le réel : la **troublante étrangeté** se produit « lorsque quelque chose que nous avons jusque là considéré comme imaginaire apparaît bien réel devant nous ou lorsqu'un symbole prend en charge l'ensemble des fonctions de la chose qu'il symbolise ».

**René MAJOR et Chantal TALAGRAND.**

*Freud Biographie*, Folio, 2006.

195-196. C'est dans un article intitulé *Das Unheimlich*, qu'on traduit généralement par **l'inquiétante étrangeté**...

Les héros des histoires de cas de Freud, comme ceux de la littérature, **peuvent nous paraître étranges**. Ils nous sont **pourtant familiers**. Ce qui se révèle à eux dans l'analyse est aussi pour eux de prime abord étrange, comme venu d'une contrée lointaine dont les paysages leur seraient cependant communs, ou comme les traits familiers de personnes inconnues qui apparaissent dans les rêves. Ce qui **soudainement étrange** devient aussi soudainement **familier**.

93. Comme une chose déjà perçue, restée pourtant **étrangère** et devenant tout à coup **familière**.

**Michel de CERTEAU.**

*Histoire et psychanalyse*, Folio histoire, 1987.

page 215. A cause de ce qu'il garderait d'onirique, le récit historique continuerait à mettre en scène « l'inquiétante familiarité » de l'autre<sup>9</sup>.

Page 288, note 9 : Dans le texte que Freud a consacré à ce sujet (*Gesammelte Werke*, t. XII, p. 229-268 ; trad. *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933, p. 163-211), l'*Unheimlich* se traduirait « inquiétante familiarité » plutôt qu'« inquiétante étrangeté ». Toujours est-il que, dans ce texte fameux sur l'échange dans fin du fantastique et du réel, c'est la fiction littéraire qui est privilégié. Il semble que la fiction littéraire « comprend des ressources supplémentaires de *Unheimlichkeit* » (Jacques Derrida, *La dissémination*, Paris, Seuil, 1972, p. 300, note 56).

**Jacques Derrida.**

« La Fidélité à plus d'un », in *Idiomes, nationalités, déconstructions*, Rencontres de Rabat avec Jacques Derrida, Casablanca, Les Editions Toubkal, 1998, page 225.

On est frappé par les transcriptions de *uns* [« être-avec » des Musulmans]. Un grouillement d'homonymes agite des formes graphiques et sonores à travers des masques et de simulacres, entre plus d'une langue : les *uns*, le *uns* (le *nous*), etc. Comment ne pas être fasciné par les associations apparemment ludiques de ces homonymes ? Il y a aussi l'*Un*, qu'on le prononce comme on veut. Pensons au jeu imprenable, en allemand, du *Un-* dans *Unheimlichkeit*. Il qualifie ce qui est *heimlich* (intérieur, proche, familier, domestique, intime, etc.) mais aussi, tout à la fois, son contraire. Naturellement le discours de Hachem Foda est un traité de ce qu'on ne sait pas traduire dans le mot allemand *Unheimlichkeit*, dans ce que l'allemand mais aussi dans ce que les uns ou les autres, un Freud ou un Heidegger par exemple, nous donnent à y entendre. En allemand, on a tous ces contraires : **proximité comme distance, la familiarité comme étrangeté, le prochain comme l'autre ou l'étranger, etc.**

Red Algae

Large red algae, *Champia parvula*, 1861

Large red algae, *Champia parvula*, 1861. This species is found in shallow water, often in rocky areas. It has a branched, leaf-like structure and is commonly found in the intertidal zone.

The structure of the red algae is very different from that of the green algae. It has a thick, leathery texture and is often found in large, dense colonies. The color of the algae is a deep red, which is due to the presence of phycoerythrin, a red pigment that allows the algae to absorb light at greater depths than other photosynthetic organisms.

Red Algae of the genus *Champia*

Large red algae, *Champia parvula*, 1861

Large red algae, *Champia parvula*, 1861. This species is found in shallow water, often in rocky areas. It has a branched, leaf-like structure and is commonly found in the intertidal zone.

The structure of the red algae is very different from that of the green algae. It has a thick, leathery texture and is often found in large, dense colonies. The color of the algae is a deep red, which is due to the presence of phycoerythrin, a red pigment that allows the algae to absorb light at greater depths than other photosynthetic organisms.

The structure of the red algae is very different from that of the green algae. It has a thick, leathery texture and is often found in large, dense colonies. The color of the algae is a deep red, which is due to the presence of phycoerythrin, a red pigment that allows the algae to absorb light at greater depths than other photosynthetic organisms.

Red Algae

Large red algae, *Champia parvula*, 1861

Large red algae, *Champia parvula*, 1861. This species is found in shallow water, often in rocky areas. It has a branched, leaf-like structure and is commonly found in the intertidal zone.

The structure of the red algae is very different from that of the green algae. It has a thick, leathery texture and is often found in large, dense colonies. The color of the algae is a deep red, which is due to the presence of phycoerythrin, a red pigment that allows the algae to absorb light at greater depths than other photosynthetic organisms.

The structure of the red algae is very different from that of the green algae. It has a thick, leathery texture and is often found in large, dense colonies. The color of the algae is a deep red, which is due to the presence of phycoerythrin, a red pigment that allows the algae to absorb light at greater depths than other photosynthetic organisms.

The structure of the red algae is very different from that of the green algae. It has a thick, leathery texture and is often found in large, dense colonies. The color of the algae is a deep red, which is due to the presence of phycoerythrin, a red pigment that allows the algae to absorb light at greater depths than other photosynthetic organisms.



## Confort - Inconfort



De même que Freud a repéré que le *heimlich* pouvait se transformer en son contraire, le *un-heimlich*, nous pourrions dire que le confort en architecture peut se transformer en inconfort.

Par là on contredirait Loos pour qui seul le confort caractérise l'intention architecturale, tandis que l'inconfort serait réservé à l'œuvre d'art. Avec la conséquence que l'œuvre architecturale n'appartiendrait pas au domaine de l'art, sauf deux exceptions : le tombeau et le monument. Le Mémorial de Portbou appartenant à cette catégorie, il aurait tout liberté, à nous arracher à notre confort, à jouer à nous inquiéter, à nous mettre mal à l'aise. Mais si au contraire nous prenons l'œuvre de Dani Karavan, pour une œuvre architecturale *in nuce*, pour une forme pure à peine orientée par une fonction déterminée, au contenu contraignant réduit à pas grand-chose, l'évocation d'un lointain passé, si tragique fut-il, alors se révélerait la part d'inconfort nécessaire à toute œuvre architecturale dans l'accomplissement de sa mission. L'inconfort ne serait plus compris comme une défaillance du fonctionnement de l'œuvre architecturale exclusivement consacrée à la fourniture du confort maximal, mais comme la condition du service à rendre à la vie humaine en condition architecturale : c'est-à-dire la mise en alerte des sens, l'inquiétude réveillant la torpeur du quotidien. Le chez-soi exclusif étouffé. Etre chez soi, avec une part de hors-chez-soi. Ou au contraire se sentir chez soi dans le hors chez soi comme le proclame la réclame du Café Central de Vienne !

Eric Moos indique une voie pour traiter cette prise en compte de « l'inquiétante étrangeté » dans l'architecture de la vie ordinaire. Faire en sorte que le projet ait une puissance de surprise de l'habitant qui ne puisse s'épuiser dans son utilisation fréquente. Et si l'on pense à la Villa Müller de Loos à Prague, ne se trouve-t-on pas en présence de cette expérience répétée de l'inconnu dans le connu, tant les parcours au sein de la villa ne permettant jamais de pré-voir la séquence suivante.

Sur un autre registre, Heidegger, dans *Etre et Temps*, faisait du

« hors-chez-soi » la condition « ontologico-existential » la plus originaire du *Dasein*. Autrement dit c'est dans le confort de la quotidienneté assurée, rassurante, que l'homme se fourvoierait et non pas l'inverse. Dans l'angoisse de l'*unheimlichkeit* on ne perdrait pas tant le confort que l'on trouverait le moyen d'être à la hauteur de la tâche du vivre.

La quiétude confortable du chez-soi serait donc moins à même de satisfaire aux exigences de la vie que l'inquiétude inconfortable du hors-chez-soi. Du moins, c'est l'exclusivité de la recherche du confort qui aboutirait à son contraire. Trop de confort tue le confort. « *Too close, too close for comfort* », chantait Frank Sinatra. L'intimité du *heimat*, du *home* enferme dans le confort, qui ne peut rester « confortable » que s'il est réveillé, inquiet, sorti de sa quiétude par un « étrangeté » qui loin de le contredire en serait au contraire la condition.

Eclairante de ce point de vue l'expérience de la maison pour personnes âgées de Shusaku Arakawa à Mitaka au Japon. Conçue pour stimuler les réactions perceptives des personnes âgées, loin de les reposer, l'architecture les provoque, les réveille par son « inconfort ». Ce qui est inconfortable, ce qui demande un effort dans son accomplissement, loin d'être pris pour un embarras est au contraire conçu comme un confort au second degré. L'obstacle devient un moyen de la solution.

Il faudrait reconsidérer les propositions de Claude Parent et Virillo de vivre à l'oblique. L'horizontal entraîne l'ennui et la routine. L'oblique stimule, excite, invite à la prise de conscience du geste le plus habituel. L'oblique insère de l'inconnu dans le connu, dérange, arrache au banal. Hors de l'effet de mode, n'est-ce pas ainsi qu'il faut considérer les projets déconstructivistes. Coop. Himmelblau, Daniel Libeskind, Zaha Hadid, Eric Moos, Frank Gehry, ne forment pas tant un groupe ou une école unifiée par un style anti-académique visant à dépasser un classicisme moderne, qu'une tentative de réveiller notre rapport au monde, de l'inquiéter, le déstabiliser, afin de lui redonner le goût de vivre

hors de la torpeur des habitudes.

« L'architecture doit brûler », proclamait Coop Himmelblau. Elle doit, à la fois, elle-même s'enflammer, et nous brûler de ses flammes. Les ruptures d'équilibre de Daniel Libeskind nous rendent funambule de notre propre existence.

A sa manière si tranquille le petit Mémorial de Portbou, sait nous inquiéter, nous arracher à nos aises, les mettre à mal non pour nous enfoncer dans notre misère, mais au contraire pour nous pousser à nous en sortir. Même s'il ne s'agit que d'un jeu, l'inquiétude rétrospective au souvenir de notre premier effroi à nous aventurer dans la descente menant à la violence des flots, continue de sonner comme une alerte à ne pas nous laisser endormir. Par l'inquiétude qu'elle engendre, l'architecture rend alerte.

Trouver le confort dans l'inconfort et l'inconfort dans le confort, c'est ce à quoi devrait tendre une architecture non-complaisante.

**Adolf Loos.**

« Architecture », 1910, (notre traduction).

« La maison doit plaire à tout le monde. Cela la distingue de l'œuvre d'art, qui n'a à plaire à personne. L'œuvre d'art est une affaire privée de l'artiste. La maison n'en est pas une. L'œuvre d'art vient au monde, sans qu'il n'y ait aucun besoin d'elle. La maison satisfait un besoin. L'œuvre d'art n'est responsable devant personne ; la maison devant chacun. L'œuvre d'art veut **arracher les gens à leur confort** (*Bequemlichkeit*). La maison doit **servir le confort**. L'œuvre d'art est révolutionnaire, la maison est conservatrice. L'œuvre d'art fait connaître aux hommes de nouveaux chemins et pense au futur. La maison pense au présent. Nous aimons tous ce qui **satisfait notre confort**. Nous haïssons tous ce qui veut nous **arracher à notre situation habituelle et sécurisante** et ce qui veut nous harceler. Ainsi aimons – nous la maison et haïssons – nous l'art.

*Ainsi la maison n'aurait rien à voir avec l'art et l'architecture ne ferait pas partie des arts ? C'est ainsi.* Seule une toute petite partie de l'architecture appartient au domaine de l'art : le tombeau et le monument (*Das Grabmal und das Denkmal*). Tout le reste, tout ce qui sert un but, doit être exclu du domaine de l'art. »

« Le principe du revêtement », 1898.

« Mais l'artiste (*Der Kunstler*), le grand architecte (*Der grosse Architekt*) ressent d'abord l'effet qu'il pense réaliser, et il voit ensuite, avec l'œil de son esprit, les espaces auxquels il veut parvenir. L'effet qu'il veut exercer sur le spectateur, angoisse et terreur si c'est un cachot ; crainte de dieu si c'est une église ; profond respect pour le pouvoir de l'état, si c'est un palais du gouvernement ; pitié, si c'est un tombeau ; **sentiment de chez-**

**soi, si c'est un logement** ; gaieté, si c'est une taverne ; ces effets sont produits au moyen du matériau et de la forme. »

« Architecture », 1910.

« L'architecture suscite des sentiments (*Stimmungen*) chez l'homme. La tâche de l'architecte est donc de renforcer ces sentiments. La chambre doit être **accueillante** (*Gemütlich*), la maison doit avoir l'air **confortable** (*Wöhnlich*). Le palais de justice doit, au vice caché (*Dem heimlichen Laster*), apparaître comme un geste menaçant. La banque doit dire : ici votre argent sera fermement et bien conservé par des gens honnêtes. »

**Eric OWEN MOSS.**

« Out of Place Is The One Right Place ».

The problem for me is to learn how to be comfortable being uncomfortable. I don't think, when you translate that into architecture, it means people have to walk on their hands. Maybe comfort has to do with knowing the circumstances *a priori*; knowing where you're going before you get there. And I think what I would like very much is for someone to come into these buildings, year after year, and to think, "This is the first time I've been here."

*The End of Architecture*, édité par Peter Noever, MAK, Prestel, Wien, 1993, page 65.

« Etre déplacé c'est être à la bonne place ».

« Le problème pour moi est d'apprendre à être confortable en étant inconfortable. Je ne pense pas, quand vous traduisez cela en architecture, que cela veuille dire que les gens aient à marcher sur les mains. Peut-être que le confort a à voir avec la connaissance *a priori* des circonstances ; savoir où l'on va avant même d'y être. Et je pense que ce que j'aimerais beaucoup, c'est que quelqu'un viendrait dans ces bâtiments, année après année, pourrait penser : « C'est la première fois que je suis ici. »

« L'architecture doit brûler

Vous pouvez juger du caractère détestable des années 70 en regardant leur architecture coincée.

Une démocratie de sondages d'opinion et de complaisance prospère derrière les façades Biedermeier.

Nous n'avons aucun désir de bâtir Biedermeier. Ni maintenant, ni en aucun autre temps.

Nous sommes fatigués de voir du Palladio et autres masques historiques.

Car avec l'architecture, nous ne voulons pas que se trouve exclu tout ce qui est inquiétant (*unruhig*).

Nous voulons une architecture qui ait plus.

Architecture qui saigne, s'épuise, tournoie et même se brise.

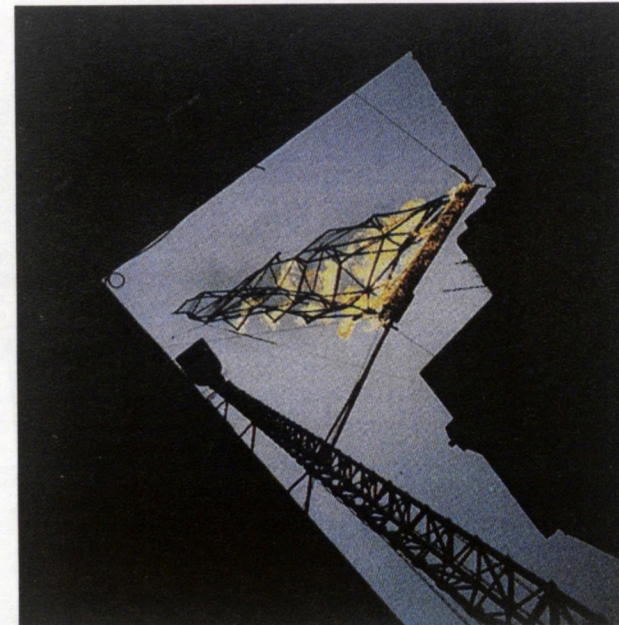
Architecture qui prene feu, se perce, se fende et se déchire sous la tension.

Architecture qui soit caverneuse, enflammée, douce, dure, anguleuse, brutale, ronde, délicate, colorée, obscène, désirable, rêveuse, attirante, repoussante, humide, sèche et palpitante. Vivante ou morte.

Froide, mais froide comme un bloc de glace.

Chaude, mais chaude comme une aile enflammée.

L'architecture doit brûler. »



*Der Flammenflügel*  
« L'aile enflammée »

Aktionsobjekt, Graz, 1980.

Coop Himmelblau, *Die Faszination des Stadt*, Verlag der Georg Büchner Buchhandlung, 1988.

(Notre traduction)



Heft 09/2003  
German/English

enjoy

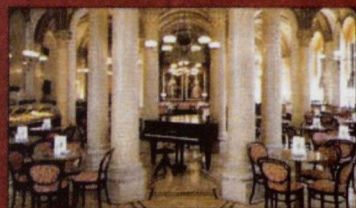
Willkommen in Wien

VIENNA

City Map Inside

FREE

CAFE  
CENTRAL



1., Ecke Herrngasse/Strauchgasse;  
Tel.: (01) 533 37 64-26; Fax: (01) 533 37 64-22;  
Kontakt: Herr Christian Hren;  
www.ferstel.at; office@palaisevents.at  
Öffnungszeiten/Opening hours: Montag bis  
Samstag/Monday to Saturday  
08.00 bis/to 22.00 Uhr;  
Sonntag/Sunday 10.00 bis 18.00 Uhr;  
Live-Musik ohne Preisauflschlag/  
Live music as part of the service, no additional charge

Was wär' der Wiener ohne sein Cafe Central? – Traditionscafé, Literatenlegende, urtypische Institution. Ein besonderer Ort alteingesessener Traditionen, wo die viel gerühmte Wiener Kaffeehausatmosphäre vergangener Zeiten noch heute allgegenwärtig ist.

What would Vienna be without its Cafe Central? – A traditional café, a literary legend, an institution so typical of Vienna like the Heuriger, Mozart or the Lipizzaner. A uniquely relaxing place rich in tradition, where the world-famous Viennese coffeehouse atmosphere of past centuries can still be savoured.

Doch blicken wir von der kulturträchtigen Vergangenheit in die ereignisreiche Zukunft. Von Juli bis September 2002 ist das Cafe Central liebevoll renoviert worden und spricht als geschichtsträchtige Stätte des Genusses neben Gästen aus aller Welt auch den Wiener Kaffeehauskenner an. Ob Jause, Dinner oder Business Lunch, das Cafe Central erstrahlt nach altbewährtem Konzept eines Wiener Traditionshauses in neuem Glanz. **„Im Central ist man eben zu Haus“ – aber trotzdem nicht daheim** – was sollen wir dem noch hinzufügen?

Ab sofort weht wieder ein musikalischer Wind durch die schönen Räumlichkeiten des Cafe Central. Lassen Sie sich ab 15.30 Uhr vom Pianisten mit Wiener Klaviermusik verwöhnen, und genießen Sie ab 18.00 Uhr (Montag bis Samstag) bei einem gemütlichen Abendessen mit Freunden oder Geschäftspartnern klassische Konzertmusik.

But the Central does not only count on its great history and tradition. The past may have been rich in culture, but the future promises to be equally interesting: from July to September 2002, the Cafe Central underwent a thorough renovation and now appeals as a traditional place of enjoyment not only to the Viennese but to visitors from all over the world. The Cafe Central as a traditional Viennese coffeehouse with a new lustre is the right place for a snack, a dinner or a business lunch. In the Central, they say, **„you feel at home without being at home.“**

The tradition of concerts in the Central has recently been revived, and you can also enjoy classical music in the spacious café. Every afternoon from 3:30 p.m., you can listen to piano music and in the evening (Monday to Saturday) you can relax at a classical concert with friends or business partners.





Le « loft du destin réversible », à Mitaka, au Japon, a été conçu par les artistes Shusaku Arakawa et Madeline Gins. Cet espace de vie, déconcertant et inconfortable, a été imaginé pour stimuler notamment les personnes âgées. MATSUDA/ADN

un véritable enjeu économique, la vie quotidienne version senior peut s'imaginer de façon moins classique. L'audacieux architecte Shusaku Arakawa ne veut pas d'une société passive. Partant de l'idée qu'il fallait « raviver les sensations et les fonctions dormantes du corps humain », il a créé des petits immeubles de deux étages à l'agencement volontairement inconfortable. La cuisine-séjour, ouverte, est au centre de l'appartement, un emplacement peu habituel dans les logements japonais. Elle est entourée de quatre pièces, dont une salle dite « d'étude », dont le sol est incurvé. Dans la salle de bains, il faut grimper pour accéder au lavabo, installé en légère surélévation. Le sol du séjour est inégal et les interrupteurs sont installés à des hauteurs variables, différentes des standards en vigueur.

M. Arakawa, 69 ans, justifie sa démarche en expliquant qu'« il n'existe pas d'espace plat dans la nature ». Baptisés « lofts du destin réversible », ces appartements intéressent certains médecins qui pensent que ce concept pourrait se révéler utile dans le traitement de cas de démence ou la rééducation en continu. ■

PHILIPPE MESMER  
(CORRESPONDANCE)

Time December 18, 2006 (in Notebook)

## Suffering for Someone Else's Art

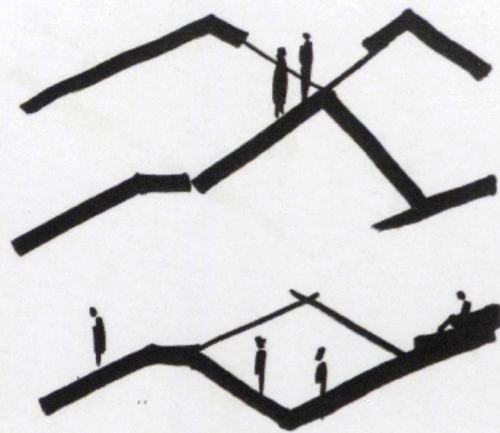
WHEN THE DENVER ART MUSEUM'S NEW Daniel Libeskind-designed addition opened in October, the architectural reviews were mixed, but none of the critics said the place made them queasy. Then the visitors came. As they climbed to the upper floors of the titanium-and-granite-clad structure, which echoes the silhouette of the Rockies, some began feeling dizzy and nauseated. The likely culprits: a plunging 30-m atrium and walls slanted at odd angles. "If you have walls tilting toward or away from you, that disrupts people's balance," says University of Colorado architecture professor Taisto Makela. Of the 11 students he recently took to the museum, three felt dizzy.

The effect has a storied pedigree: similar reports dogged Frank Lloyd Wright's Guggenheim museum in New York City. Spokeswoman Andrea Fulton says the museum has received only eight written complaints, but concedes "walls that aren't at 90° angles do present a different sort of spatial experience."

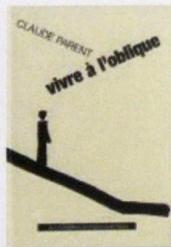
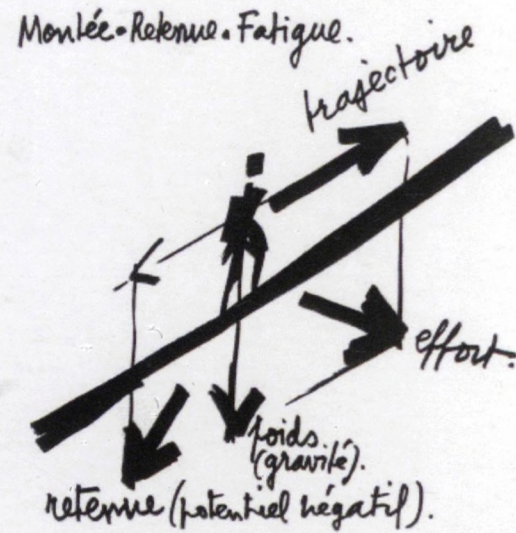
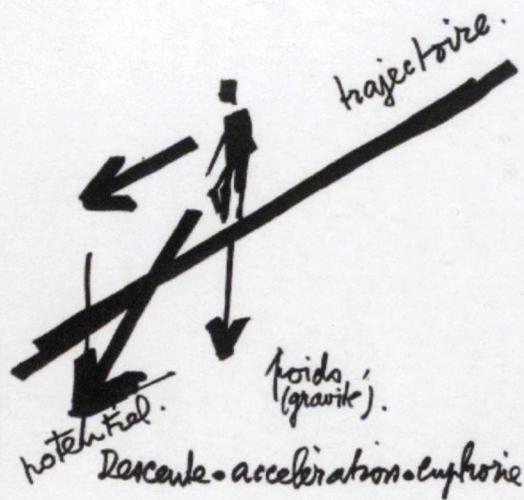
—By Rita Healy

Libeskind's oddly angled walls and meandering stairs are dizzying





Venise 1970. un parcours oblique continu sensibilise par les artistes.



in Claude Parent, *Vivre à l'oblique*, Paris, Jean-Michel Place, 2004, pages 27, 28 et 29.

## La Caverne de Platon et le Mémorial





Maxima pars hominum oculis immerga tenetur  
 Volvitur assidue, et s' talis letatur usque  
 Alisq' ut obici' Tus obitus in hincat umbrae,  
 V' VERI simulacra omnes videntur amicos.

Et s' talis danda laudatur imagine rerum  
 Quam parat meliore fato, qui in lumine puro  
 Secreta à s' talis turbis, indubita cernunt  
 Rerum umbras rectas, expendant omnia luce.

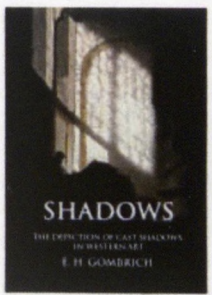
Hi possunt erroris nebula dignoscere possunt  
 Vera videri, atque alios cecidit sub nos se latentes  
 Extrahere in clarum lucem conantur, ut illis  
 Nullus amor lucis, tanto est s' talis oculi su.

CC. Harlemensis, Jan.  
 Saenredam Sculpsit.  
 Henr Hondius excudit.  
 1604.

L. SPIEGEL FIGVARI ET SCVLPI CVRAVIT. AC DOCTISS. ORNATISS. J. PET. PLAW IN LVGDVN. ACAD. PROFESSORI MEDICO DID.

Plate 7 Saenredam after Cornelis Cornelisz., *The Cave of Plato*. Engraving, 1604. London, British Museum.

in E. H. Gombrich, *Shadows*, Londres, National Gallery Publications, Yale University Press, 1995, page 18.



La gravure de Saenredam nous montre une scène de la caverne de Platon comme un plan horizontal. Au pied du mur au sommet duquel passent des joueurs de trompettes et autres personnages dont les ombres se projettent sur le mur du fond, grâce à un feu suspendu derrière eux, s'entassent les prisonniers. Dans cette situation ils ne risquent pas de voir leur propre ombre portée. L'oubli habituel du premier moment du texte de Platon est ici complètement assumé.

Quant au dessin illustrant la traduction de G. Leroux chez Garnier Flammarion, il nous montre une scène de la caverne comme un espace vertical. Pour en sortir le prisonnier assis au pied du mur derrière lequel passe le montreur de marionnette lui non plus, ne risque pas de voir son ombre projetée par le feu. Non pas assumé, mais pourtant évident, l'oubli de la vision par les prisonniers de leur propre ombre.

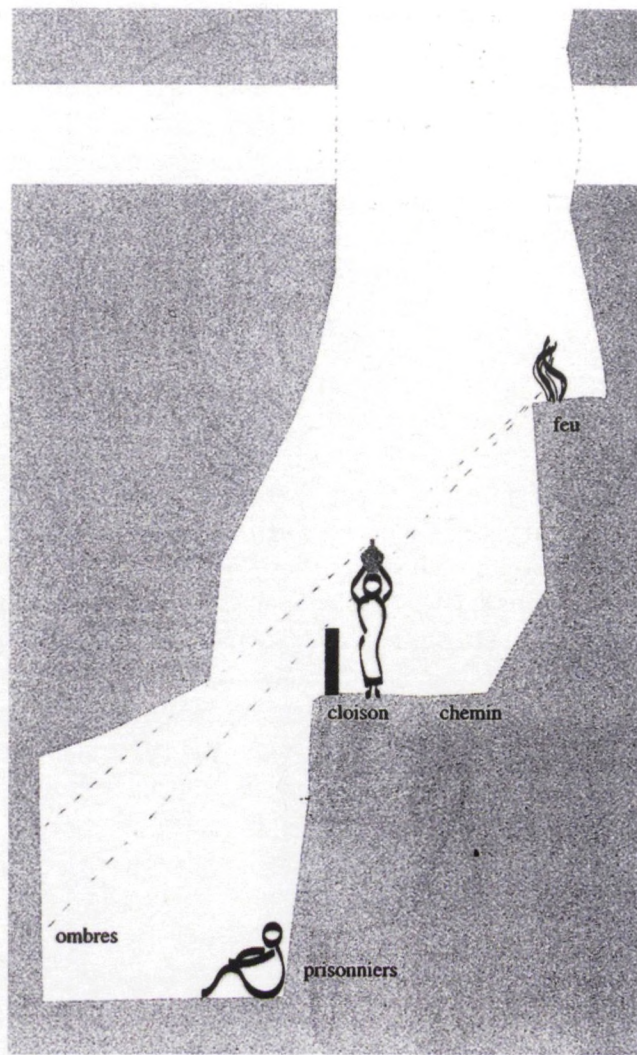
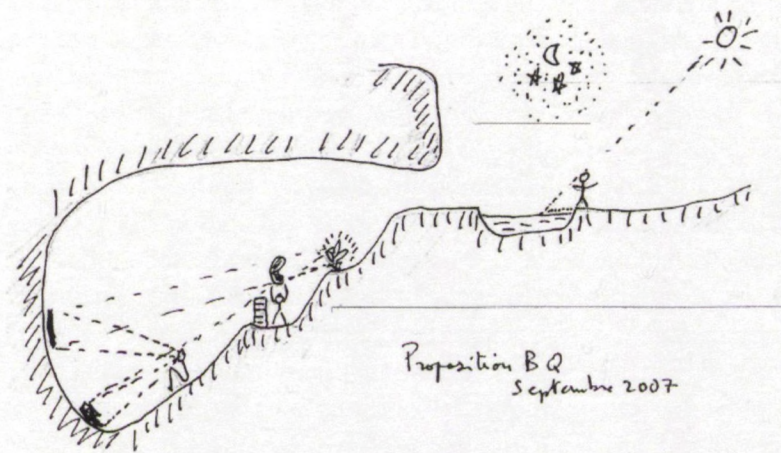
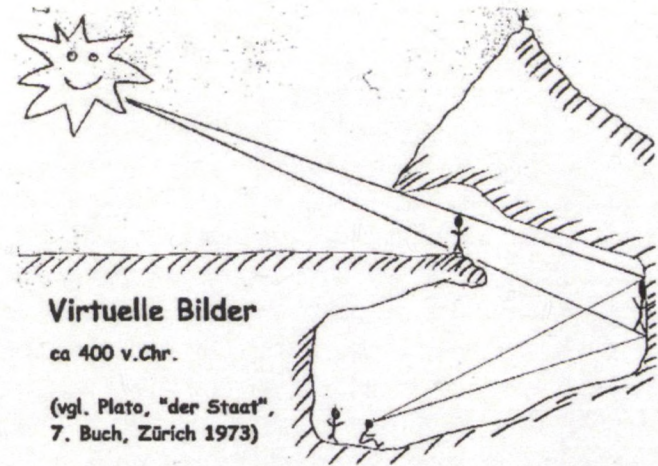


Figure 3. La caverne  
(VII, 514a–518b)

Traduction Leroux, Luc Brisson, GF. Flammarion.



« Imaginez, dit Socrate, des prisonniers dans une caverne souterraine, qui ont derrière eux un feu, et sont attachés d'une façon telle qu'ils ne puissent voir, sur le mur d'en face, que les ombres de marionnettes manipulées au-dessus d'un mur situé dans leur dos. Ils pensent qu'il n'y a rien d'autre à voir. »

C'est ainsi que Julia Annas, dans son *Introduction à la République de Platon*, page 318 de l'éditionaux PUF, présente la situation de la Caverne. Comme la plupart des commentateurs, elle efface le premier moment de l'action, celui où les prisonniers « auraient pu voir quoi que ce soit d'autre, d'eux-mêmes et les uns des autres, si ce ne sont les ombres qui se projettent, sous l'effet du feu, sur la paroi de la grotte en face d'eux. » Pourtant, Platon dit clairement qu'il s'agit du début de l'histoire en cours : « **Pour commencer**, crois-tu en effet que de tels hommes auraient pu voir... ». Oublier ce commencement, c'est négliger la réflexivité redoublée de la condition des prisonniers, supposée dire celles des hommes que nous sommes, nous qui leur ressemblons. Ce premier moment de la mise en route de la machine à penser de la Caverne, un penseur l'a remarqué, c'est Heidegger dans son *Approche de l'« allégorie de la caverne » et du Théétète de Platon*, sous-titre de l'essai intitulé *De l'essence de la vérité*. Il découpe la première phase du récit de Platon en huit moments, dont le sixième nous dit ceci : « D'eux-mêmes et des autres, de ceux qui sont enchaînés avec eux, ils ne voient que des ombres : ce qui est en face d'eux. Ils n'ont absolument aucune relation à eux-mêmes. Ils ne connaissent ni moi-même ni toi-même. Ils sont bien plutôt, dans la situation décrite, entièrement pris et impliqués dans ce qui est devant eux ; et Platon nomme ce qui est devant eux *to alèthes*, ce qui est *hors-retrait*. » Donc, pour Heidegger, voir soi-même sa propre ombre et celle des autres, ce n'est avoir « absolument aucune relation » ni à soi ni aux autres. Cet « absolument » n'est-il pas de trop ? N'invalidé-t-il pas tout le cheminement de la vision des ombres à celle du soleil-vérité si son commencement n'est pas considéré comme étant pourvu d'un indice de vérité, certes mineur par

rapport à l'indice maximal de la vérité la plus haute, mais indice de vérité tout de même ; si l'ombre n'est pas déjà un peu lumière, comment passer de l'une à l'autre, du fond de la caverne à la pleine lumière du soleil ? D'ailleurs dans le texte de Platon, on passe de *l'alèthes* des ombres dans la caverne, à *l'alèthestera* qui qualifie par un comparatif le souvenir rétrospectif des ombres lorsque le prisonnier libéré se trouve tout d'abord ébloui par la lumière du dehors. Il y a bien du plus et du moins dans la considération de la réalité-vérité.

Mais il est une autre chose qui nous chagrine dans ce traitement du commencement, c'est la négligence de la réflexivité de l'action. Un verbe à la voie moyenne, *eòrakenai*, et deux pronoms réfléchis par excellence, *eautôn* et *allèlôn*. Donc se voir soi-même et se voir les-uns-les-autres, ou plutôt, de soi-même et des uns et des autres, voir les ombres. Comme il s'agit dans cette *atoponeikona*, cette image, c'est ainsi que Platon à plusieurs reprises nomme ce que nous appelons mythe ou allégorie, de la condition humaine, car, si atypique ou étrange soit-elle, Socrate la déclare *homoious*, homologue ou semblable à notre condition (« Pareils à nous les hommes » traduit Heidegger ). Avant même de voir les ombres des marionnettes et des divers objets qui passent en haut derrière leur dos et qui constituent la partie du monde autre qu'eux-mêmes, les prisonniers se voient ou du moins ils voient d'eux-mêmes leur propre ombre. Ce commencement réflexif de l'action de l'« image » de la Caverne me semble à prendre avec la plus grande attention. Ce n'est pas pour rien qu'à Delphes, Apollon proclame le « connais-toi toi-même », *gnôthi seauton*, oracle que Socrate fera sienne comme sa maxime première.

Ce que la plupart des commentateurs négligent est au contraire magistralement exposé par l'œuvre de Dani Karavan à Portbou. Par sa coupe, par la séquence de situations qu'il propose, par la manifestation du reflet ombreux du spectateur, le Memorial Walter Benjamin est la mise en expérience actuelle de la fiction platonicienne de la Caverne. Et que son effet le plus spectaculaire



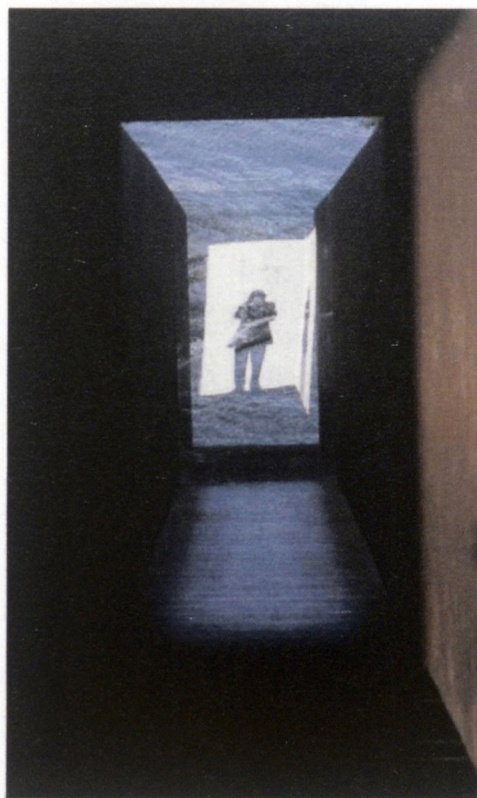
et le plus énigmatique soit une ombre réflexive ou un sombre reflet (en Espagnol ombre se dit *sombra*) me paraît montrer de la façon la plus claire le trait fondamental de la condition humaine : la réflexivité du soi-même. Réflexivité qui s'accompagne d'une grande fragilité. La première vision du monde qui s'offre aux prisonniers leur fait voir les être humains et les choses fabriquées comme phénomène de l'ombre. La réalité qui se manifeste ainsi est donc d'une consistance très faible, aussi bien dans sa « définition » (comme on le dit aujourd'hui du nombre de pixels qui caractérise la qualité d'une image numérique) que dans sa matérialité de projection de ce manque de lumière provoqué par l'obstacle d'un corps entre la source lumineuse et la surface qui reçoit la projection. Si dans l'« image » de Platon, les ombres sont projetées sur le fond rocheux de la caverne, solide, compact et opaque, auquel elles empruntent une certaine consistance, lestant ainsi leur légèreté d'être, l'image de soi à la manifestation de laquelle le spectateur du Mémorial de Portbou assiste tout en la provoquant, se manifeste sur une vitre transparente qui laisse passer la vision, en arrière plan, de la blanche écume des vagues qui se brisent sur les rochers et qui dans son passage derrière le plan transparent de la représentation la recouvre et l'efface. Par cette conjonction de deux phénomènes, l'apparition de la silhouette et son effacement par le passage des vagues, Dani Karavan nous expose une fragilité de notre condition encore plus grande que ce que les ombres cavernes de Platon nous faisaient comprendre : un reflet ombreux qu'efface la blanche écume !

Comment, alors, ne pas évoquer Pindare : « Rêve d'une ombre, l'homme. »

ἐπάμεροι.  
τί δέ τιζ ; τί δ' οὔ τιζ ;  
σχιάζ ὄναρ ἄνθρωπος.

Êtres d'un jour!  
Qu'est-ce qu'un être? Qu'est-ce qu'un non-être?  
Rêve d'une ombre, l'homme.

Pindare, *Pythiques*, VIII, Epode 5.



Reflet ombreux, ombre réflexive que la blanche écume efface...



Faint, illegible text, possibly a title or header, located below the three images.

## Ombre ou reflet

Françoise Frontisi-Ducroux.

« Mais on rencontre plus fréquemment encore le champ du paraître et du montrer (*phainein* et *deiknesthai*) : il est question de faire apparaître, de révéler, d'indiquer, de dévoiler, de mettre au jour. Verbes visuels, mais qui possèdent une face verbale : le miroir parle et dénonce... ou se tait. Rappelons aussi les verbes qui dénotent l'empreinte, la mise en forme et le modelage (*tupoun*, *ektupon* et *plattein*). Enfin le verbe spécifique qui dit le processus de la réflexion est *klan*, « briser », et son composé « *anaklan* » : la réflexion est une cassure, une brisure, un affaiblissement, conception dont les implications symboliques ne sont pas négligeables. » (page 168)

« L'image altérée que porte le miroir est un amoindrissement par rapport à l'original. « Les miroirs les plus lisses et les plus purs ne font apparaître que des traces et des *eidola* de la réalité », constate Plutarque (M 718b). Ces *eidola* sont obscurcis, amenuisés, moins précis. » (page 173)

in *Dans l'œil du miroir*, Odile Jacob, Paris, 1997.

L'image de soi qui se manifeste sur la vitre de protection de l'escalier du Mémorial de Portbou, est-elle une ombre ou un reflet ? Au début je pensais que l'image était une ombre projetée, que je nommais « ombre réflexive », mais lors d'un deuxième exposé sur Portbou au séminaire doctoral de l'Unité d'Architecture de l'Ecole d'Ingénieurs de l'Université de Louvain-la-Neuve, Jean Stilemans me fit remarquer qu'il s'agissait d'un reflet plutôt que d'une ombre.

Depuis cette remarque, je suis devenu obsédé par cette question : ombre ou reflet ? Une fois de plus le dispositif spatial mis en place à Portbou par Dani Karavan, se montre une formidable machine à penser. Quelle différence entre une ombre et un reflet ? Depuis quand cette différence est-elle fondée scientifiquement ? Cette enquête, par une autre voie, m'a mené à Platon et à ses successeurs grecs, Aristote, Pausanias et Plotin. Remettant en cause ce qui nous semble aller de soi, le nom de reflet attribué à l'image qui se forme sur une surface...réfléchissante ! L'émancipation de la théorie de la lumière vis-à-vis de la théorie de la vision, qui se confirme avec le *Discours sur la Dioptrique* de Descartes, permet une nette distinction de l'ombre et du reflet, comme deux phénomènes physiques différents. Mais jusque là, comme chez Platon, ombre et reflet étaient deux espèces de l'*eikôn*, deux régimes de la ressemblance. Et pourtant plus de quatre siècles après Descartes, hors du discours scientifique proprement dit, la distinction n'est pas si assurée que cela, comme en témoigne Clément Rosset dans ses *Impressions fugitives* de 2004. « Evoquer le reflet est évoquer l'ombre. Ces deux formes de « réflexions » sont voisines et d'ailleurs souvent confondues. Aucun ouvrage sur l'ombre qui n'en vienne vite au reflet, et vice-versa. On peut dire que le reflet est comme un reflet en positif (il dédouble l'objet reflété), l'ombre comme un reflet en négatif (il obscurcit l'objet ombragé) ».

D'un pur point de vue phénoménologique on pourrait dire qu'une ombre est un reflet sombre, pauvre en détails évidents, et qu'un reflet est une ombre éclaircie délivrant des informations détaillées. Il faut se souvenir que les miroirs de l'antiquité étaient fait de métal poli et ne garantissaient pas la définition de l'image que permettent les miroirs en vitre tannée. La différence d'information entre l'ombre et le reflet n'était pas si évidente qu'aujourd'hui.

D'autre part la commune appartenance de l'ombre et du reflet à la

catégorie de l'image (*eikôn*), de l'iconique, ne permet pas de donner un nom spécifique au phénomène « reflet ». Chez Platon et les autres auteurs grecs notre « reflet » est exprimé par l'expression *eidôlon en udasi*, « image dans l'eau », ou l'*eidôlon*, indique un affaiblissement de l'image proprement dite, l'*eikôn*. Pourtant la plupart des traducteurs remplacent, plus qu'ils ne le traduisent, « l'image faible dans l'eau », par reflet. (*Cette discussion des traductions savantes des textes grecs classiques ne m'a été rendue possible que par le secours de mon amie Doum Acker, professeur agrégée de lettres classiques, qui a bien voulu me proposer des traductions littérales des textes sollicités, comme si le mot-à-mot n'était pas mis en « bon français » comme on nous invite à le faire, quitte à servir davantage la langue d'accueil que celle de départ, jusqu'à la « corriger » afin de la plier à notre état d'aujourd'hui*).

Pourquoi image « dans l'eau » ? C'est qu'avant l'invention des miroirs artificiels que l'on peut tenir verticalement devant soi, la seule surface « réfléchissante » était celle des pièces d'eau, bassins ou flaques, miroirs naturels.

Ce qui se montre sur l'eau, est aussi appelé « *phantasma* », autre espèce d'image « dégradée » par rapport à l'*eikôn* semblable à son objet. Ce phantasme appartient à la riche famille du *phainô*, de ce qui fait briller dans la lumière, ce qui se manifeste, le phénomène. On entre ainsi dans la discussion sur l'indice ontologique de ce qui apparaît dans le monde sensible par rapport à l'original de la chose elle-même dont la « forme » (*eidos*) réside dans le monde intelligible.

Chez Platon, l'ombre et l'image dans l'eau sont les deux modalités de l'« icône ». Chez Plotin on trouvera une troisième espèce, celle d'empreinte, d'*ichnos*. Ce qu'il y a d'intéressant avec l'*ichnos*, c'est que l'image subsiste à l'absence de son modèle, ce que ni l'ombre, ni le reflet ne permettent. L'empreinte est une trace qui peut vivre par elle-même, elle demeure lorsque son modèle est passé. Vitruve fera de **ichnographie**, l'une des trois espèces du dessin d'architecture aux côtés de l'**orthographie** et de la **skiagraphie**. L'ichnographie c'est la trace du bâtiment imprimé sur le sol, le plan, l'orthographie c'est l'élévation perpendiculaire de la façade, la skiagraphie c'est l'ombre portée du volume tri-dimensionnel.

Avec Aristote cependant on rencontre une tentative de donner un nom spécifique au phénomène de reflet. Ou bien *anaklasis*, ou bien *emphasin*.

Le premier formé sous l'action de briser *klaô* et *ana* en arrière ou vers le haut, indique bien la cassure du rayon lumineux dans le reflet qui ricoche, rebondit sur la surface réfléchissante. « Réfraction », avec sa référence à la fracture, pourrait être une bonne traduction, s'il ne disait quelque chose d'autre que la réflexion. Quant à *emphasin* il se forme sur *phaô*, la manifestation lumineuse qui se fait à l'intérieur, *em*. Il n'est pas notre « emphase », cette force expressive du langage, mais plutôt les « phases » de la lune, les différents états de son apparition.

Cette difficulté hésitante à trouver un seul nom à ce phénomène, se trouve encore au XVIIème chez Descartes. Alors qu'en français, le discours de la Dioptrique établit fermement l'usage de reflet, réfléchir, réflexion pour dire ce phénomène, dans la traduction latine il hésite entre toute une série d'expressions qui laisse la dénomination flottante : *detorqueo*, *repercutio*, *resilio*, *reverbero*, pour ne rencontrer *reflexio* que dans le discours sur... la réfraction !

Le reflet a eu bien du mal à se libérer de l'ombre. Et ce n'est pas le Mémorial de Portbou qui nous fera sortir de cette confusion et, je dirais,



PLATON.  
*La République.*

Livre VI.

[510 a]

Λέγω δὲ τὰς ε  
εἰκόνας πρῶτον μὲν ἢ τὰς σκιάς, ἔπειτα τὰ ἐν τοῖς ὕδασι 510 a  
φαντάσματα καὶ ἐν τοῖς ὄσιν πυκνὰ τε καὶ λεία καὶ φανὰ  
ξυνέστηκεν, καὶ πᾶν τὸ τοιοῦτον, εἰ κατανοεῖς.

J'appelle (*legô*) « icônes » (*tas eikonas*) d'abord (*prôton men*) les ombres (*tas skias*) ensuite (*epeita*) les « phantasmes » (*phantasmata*) dans les eaux (*en tois udasi*) et dans les « choses » (*en tois*) qui sont compactes (*pukna*) et lisses (*leia*) et brillantes (*phana*) et toute chose semblable (*pan to toionton*), si tu comprends (*ei katanoeis*).

Traduction littérale.

J'appelle images (*tas eikonas*) en premier lieu les ombres (*tas skias*) ensuite les fantômes représentés dans l'eau (*èn udasi phantasmata*) et sur la surface des corps opaques, lisses, brillants (*phana*), et toutes les autres représentations du même genre. Tu saisis ?

Chambry, Les Belles Lettres, 1933.

By « images » I mean first shadows, then **reflections** in water and other close-grained, polished surfaces, and all that sort of things if you understand me.

Desmond Lee, Penguin Classics, 1987.

Per immagini intendo innanzi tutto le ombre, poi le **sembianze riflesse** sulla superficie di acque calme e immobili, o di corpi non trasparenti una levigati e lucidi, e altri fenomeni simili. Mi segui ?

Mario Vitali, Feltrinelli, 1995

[510 e]

αὐτὰ μὲν ταῦτα ἄ πλάττουσιν τε καὶ γράφουσιν, ὧν καὶ σκιαὶ καὶ ἐν ὕδασι εἰκόνες εἰσίν, τούτοις μὲν ὡς εἰκόσιν αὖ χρώμενοι, ζητοῦντές τε αὐτὰ ἐκεῖνα ἰδεῖν ἄ οὐκ ἄν ἄλλως ἴδοι τις ἢ ἢ τῆ διανοίᾳ.

Toutes les choses qu'ils modèlent (*plattousin*) et écrivent/dessinent (*graphousin*) desquelles aussi sont des ombres (*skiai*) et des images (*eikones*) dans les eaux (*en udasin*), utilisant (*chrômenoi*) celle-ci comme des images (*ôs eikosin*), cherchant à voir (*idein*) ces choses (*ekeina*) elles-mêmes (*auta*) qu'on ne pourrait voir (*ouk a idoi tis*) autrement (*allôs*) que par l'action de l'intellect (*dianoia*).

Traduction littérale.

Toutes ces figures qu'ils modèlent ou qu'ils dessinent (*graphousin*), qui portent des ombres et produisent des images dans l'eau (*en idasin eikones eisin*), il les emploie comme si c'était aussi des images, pour arriver à voir ces objets supérieurs qu'on n'aperçoit que par la pensée.

Chambry, *Les Belles Lettres*, 1933.

The actual figures they draw or model, which themselves cast their shadows and **reflections in water** – these they treat as images only, the real object of their investigation being invisible except to the eye of reason.

Desmond Lee, Penguin Classics, 1987.

Di tutte queste figure, o disegnate o costruite in forme di modellini, e di cui si danno ombre o immagini nell'acqua, costoro si servono come se fossero esse stesse delle immagini, ricercando cio a cui somigliano, nell'intento cioè di scorgere quelli oggetti superiori che non si vedono se non col pensiero.

Mario Vitali, Feltrinelli, 1995.

Toutes ces figures, en effet, ils les modèlent et les tracent, elles qui possèdent leurs ombres et **leurs reflets dans l'eau**, mais ils s'en servent comme autant d'images dans leur recherche pour contempler ces êtres en soi qu'il est impossible de contempler autrement que par la pensée.

G. Leroux, GF. Flammarion, 2002.

Livre VII.

[514 a]

« Eh bien, après cela, dis-je, compare notre nature, considérée sous l'angle de l'éducation et de l'absence d'éducation, à la situation suivante. Représente-toi des hommes dans une sorte d'habitation souterraine en forme de caverne. Cette habitation possède une entrée disposée en longueur, remontant de bas en haut tout le long de la caverne vers la lumière ; Les hommes sont dans cette grotte depuis l'enfance, les jambes et le cou ligotés de

telle sorte qu'ils restent sur place et ne peuvent regarder que ce qui se trouve devant eux, [514b] incapables de tourner la tête à cause de leurs liens. Représente-toi la lumière d'un feu qui brûle sur une hauteur loin derrière eux et, entre le feu et les hommes enchaînés, un chemin sur la hauteur, le long duquel tu peux voir l'élévation d'un petit mur, du genre de ces cloisons qu'on trouve chez les montreurs de marionnettes et qu'ils érigent pour les séparer des gens. Par-dessus ces cloisons, ils montrent leurs merveilles.

– Je vois, dit-il.

– Imagine aussi, le long de ce muret, des hommes qui portent [514c] toutes sortes d'objets fabriqués qui dépassent le muret, des statues d'hommes [515a] et d'autres animaux, façonnés en pierre, en bois et en toute espèce de matériau. Parmi ces porteurs, c'est bien normal, certains parlent, d'autres se taisent.

– Tu décris là, dit-il, une image étrange et de bien étranges prisonniers.

– Ils sont semblables à nous, dis-je. Pour commencer, crois-tu en effet que de tels hommes auraient pu voir quoi que ce soit d'autre, d'eux-mêmes et les uns des autres, si ce ne sont les ombres qui se projettent, sous l'effet du feu, sur la paroi de la grotte en face d'eux ?

– Comment auraient-ils pu, dit-il, puisqu'ils ont été forcés leur vie durant de garder la tête immobile ? [515b]

– Qu'en est-il des objets transportés ? N'est-ce pas la même chose ?

– Bien sûr que si.

– Alors, s'ils avaient la possibilité de discuter les uns avec les autres, n'es-tu pas d'avis qu'ils considéreraient comme des êtres réels les choses qu'ils voient ? »

[515 e]

Εἰ δέ, ἦν δ' ἐγώ, ἐντεῦθεν ἔλκοι τις αὐτὸν βία διὰ τραχείας τῆς ἀναβάσεως καὶ ἀνάντους, καὶ μὴ ἀνιείη πρὶν ἐξελκύσειεν εἰς τὸ τοῦ ἡλίου φῶς, ἄρα οὐχὶ ὀδυνασθαὶ τε ἂν καὶ ἀγανακτεῖν ἐλκόμενον, καὶ ἐπειδὴ πρὸς τὸ φῶς || ἔλθοι, αὐγῆς ἂν ἔχοντα τὰ ὄμματα μεστὰ δρᾶν οὐδ' ἂν ἐν 516 a δύνασθαι τῶν νῦν λεγομένων ἀληθῶν ;

Οὐ γὰρ ἂν, ἔφη, ἐξαίφνης γε.

Συνηθείας δὴ, οἶμαι, δεοίτ' ἂν, εἰ μέλλοι τὰ ἄνω ὄψεσθαι. Καὶ πρῶτον μὲν τὰς σκιάς ἂν βῆστα καθορᾶ, καὶ μετὰ τοῦτο ἐν τοῖς ὕδασι τὰ τε τῶν ἀνθρώπων καὶ τὰ τῶν ἄλλων εἰδῶλα, ὕστερον δὲ αὐτὰ· ἐκ δὲ τούτων τὰ ἐν τῷ οὐρανῷ καὶ αὐτὸν τὸν οὐρανὸν νύκτωρ ἂν ῥῆον θεάσαιτο, προσβλέπων τὸ τῶν ἀστρῶν τε καὶ σελήνης | φῶς, ἢ μεθ' ἡμέραν τὸν ἡλίον τε καὶ τὸ τοῦ ἡλίου. b

Πῶς δ' οὐ ;

Τελευταῖον δὴ, οἶμαι, τὸν ἡλίον, οὐκ ἐν ὕδασι οὐδ' ἐν ἀλλοτρίᾳ ἕδρᾳ φαντάσματα αὐτοῦ, ἀλλ' αὐτὸν καθ' αὐτὸν ἐν τῇ αὐτοῦ χώρᾳ δύναιτ' ἂν κατιδεῖν καὶ θεάσασθαι οἷός ἐστιν.

[516 a-b]

D'accoutumance certes, je pense, il aurait besoin, s'il voulait voir les choses d'en haut. Et d'abord les ombres (*tas skias*) il regarderait très facilement, et après ça, dans les eaux (*en toi udasi*) les images - idoles (*ta eidōla*) des humains et des autres choses, ensuite les choses elles-mêmes. Sortant de ces choses (*ek toutōn*), les choses dans le ciel lui-même de nuit il pourrait contempler plus facilement, regardant vers la lumière des astres et de la lune, que pendant le jour le soleil et la chose du soleil (*te kai to tou hēlion*) [c'est-à-dire sa lumière].

– Comment non ?

– Enfin certes, je pense le soleil, non dans les eaux (*ouk en udasin*) ni dans un autre lieu (*en allotria edra*) des phantasmes de lui (*phantasmata autou*), mais lui-même (*autou*) selon lui-même (*kat' autou*) dans le lieu (*en tè khôra*) de lui (*autou*) il pourrait voir et contempler quel il est (*oios estin*).

Traduction littérale.

Et si, repris-je, on le tirait de là par la force, qu'on lui fit gravir la montée rude et escarpée, et qu'on ne le lâchât pas avant de l'avoir traîné dehors à la lumière du soleil, ne penses-tu pas qu'il souffrirait et se révolterait d'être ainsi [516 a] traîné, et qu'une fois arrivé à la lumière, il aurait les yeux éblouis de son éclat, et ne pourrait voir aucun des objets que nous appelons à présent véritables ?

Il ne le pourrait pas, dit-il, du moins tout d'abord.

Il devrait en effet, repris-je, s'y habituer, s'il voulait voir le monde supérieur. Tout d'abord ce qu'il regardait le plus facilement ce sont les ombres (*tas skias*), puis les images des hommes et des autres objets **reflétés dans les eaux** (*en udasi allôn eidôla*), puis les objets eux-mêmes ; puis élevant ses regards vers la lumière des astres et de la lune, il contemplerait pendant la nuit les constellations [516 b] et le firmament lui-même plus facilement qu'il ne ferait pendant le jour le soleil et l'éclat du soleil.

Sans doute.

A la fin, je pense, ce serait le soleil, non dans les eaux (*ouk en udasin*), ni ses **images reflétées** (*phantasmata*) sur quelque autre point (*alotria edra*) mais le soleil lui-même dans son propre séjour (*en autou khôra*) qu'il pourrait regarder et contempler tel qu'il est.

Chambry, Belles Lettres.

– Si par ailleurs, dis-je, on le tirait de là par la force, en le faisant remonter la pente raide et si on ne le lâchait pas avant de l'avoir sorti dehors à la lumière du soleil, n'en souffrirait-il pas [516 a] et ne s'indignerait-il pas d'être tiré de la sorte ? Et lorsqu'il arriverait à la lumière, les yeux éblouis par l'éclat du jour, serait-il capable de voir ne fût-ce qu'une seule des choses qu'à présent on lui dirait être vraie ?

– Non, il ne le serait pas, dit-il, en tout cas pas sur le coup.

– Je crois bien qu'il aurait besoin de s'habituer, s'il doit en venir à voir les choses d'en haut. Il distinguerait d'abord plus aisément les ombres, et après cela, sur les eaux, les images des hommes et des autres êtres qui **s'y reflètent**, et plus tard encore des êtres eux-mêmes. A la suite de quoi, il pourrait contempler plus facilement, de nuit, ce qui se trouve dans le ciel, et le ciel lui-même, en dirigeant son regard vers la lumière [516 b] des astres et de la lune, qu'il ne contemplerait de jour le soleil et sa lumière.

– Comment faire autrement ?

– Alors, je pense que c'est seulement au terme de cela qu'il serait enfin capable de discerner le soleil, non pas dans les manifestations sur les eaux ou dans un lieu qui lui est étranger, mais lui-même en lui-même, dans son espace propre, et de le contempler tel qu'il est.

Leroux, GF Flammarion.

*Le Sophiste.*

[239 d].

ΒΕ. Τοιγαροῦν εἴ τίνα φήσομεν αὐτὸν ἔχειν φαν-  
D ταστικὴν τέχνην, ῥαδίως ἐκ ταύτης τῆς χρείας  
τῶν λόγων ἀντιλαμβανόμενος ἡμῶν εἰς τοῦναντίον  
ἀποστρέψει \* τοὺς λόγους, ὅταν εἰδωλοποιὸν αὐτὸν  
καλῶμεν, ἀνερωτῶν τί ποτε τὸ παράπαν εἰδωλον  
λέγομεν. σκοπεῖν οὖν, ὦ Θεαίτητε, χρή, τί τις  
τῷ νεανία πρὸς τὸ ἐρωτώμενον ἀποκρινεῖται.

ΘΕΑΙ. Δῆλον ὅτι φήσομεν τὰ τε ἐν τοῖς ὕδασι  
καὶ κατόπτροις εἰδῶλα, ἔτι καὶ τὰ γεγραμμένα  
καὶ τὰ τετυπωμένα καὶ τὰλλα ὅσα πού τοιαῦτ' ἔσθ'  
ἕτερα.

L'Etranger : Donc si nous disons (*phésomen*) lui (le sophiste) avoir une « technique productrice de phantasmes » (*echein phantastikên technên*) facilement, de cet emploi (de l'expression), s'attaquant à nous, il tournera nos paroles (*apostrepsein tous logous*) vers le contraire, demandant quoi par hasard nous appelons « images » (*eidôlon legomein*), lorsque nous l'appelons fabricant d' « images » (*eidôlopoion auton kalômen*). [...]

Théétète : Il est clair que nous dirons les « images » (*eidôla*) dans les eaux (*en tois udasi*) et dans les miroirs (*katoptrois*) et encore les choses graphiques (*ta gegrammena*) et les choses modelées (*ta tetupômena*) et toutes les autres choses qui sont telles (*toiauta*).

Traduction littérale.

L'Etranger : Voilà pourquoi si nous devons le déclarer en possession d'un certain art de l'apparence illusoire, il n'aura pas de peine, en mettant à profit l'usage que nous avons fait de l'argumentation, de nous empoigner de façon à retourner en sens contraire nos arguments : quand nous l'appellerons un faiseur de simulacres, il nous demandera ce que, d'une manière générale, nous pouvons bien entendre par ce terme : un « simulacre ». Il

faut par conséquent, Théétète, examiner ce qu'on dira à ce faraud, en réponse à la question posée par lui.

Théétète : Nous allèguerons, la chose est claire, ces simulacres que sont les images qui se forment sur l'eau ou sur les miroirs, et encore ceux de la peinture ou du modelage, ou tout ce qu'il y a d'autre, par ailleurs, qui soit analogue.

Léon Robin, la Pléiade, 1950.

Str. And so, if we say he has an art, as it were, of making appearances, he will easily take advantage of our poverty of terms to make a counter attack, twisting our words to the opposite meaning ; when we call him an image-maker, he will ask us what we mean by « image », exactly. So Theaetetus, we must see what reply is to be made to the young man's question.

Theaet. Obviously we shall reply that we mean the images in water and in mirrors, and those in paintings, too, and sculptures, and all the other things of the same sort.

Desmond Lee, Penguin Classics, 1987.

L'Etranger: Voilà donc pourquoi, si nous affirmons qu'il maîtrise une certaine technique des illusions, il lui sera facile de nous contredire ; en utilisant nos arguments, il les retournera contre nous, et, enfin, lorsque nous dirons qu'il est un producteur d'images, il nous demandera ce que nous appelons, en fait, image. Il faut donc examiner, Théétète, ce que nous répondrons à cet insolent.

Théétète : Il est évident que nous évoquerons les images que l'on voit sur l'eau et sur les miroirs, ainsi que les images peintes ou sculptées, et d'autres choses analogues et du même genre.

Nestor Cordero, GF. Flammarion, 1993.

ARISTOTE.

*De la sensation* 483a, 5 à 10.

488 a 5

Δημόκριτος δ'  
ὅτι μὲν ὕδωρ εἶναι φησι, λέγει καλῶς, ὅτι δ' οἶεται  
τὸ ὄραν εἶναι τὴν ἔμφασιν, οὐ καλῶς· τοῦτο μὲν  
γὰρ συμβαίνει ὅτι τὸ ὄμμα λείον, καὶ ἔστιν οὐκ  
ἐν ἐκείνῳ ἀλλ' ἐν τῷ ὄρωντι· ἀνάκλασις γὰρ τὸ  
πάθος. ἀλλὰ καθόλου περὶ τῶν ἐμφαινομένων καὶ  
10 ἀνακλάσεως οὐδὲν πω δῆλον ἦν, ὡς εἴκεν.

in Loeb Classical Library, page 222-223.

Démocrite lorsqu'il dit que le fait de voir, la vision (*to oran*) est de l'eau, il parle bien ; quand il pense que la vision est **manifestation interne** (*emphasin*) il parle mal. Cela, la vision advient (*sumbainei*) parce que l'œil (*to omma*) est lisse (*leion*) et cela existe non en celui-ci, l'œil, mais dans le voyant (*en to oronti*). Car ce qui est ressenti (*to pathos*) est « **réfraction** » (*anaklasis*). Mais en général, au sujet des choses apparaissant (*péri tôn emphainoménôn*) et au sujet de la « **réfraction** » (*kai anaklaséôs*) rien n'était encore évident à ce qu'il semble.

Traduction littérale.

Démocrite, quant à lui, a raison de dire que <l'œil> est eau, mais il a tort de croire que la vision est **l'image réfléchie**. Ce <phénomène> se produit en effet parce que l'œil est lisse, et la vision n'est pas dans l'œil mais dans celui qui voit. Cette affectation, en effet, est **une réflexion**. Mais, d'une façon générale, la production des images et la **réflexion** [10] n'étaient alors pas encore clairement expliquées, semble-t-il.

Traduction Pierre-Marie Morel, *Aristote, « Petits traités d'histoire naturelle »*, GF Flammarion, Paris, 2000.

Democritus is right when he says that the eye is water, but wrong when he supposes vision to be mere mirroring. The image is visible to the eye because the eye is smooth; it exists not in the eye, but in the observer; for the **phenomenon is only reflection**. It seems, however that there was as yet no clear general theory about mirrored objects and **reflection**.

Traduction anglaise, Loeb Classical Library.

PLOTIN.

*Première Ennéade 6, 8, lignes 6-12. Traité du Beau.*

Ἰδόντα γὰρ δεῖ τὰ ἐν σώμασι καλὰ μήτοι  
προστρέχειν, ἀλλὰ γνόντα ὡς εἰσιν εἰκόνες καὶ ἴχνη καὶ  
σκιαί, φεύγειν πρὸς ἐκεῖνο οὐ ταῦτα εἰκόνες. Εἰ γὰρ τις  
ἐπιδράμοι λαβεῖν βουλόμενος ὡς ἀληθινόν, οἷα εἰδώλου  
καλοῦ ἐφ' ὕδατος ὀχουμένου, οὐ λαβεῖν βουληθεὶς, ὡς πού  
τις μύθος, δοκῶ μοι, αἰνίττεται, δὺς εἰς τὸ κάτω τοῦ  
ῥεύματος ἀφανῆς ἐγένετο

Et, voyant les plus belles choses dans les corps il ne faut pas courir vers elles, mais sachant qu'elles sont des icônes (*eikones*), des traces (*iknê*) et des ombres (*skiai*), il faut fuir vers ça dont elles sont les icônes (*eikones*). Car si quelqu'un courait vers elles voulant les prendre comme chose véritables (*alêthinon*) il serait comme celui qui veut prendre la beauté d'une belle idole (*eidôlou kalou*) portée sur l'eau (*eph'udatos okhoumenou*), comme un mythe me semble-t-il, le suggère : tombant vers le bas du courant il devint invisible (*aphanês*).

Traduction littérale.

Car si on voit les beautés corporelles, il ne faut pas courir à elles, mais savoir qu'elles sont des images, des traces et des ombres ; et il faut s'enfuir vers cette beauté dont elles sont les images. Si on courait à elles pour les saisir comme si elles étaient réelles, on serait comme l'homme qui voulut saisir sa belle image portée sur les eaux (ainsi qu'une fable, je crois, le fait entendre) ; ayant plongé dans le profond courant, il disparut.

Traduction Bréhier, *Ennéade*, bilingue, classique de poche, les Belles Lettres.

Il faut, quand on sait voir les beautés corporelles, renoncer cependant à y tendre, et même au contraire, quand on sait qu'elles ne sont que des images, des traces, des ombres, se hâter vers le principe dont ces beautés corporelles ne sont que des images. Si l'on se précipitait en effet pour s'emparer de tels simulacres comme étant de véritables êtres, il adviendrait ce que raconte cette fable, autant qu'il me souviennne, que **reflétaït l'eau**, et qui y tomba et disparut dans les profondeurs du courant.

Traduction Mathias.

In verità, chi vede il bello nei corpi non deve rincorrerlo, ma ormia, sapendo che è solo un'immagine, un'impronta e un'ombra, lo deve fuggire per dirigersi a ciò di cui è immagine. Chi infatti vi si gettasse sopra per volerlo stringere, quasi fosse una cosa reale, imiterebbe quell'uomo che, a quanto allude il mito, mi pare volesse afferrare la sua bella immagine **riflessa nell'acqua** e fini col cadere giù, scomparendo nella corrente.

Radice, Mondadori, 2002.

**PIE II.**

**Commentaires, Livre XI.**

Sub eo Nemorensis lacus jacet, quem et Dianae speculum prisci  
vicavere latini, neque ab re : speculi enim orbiculati formam gerit  
et aqua in modum vetri perlucida intuentis **reddit** imagines.

*Livre XI, I Commentarii, E. S. Piccolomini, Adelphi, Milano,  
1984, page 2238.*

*Reddo, reddere :* rendre, restituer  
réfléchir (la lumière, une image)  
reproduire, rendre, représenter, exprimer  
ressembler à.

Sotto di esso si stenda il lago di Nemi, che gli antichi latini  
chiamarono anche specchio di Diana e non senza ragione : esso  
ha infatti la forma di uno specchio rotondo e l'acque lucida come  
il vetro **riflette** l'immagine di chi la guarda.

*Luigi Totaro, I Commentarii, Volume II, Adelphi, Milano, 1984,  
page 2239.*

Sotto questo castello appare il lago di Nemi che i Romani  
chiamarono specchio di Diana. E non lo fecero senza ragione,  
visto che il lago assuma una forma di specchio rotondo e l'acqua  
limpida e cristallina **riflette** l'immagine di chi la guarda.

*Fabio Pellegrini, L'Utopia...di Pio II, Editrice Don Chischiote,  
San Quirico d'Orcia, 2006, page 59.*

At its foot lies Lake Nemi which the ancients called Diana's  
mirror, and not without reason for it is shaped like a round mirror  
and the clear water **reflects** those who look into it.

*Florence Alden Cragg, Smith College studies in History, Volume  
XLIII, page 761.*

Sous ce château s'étend le lac de Nemi, que les anciens latins  
nommaient aussi « miroir de Diane », et non sans raison : il a, en  
effet, la forme d'un miroir rond, et son eau, transparente comme  
le verre, **reflète** l'image de celui qui la regarde.

*Ivan Clonkas et Vito Castiglione Minischetti, Mémoires d'un  
pape de la Renaissance, Tallandia, Paris, 2001, page 402.*



**DESCARTES.**

**Dioptrique. « Discours I. De la lumière. »**

Édition Adam-Tannery, Vrin 1982.

- p.89/l.12     *sine mora aliorum reverberant*  
« ils [les corps] la [la lumière] renvoient d'un  
autre côté sans l'arrêter »
- 89/31     *eodem ordine resiliunt*  
« elles se réfléchissent également »
- 90/8.9     *resiliunt*  
« se réfléchissent »
- 90/10.11     *huc illuc repercussae feruntur*  
« elles se réfléchissent vers divers côtés »
- 91/27     *quae reverberant*  
« qui les font réfléchir »
- 92/1     *hos radios repercutere*  
« les uns font réfléchir ces rayons »
- 92/12     *quaquaversum semper resilire*  
« se réfléchissent ordinairement de tous côtés »
- 92/18     « de se réfléchir tellement de tous côtés »  
*tamen alii alio ita detorquentur ut*
- 92/27     *ad illum resiliunt*  
« de se réfléchir vers lui »

**« Discours II. De la réfraction. »**

p.93/l.11     *quaedam de reflexione praemittere*  
« que je parle premièrement de la réflexion »

96/23.24     « comment se fait la réflexion »  
*quà ratione reflexio fiat*

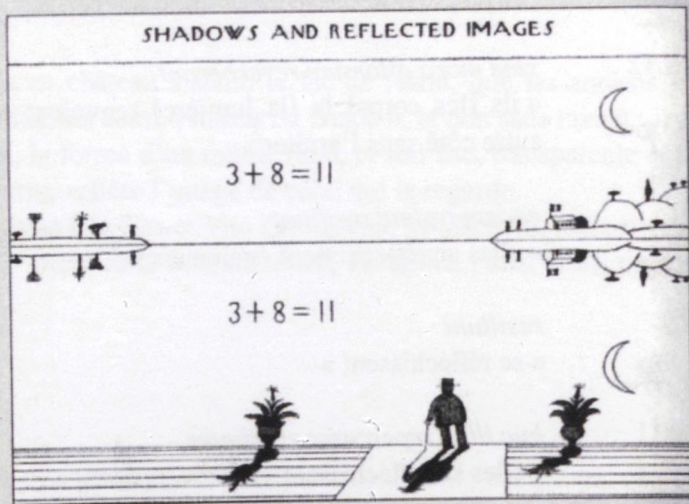
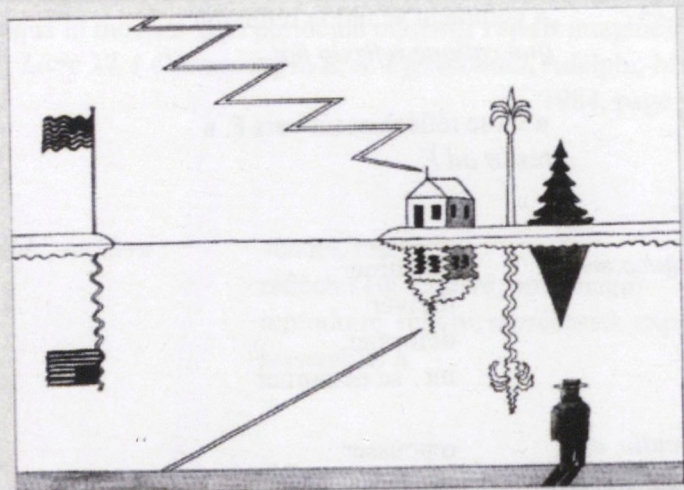
96/27     « ils se réfléchissent vers F. »  
*resilit ad F.*

*Detorqueo, ere :*     détourner  
                         dériver  
                         déformer  
                         int . se détourner

*Repercutio, ere :*     repousser  
                         refouler

*Resilio, ire :*     sauter en arrière  
                         se replier  
                         se retirer sur soi-même  
                         renvoyer  
                         rétorquer  
                         être réfléchi, réverbéré, reflété

*Reverbero, are :* repousser  
                         rebondir  
                         réfléchir des rayons.



Saul Steinberg, avec Aldo Buzzi, *Reflections and shadows*, New-York, Allen Lane, The Penguin Press, pages 79 et 80.

## La voix moyenne - la voix pronominale

NARCISSE

**Sigmund Freud.**

« Pulsions et destins des pulsions », 1915.

« L'observation nous apprend que les destins des pulsions sont les suivants : le renversement dans le contraire ; le retournement sur le corps propre, le refoulement, la sublimation. [...] Des exemples du premier processus sont fournis par les couples d'opposés sadisme-masochisme et voyeurisme-exhibitionnisme. [...] Le retournement sur la personne propre se laisse mieux saisir dès que l'on considère que le masochisme est précisément un sadisme retourné sur le moi propre et que l'exhibition inclut le fait de regarder son propre corps.

[...]

Pour le couple d'opposés sadisme-masochisme, on peut représenter le processus de la manière suivante : a) Le sadisme consiste en une activité de violence, une manifestation de puissance à l'encontre d'une autre personne prise comme objet. b) Cet objet reste abandonné et remplacé par la personne propre. En même temps que le retournement sur la personne propre, s'accomplit une transformation du but pulsionnel actif en but passif.

c) De nouveau est cherchée comme objet une personne étrangère, qui, en raison de la transformation de but intervenue, doit assumer le rôle du sujet. [...] L'hypothèse du stade (b) n'est pas superflue si on la rapporte au comportement de la pulsion sadique dans la névrose obsessionnelle. On y trouve le retournement sur la personne propre sans qu'il y ait passivité vis-à-vis d'une autre personne. La transformation ne va pas au-delà du stade (b). Le besoin de tourmenter devient tourment infligé à soi-même, auto-punition et non masochisme. **De la voix active le verbe passe non pas à la voix passive mais à la voix moyenne réfléchie.** »

in *Métapsychologie*, Folio essais, pages 24-27.

**Françoise Frontisi-Ducroux.**

« Le verbe *akkizein* (...) est employé ici à la **voix moyenne** – mode verbal propre au grec, à côté des voix active et passive -, qui indique que le sujet est concerné par l'action verbale et qui marque, en particulier, le **réfléchi**. (page 131)

« Les faits de langue attestent cette fusion constante de la réflexivité et de la réciprocité. On ne peut dire, bien sûr, s'ils la reflètent ou s'ils l'induisent. Toujours est-il que la notion de « l'un et l'autre » se dit en grec « l'autre et l'autre » à l'aide d'un redoublement formel de la notion d'« autre », qui se dit *allos* : dans le composé *allélous*, soit « l'autre et l'autre », chaque terme occupe une position symétrique, en un va-et-vient où nul sujet n'est discriminé face à un objet. (page 157)

in *Dans l'œil du miroir*, Odile Jacob, Paris, 1997.

Ce que le dispositif spatial de l'escalier du Mémorial de Portbou rend possible : voir soi-même son propre reflet ombreux, nous semble être d'une portée bien plus radicale qu'un simple truc optique. Les conditions dramatiques de ce phénomène, sa fragilité, sa fugacité, son apparition à la limite de l'effacement, nous conduisent à le considérer comme une métaphore de la condition humaine d'être de passage. Il n'est nul besoin de faire référence explicite à la fin de Walter Benjamin, pour comprendre, pour être sensible à la puissance de ce qui se produit, lorsque l'on s'avance dans l'ouverture du Mémorial, éclairé par la lumière du soleil dans son dos.

Nous devenons l'acteur du spectacle que nous nous offrons à nous-même. Cette réflexivité de la situation est un sûr moyen de décrire la condition humaine. Au point que les Grecs anciens avaient une forme verbale particulière pour dire cette réflexivité, si caractéristique de la vie des hommes : la voix moyenne. C'est-à-dire une manière de dire que le sujet de l'action est en même temps l'objet. Jusqu'à Freud, qui dans le destin des pulsions éprouvera le besoin de l'emprunter au grec, afin de dire en ce moment où le sujet au lieu d'exercer une action sur un objet autre que lui-même éprouve la nécessité de retourner l'action contre lui-même.

En français, la voix moyenne des Grecs se dit selon la grammaire Bescherelle : la voix pronominale. En effet réflexivité de l'action se marque par l'utilisation d'un pronom réfléchi.

Je propose de considérer cette voie pronominale comme la voie royale de l'architecture. Dans les manières de dire ce que l'architecture nous permet de faire dans l'exercice de l'espace existentiel, et sans avoir la systématisme «épuisante» d'un Georges Pérec, voici, en première approche, ce que l'on peut trouver.

Dans l'espace architectural :

je me déplace	je me repose
je me restaure	je me nourris
je me recueille	je me diverte
je me couche	je me lève
je m'avance	je me retire
on s'invite	on se régale
on s'attend	on se retrouve
on s'éloigne	on s'approche
on s'éclate	on s'ennuie
on se réveille	on s'endort

A chacun de continuer sur le chemin de la voix pronominale.

Il y en a un, qui l'a emprunté ce chemin de la réflexivité, à en mourir, c'est Narcisse. J'espérais retrouver dans le texte d'Ovide la manière antique de dire le reflet. Je n'y ai trouvé que l'ombre. Mais cependant, largement de quoi, alimenter notre considération de l'œuvre de Karavan.

Dès le début de la fable, nous rencontrons la réflexivité avant même l'épisode du reflet dans l'eau. Lorsque la mère de Narcisse interroge le devin Tirésias sur l'avenir de son fils, il lui répond qu'il n'y aura aucun problème, à condition qu'il ne se re-connaisse pas lui-même : « *Si se non noveris !* ».

Nous avons là, comme le retournement du *gnôthi seauton*, le fameux « connais-toi toi-même ». de l'oracle d'Apollon à Delphes. Le latin dit la négation du grec !

Puis lorsqu'il voit son image qui se forme à la surface de l'eau il tombe amoureux de cette manifestation d'un être merveilleux, jusqu'à ce qu'il comprenne que cet être fuyant, c'est lui-même (*Ista ego sum*). Tout le monde, ou presque, dit qu'il s'éprend de son propre reflet. Or Ovide ne parle que de son *umbra*. Tout

comme Pausanias, qui plus tard mais en grec, parle de l'ombre de Narcisse avec une profusion de pronoms réfléchis (*tên eautou skian*). Encore au Moyen Âge, lorsque le *Roman de la Rose* reprend l'histoire de Narcisse c'est à son ombre que l'on a à faire dans le texte en vieux français. La traduction en français contemporain dit systématiquement « son reflet ». Quoiqu'il en soit, ombre ou reflet la condition de Narcisse est tragique. Et si cette histoire nous touche si fort, c'est que d'une façon ou de l'autre, nous sommes tous des Narcisses. La réflexivité nous caractérise en même temps qu'elle nous menace. Que dit d'autre le dispositif spatial de Portbou. Il y a bien de quoi s'inquiéter.

De l'œuvre d'art inquiétante, qui nous arrache à notre quiétude, pour nous enfermer dans le cycle de la réflexivité, à cette voix pronominale d'où ne pouvons sortir. L'architecture inquiétée par l'œuvre d'art, devient à son tour inquiétante.

# LA VOIX PRONOMINALE

page

295 **Ce qu'il faut savoir**

296 I **Qu'est-ce que la voix pronominale ?**

- A. Le sujet subit l'action
- B. Le verbe est accompagné d'un pronom réfléchi

297 II **Quand utilise-t-on la voix pronominale ?**

- A. Lorsque le sujet subit l'action qu'il réalise
- B. Lorsque l'action est exercée de façon réciproque
- C. Comme équivalent de la voix passive
- D. Avec les verbes essentiellement pronominaux

298 III **Les verbes pronominaux aux temps composés**

## Ce qu'il faut savoir

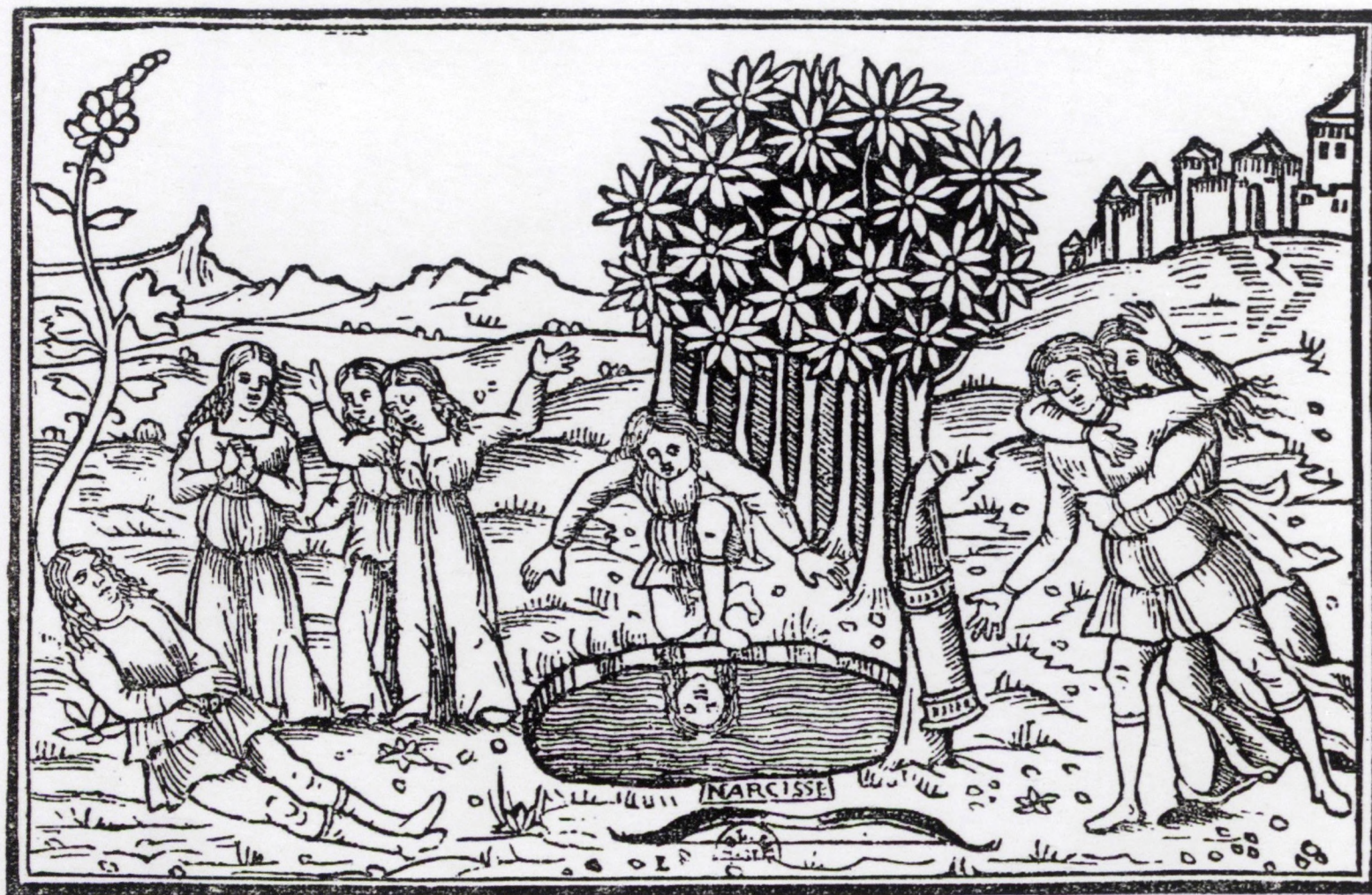
- On parle soit de **voix** soit de **tournure** pronominale.
- La voix pronominale se caractérise par le fait que le verbe de la phrase est accompagné d'un pronom personnel réfléchi intercalé entre le sujet et le verbe :

Les enfants **se** sont promenés pendant des heures.

- La voix pronominale permet d'indiquer que l'action exprimée par le verbe ne s'exerce sur rien d'autre que sur le sujet lui-même :

Tous les matins les soldats **se** lavaient à la fontaine.





Gravure sur bois, in Ovide, *Les Métamorphoses*, traduction M. L'Abbé Antoine Banier, Paris, Le club français du livre, 1960, page 73.



OVIDE.

*Les Métamorphoses, Livre III.*

NARCISSUS. ECHO.

344

[...] De quo consultus, an esset  
Tempora maturae visurus longa senectae,  
Fatidicus vates : « **Si se non noverit** » inquit.

416

Dumque bibit, visae correptus imagine formae,  
Spem sine corpore amat, corpus putat esse, quod **umbra**  
est.

432

Credule, quid frustra simulacra fugacia captas ?  
Quod petis, est nusquam. Quod amas, avertere, perdes.  
**Ista repercussae**, quam cernis, **imaginis umbra** est.

NARCISSE. ÉCHO.

344

Consulté à son sujet, – l'enfant verrait-il les longues  
années d'une vieillesse prolongée ? – « Oui, s'il ne se  
connaît pas », dit le devin interprète du destin.

416

Pendant qu'il boit, séduit par l'image de  
sa beauté qu'il aperçoit, il s'éprend d'un **reflet** sans consistance,  
il prend pour un corps ce qui n'est qu'une ombre.

432

Crédule enfant, à quoi bon ces vains efforts pour saisir une fugitive  
apparence ? L'objet de ton désir n'existe pas ! Celui de ton amour,  
détourne-toi, et tu le feras disparaître. Cette ombre que tu vois,  
**c'est le reflet de ton image.**

Traduction Joseph Chamonard, Classique Garnier, 1936.

O ingenuo, perché cerchi senz'esito di stringere un'ombra fallace ?  
Quel che brami, non esiste ; se ti giri, perderai quel che ami.  
Codesto fantasma che tu vedi è **il riflesso** della tua immagine.

Traduction Nino Scivoletto, UTET Libreria, 2005.

PAUSANIAS.

Béotie XXXI, 7-8.

ἐνταῦθά ἐστι Ναρκίσσου πηγὴ,  
καὶ τὸν Νάρκισσον ἰδεῖν ἐς τοῦτο τὸ ὕδωρ φασίν,  
οὐ συνέντα δὲ ὅτι ἑώρα σκιὰν τὴν ἑαυτοῦ λαθεῖν  
τε αὐτὸν ἐρασθέντα αὐτοῦ καὶ ὑπὸ τοῦ ἔρωτος  
ἐπὶ τῇ πηγῇ οἱ συμβῆναι τὴν τελευτήν. τοῦτο  
μὲν δὴ παντάπασιν εὐηθες, ἡλικίας ἤδη τινὰ  
ἐς τοσοῦτο ἤκοντα ὡς ὑπὸ ἔρωτος ἀλίσκεσθαι  
μηδὲ ὁποῖόν τι ἀνθρώπος καὶ ὁποῖόν τι ἀνθρώπου  
8 σκιά διαγῶναι· ἔχει δὲ καὶ ἕτερος ἐς αὐτὸν  
λόγος, ἦσσαν μὲν τοῦ προτέρου γνώριμος, λεγόμενος  
δὲ καὶ οὗτος, ἀδελφὴν γενέσθαι Ναρκίσσῳ  
δίδυμον, τὰ τε ἄλλα ἐς ἅπαν ὁμοῖον τὸ εἶδος καὶ  
ἀμφοτέροις ὡσαύτως κόμην εἶναι καὶ ἐσθήτα  
ἐοικυῖαν αὐτοῦς ἐνδύεσθαι καὶ δὴ καὶ ἐπὶ θήραν  
ἔναι μετὰ ἀλλήλων· Νάρκισσον δὲ ἐρασθῆναι  
τῆς ἀδελφῆς, καὶ ὡς ἀπέθανεν ἡ παῖς, φοιτῶντα  
ἐπὶ τὴν πηγὴν συνιέναι μὲν ὅτι τὴν ἑαυτοῦ σκιὰν  
ἑώρα, εἶναι δὲ οἱ καὶ συνιέντι ῥαστώνην τοῦ  
ἔρωτος ἄτε οὐχ ἑαυτοῦ σκιὰν δοξάζοντι ἀλλὰ  
9 εἰκόνα ὁρᾶν τῆς ἀδελφῆς.

Là (*entautha*) est la source (*pêgê*) de Narcisse, et on dit (*phasin*) que Narcisse regarda (*idein*) vers cette eau (*es touto to udôr*) et que, ne sachant pas (*ou sunenta*) qu'il voyait (*oti eôra*) une ombre (*skian*), celle de lui-même (*tên eautou*), il devint amoureux (*erasthênta*), ceci lui échappant (*lathein auton*) de lui-même (*autou*) et que à cause du désir (*upo tou erôtos*) la mort (*tên pelentên*) lui vint (*oi sumbênai*) près de la source (*epi tê pêgê*). Ceci (*touto*) est certes totalement (*pantapasin*) simplet (*euêthes*) de dire que quelqu'un (*tina*) arrivé (*êkonta*) à un tel niveau d'âge (*es tosouto êlikias*) au point d'être pris par l'éros ne peut savoir (*diagnômai*) si quelque chose est un humain (*ti anthrôpos*) ou une ombre d'humain (*ti anthrôpon skia*). Il existe une autre histoire de Narcisse, certes moins connue que l'autre, mais non sans intérêt. On dit que Narcisse avait une sœur jumelle ; ils étaient exactement semblables en apparence, leur cheveux étaient les mêmes, ils portaient les mêmes

vêtements, ils allaient ensemble à la chasse. Narcisse devint amoureux de sa sœur, et quand elle mourut, il alla à la source, sachant que c'est l'ombre de lui-même (*tên eautou skian*) qu'il voyait, en dépit de cette connaissance il trouva quelque secours à son amour en imaginant qu'il voyait non pas l'ombre de lui-même (*ouk eautou skian*) mais l'image (*eikona*) de sa sœur.

Traduction littérale.

Here is the spring of Narcissus. They say that Narcissus looked into his water, and not understanding that he saw **his own reflection**, unconsciously fell in love with himself, and died of love at the spring. But it is utter stupidity to imagine that a man old enough to fall in love was incapable of distinguishing a man from a **man's reflection**. There is another story about Narcissus, less popular indeed than the other, but not without some support. It is said that Narcissus had a twin sister; they were exactly alike in appearance, their hair was the same, they wore similar clothes, and went hunting together. The story goes on that Narcissus fell in love with his sister, and when the girl died, would go to the spring, knowing that it was **his reflection** that he saw, but in spite of this knowledge finding some relief for his love in imagining that he saw, not his **own reflection**, but the likeness of his sister.

Traduction Loeb, Classical Library.

PLOTIN.

*Cinquième Ennéade, 8, 2 lignes 34-35. Traité 31.*

35 ὡςπερ αν εἶ τις τό εἶδωλον  
αὐτου βλέπων ἀγνωων οθεν ἡκει ἐκεινο διώκοι.

Comme si, voyant l'idole de lui-même (*to eidôlon autou*), ne comprenant pas d'où elle vient, il la poursuivait (*ekeino diôkoi*).

Traduction littérale.

Comme un homme qui apercevait **le reflet** de sa propre image et qui, sans en connaître la provenance, entreprendrait de s'en saisir.

Traduction Paul Mathias, *Plotin, du Beau*, « Hyora » (?), Pocket, 1951.

E come se qualcuno volesse guardare la sua immagine, ignorando la sua provenienza.

Radice, Mandadori, 2002.

*Sixième Ennéade 4, 10 lignes 11-15. Traité 22.*

15 οὐδέ κυρίως  
ἢ της εἰκόνοσ καί του ἰνδάλαματοσ ποιήσισ οἶον ἐν ὕδασι  
καί κατόπτροις ἢ ἐν σκιαίς – ἐνταῦθα ὑφίσταται τε  
παρα τοῦ προτέρου κυρίως καί γίνεται ἀπ' αὐτοῦ καί οὐκ  
εστιν ἀφ' ἑαυτοῦ ἀποτεμμημένα τά γενόμενα εἶναι.

Et la fabrication (*poiësis*) de l'icône (*eikonos*) et de l'apparence (*indalmatos*) n'est pas non plus véritablement semblable à ce qui a eu lieu dans les eaux (*en udasi*), les miroirs (*katoptrios*) et les ombres (*en skiais*). Là elle se dresse (*uphistatai*) véritablement, venant de ce qu'il y a avant et elle naît (*ginetai*) de lui, et il n'est pas possible que les choses nées (*ta genomena*) soient séparées de lui.

Traduction littérale.

Il ne s'agit pas non plus, au sens propre, de la production d'une image et d'une apparence comme il s'en produit dans les eaux, les miroirs ou les ombres : dans ces exemples, c'est au sens propre que l'image tire son existence de ce qui la précède, qu'elle naît de lui et [15] que les choses qui sont engendrées ne peuvent exister que si elles sont séparées de lui.

Note 94 : Ces exemples viennent de Platon. Lorsqu'il tente de définir la nature d'une image, Théétète énumère les images que l'on voit dans les eaux, les miroirs, les images peintes ou gravées et les autres choses de cette sorte

(*Sophiste, 239 b*). La République dresse une liste similaire : il faut appeler « images » les ombres, **les reflets dans l'eau** ou sur les corps opaques, polis et brillants et toutes les représentations semblables (*République, VI, 510 a*).

Traduction Luc Brisson, GF Flammarion, 2004.

In senso proprio, la realizzazione di un ritratto o di una raffigurazione non assomiglia neppure alle **figure riflesse** sulle acque o negli specchi o tramite le ombre, perché qui di fatto l'immagine trae la sua regione d'essere da quello che esiste prima e viene di conseguenza, sicché, in questo caso, ciò che è prodotto non può esistere separato dal suo principio.

Radice, Mondadori, 2002.

*Sixième Ennéade 5,8 lignes 15-17. Trait 23.*

15 δει δέ νῦν ἀκριβέστερον λγοντας μή οὔτω  
τίθεσθαι ὡς χωρίς οντος τόπω τοῦ εἶδους εἶθ' ὡστερ ἐν ὕδατι  
ἐνορᾶσθαι τῇ ὕλῃ τὴν ιδέαυ.

Mais il faut maintenant que nous, parlant avec plus de précision, ne posions pas comme séparée (*khôris*) localement (*topô*) la forme (*eidous*), puis l'idée (*tên idéan*) vue dans la matière (*tê ulê*) comme dans l'eau (*en udati*).

Traduction littérale.

Mais nous devons maintenant nous exprimer avec plus de précision et refuser d'admettre que la forme est localement séparée et qu'ensuite l'idée est vue dans la matière comme si **elle se reflétait dans de l'eau**.

Traduction Luc Brisson, Plotin, *Traité 22-26*, GF Flammarion, 2004.

Ora, pero, si deve essere più rigorosi e concepire la forma non separata spazialmente, quasi che l'Idea si facesse cogliere nella materia come **rispecchiandosi** nell'acqua.

Radice, Mondadori, 2002.

**Jean RENART.**

*Le Lai de l'ombre*, langue d'oïl, XIII<sup>ème</sup> siècle.

*en l'aigue, qui ert bele et clere*  
« dans l'eau belle et limpide »

*l'ombre de la dame qui ere*  
« le **reflet** de la dame qui était »

*vostre bel ombre qui l'atent*  
« votre beau **reflet** qui attend »

*quand li ombres se desfit*  
« lorsque le **reflet** se fut dissous ».

Cité par Agamben, *Stanze*, traduit par Yves Hersant, Rivages Poche, Paris, 1998.

**Guillaume de LORRIS et Jean de MEUN.**  
*Le Roman de la rose.*

- Vers 1482 : *Icl maintenant s'esbaï*  
« Aussitôt il en fut stupéfait »
- 1483 : *Car ses ombres tout les traï*  
Car son **reflet** le trompe tout à fait.
- 1490 : *Qu'il musa tant à la fontaine*  
« Car il musa tant à la fontaine »
- 1491 : *Qu'il ama son ombre demeine*  
« Qu'il tombe amoureux de son propre **reflet** ».
- 1548 : *Arbres et flors et quanque orne*  
« Arbres, fleurs et tout ce qui fait »
- 1549 : *Li vergiers, i pert tout a orne*  
« L'ornement du verger s'y **reflète** bien en ordre »
- 16847 : *Si li fait sa lueur périr*  
« Aussi, si sa lumière disparaît »

*Ce que ne puet pas referir*  
c'est parce que la partie transparente

*La clere part de sa sustance*  
de sa substance ne peut **réfléchir**

*Les rais que li soleus i lance*  
les rayons que le soleil y darde.

16859 : *Si com li vairres transparanz*  
De la même façon que le verre transparent

*Ou li rai s'en passent par anz*  
qui est traversé par les rayons lumineux  
*Qui par devant ne par darriere*  
et qui n'a rien d'opaque devant ni derrière  
*N'a rien espes qui les refiere*  
pour les **réfléchir**

*Ne puet les figures montrer*  
ne peut montrer les images.

18251 : *Mais ne vueill or pas metre cures*  
Mais je ne veux pas prendre

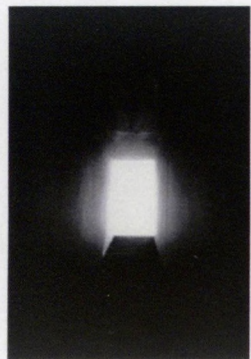
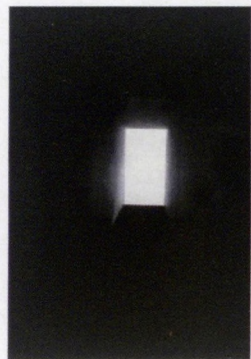
*En desclaroier les figures*  
la peine maintenant d'expliquer

*Des miroers, ne me dirai*  
les figures des miroirs ni de dire

*Comment sont réfléchi li rai*  
comment les rayons sont **réfléchis**

*Ne leur angles ne vueill descrire.*  
ni de décrire leurs angles.

Traduction par Armand Strubel, *Lettres gothiques*, Livre de Poche, 1982.



- Agamben Giorgio, *Stanze*, Rivages Poche, Paris, 1998.
- Annas Julia, *Introduction à la République de Platon*, PUF, Paris, 1994.
- Aristote, *On the soul. Parva naturalia*, Loeb Classical Library, Harvard University Press, Cambridge (USA), 2000.
- Aristote, *Petits traités d'histoire naturelle*, GF Flammarion, Paris, 2000.
- Aristote, *De l'âme*, GF Flammarion, Paris, 1993.
- Aristote, *De l'âme*, Folio Essais, Paris, 2005.
- Arroyo Eduardo, *Dans des cimetières sans gloire. Goya, Benjamin et Byron-boxeur*, Grasset, Paris, 2004.
- Auteurs variés, *L'inquiétante étrangeté*, Revue Française de Psychanalyse, tome XLV, Mai-Juin 1981, 3, PUF.
- Auteurs variés, *Varian Fry. Du refuge... à l'exil*, Actes Sud, Arles, 2000.
- Bailly Jean-Christophe, *L'instant et son ombre*, Seuil, Paris, 2008.
- Bonnell Jean-Pierre, *Antonio Machado et Walter Benjamin. Deux destins à la frontière*, Les Presses Littéraires, Saint-Estève, 2005.
- Brock Maurice, *Narcisse ou l'amour de la peinture*, in Albertiana IV, Leo Olschki, Firenze, 2001.
- Casati Roberto, *La découverte de l'ombre*, Albin Michel, Paris, 2002.
- Casertano Giovanni, « La caverne : entre analogie, image, connaissance et praxis », in Monique Dixsaut, *Etudes sur la République de Platon 2*, Vrin, Paris, 2005.
- Cassin Barbara, « Heimat », *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, Seuil et Le Robert, Paris, 2004.
- Certeau de Michel, *Histoire et psychanalyse*, Folio Histoire, 2002.
- Coop Himmelblau, *The power of the city*, Büchner, Vienne, 1988.
- Damisch Hubert, « D'un Narcisse à l'autre », in *Narcisses*, Folio Essais, Paris, 2001.
- Damisch Hubert, « L'inventeur de la peinture », in Albertiana IV, Leo Olschki, Firenze, 2001.
- Dreyfus Hubert L., *Being-in-the-world. A commentary on Heidegger's « Being and Time »*, MIT Press, Cambridge (USA), 1997.
- Fittko Lisa, *Le chemin des Pyrénées. Souvenirs 1940-1941*, Maren Sell et Cie, Paris, 1987.
- Freud Sigmund, *L'inquiétante étrangeté*, Folio bilingue, Paris, 2001.
- Freud Sigmund, « Pulsions et destin des pulsions », in *Métapsychologie*, Folio Essais, Paris, 1968.
- Freud Sigmund, *The uncanny*, Collected Papers, Volume IV, The Hoggar Press, London, 1948.
- Fry Varian, *Livrer sur demande...*, Agone, Marseille, 2008.
- Gombrich E.H., *Shadows. The depiction of cast shadows in western art*. Yale University Press, 1995.
- Grumbach Antoine, *L'ombre, le seuil, la limite. Réflexions sur l'espace juif*, Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme, Paris, 2007.
- Gubert i Macias Joan, *Portbou, segle XIX. Inicis i engrandiment d'un poble*, Ajuntament de Portbou, 1990.
- Hadot Pierre, « Le mythe de Narcisse et son interprétation par Plotin », in *Narcisses*, Folio Essais, Paris, 2001.
- Heidegger Martin, *Introduction à la Métaphysique*, Gallimard, Paris, 1967.
- Heidegger Martin, *Etre et Temps*, traduction Emmanuel Martneau, Authentica, 1985.
- Heidegger Martin, *De l'essence de la vérité. Approche de l'« allégorie de la caverne » et du Théétète de Platon*, Gallimard, Paris, 2001.
- Jauss Hans R., *Pour une esthétique de la réception*, Tel Gallimard, Paris, 2005.
- Jerphagnon Lucien, « Narcisse avant l'heure de la subjectivité »,

- in *Au bonheur des sages*, Pluriel, Hachette, Paris, 2007.
- Karavan Dani, *Passages. Hommage to Walter Benjamin*, Tel Aviv Museum of Art, 1997.
- Kristeva Julia, *Etrangers à nous-mêmes*, Folio Essais, Paris, 2004.
- Lacan Jacques, *L'angoisse. Le séminaire, livre X*, Seuil, Paris, 2004.
- Laharie Claude, *Le camp de Gurs*, J & D, Pau, 1993.
- Lindberg David, *Theories of vision. From Al-Kindi to Kepler*, The University of Chicago Press, Chicago, 1981.
- Loos Adolf, *Ueber Architektur*, Prachner, Wien, 1995.
- Lorris Guillaume et Jean de Meun, *Le roman de la rose*, Le livre de poche, Paris, 1992.
- Major René et Chantal Talagrand, *Freud*, Folio Bibliographies, Paris, 2006.
- Major René, *Lacan avec Derrida*, Champs Flammarion, Paris, 2001.
- Minazzoli Agnès, *La première ombre. Réflexion sur le miroir et la pensée*, Editions de Minuit, Paris, 1990.
- Noever Peter (Editeur), *The End of Architecture?*, MAK, Prestel, Vienne, 1993.
- Ordine Nuccio, *Le seuil de l'ombre. Littérature, philosophie et peinture chez Giordano Bruno*, Les Belles Lettres, Paris, 2003.
- Maugarlonge François-Joseph, *Caverne-Cosmos*, Editions du Félin, Paris, 2006.
- Ovide, *Les Métamorphoses*, Librairie Garnier Frères, Paris, 1936.
- Ovidio, *Metamorfosi*, UTET Libreria, Torino, 2005.
- Parent Claude, *Vivre à l'oblique*, Jean-Michel Place, Paris, 2004.
- Philostrate, *La galerie de tableaux (I, 23, Narcisse)*, Les Belles Lettres, Paris, 2004.
- Pindare, *Oeuvres complètes*, Minos la Différence, Paris, 2004.
- Platon, *La République*, Les Belles Lettres, Paris, 1933.
- Platon, *La République*, GF Flammarion, Paris, 2002.
- Plotin, *Du Beau. Ennéades I, 6 et V, 8*, Pocket, 1991.
- Plotin, *Première Ennéade*, Bilingue, Les Belles Lettres, Paris, 2002.
- Plotin, *Traité 22-26*, GF Flammarion, Paris, 2004.
- Plotino, *Enneadi*, I Meridiani, Mondadori, Milano, 2006.
- Pontalis J-B, *Traversée des ombres*, Gallimard, Paris, 2003.
- Rosen Stanley, *La production platonicienne*, PUF, Paris, 2005.
- Rosset Clément, *Impressions fugitives. L'ombre, le reflet, l'écho*, Les Editions de Minuit, Paris, 2004.
- Scheurmann Ingrid et Konrad, *Pour Walter Benjamin*, AsKI, Bonn, 1994.
- Scheurmann Ingrid et Konrad, *Dani Karavan. Hommage à Walter Benjamin. Le lieu commémoratif « Pas sages » à Portbou*, Verlag Philipp von Zabern, Mainz, 1995.
- Grasso Elsa, « Platon ou l'aurore des idoles », in Schnell Alexander, *L'image*, Vrin, Paris 2007.
- Scholem Gershom, *Walter Benjamin. Histoire d'une amitié*, Pluriel, Hachette Littératures, Paris, 2001.
- Simon Gérard, *Archéologie de la vision*, Seuil, Paris, 2003.
- Steinberg Saul, *Ombres et reflets*, Christian Bourgois, Paris, 2002.
- Steinberg Saul, *Reflections and shadows*, Allen Lane, The Penguin Press, London, 2002.
- Steiner Georges, *Les logocrates*, 10/18, Paris, 2005.
- Stoichita Victor, *Brève histoire de l'ombre*, Droz, Genève, 2000.
- Taminiaux Jacques, *Le théâtre des philosophes*, Jérôme Million, Grenoble, 1995.
- Vidler Anthony, *The architectural uncanny*, MIT Press, Cambridge (USA), 1992.
- Vidler Anthony, *Il perturbante dell'architettura*, Einaudi, Torino, 2001.
- Wajcman Gérard, *Fenêtres*, Verdier, La Grasse, 2004.
- Wajcman, « Le drame du corps ou Narcisse au XX<sup>ème</sup> siècle », in Albertiana IV, Leo Olschki, Firenze, 2001.









*Relever c'est révéler le site  
autour du cimetière de Portbou.*

Trois œuvres d'acier, réalisées par l'artiste israélien Dani Karavan en hommage à Walter Benjamin, s'inscrivent sur le site du cimetière de Portbou. Leur présence influence notre rapport à l'architecture dans une inquiétante mise à l'épreuve du corps. Le péril opère par la pente entre la descente et la montée, par la lumière entre l'ouvert et le fermé, par la mer entre le proche et le lointain. Cette expérience spatiale hors du commun nous interroge sur la notion de passage pour mettre en mouvement le sens que nous donnons à la vie, à la mort et la mémoire.

A partir d'un travail de relevé, il nous est possible (et en toute sécurité) de revivre par le dessin les raisons du danger encouru in situ dans une compréhension physique et métaphysique de nos émotions. Mais l'opération de mesure n'est-elle pas une trahison de l'œuvre lors de sa transcription dessinée ? Le fait de reproduire les formes d'un réel n'altère-t-il pas l'essence et la substance de

la matière ? Ou encore, quelle abstraction de représentation faut-il adopter pour être certain de lire ou de relire, par la pensée, l'installation de cette portion de territoire catalan ?

Etudier et montrer l'architecture par le relevé, c'est traduire par le dessin, via des mesures et au-delà de l'apparence édifiée, une nouvelle manière de voir et révéler ainsi des qualités spatiales encore non lues. Il ne s'agit pas d'une révélation telle une illumination individuelle d'un caractère mystique, mais plutôt de rendre visible dans l'intime la manifestation d'une autre façon de montrer le monde. En pensant le monde autrement, nous prenons conscience de cet acte en représentation grâce à l'œuvre de nos mains<sup>1</sup>. Par la manipulation des lettres du verbe «relever» nous obtenons «révéler» et à l'aide de cette anagramme nous lisons communiquer, dévoiler ou faire connaître (fig. 1 et fig. 2). Notre duplicité est en jeu et l'usage appelle au discernement. La *métis*<sup>2</sup> se met au service de l'action et de l'anticipation pour une noble cause dans une attitude volontairement manuelle et intellectuelle. Les mains se déplacent pour intervertir les lettres qui sollicitent la pensée. Dans le passage d'un mot à l'autre, le transfert offre une nouvelle vie à l'œuvre par le dessin. Le «re» ou le «r» devant une voyelle indique un mouvement en arrière qui tend vers le passé. Il exprime également le fait de ramener ou de rapporter au présent. Dans notre cas nous reportons des mesures par le biais d'une transcription. Le report devient le relevé. Il est l'action de lever comme pour le rendre plus léger avant de le coucher à nouveau sur le papier. Le relevé appelle toujours à des préliminaires, il demande un but qui ne laisse place à aucune indécision. Et si nous partons toujours dans l'aventure du relevé avec le projet d'atteindre une destination précise, une idée de la manière d'y parvenir, nous ne trouvons pas toujours ce que nous cherchions au départ tant la mise à plat d'un dessin nous sollicite et ouvre des perspectives toujours plus lointaines.

L'action de relever entretient une relation particulière avec nous-

mêmes. Nous nous trouvons face à un phénomène inversé dans le sens ou nous ne nous référons pas à la réalisation d'un édifice par le dessin, mais nous nous attachons à la réalisation d'un dessin d'un édifice déjà réalisé. En prenant les mesures d'un édifice, se pose le problème du sens que nous allons donner à nos notes, à notre résumé graphique, à cette action de prendre par écrit les éléments qui composent ce corps à lever. La liberté de figuration des éléments relevés est aussi large que lors de toutes les étapes de la conception d'un projet encore non réalisé. Rien ne dicte le degré de définition de la représentation dessinée, ni son étendue. Sinon que nous effectuons la traduction la plus fidèle possible en liaison avec la pensée souhaitée, en liaison avec l'analyse du bâtiment ou d'un détail de celui-ci que nous désirons élaborer. L'analyse est un préalable indispensable. La lecture de l'édifice par opérations séparées permet justement de choisir d'une part les parties à relever mais aussi d'anticiper le degré de précision du trait qui contourne la forme traduite sur le papier pour confirmer les échelles adoptées et jusqu'où se déploie l'étendue de notre mission. Cependant, le chaos que présente un édifice pourtant ordonné et parfaitement composé est immense. Il faut prendre le temps de l'observer avec attention sur les lieux où il s'inscrit, donc dans une relation liée à sa forme et sa matérialité, mais également avec l'œil de l'architecte et le regard de celui qui s'intéresse à toutes les parties tant artificielles que naturelles. Ces parties dialoguent avec notre corps par réciprocité. Notre regard se réfère à tous les éléments qui sont à même de nous aider dans notre travail. D'une façon minimale, nous pourrions nous contenter de les nommer. C'est tel édifice, telle entrée ou tel intérieur, sur telle place, dans telle ville. Mais si nous décidons de relever tel ou tel projet architectural, c'est que son re-dessin est indispensable au confort d'un discours ou d'un propos à défendre en matière d'architecture.

Exécuter un relevé c'est déjà être capable de se situer dans l'espace par rapport à l'édifice concerné. La relation est physique

parce que l'édifice existe tout comme nous existons. La réalité est en face de nous, ou en tous les cas une certaine forme de la réalité... Il faut donc se positionner ici plutôt que là, nous devenons un point fixe, un départ. Toutes les mesures partiront de l'observateur. Et si nous considérons qu'un point ne suffit pas, nous en prenons un deuxième, voir un troisième pour confirmer nos repères. Ces opérations sur le terrain nous replongent dans les promenades proposées par Viollet-le-Duc<sup>3</sup> lorsqu'il décrit M. Majorin interrogeant Petit Jean sur la meilleure manière de prendre des mesures en extérieur (fig. 3, fig. 4, fig. 5 et fig. 6). Le travail est identique à celui du petit releveur agenouillé dans le dessin de Villard de Honnecourt<sup>4</sup> lorsqu'il tente, par le biais de triangles semblables, d'estimer la hauteur d'une tour crénelée (fig. 7). Une méthode similaire, avec la particularité d'une double visée depuis deux points distants, est également illustrée dans le « Thu shu chi chheng »<sup>5</sup>. Cette encyclopédie chinoise du XVIII<sup>e</sup> siècle reproduit l'image d'une montagne au pied inaccessible et dont la hauteur est à définir (fig. 8). La géométrie devient précieuse pour aller au-delà de certaines barrières physiques.

Dans un ouvrage réédité de Ptolémée<sup>6</sup> qui traite de la géographie des mathématiques, la gravure d'un initié aux mystères d'Isis mesurant l'harmonie du ciel et de la terre nous ramène encore à la géométrie, à l'étendue de l'infini et à nos propres limites en tant qu'observateur du monde entre microcosme et macrocosme (fig. 9). Comme Alberti<sup>7</sup> qui énumère l'organisation du tracé, nous définissons des points, des lignes et des angles suivant un arrangement géométrique dicté par l'œuvre ordonnée tout en ayant un raisonnement abstrait.

Par une volonté condensée, nous transformons le grand monde en petit monde. Il est mis à plat avec suffisamment d'imagination pour prévoir ainsi tout ce qui sera nécessaire lors de la transformation de nos notes jusqu'au résultat final. Et si relever, en plus de révéler, c'est restituer, à nous de relever le bâtiment tel un corps oublié de la mémoire pour tenter de le faire revivre d'une nouvelle manière,

dans un autre univers, par l'esprit et la pensée d'une traduction dessinée. Notre démarche devient celle d'une recherche qui tente de reconstituer, par le dessin, la nature d'un édifice avec et indépendamment de son existence en une relation subtile à la mesure. La mesure nous conduit à ce que nous sommes tout en renouvelant notre intelligence. Seuls des fragments du monde sont relevés et cependant agrandis par la façon dont ils opèrent sur nous. La mesure délivre une substance tout en la diluant. Elle ne borne que des contours qui peuvent éventuellement nous écarter de l'essentiel. Mais le fait de réaliser cet exercice de transcription, que l'on peut qualifier d'extérieur, nous ne nous éloignons pas du centre que nous sommes car la mesure nous y conduit par un phénomène d'aller/retour. Comme les limites d'un être nous amène à lui-même, nous arrivons ainsi à connaître ce que nous mesurons parce que nous l'avons compassé.

La mesure nous renvoie à l'infailible système métrique et ses divisions décimales. Talleyrand, puis Condorcet ont cherché tous deux à rendre la mesure universelle et invariable pour nous fixer une référence commune dans la relation que nous entretenons avec la terre. Le mètre étalon en platine iridié du pavillon de Breteuil est toujours en vigueur, sinon qu'aujourd'hui nous rattachons l'unité de longueur à l'unité de temps. C'est le parcours de la lumière dans le vide qui équivaut à  $1/299\,792\,548$  de seconde<sup>8</sup>. Mais pour l'architecte, le plus important reste l'utilisation de ce système évoquant une référence de comparaison véritable qui le met en osmose avec l'indispensable chaîne de la culture architecturale.

En mètre ou en centimètre, le transfert s'exécute sur la feuille de papier, sur un format réduit, là où le monde en son entier se logerait sans peine. Par une opération de réduction nous augmentons en compréhension. Le corps mesuré ne prend un sens que par le tout dont il relève. Cette totalité est difficile à intégrer car une subtile mesure du dedans de nous-même est obtenue au dehors d'un dedans. Relever est donc l'action de lever à nouveau pour tenter de faire revivre en nous, dans un univers de papier, l'esprit

de l'œuvre. Une traduction par le dessin va permettre de mieux comprendre notre dessein, ou notre but qui est celui de montrer les trois dimensions de l'architecture par une succession lamellée dont les plans coupés n'existent qu'en deux dimensions. Et si un plan est une coupe horizontale, une coupe est également un plan vertical. C'est à partir de cette façon tranchée de penser que nous pouvons relire le travail de Dany Karavan et le donner à voir dans son environnement.

Autour du cimetière de Portbou, les trois édifices de tailles différentes s'inscrivent sur le site de façon distincte tout en étant unis par le matériau qui les compose. Il n'y a pas de mode d'emploi pour aller d'un édifice à l'autre. Le circuit proposé est aléatoire. En toute liberté, le visiteur choisit son itinéraire entre mouvement et station. En hommage à Walter Benjamin, ces trois constructions sont greffées dans le paysage comme pour le réécrire. Ce sont des corps/textes ou des cortex dont nous pénétrons l'enveloppe littéraire. Ils nous donnent l'impression d'avoir toujours existé tout en transformant le lieu dans notre manière de lire et de parcourir l'espace. L'aspect rouillé de l'acier corten semble être mis à l'épreuve du temps. Un processus chimique le stabilise par sa teneur en cuivre et mime la roche stratifiée qui contient du fer. Un mélange contradictoire de pérennité et de fragilité leur donnent une aura si chère à Benjamin<sup>9</sup>. Cette aura continue de vivre et nous élève au-dessus du temps. Chacun des projets obéit comme un guide invisible indiquant des directions privilégiées pour nous éprouver et nous faire réfléchir sur la paix et l'espérance pour l'escalier, sur la liberté et la limite pour la plate-forme et son siège, sur la mort et la mémoire pour le tunnel (fig. 10). Ces thèmes se conjuguent par la pensée sans véritable séparation. Mentalement nous passons de l'un à l'autre sans frontières.

L'escalier paraît insolant par sa petite taille. Il est isolé, presque inutile. Pourtant il nous fait grandir en nous élevant de cinq hauteurs (fig. 15 et fig. 18). Les marches qui le composent semblent évidées d'un solide épuré. Une fois au sommet, nous avons gagné plus de

85 cm. ! (fig. 17) Notre regard est bordé par le mur du cimetière sur la droite et par un olivier face à nous (fig. 19). La vue s'ouvre en direction du nord pour apercevoir la route qui vient de Cerbère (fig. 16). Nous guettons dans le lointain Walter Benjamin et ses compagnons de voyage qui arrivent de France. Nous imaginons le groupe portant leurs bagages dans la lumière d'une fin d'après-midi de septembre 1940. En tournant la tête, nous revenons sur l'olivier si proche dont les branches aux feuilles lancéolées sont agitées par le vent. Dans la continuité du tronc noueux, ses racines s'accrochent à la terre avec ténacité. Cet arbre est un défi qui s'ancre dans le cœur de chacun pour surmonter la guerre, la misère et la souffrance. Cette élévation nous permet d'entrevoir la trêve, la paix et l'espérance (fig. 20). Nous descendons de ce piédestal en contournant le cimetière par l'arrière pour découvrir la plate-forme et son siège.

Elle est un plan carré de 4 x 4 m. qui possède un cube en son centre (fig. 25). Ce cube devient le siège qui nous invite à une assise individuelle. C'est en solitaire que nous contemplons la mer, l'horizon et le ciel. En dessous, nous devinons le cimetière en gradins comme un escalier à pas de géant (fig. 21 et fig. 24). Les morts à nos pieds profitent du repos éternel dans ce lieu décalé. Face à nous, un grillage galvanisé est un filtre à la vue (fig. 22 et fig. 23). Il nous installe dans un rapport à une horizontalité dédoublée avec un haut et un bas. C'est un écran de projection déplié dont la source est face à nous. Ce tissage métallique n'est pas véritablement une protection. C'est une frontière pour le corps et une limite pour l'esprit qui appelle au dépassement de soi. Mais de quel côté sommes nous ? Où se situe la liberté, devant ou derrière cette barrière ajourée ? Sommes-nous enfermés à l'extérieur ou devons contempler la notion d'enfermement ? Ce grillage nous met en contact direct avec tous les despotes, tyrans et autres oppresseurs qui bafouent la liberté d'être innocents et nous sommes invités à méditer sur nos oppositions internes. Nous quittons cet endroit dont il est difficile de s'affranchir pour

pénétrer dans le cimetière par la porte arrière. Nous longeons des tombes accolées les unes aux autres et bien rangées par étage les unes au-dessus des autres (fig. 26 et fig. 27). Nous empruntons plusieurs escaliers en brique pour enjamber des demi niveaux à la recherche de la sortie qui en fait est l'entrée principale du cimetière donnant sur la place.

C'est de cette place qu'apparaît l'entrée du tunnel. Il est « LE » mémorial et sûrement le plus élaboré des trois édifices (fig. 28 et fig. 29). Il démarre par un mur étroit de pierres qui soutient un talus. Au sol, des plaques bordées telles des rails de chemin de fer donnent la direction à suivre. Dans le lointain, une voix multilingue préenregistrée à l'accent électronique annonce des destinations d'arrivées et de partances. Elle résonne depuis la gare démesurée de Portbou. A cet écho se mêle le bruit des roues des wagons au contact des rails. Nous ne sommes pourtant qu'à 400 m. à vol d'oiseau de la gare et pratiquement à la même altitude (fig. 11, fig. 12, fig. 13 et fig. 14). Ces sons éloignés nous transportent dans le passé d'une autre époque où des enfants, des femmes et des hommes n'ont pu choisir leur destin.

Surplombant la mer, depuis la terre, à quelques mètres de nous, le mémorial en hommage à Walter Benjamin apparaît comme une bouche prête à nous avaler (fig. 30). Nous hésitons devant l'accès à ce boyau. Nous devinons un escalier tel un passage sacré traversant la roche. L'entrée sombre, délimitée par une section orthogonale d'acier corten, cadre en partie basse une mer agitée en tourbillons sans fin. Quatre vingt sept marches sans un seul palier de repos, deux parois verticales et un plafond oblique, d'abord couvert puis ouvert sur une lumière zénithale, participent de façon inquiétante à dévoiler la direction d'une chute Est-ce la chute d'Icare ou celle de Goudurix<sup>10</sup>? (fig. 33)

Tout d'abord nous sommes comme aspirés en une lente descente durant 69 marches<sup>11</sup> jusqu'à une vitre de protection qui permet de retenir notre corps. Après le vitrage, 18 autres marches<sup>12</sup> inaccessibles continuent en direction du vide. Par transparence,



nous voyons la mer tourmentée en mouvement. En haut de cette paroi en silicates alcalins, nous pouvons lire gravé à même le verre une citation de Walter Benjamin : « Honorer la mémoire des anonymes est une tâche plus ardue qu'honorer celle des gens célèbres. L'idée de construction historique se consacre à cette mémoire des anonymes ». De quelle mémoire s'agit-il ? Devons-nous l'entendre comme un rassemblement fidèle, une faculté du souvenir, du retenir ? Pour Martin Heidegger<sup>13</sup>, la mémoire signifie l'âme (Gemüt) et pour la dissocier du côté affectif de la conscience humaine, il distingue l'Anima et l'Animus. L'une correspond à tout être vivant, l'autre est une présence de l'esprit. La seconde interprétation semble contenue dans cette citation mettant à l'honneur les grandes causes plutôt que les grands hommes.

Puis comme expirés de l'impasse, nous sommes amenés à une montée ou une remontée en tournant le dos à la mort probable si le vitrage n'avait pas existé (fig. 32). Nous empruntons à nouveau l'escalier pour nous diriger, dans le noir, en direction de la lumière pour enfin nous retrouver sur la terre qui nous rassure. Sommes-nous véritablement rassurés ?

Le déchiffrement du dispositif spatial de Dani Karavan intitulé « passages » est à la fois simple et complexe. Lors de son redessin,

la simplicité de l'escalier nous déconcerte. Il s'agit uniquement de marches qui se succèdent avec des girones similaires et des hauteurs identiques qui se répètent. La complexité tient dans l'alternance des séquences entre fermeture et ouverture dans une relation à la gravité par l'oblique et la pente. Ce dedans/dehors installe une dialectique<sup>14</sup> de l'espace qui rend difficile la compréhension de la conception (fig. 31). Le trait de coupe appuyé, qui part du mur en pierre et qui s'étend jusqu'à la mer en passant par l'escalier partiellement couvert, nous donne à lire l'intérieur et l'extérieur en même temps. Ce trait de contour qui tranche la matière est-il le troisième terme qui synthétise la nature de l'opposition ? Le sens étymologique de « dia » signifie séparation ou exprime l'idée de passage à travers. Par le dessin, nous traversons la terre en nous réconciliant avec notre parcours à double sens tout en acceptant la confrontation des limites infranchissables et des obstacles à surmonter. Nous sommes libérés par distinction de la double nature de l'édifice entre quiétude et inquiétude. Le mémorial devient alors le rapport qui nous unit. Il nous stimule. Une voie de communication s'ouvre entre le sens caché d'une expression sensible, contenant les influences du conscient et de l'inconscient de l'être, et la réalité secrète d'un passage. Le mémorial est un monument non monumental. C'est une œuvre d'art authentique dédiée à la mémoire. Ses dimensions résument en toute simplicité le défilement de l'infiniment grand à l'infiniment petit pour que nous puissions décrypter, dans une relation à l'espace construit et son étendue, le destin complexe de Walter Benjamin tout en traversant les obscurités qui l'entourent.

#### Notes

1. Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Agora, Pocket, 1983, p. 140.
2. Marcel Détiéne, Jean-Pierre Vernant, *Les ruses de l'intelligence. La métis des Grecs*, Flammarion, Paris, 1974. Dans notre cas, la métis repose sur l'expérience en un sens pratique acquis au fil du temps qui comprend la vivacité de jugement à partir de l'anticipation et de l'action.

3. Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, *Histoire d'un dessinateur Comment on apprend à dessiner*, Berger-Levrault, réimpression en fac-similé de l'édition de Paris 1879. Dans le chapitre XI intitulé promenades et opérations sur le terrain, Viollet-le-Duc nous raconte de façon romancée l'initiation de Petit Jean à la géométrie et à l'observation de la nature.
4. Roland Bechmann, *Villard de Honnecourt, la pensée technique au XIIIe et sa communication*, Picard, 1991, page 223. Partie inférieure du manuscrit folio 20 pl. 40.
5. *Op. Cit.*, page 157
6. Procli Diadochi Paraphrasis. In Ptolemaei Libros IV a Leone Allatio, Ex officina Elzeviriana 1535.  
L'initié aux mystères d'Isis mesurant l'harmonie du Ciel et de la Terre illustre le document de couverture de René Alleau, *La science des symboles*, Payot, Paris, 1982.
7. Léon Battista Alberti, *De Re Aedificatoria*, chap. 1, Le tracé («Lineamenta»).
8. Historia, n° 714 – juin 2006, Ariane James-Sarazin, *Les bonnes mesures de la Révolution*, page 3.
9. Benjamin Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Allia, 2003, page 16.
10. Goscinny et Uderzo, *Astérix et les normands*, Dargaud, 1967, page 37. Dans cet ouvrage de bandes dessinées, le jeune Goudurix est prisonnier d'une bande de normands intrépides qui ne souhaitent qu'une seule chose: connaître la peur car celle-ci donne des ailes. Ils décident de jeter le jeune homme terrifié depuis le haut d'une falaise pour observer son vol durant sa chute. Bien entendu, Astérix le héros vient au secours du garçon et le libère de ses ennemis.
11. Le chiffre 69 mis à l'horizontal représente le signe zodiacal du cancer. Walter Benjamin est né le 15 juillet 1892 dans le troisième décan du 4<sup>ème</sup> signe du zodiaque peu après le solstice d'été. Les deux spirales inversées représentent le changement de sens du mouvement du soleil entre la régression et la progression de la lumière, et par analogie notre descente et notre montée dans le tunnel. Ces deux signes identiques en miroir sont également les vagues de la vie s'exprimant en tourbillons qui se projettent sur les rochers au pied du mémorial. Ils nous invitent à relier le monde formel à celui de l'informel pour passer du visible à l'invisible, du concret à l'abstrait.
12. Le chiffre 18 tourné à 90° vers la droite représente le signe de l'infini sous une barre horizontale. Les marches inaccessibles mais visibles situées après le vitrage de protection nous projettent mentalement vers le bas. Donc vers le monde inférieur, lieu de toutes les transformations de l'être.
13. Heidegger Martin, *Qu'appelle-t-on penser ?*, Presses Universitaires de France, 1973, page 150.
14. Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, 9<sup>ème</sup> édition, 1978, chapitre IX.

#### Figures

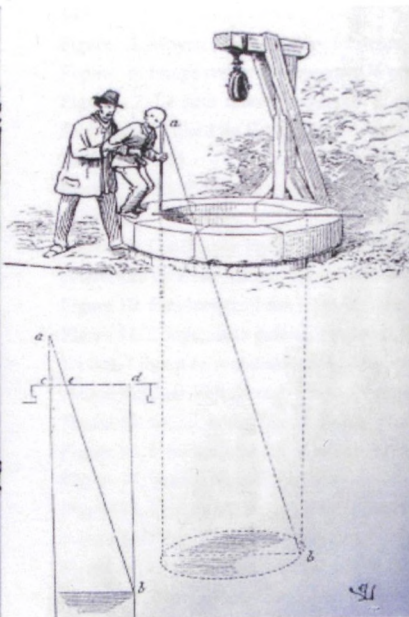
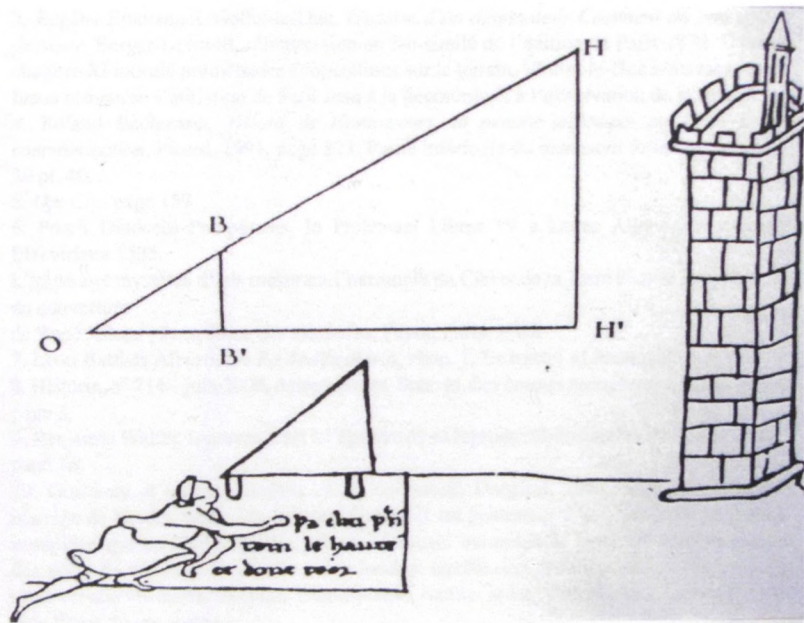
- Figure 1. Lettres dans le désordre.
- Figure 2. Lettres composant RELEVER et REVELER.
- Figure 3. Petit Jean mesurant la hauteur d'un poteau, Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, *Histoire d'un dessinateur Comment on apprend à dessiner*, Berger-Levrault, réimpression en fac-similé de l'édition de Paris 1879. Chapitre XI, figure 62, page 145.
- Figure 4. Petit Jean mesurant la profondeur d'un puits, *Op. Cit.*, Chapitre XI, figure 63, page

147.

- Figure 5. Moyen de mesurer les hauteurs, *Op. Cit.*, Chapitre XI, figure 64, page 149.
- Figure 6. Image renversée reprenant le profil du mémorial Walter Benjamin.
- Figure 7. Le petit releveur agenouillé, partie inférieure du manuscrit folio 20 pl. 40, Roland Bechmann, *Villard de Honnecourt, la pensée technique au XIIIe et sa communication*, Picard, 1991, page 223.
- Figure 8. La montagne au pied inaccessible, encyclopédie du Thu shu chi cheng, *Op. Cit.*, page 157.
- Figure 9. L'initié aux mystères d'Isis mesurant l'harmonie du Ciel et de la Terre, illustration de couverture de René Alleau, *La science des symboles*, Payot, Paris, 1982.
- Figure 10. Emplacement des trois édifices.
- Figure 11. Coupe: de la gare au mémorial Walter Benjamin + plan de Portbou. Coupe à l'échelle 1/1000, 1 mm.p.m. + plan de repérage à partir du plan de Portbou à l'échelle 1/2000, 0,5 mm.p.m.- Dessin original 30 x 60 cm.- Crayon / crayons de couleur sur calque faible jaune canari.
- Figure 12. Détail, coupe sur la gare de Portbou.
- Figure 13. Détail, coupe sur le mémorial Walter Benjamin.
- Figure 14. Détail, plan de Portbou.
- Figure 15. Croquis du repérage de la coupe.
- Figure 16. Croquis du champ de vision depuis l'escalier.
- Figure 17. Croquis axonométrique de l'escalier.
- Figure 18. Plan / coupe: l'escalier au droit de la chapelle face à l'olivier et le mémorial Walter Benjamin. Plan/coupe à l'échelle 1/100, 1 cm.p.m.  
Dessin original 60 x 90 cm.- Crayon / crayons de couleur sur calque faible jaune canari.
- Figure 19. Détail, plan/coupe de l'escalier mémorial Walter Benjamin.
- Figure 20. Détail, coupe/élévation du mémorial Walter Benjamin.
- Figure 21. Croquis du repérage de la coupe.
- Figure 22. Croquis du champ de vision depuis la plateforme et le cube.
- Figure 23. Croquis de la plateforme et le cube dans leur rapport au grillage.
- Figure 24. Plan / coupe: la plateforme, le cube, le cimetière et la mer. Plan/coupe à l'échelle 1/100, 1 cm.p.m.- Dessin original 60 x 90 cm.  
Crayon / crayons de couleur sur calque faible / fond jaune canari.
- Figure 25. Détail, plan/coupe de la plateforme et son cube.
- Figure 26. Détail, coupe sur le cimetière et le profil de l'entrée du mémorial Walter Benjamin.
- Figure 27. Détail, coupe sur la mer au bas du cimetière.
- Figure 28. Croquis du repérage de la coupe.
- Figure 29. Plan / coupe: mémorial Walter Benjamin. Plan/coupe à l'échelle 1/50, 2 cm.p.m.- Dessin original 60 x 90 cm.  
Crayon / crayons de couleur sur calque faible / fond jaune canari.
- Figure 30. Détail, plan/coupe sur l'entrée du mémorial Walter Benjamin.
- Figure 31. Détail, plan/coupe sur la partie couverte du mémorial Walter Benjamin.
- Figure 32. Détail, plan/coupe sur la position du vitrage du mémorial Walter Benjamin.
- Figure 33. Goudurix au bord de la falaise, Goscinny et Uderzo, *Astérix et les normands*, Dargaud, 1967, page 37.







圖之為海望須

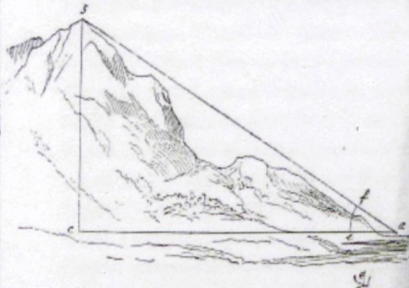
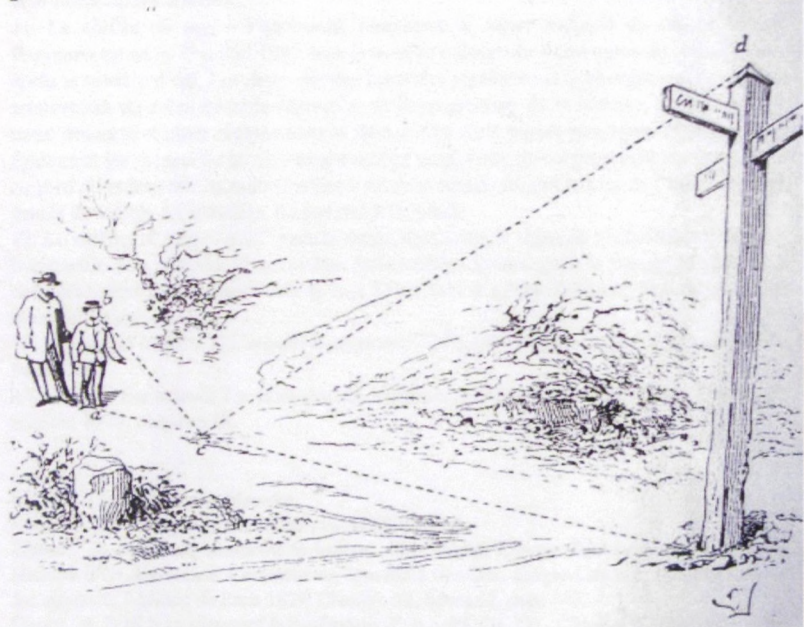
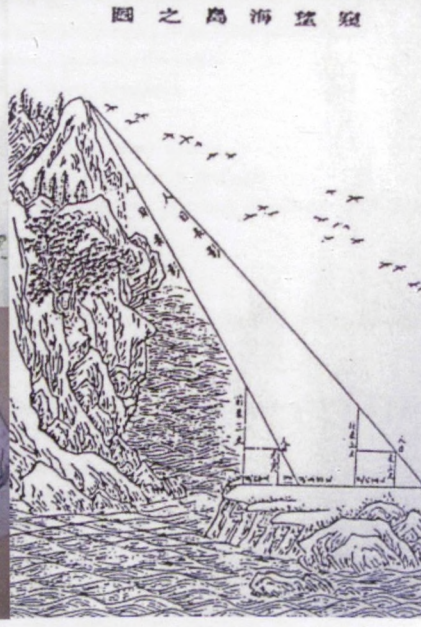
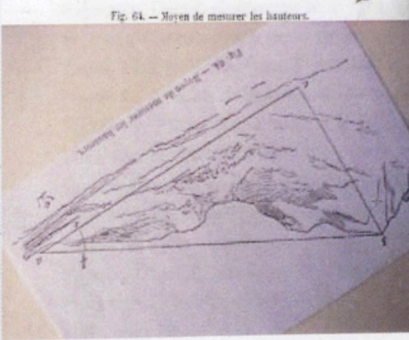
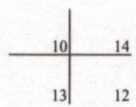
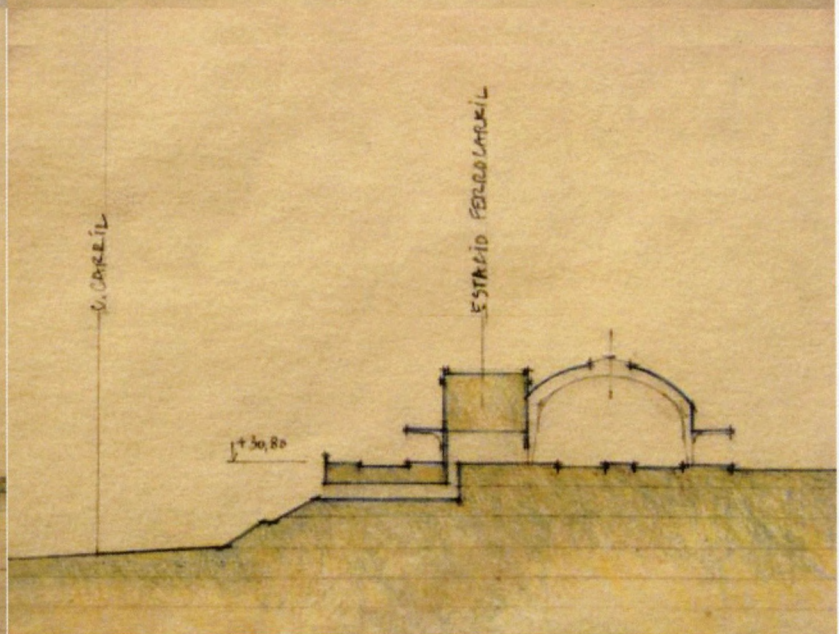
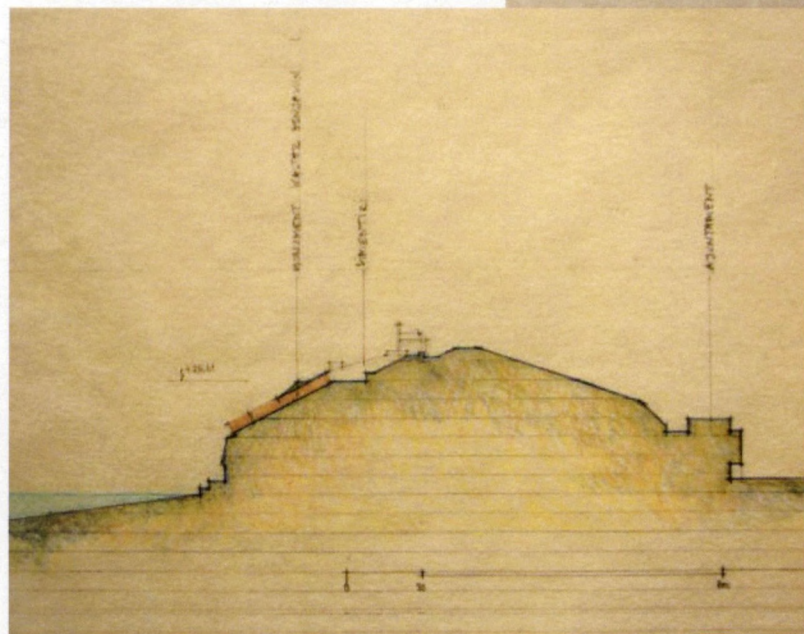
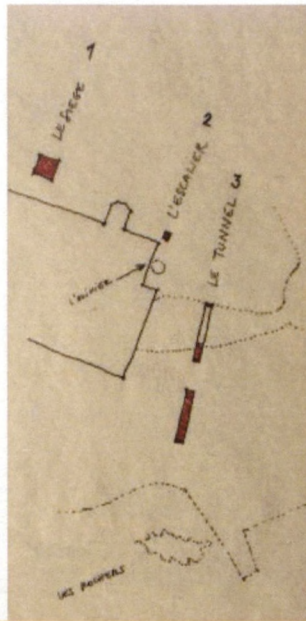


Fig. 64. - Moyen de mesurer les hauteurs.

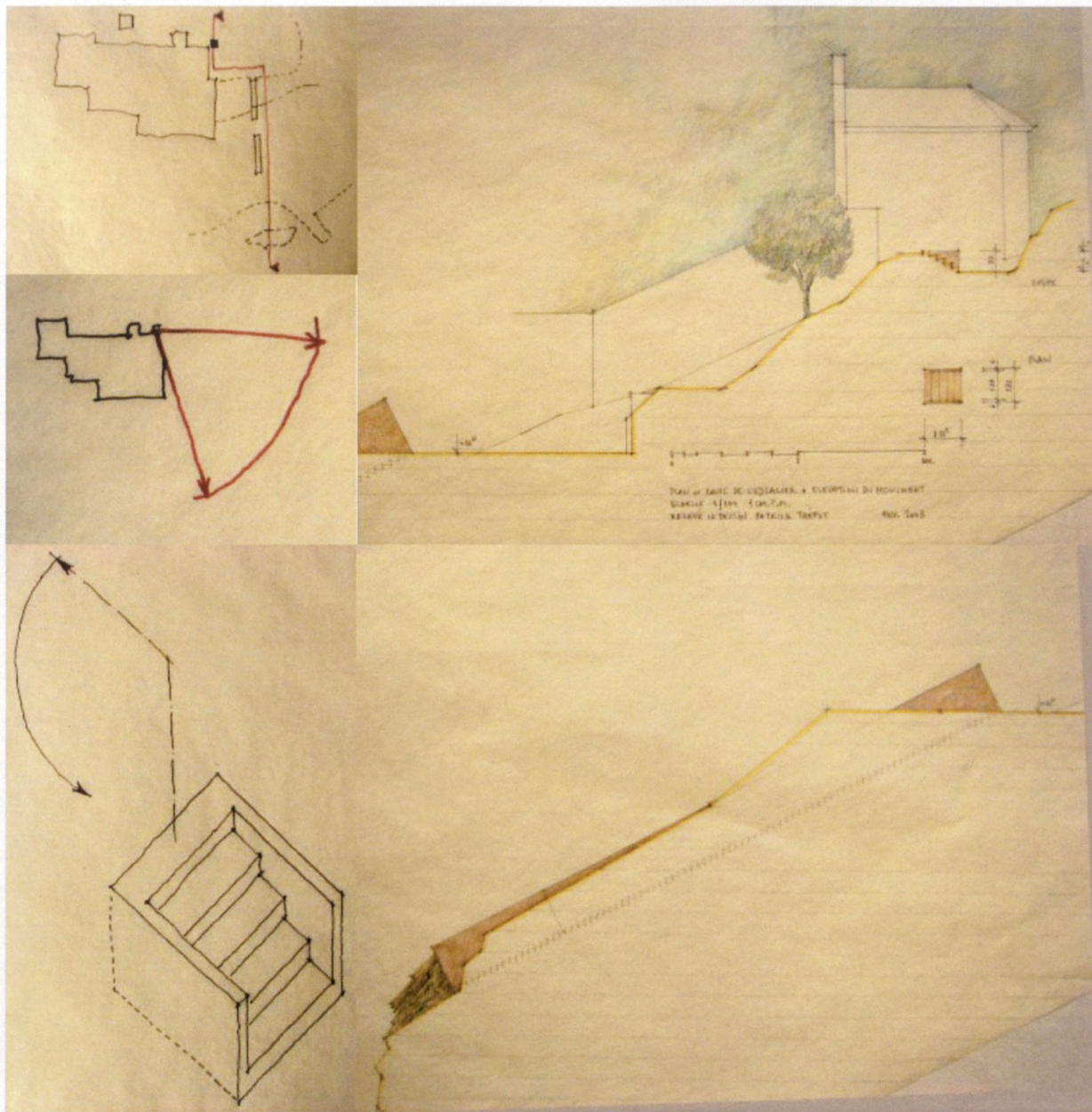


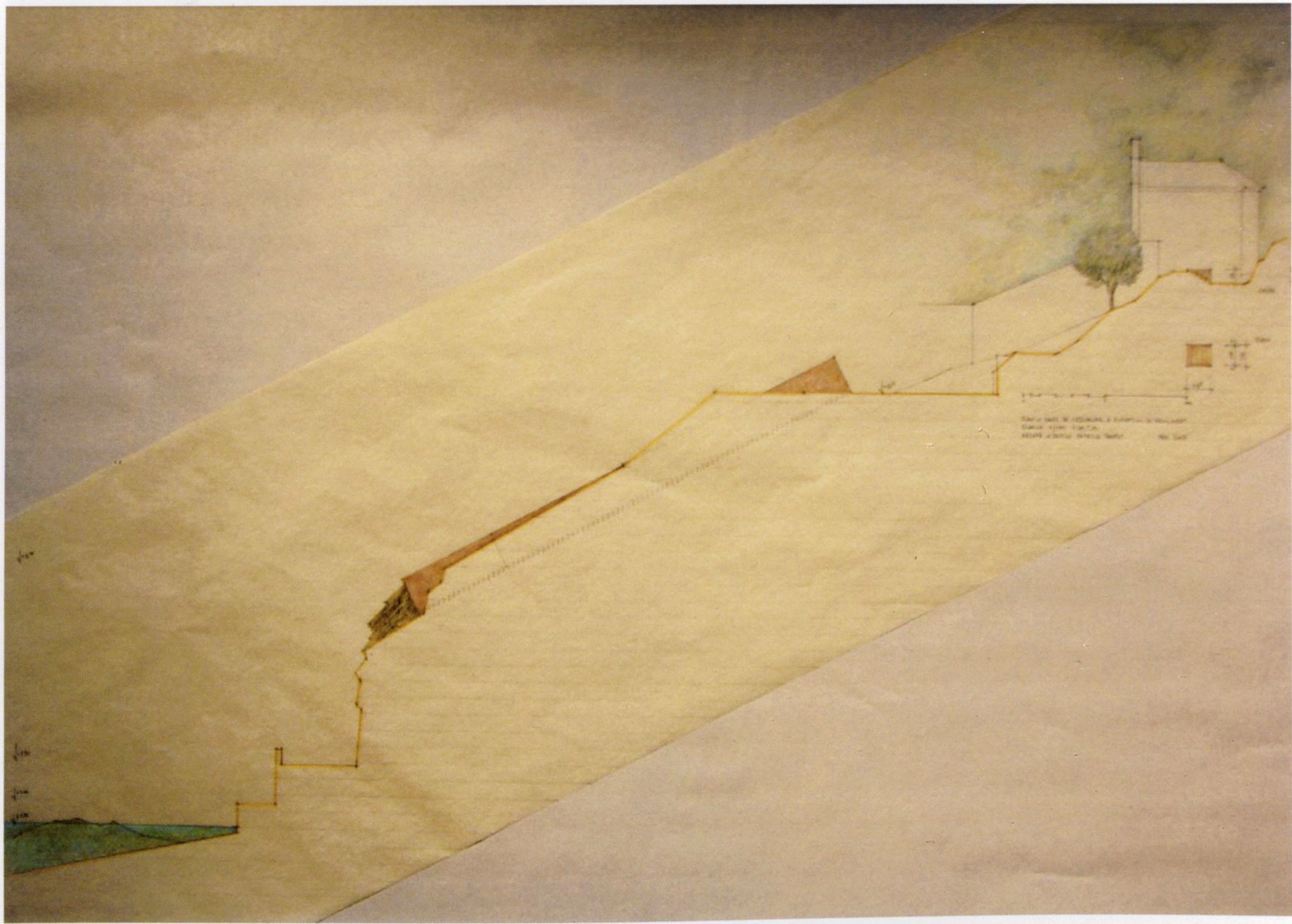
7	4	9
		5
3	6	8

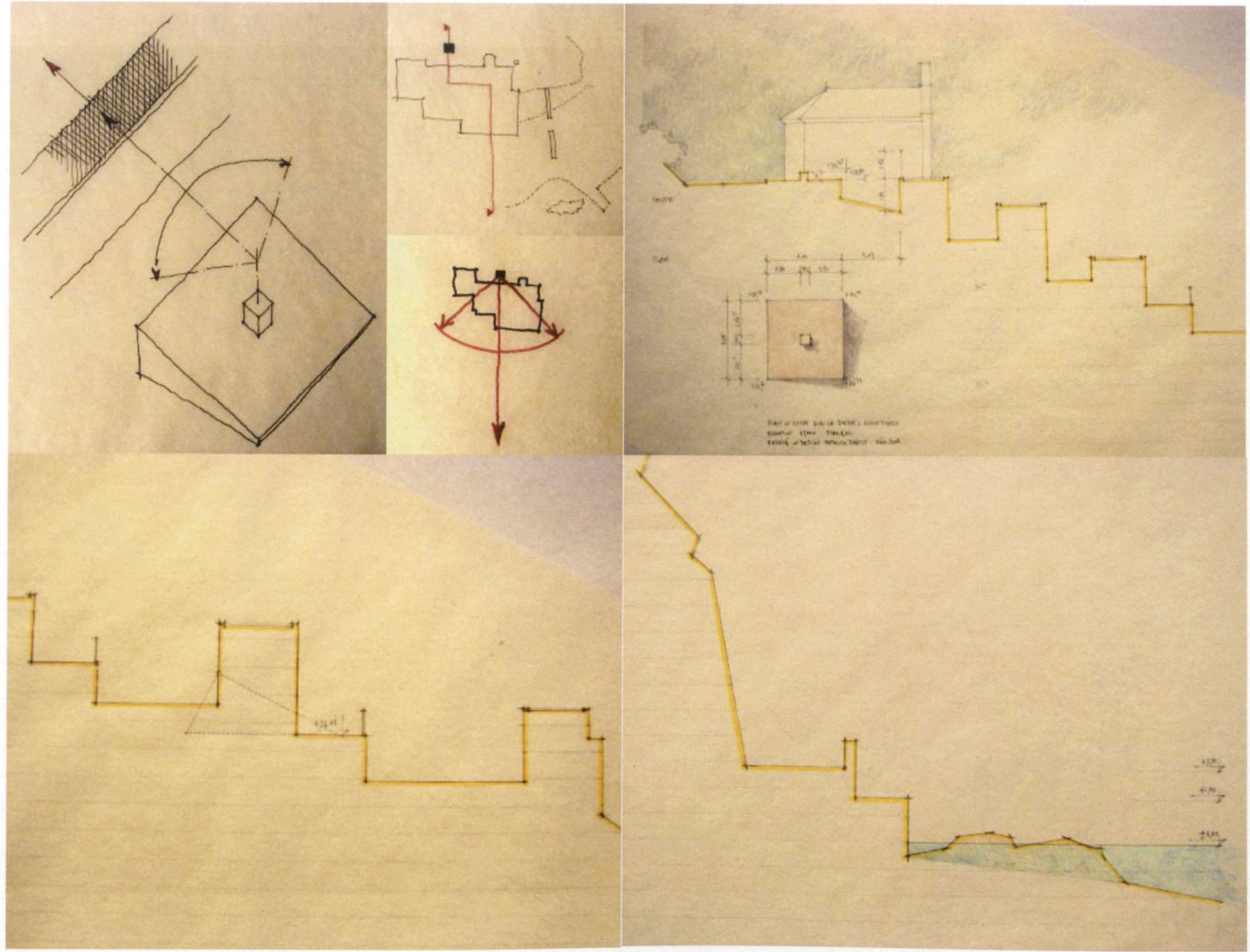




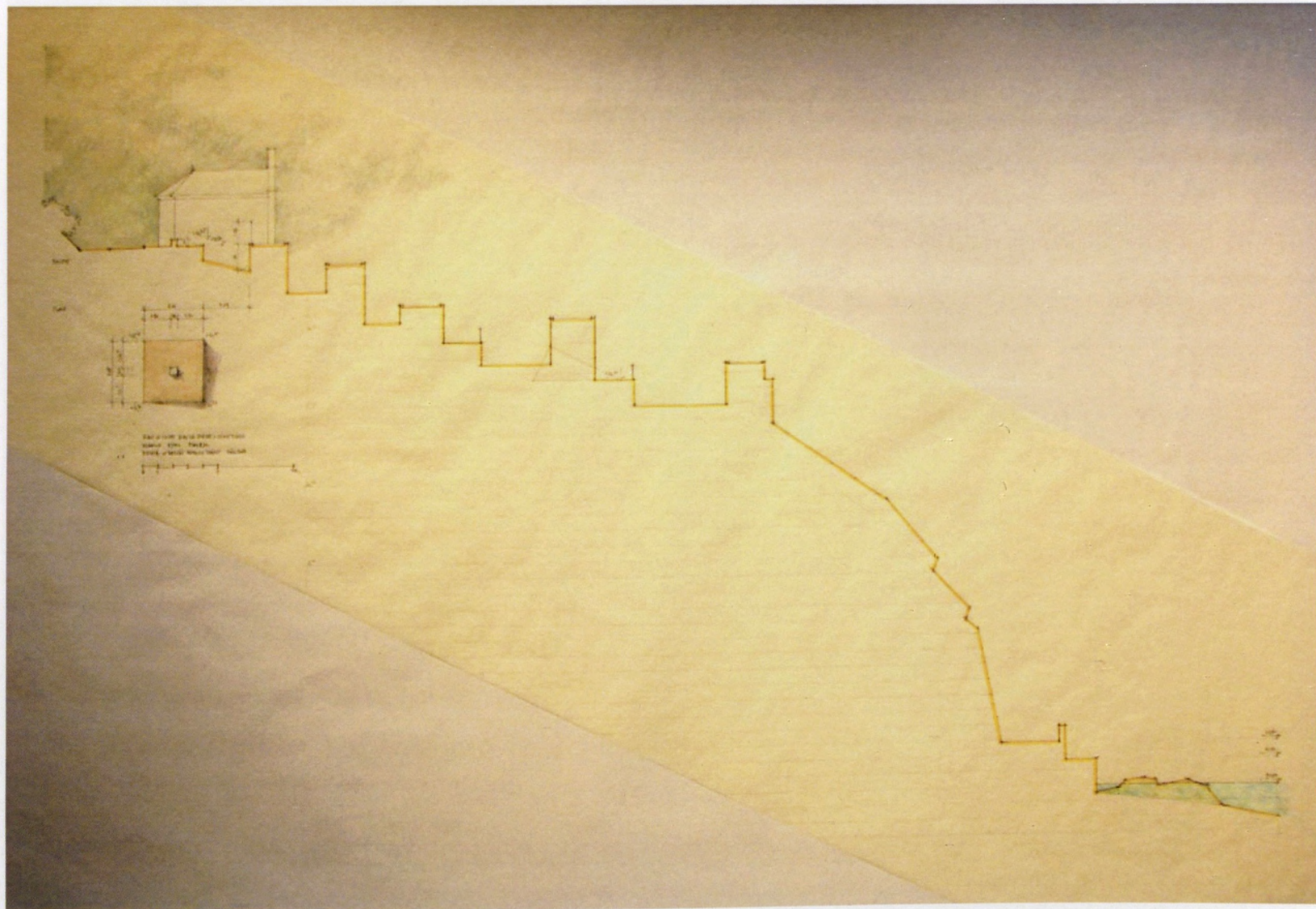
15	19
16	
17	20





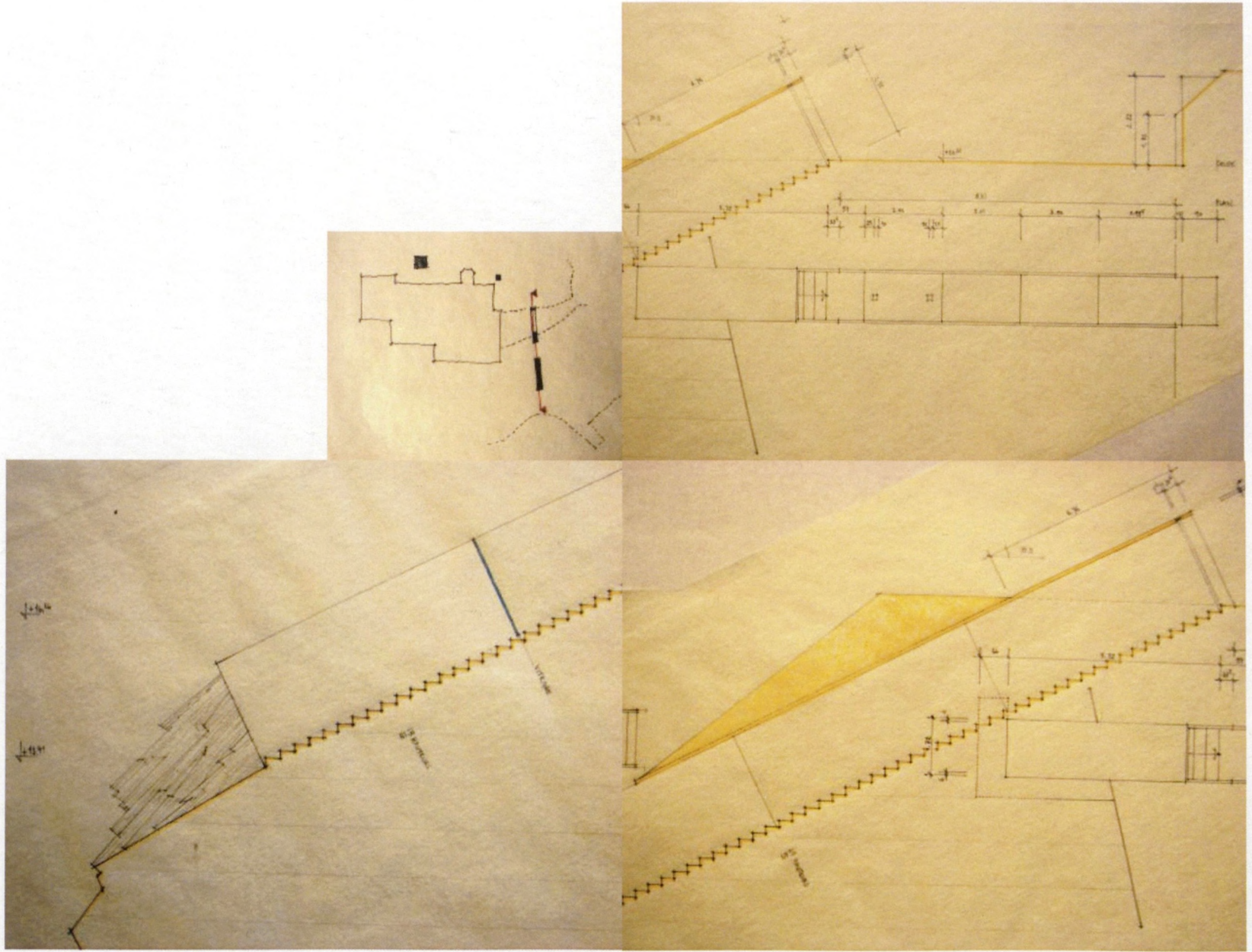


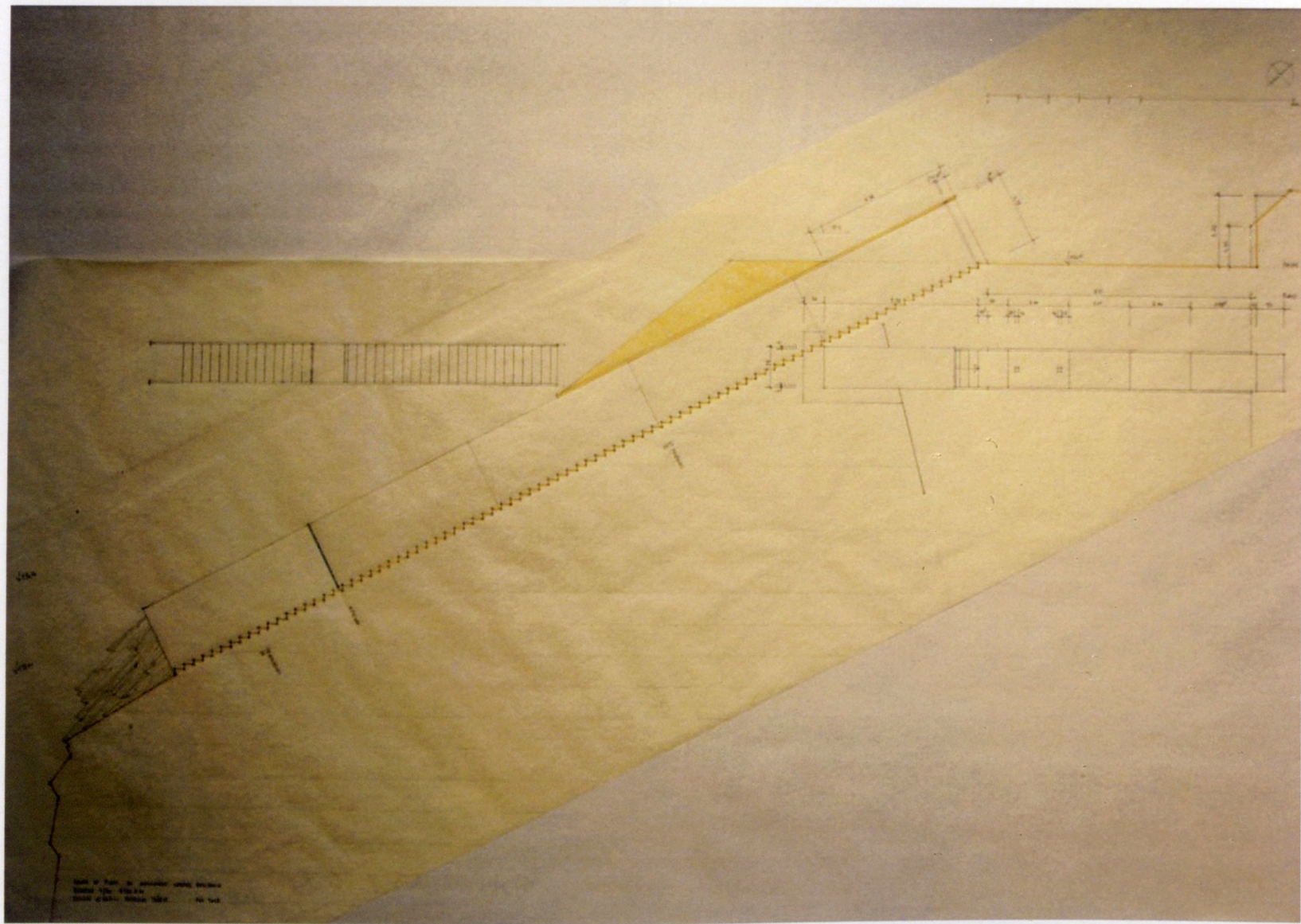
	21	
23	22	25
	26	27





28 30  
32 31







Il y a une certaine...  
...de la...  
...de la...  
...de la...

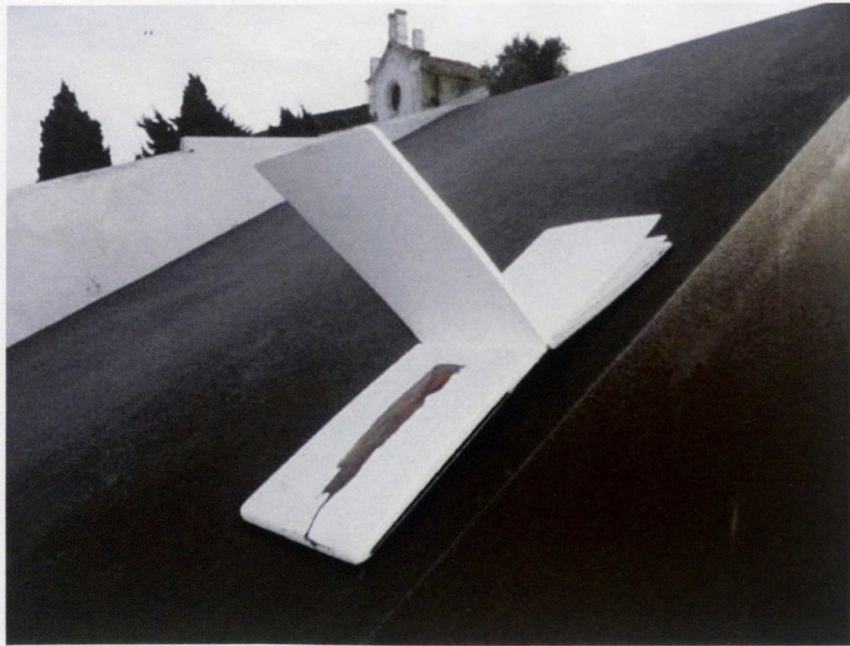
Il y a une certaine...  
...de la...  
...de la...  
...de la...

Il y a une certaine...  
...de la...  
...de la...  
...de la...

Il y a une certaine...  
...de la...  
...de la...  
...de la...

Il y a une certaine...  
...de la...  
...de la...  
...de la...

Il y a une certaine...  
...de la...  
...de la...  
...de la...



## Texte accompagnant l'exposition tenue à Port-Bou en juillet 2008.

Deux pages format A4 accompagnent la présentation de l'exposition et sont destinées à proposer au visiteur un premier niveau d'explicitation du travail réalisé (voir pages suivantes).

### **Présentation du travail.**

L'approche s'organise autour de quatre types de travaux, proposés ici sous forme de *morceaux*.

L'aquarelle est utilisée pour tenter d'intercepter « *la fugacité des choses pourtant les mieux installées* » (B. Queysanne) et se réfère à certains thèmes de l'imaginaire de W. Benjamin, tentant de s'emparer des choses comme « *dans un nuage humide* ».

Les choix chromatiques sont effectués en référence à certains écrits de W. Benjamin, celui-ci montrant un grand intérêt à noter et qualifier les couleurs, ou les utilisant comme moyen de classement ainsi que cela apparaît dans certains manuscrits.

### **Sur le mode de présentation des cadres-boîtes**

Les dessins sont présentés dans des « *cadres-boîtes* », format l=17 cm, L=24 cm, h=3 cm, en référence à l'intérêt de W. Benjamin (démonstré en de fréquentes évocations dans *Enfance berlinoise*) pour les boîtes: « *boîte de lecture* », « *boîte à herboriser* », « *boîte à ouvrages* », ...

Ils sont mis en scène de façon à former un ensemble d'objets, soit à plat à la façon de plateaux, soit verticalement à la façon de petits décors.

### **Morceaux 1**

Ensemble de 9 dessins aquarellés, format 12,6 x 20 cm, Ces dessins s'appuient sur un ensemble de citations de W. Benjamin mis en relation avec certaines données du lieu et du mémorial.

Morceaux 1 : 9 morceaux 1\_A, 1\_B, 1\_C, 1\_D, 1\_E, 1\_F, 1\_G, 1\_H, 1\_I.

### **Morceaux 2**

Ce groupe est conçu comme un jeu d'enfant (dont W. Benjamin était collectionneur), associant une grande « *boîte* » format 12 x 24 cm, dans laquelle peuvent s'insérer neuf petites « *boîtes* » (un peu comme des boîtes d'allumettes) format 4 x 8 cm. Une seconde grande « *boîte* » vient en miroir de la première, formant son double.

Les dessins s'appuient directement sur le Mémorial décliné dans ses différents états (vue d'en haut, vue d'en bas, avec reflet, sans reflet,...).

Morceaux 2 : 9 morceaux 2\_A, 2\_B, 2\_C, 2\_D, 2\_E, 2\_F, 2\_G, 2\_H, 2\_I.

### **Morceaux 3**

Il s'agit d'un ensemble de 9 dessins aquarellés format 10 x 20 cm. Ils peuvent être conçus comme des objets, déplaçant la stricte représentation dans le champ de l'installation spatiale.

« Il faut au contraire montrer que c'est précisément dans les détails infimes de l'"intermédiaire" que se manifeste l'éternellement identique. » (W. Benjamin). Cette réflexion est déclinée dans diverses situations observées sur place, états séparés et fragmentés parlant d'un ensemble.

Morceaux 3 : 9 morceaux 3\_A, 3\_B, 3\_C, 3\_D, 3\_E, 3\_F, 3\_G, 3\_H, 3\_I.

### **Morceaux 4**

Sont rassemblés dans un même ensemble des dessins préparatoires au travail, réalisés entre 2005 et 2008 (quatre séjours).

S'ajoute à cette planche, un dessin placé lui aussi dans un *cadre-boîte* qui rend compte d'un regard personnel porté sur les trois cabanes situées au bord de la plage de Port-Bou, en référence au séjour de W. Benjamin à Ibiza (1932 et 1933) dans « *une petite maison de paysans délabrée, à vingt minutes de la localité [San Antonio], directement au bord de la forêt et de la mer* », période où il revient sur son enfance berlinoise. Ce dessin associe cette géographie et ce moment méditerranéens, à sa fin, à Port-Bou, en 1940.

Pour l'essentiel, les études ont été menées sur des carnets de dessin aquarelle, permettant le travail sur le terrain et à l'atelier.

Le choix de petits formats est délibéré, en référence à l'intérêt de W. Benjamin pour les petites choses, pour les miniatures qui l'attiraient beaucoup comme l'a fait remarquer son ami. G. Scholem.

### **Sur le nombre 9 qui structure la présentation.**

*Paris, Capitale du XIX<sup>e</sup> siècle, Le livre des Passages*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1989. Traduit de l'allemand par Jean Lacoste d'après l'édition originale de Rolf Tiedemann. 1<sup>ère</sup> édition Das Passagen-werk, Surhkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1982.

« Le père du surréalisme fut Dada. Sa mère était une galerie appelée "passage". Dada, lorsqu'il fit sa connaissance était déjà vieux. Fin 1919, Aragon et Breton, par dégoût de Montparnasse et Montmartre, transférèrent dans un café du passage de l'Opéra le lieu de leurs réunions avec des amis. Le percement du boulevard Hausmann a fait disparaître ce passage. Louis Aragon a consacré un livre de 135 pages, un chiffre dans lequel on retrouve caché le nombre neuf, celui des neuf Muses qui ont donné leurs présents au Surréalisme nouveau-né. Elles s'appelaient : Luna, la comtesse Geschwitz, Kate Greenaway, Mors, Cléo de Mérode, Dulcinée, Libido, Bébé Cadum, et Friedericke Kempner. (À la place de la comtesse Geschwitz, Tipse ?). » [C 1, 3] p. 107.

« On peut préciser l'identité de certaines muses du surréalisme. Luna : la lune (...); Mors : la mort; Libido : allusion à Freud; Kate Greenaway (1846-1901) connue pour ses illustrations de livres pour enfants; la danseuse Cléo de Mérode (1875-1966) représente le demi-monde; Dulcinée l'aimée de Don Quichotte, est la femme idéalisée; Bébé Cadum est la publicité; Friedericke Kempner (1836-1904) est une poétesse à vocation sociale. La comparaison avec les deux autres catalogues de muses (...) permet de voir que Dulcinée est une variante de Hedda Gabner; l'héroïne d'Ibsen (...), et que Benjamin a songé introduire le peintre Angelika Kauffmann (1741-1807), qui fut l'amie de Goethe; en revanche, la comtesse Geschwitz et Tipse demeurent des allusions mystérieuses. » p. 928-929.

« (...) Le percement du boulevard Haussmann a fait disparaître ce passage auquel Louis Aragon a consacré 135 pages. L'addition de ces trois chiffres fait apparaître le nombre neuf, le nombre des muses qui ont servi de sages-femmes pour la naissance du petit surréalisme. (...). » [h°, 1] p. 880.

#### 4 morceaux, 4 dates, l'addition des chiffres...

En référence au texte de Hannah Arendt :

« Un jour plus tôt, Benjamin serait passé sans difficulté; un jour plus tard, on aurait su à Marseille qu'il n'était pas possible à ce moment de passer en Espagne. C'est seulement ce jour-là que la catastrophe était possible. »

W. Benjamin est né le 15 juillet 1892. Dans ses situations d'exil, il se montrait très attentif aux égards de ses amis à l'occasion de cette date : « Aujourd'hui, c'est ton anniversaire et j'ai passé en pensée la journée au près de toi. » Lettre de G. Karplus-Adorno du 15 juillet 1934.

25 septembre 1940	25 09 1940	$2+5+0+9+1+9+4+0=30$	$3+0=3$
26 septembre 1940	26 09 1940	$2+6+0+9+1+9+4+0=31$	$3+1=4$
27 septembre 1940	26 09 1940	$2+7+0+9+1+9+4+0=32$	$3+2=5$
15 juillet 1892	15 07 1892	$1+5+0+7+1+8+9+2=33$	$3+3=6$

$$3+4+5+6=18$$

$$1+8=9$$

### **Explicitions sur les données du travail réalisé.**

Les explicitions données ici détaillent les modalités de réalisation du travail. Écrire cela c'est se prêter au jeu de dire comment celui-ci s'est fabriqué, quels en sont les ressorts internes.

Pourtant cette transparence est assez éloignée des façons « benjaminsiennes »<sup>1</sup>, lui qui préférait les correspondances, les associations suggérées aux commentaires explicatifs ou aux interprétations. La phénoménologie des *cadres-boîtes-aquarelles* est peut-être plus proche de W. Benjamin que les explications données ici, ou, d'une autre façon, est-ce la nature énigmatique de la coïncidence entre ces objets-dessins et les mots qu'ils figurent qui propose de ne pas trop s'éloigner de celui-ci. Cette interrogation fut permanente au cours de ce travail.

Mais l'enjeu d'une recherche veut aussi que l'on dise de quelle façon on l'a conduite.

La présentation exposée à Port-Bou au cours du mois de juillet 2008, s'appuie sur les travaux réalisés dans le cadre de la recherche « *Architecture inquiétée par l'œuvre d'art* ». Elle est structurée en quatre ensembles, intitulés *Morceaux*, numérotés de 1 à 4.

Le travail effectué s'appuie sur quelques principes que l'on peut qualifier de protocoles. Ils accompagnent et régissent la fabrication des dessins proprement dits.

Cette dimension s'est précisée au fur et à mesure des recherches et des lectures, comme au cours des repérages sur le site et de l'élaboration des dessins préparatoires, entre 2005 et 2007.

Le travail exposé a été mis en œuvre entre août 2007 à avril 2008, avec un dernier séjour à Port-Bou à la fin du mois de février 2008.

#### **La dénomination du travail : *Morceaux*.**

Celle-ci a pour complice le regard, à la fois lucide et critique porté par W. Benjamin sur son propre travail, sur sa nature fragmentaire, son caractère précaire, champ de ruines<sup>2</sup>,.... Les *Morceaux* évoquent aussi les recherches du collectionneur passionné qu'il était, s'intéressant aux papillons, livres et jouets d'enfant, timbres, cartes postales...

#### **Le choix des modalités techniques.**

Il m'était impératif que les dessins soient réalisés à la fois sur place et à l'atelier, dans une sorte d'intervalle précis visant à associer, l'idée et l'expérience. Ce partage s'imposait d'un triple point de vue dont le premier terme était mon éloignement géographique. S'ajoutait à ce constat la nature du mémorial, le nécessaire parcours de la scénographie décomposée proposée par Dani Karavan, l'expérimentation physique qu'il suggère. Il faut chercher le troisième terme dans la ville de Port-Bou même, convoquant la respiration de sa douleur passée de ville-frontière, son *aura* (?), passage d'exilés, une émotion latente, ses sonorités, le vent dans ses rues carrées, la géographie démesurée de sa gare au milieu des montagnes, la mer, la lumière et l'écho de cette petite baie, les habitants croisés sans les connaître, les ambiances qui font de ce lieu une exposition ouverte. Les *Morceaux* sont aussi conçus comme un petit système ponctuel de représentation mis en place pour rendre hommage au musée ouvert de Port-Bou.



Régler cette décision, et la contrainte, d'un dessin partagé entre site et atelier, m'a fait choisir un même support, facile à emporter et déplacer, un carnet de dessin à couverture noire, papier aquarelle, dimensions 21 x 13 cm, format horizontal. Ce principe faisait en outre référence aux carnets noirs utilisés W. Benjamin pour consigner, d'une écriture fine et serrée, des citations, textes et notes de travail.

Ceci vaut pour *Morceaux 1* et *Morceaux 3*, seuls les formats changent.

Pour *Morceaux 2*, compte tenu de la présentation recherchée et des effets souhaités pour la diffusion de l'aquarelle sur le support, j'ai choisi un papier plus fort et de format différent.

Dans *Morceaux 4*, je propose une sélection de travaux préparatoires s'appuie en général sur des carnets de notes, format de poche, souvent 10 x 15 cm et une « vraie » aquarelle des trois cabanes au fond de la plage.

Le choix des petits formats est délibéré, et propose de rentrer en résonance avec l'intérêt manifesté par W. Benjamin pour la petite taille, les petits objets. Plus l'objet est petit, plus il renvoie à cette totalité duale du mot et de la chose, de l'idée et de l'expérience. La grandeur d'un objet était, pour lui, inversement proportionnelle à sa signification. Il s'émerveillait pour un texte sacré gravé sur un grain de blé, s'essayait à faire tenir cent lignes sur une page de carnet, ... S. Sontag a voyait dans cet intérêt pour la miniaturisation une tentative de rendre les choses portatives, sorte d'idéal du nomade.

#### **Le choix de l'aquarelle.**

Outre une pratique régulière de ce medium, plusieurs raisons permettent d'explicitier l'approche que j'ai souhaitée développer dans le cadre de cette recherche.

Le propos initial de B. Queysanne souhaitant que l'on tente d'intercepter « *la fugacité des choses les mieux installées* ».

L'allusion par W. Benjamin, à deux reprises au moins, d'une pratique personnelle de l'aquarelle, ses écrits nourrissant à la suite un espace de proposition possible, articulant ainsi son travail avec les investigations menées dans le cadre de cette recherche, une inquiétude aussi, faite de nuages, de dispersion et de couleurs-coulures.

« *C'était lorsque j'étais assis à faire de l'aquarelle. Les couleurs que je délayais alors me coloraient ; Avant même que je ne les appliquasse sur le dessin elles me déguisaient moi-même. Lorsque, encore humides, elles se mêlaient sur la palette, je les recueillis sur le pinceau aussi précautionneusement que s'il se fût agi de nuages en déliquescence.* »<sup>3</sup>

Et dans un autre texte :

« *C'était la même expérience que pendant l'aquarelle, lorsque les choses m'ouvraient leur giron dès que je m'en emparais dans un nuage humide.* »<sup>4</sup>

Un autre motif, se déclinant de façon multiple et diversifiée, concerne l'inactuelle actualité de l'aquarelle.

« *J'appris de bonne heure à me dissimuler dans les mots, qui étaient en réalité des nuages.* »<sup>5</sup>

Medium totalement dépassé, hors-jeu, hors du champ des travaux de recherche actuels, renvoyant plus au XIX<sup>e</sup> siècle cher à W. Benjamin, au romantisme, ce « *passe-temps pour jeune-fille*<sup>6</sup> » est souvent considéré comme d'une inactualité consommée. L'aquarelle est absente

de la contemporanéité, retour, regard arrière, tout juste tolérée comme exception, marge, curiosité paradoxale préalable à certaines approches<sup>7</sup>.

Il y a en outre quelque chose d'anti-héroïque dans cette pratique, quelque chose d'organique<sup>8</sup>, qui freine, quelque chose d'anti-baudelairien, d'anti-moderne, quelque chose de paradoxal donc lorsque l'on sait la présence des intuitions de Baudelaire dans le travail de Benjamin.

L'aquarelle est une sorte de catastrophe.

Pourtant, l'aquarelle, technique inquiète, n'est peut être pas si éloignées de certaines réalités actuelles, indéterminées, incertaines. Elle coule, a quelque chose de spectral, relève de l'expérience du seuil, du moment où tout bascule. L'aquarelle confronte à la chose détruite, au ratage, à la perte, à l'impossible retour en arrière. Il n'y pas de masque possible, le repentir<sup>9</sup> est exclu.

Elle parle parfois de l'inexpressif, de *l'à plat*, comme W. Benjamin aimait à le retrouver dans les visages du retable du Maître de Grunewald.<sup>10</sup>

Elle relève aussi d'une certaine tristesse, asservie à son embuement, en ce sens elle est une méditation profonde. Larmes, soupirs, troubles, émoi, « *nuages en déliquescence* », par son trouble l'aquarelle nous aide à chercher la vérité d'une œuvre, c'est-à-dire ce qu'elle ne montre pas selon des mots de W. Benjamin.

Dans la pratique de l'aquarelle, le définitif choisit souvent son instant, le dessin décidant lui-même de sa fin.

Elle joue de l'illusion, de l'ambiguïté, vaporeuse, transparente, de la superposition et de l'accumulation, indécision flottante entre surface, épaisseur, profondeur, elle relève de l'errance contrôlée, comme dans certains protocoles d'expérimentation narcotique.

Plus simplement, l'aquarelle fut ici mise au service de l'approche du lieu, en utilisant des moyens analogues à ceux qui le caractérisent, l'eau, l'air, la terre, les pigments, la rouille, les coulures.

Dans le sens de l'expérience du lieu, le travail sur site impose de se confronter aussi à son climat, fait de lumière, de vent, de poussière et de feuilles qui volent, de chaud, de froid,...

Devant le drame évoqué, pour aborder la géographie intime du passage, il faut aussi se donner des forces, se donner confiance, il faut s'équiper. Dans ce cas, le matériel de l'aquarelliste tient dans un petit sac, il a la simplicité des outils légers de voyageur, il est une arme faible-forte...

Il y a quelque chose dans ce travail qui essaie de se détacher de ce qui pourrait n'être que strictement illustratif pour tenter de donner une approche possible et actuelle d'une inactualité, l'absence-présence de Walter Benjamin à travers le passage de Portbou, celui de 1940 et celui du mémorial de Dani Karavan. Par son trouble l'aquarelle nous aide à chercher la vérité d'une œuvre, c'est-à-dire ce qu'elle ne montre pas.

Il y a quelque chose d'inutile enfin dans tout cela ; en quelque sorte, l'aquarelle est vaine en regard de la société, cette vacuité qui n'était pas pour déplaire à W. Benjamin, réfractaire à l'idée d'être utile....

### **Le choix des cadres-boîtes.**

Dans *Enfance Berlinoise*<sup>11</sup> la dimension biographique est constamment présente, et revient fréquemment l'attrait de W. Benjamin pour les boîtes en tout genre, leur conférant une dimension évocatrice particulière, comme lieu des collections, lieu du secret, mais aussi comme suggérant peut-être le mieux la constellation des mots et des objets contenus dans la chose contenante.

Ces lectures, ces repérages ont constitué les préliminaires à la constitution de ces petits théâtres, mini-décors à la Poussin, faits de traces échouées et révélées, collectées par le passant aquarelliste.

Ce n'est en aucun cas une mise en ordre ni un rangement, la numérotation n'ayant ici qu'un rôle facilitant le repérage. Je propose de revenir ci-dessous sur quelques citations que l'on peut, à la façon de W. Benjamin, mettre bout à bout et qui disent un peu de l'imaginaire contenu dans les *cadres-boîtes*.

La boîte de lecture (p. 76) :

« *Quoi qu'il en soit – il y a pour tout homme des choses qui développent des habitudes plus durables que toute les autres. Ce sont elles qui formèrent les aptitudes qui déterminèrent ensemble son existence. Et comme en ce qui me concerne ce furent la lecture et l'écriture qui jouèrent ce rôle, rien de tout ce qui m'échut dans mes premières années n'éveille de nostalgie aussi grande que la boîte de lecture.* »

Le pupitre (p. 98) :

« *ma boîte à herboriser* »

Le pupitre (p. 100) :

« *les médailles dorées des boîtes de cigares que je collectionnais.* »

Armoires (p. 106) :

« *Mais dans mon esprit il importait moins de maintenir le neuf que renouveler l'ancien. Renouveler l'ancien consistait, pour moi qui était jeune, à le faire mien, et cela, c'était l'œuvre de la collection qui s'empilait dans mon tiroir. Chaque pierre que je trouvais, chaque fleur cueillie et chaque papillon épinglé représentait déjà à mes yeux le début d'une collection. " Ranger ", c'eût été détruire un édifice plein de marrons avec leurs épines (en fait, des masses d'armes), de papiers d'étain (un trésor d'argent), de cubes de bois (autant de cercueils), de cactus (qui étaient des totems) et des pièces de cuivre (qui étaient des boucliers). Ainsi croissait et se métamorphosait l'avoir de l'enfance dans les tiroirs, les coffres et les boîtes.* »

« *La boîte à ouvrages* » (p.111)

« *Je me prenais à douter que cette boîte fut fondamentalement destinée à la couture (...)*

*Outre la région supérieure de la boîte où ces bobines étaient rangées les unes à côté des autres, où scintillaient les jeux d'aiguille et où les ciseaux étaient tous rangés dans leur étui de cuir, il y avait le sous-sol obscur, le fouillis, où régnait la pelote dénouée et où gisaient pêle-mêle des morceaux de rubans élastiques, des agrafes, des œillets et des bouts de soie. Il y avait aussi des boutons dans ce rebut, et*

nombre d'entre eux d'une forme comme on n'en a jamais sur aucun vêtement. J'en ai trouvé de semblables beaucoup plus tard : c'étaient alors les roues du char de Thor, le dieu du tonnerre, tel que l'avait reproduit un petit maître d'école vers le milieu du siècle dans un livre de classe. IL fallait donc tant d'années pour que le sentiment que j'avais que toute cette boîte était destinée à autre chose qu'aux travaux de couture se confirmât devant une vignette pâle. »

« Lanterne magique »<sup>12</sup>

« Cette boîte qui par la suite est sortie si furtivement de ma vie, de même que presque toutes les choses qui nous ont été les plus proches se séparent de nous, c'est-à-dire comme si elles voulaient seulement nous faire grâce des adieux – cette boîte avait deux beautés. Tout d'abord, il était beau que son couvercle puisse être retiré comme celui du plumier. (...) Mais il était encore plus audacieux et grandiose qu'elle se rapprochât par son apparence du monde de l'école comme si elle eût voulu le parodier : car elle était gainée d'un papier marbré vert et noir étincelant comme j'en avais déjà rencontré d'innombrables fois sur les couvertures de mes cahiers. »

Benjamin – Archiv, Ms 870r, 872v. Notes de Chronique berlinoise p. 400

### **Scénographie des cadres-boîtes.**

Le principe retenu recèle en outre deux orientations qui sont importantes pour déplacer le strict champ initial du simple dessin aquarellé, ce que certains pourraient appeler son indigence.

D'une part, ces *cadres-boîtes* offrent diverses possibilités de présentation puisqu'ils permettent le déplacement du statut du dessin aquarellé vers celui d'objet. Posés à plat, ils redeviennent des boîtes, destinées à accueillir des choses indéfinies, à d'autres usages inconnus, le dessin se proposant comme un fond en papier coloré. Placées ainsi elles sont aussi empilables, par deux ou trois, figurant de petits tiroirs, comme dans un meuble à rangements secrets. Dressées verticalement, ils sont comme de petites pierres levées, des sarcophages debout en modèles réduits, autant de signes en lien avec le mémorial, ce qui sera particulièrement l'objet de l'ensemble *Morceaux 3*.

D'autre part, la structure des cadres, leur matérialité (chêne naturel, hormis pour *Morceaux 2*), leurs dimensions plaçant les dessins en creux, en fond, interrogeant la nature de ceux-ci. Transposés dans un principe d'installation, ils parlent de l'identité, du même, de la répétition et du statut d'objet. Les références au travail d'Allan Mc Collum (10 Plaster Surrogates, 1988), comme aux assemblages, aux architectures abstraites de caisses empilées de Louise Nevelson (1899-1988) dans les années 50, peuvent être décelées, plus particulièrement pour *Morceaux 2*.

Enfin, la systématisation de cette modalité rassemble, aux sens propre et figuré, les *Morceaux*...

### **Sur le choix de quelques motifs.**

Au sein de l'ensemble *Morceaux 1*, le choix d'un système de bandes inclinées est récurrent. Il s'appuie sur la pente naturelle des terrains vers la mer, la montée et la descente du passage, l'inclinaison du tube lui-même, associant sens premier et second dans cette forme d'instabilité.

Pour *Morceaux 3*, les effets de coulure de l'aquarelle n'ont pas été masqués, voire exploités, rappelant certaines des conditions du ruissellement de l'eau sur le site, les rochers, ou la dilution des matériaux, des pigments dans l'eau ce qui ouvre des espaces suggestifs.

**Sur l'incise de quelques figures de Joseph Beuys.**

Lors d'une présentation intermédiaire de la recherche au Bureau de la recherche architecturale, j'avais soulevé l'interrogation ou l'incompréhension en déclarant que je souhaitais placer ces dessins aquarellés dans un intervalle s'appuyant sur les aquarelles de G. de Palézieux et de J. Beuys.

J'ai précisé cette attitude en plaçant en opposé la figure de J. Beuys radicalement antinomique à celle de W. Benjamin, instillant par ces incises à peine décelables la blessure des souvenirs, l'antinomie des choix respectifs, les violences guerrières et leur inhumanité, éclairs sur le papier.

La différence dans l'humain, l'indifférence dans l'inhumain, les constellations contradictoires, les logiques d'anticipation, tout ce qui diffère ou relie, formes de provocations ou d'éclairs dans le calme résigné du travail des pigments mouillés sur la papier. Ces figures extraites, choisies parmi des aquarelles réalisées par J. Beuys dans les années 1950, hantent ces dessins. 1940, la guerre choisie par l'un, rattrape l'autre.

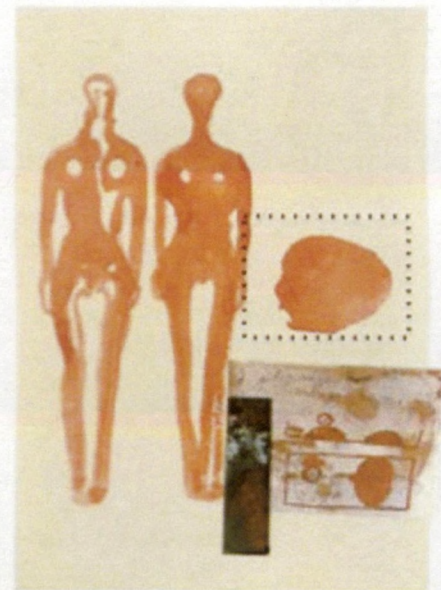
Extraits de : Joseph Beuys Early Watercolors and Drawings<sup>13</sup>



16 ..... 7 1952  
Pencil, charcoal and pencil, 40.8 x 35.4 cm (16 1/8 x 13 7/8 in)



17 Four Girls 1952  
Mordant (black solution) over pencil, 21.1 x 32.9 cm



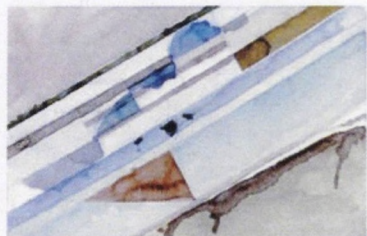
20 ..... 7 1952  
Marriage: watercolor, pencil, gouache watercolor, glued on copper plate, hammered light brown cardboard, and yellow cardboard, 43.7 x 29.6 cm (17 1/8 x 11 5/8 in)

**Présentation des différents *Morceaux*.**

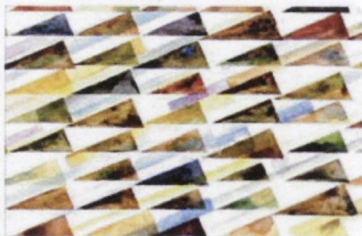
***Morceaux 1***

9 boîtes / Dim. ext. hors tout des boîtes : haut. 16,9 / larg. 23,9 / prof. 3 (cotes en cm)

Morceau 1\_A



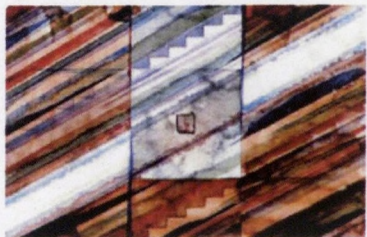
Morceau 1\_B



Morceau 1\_C



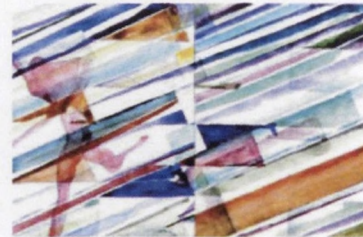
Morceau 1\_D



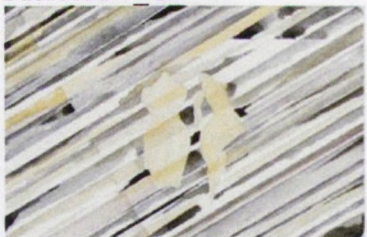
Morceau 1\_E



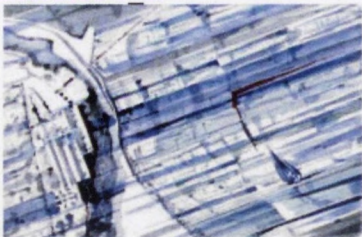
Morceau 1\_F



Morceau 1\_G



Morceau 1\_H



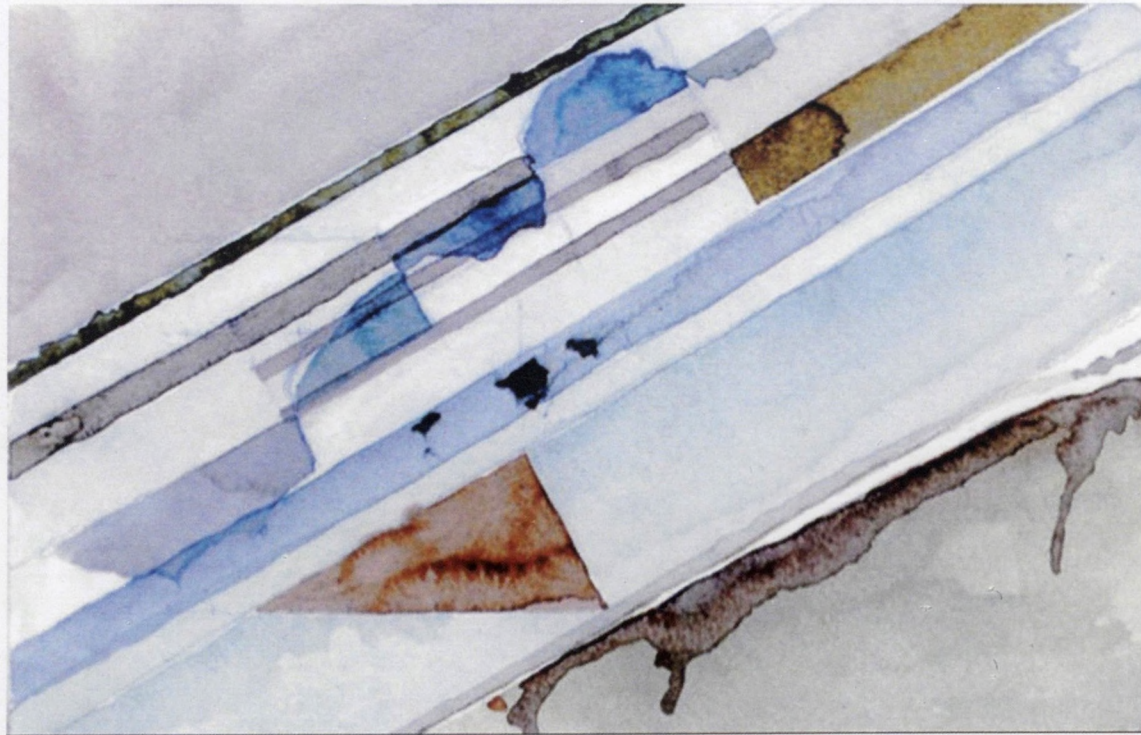
Morceau 1\_I



En cours de travail

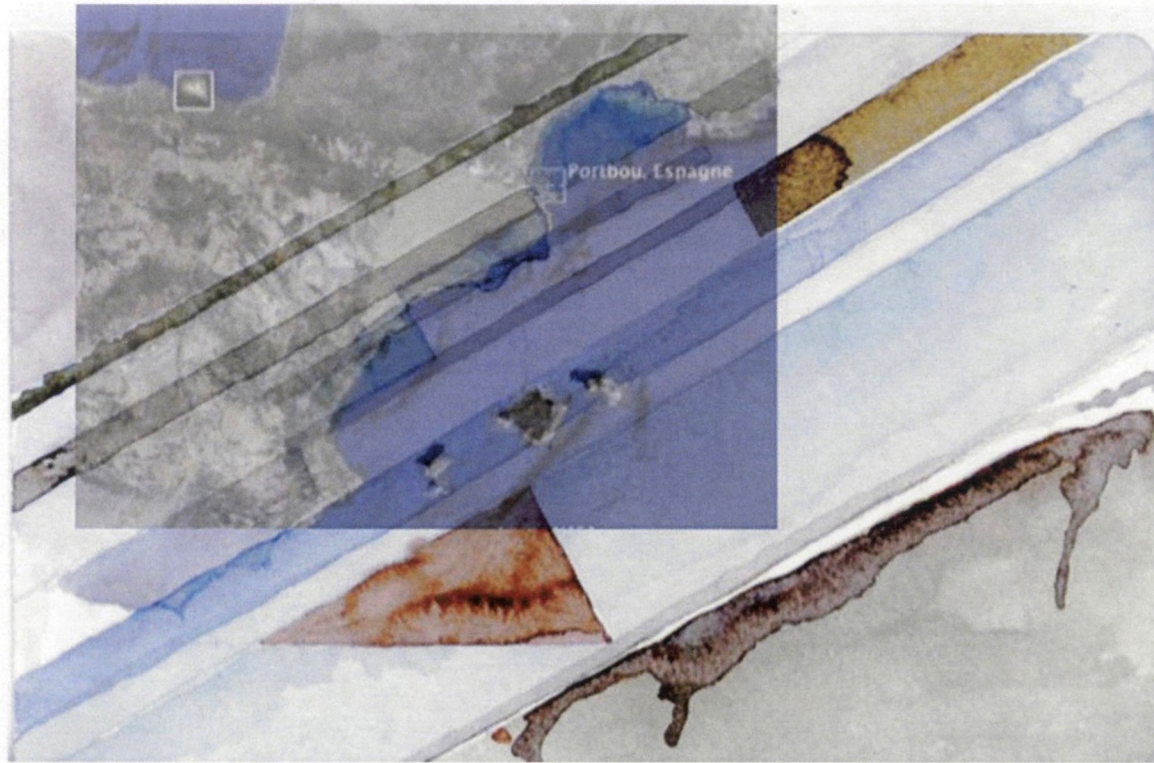


Morceau 1\_A



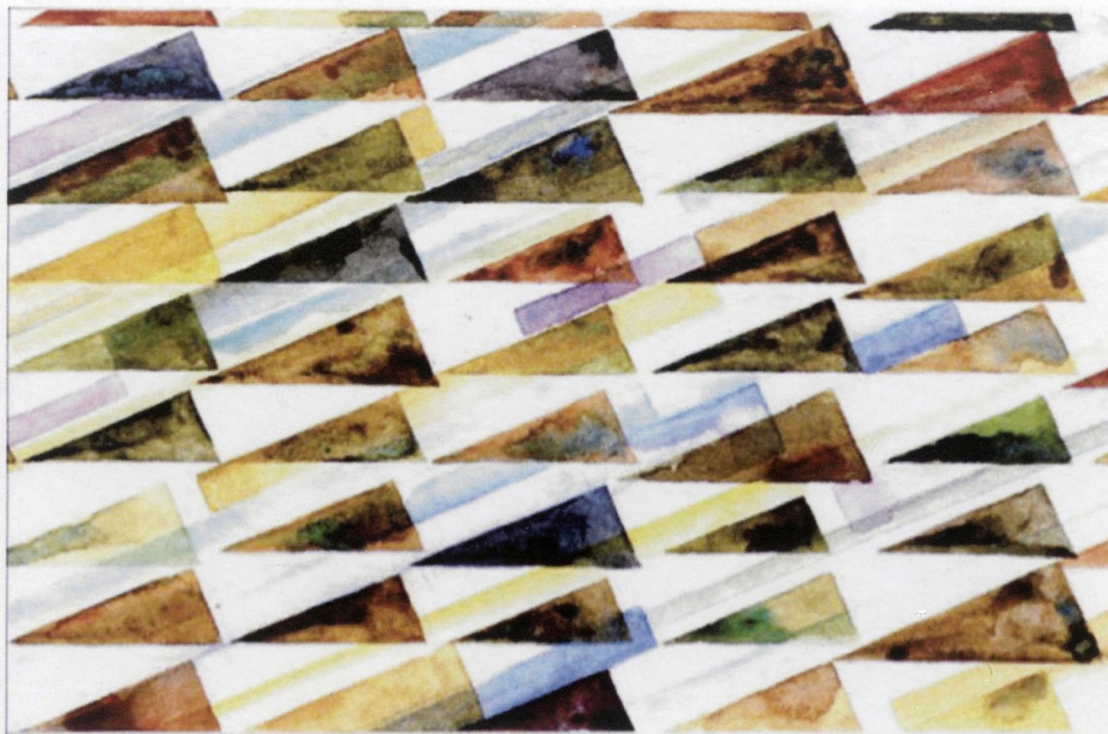
Les géographies méditerranéennes, Portbou, Ibiza.  
5 avril 1993, Paris - Portbou par le train.  
26 septembre 1933, départ de Majorque pour Barcelone.





Aquarelle – Google

Morceau 1\_A



Walter Benjamin, *Écrits autobiographiques*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1990. Textes français de Christophe Jouanlanne et Jean-François Poirier. Édition allemande Suhrkamp Verlag 1985.

« Et surtout, y-a-t-il dans l'existence individuelle quelque chose comme des lois de formation cachées pour ces nombreux canaux isolés. Lesquels se mettent en place tôt dans la vie ? Lesquels tardivement ? Lesquels se prolongent jusqu'à la fin de notre existence, lesquels périclitent ? " Quand quelqu'un a du caractère, dit Nietzsche, il fait toujours la même expérience. " Que ce soit dans l'ensemble vrai ou non, il ya tout de même dans le détail des chemins qui nous ramènent sans cesse vers ceux qui possèdent pour nous une seule et même fonction : des canaux qui nous ramènent sans cesse, aux différents âges de la vie, vers l'ami, le traître, l'aimée, l'élève ou le maître. Ce fut ce que me montra le tracé de ma vie tel qu'il m'apparut en cette fin d'après-midi parisienne. » pp. 285-286 Chronique berlinoise.

Gretel Adorno – Walter Benjamin, *Correspondance (1930-1940)*, Paris, Éd. Le Promeneur Gallimard, 2007. Suhrkamp Verlag Francfort, 2005. Traduit de l'allemand par Christophe David.

« Nous sommes bien d'accord sur ceci que, dans des travaux comme le Baudelaire, des choses décisives dépendent de la conception ; il ne faut rien y forcer et on ne doit nulle part fermer les yeux. À cela s'ajoute que quelques-unes des catégories fondamentales des Passages y sont développées pour la première fois. Il y a parmi elles, en premier lieu, comme je vous l'ai déjà raconté à San Remo, celles du nouveau et de l'éternel retour du même. »

147. Lettre de W.B. à G.A., Skovbostrand, 20 juillet 1938. p. 314

Morceau 1\_C



Walter Benjamin, *Rastelli raconte... et autres récits*, Paris, Éd. du Seuil, 1987. Traduit de l'allemand par Philippe Jaccottet. Textes publiés en allemand de 1928 à 1935.

*« Si vous regardez dehors, vous aurez en face de vous cette haie de cactus. C'est la plus grande de la région. Observez le tronc, ligneux presque jusqu'en haut. Cela permet d'en déterminer l'âge : cent cinquante ans au moins. Il faisait une nuit comme aujourd'hui, sauf que la lune brillait. La pleine lune. Je ne sais si vous vous êtes rendu compte de l'influence de la lune dans ce pays, où sa lumière semble tomber non pas sur le théâtre de notre existence diurne, mais sur une antiterre, ou une paraterre. (...)*

*Vous aurez remarqué que j'ai des rideaux aux fenêtres ; ils n'y étaient pas alors, et la lune, pendant que j'attendais le sommeil, progressait vers mon lit. (...)*

*Or cette nuit-là, toute ma maîtrise ne me servait de rien ; plus j'approchais de la solution, plus le rayon éblouissant de la lune approchait, lui, de mon lit. (...)*

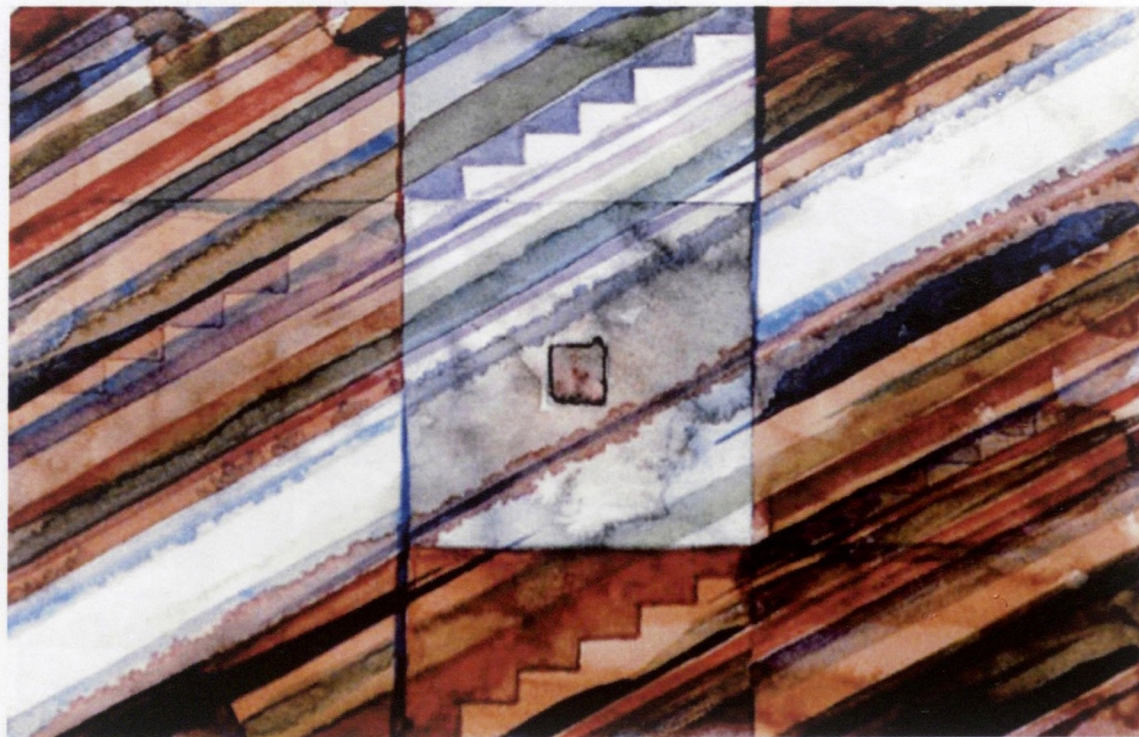
*Une vieille formule de moquerie me revint en mémoire : Buenas tardes, chlumbas figas. En disant bonsoir à la figue de barbarie, le jeune paysan tire son couteau et lui fait une raie, comme on dit, du crâne au derrière... (...)*

*Mais la saison des figues était passée depuis longtemps. La haie était nue ; ici, ses raquettes se détachaient obliquement sur le vide ; là, elles s'étagaient telles des coupes charnues attendant en vain la pluie. Ce n'est pas une palissade mais les resquilleurs sont là<sup>4</sup>, pensais-je soudain.*

*Entre-temps, en effet, une métamorphose semblait s'être produite dans la haie. C'était come si des gens, dans la lumière où baignait maintenant mon lit tout entier, regardaient fixement de mon côté ; comme si une troupe, retenant son souffle, était suspendue à mes regards. Une mêlée de boucliers, de massues et haches de guerre brandies. Et tout d'un coup, sur le point de m'endormir, je compris par quel moyen ces personnages, là-bas me tenaient en échec. C'étaient des masques qui se tendaient vers moi ! »*

pp. 73-82 La haie de cactus

Morceau 1\_D



Les trois figures du mémorial, le tube, l'escalier, le cube.  
Les « lieux métalliques » dans le territoire.

Walter Benjamin, *Charles Baudelaire Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Ed. Petite bibliothèque Payot, 2002. Éditions allemandes Suhrkamp Verlag, 1955, 1969, 1974.

Traduit de l'allemand par Jean Lacoste. Recueil de trois textes : *Le Paris du second Empire chez Baudelaire, Sur quelques thèmes baudelairiens, Fragments sur Baudelaire (Zentralpark)*.

Textes écrits par W.B. en 1938-1939.

« L'hostilité déclarée de Baudelaire envers la nature cache tout d'abord une protestation radicale contre l'"organique". Comparée à l'inorganique l'aptitude de l'organique à devenir un outil est à tout à fait limitée. L'organique a moins de possibilités. » Fragment 27 p. 234

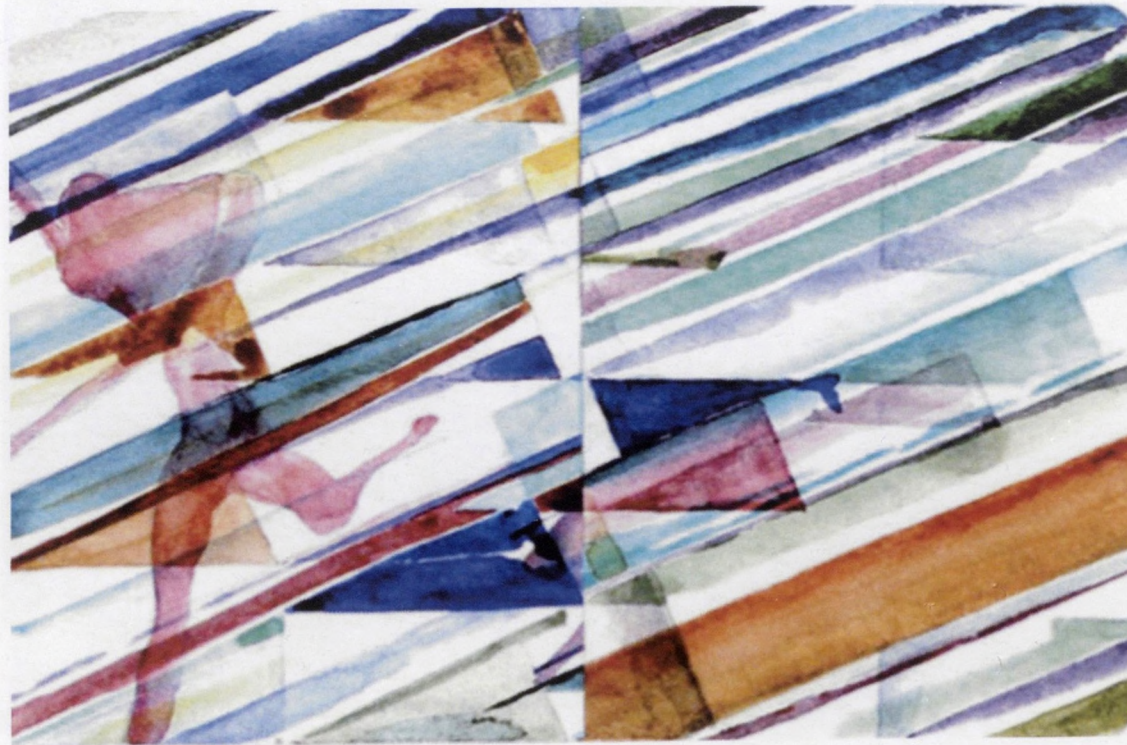
« L'expérience de l'aura repose donc sur le transfert, au niveau des rapports entre l'inanimé – ou la nature – et l'homme, d'une forme de réaction courante dans la société humaine ; dès qu'on est regardé – ou qu'on se croit – regardé, on lève les yeux. Sentir l'aura d'une chose, c'est lui conférer le pouvoir de lever les yeux. Les trouvailles de la mémoire involontaire correspondent à un tel pouvoir. (Elles ne se produisent d'ailleurs qu'une seule fois ; elles échappent souvent au souvenir qui prétend les assimiler ; ainsi elles confirment une conception de l'aura qui voit en elle "l'unique apparition d'une réalité lointaine". Cette définition a le mérite d'éclairer le caractère culturel de l'aura. Le lointain par essence est l'inapprochable ; pour l'image qui sert au culte, il est, en effet capital qu'on ne puisse l'approcher.) » p. 200

Morceau 1\_E



Géographie méditerranéenne.  
Ibiza.  
Angelus novus.  
Insertions Joseph Beuys.

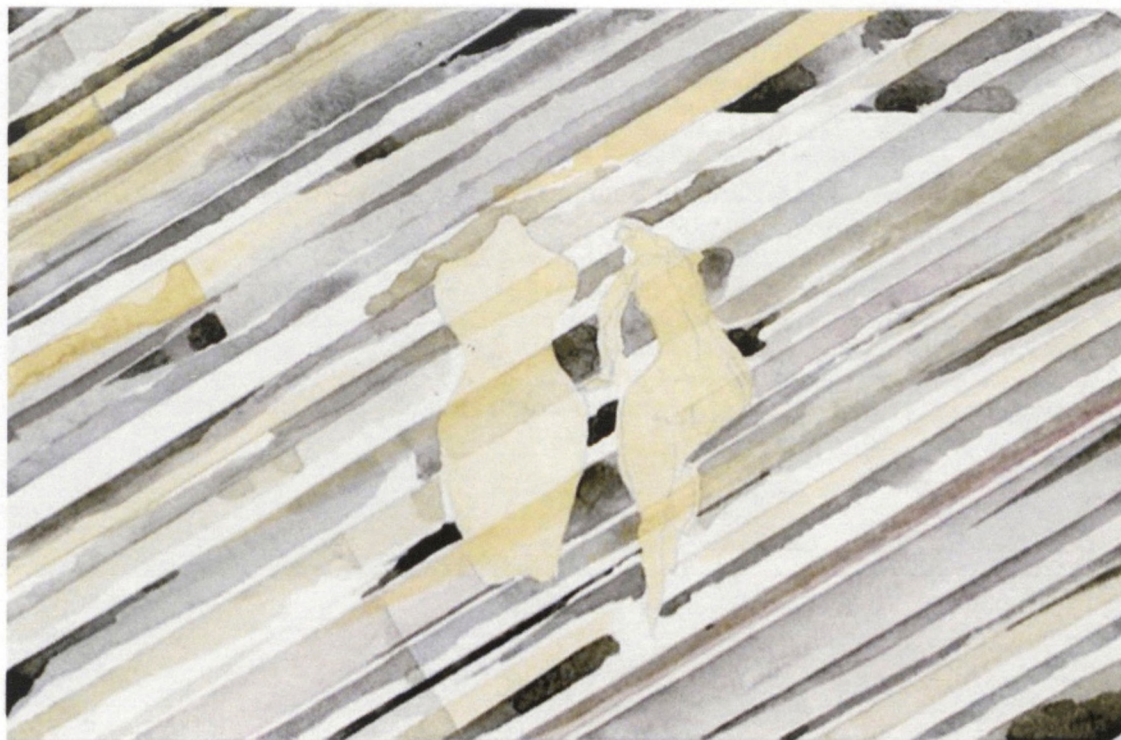
Morceau 1\_F



Walter Benjamin, *Écrits autobiographiques*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1990. Textes français de Christophe Jouanlanne et Jean-François Poirier. Édition allemande Suhrkamp Verlag 1985.

« Un rêve fait la première ou deuxième nuit de mon séjour à Ibiza : tard le soir, je rentrais à la maison (...). Je rencontrais alors, venant d'une rue latérale et accourant vers moi, à proximité immédiate de la porte d'entrée de la maison, une femme qui chuchota au passage aussi vite qu'elle avançait : " Je vais prendre le thé, je vais prendre le thé ! ". Je n'ai pas cédé à la tentation de lui emboîter le pas, je suis entré au contraire dans la maison des S., mais où s'est aussitôt produite une scène désagréable où le fils de la maison m'a pris à partie. En protestant énergiquement, j'ai claqué derrière moi la porte de la maison. À peine étais-je à l'air libre que la même fille, venant de la même rue, prononçant les mêmes paroles, s'est précipitée vers moi et cette fois je l'ai suivie. Mais à ma déception, elle ne m'a pas laissé lui adresser la parole, a continué au contraire de marcher tout aussi vite en longeant une ruelle un peu en pente jusqu'à ce que, devant une grille de fer, elle tombe dans les bras d'une foule de prostituée qui étaient là manifestement devant leurs pénates. Un policier était posté non loin de là. Au beau milieu de cette situation embarrassante, je me suis réveillé. Je me suis rendu compte alors que sur l'excitant corsage de soie étrangement rayé sur de la jeune fille avaient brillé les couleurs verte et violette : les couleurs du nu de Fromm (cf. Carnet de notes I<sup>5</sup>, feuillet 22). » Espagne 1932 p. 214-215

Morceau 1\_G



Walter Benjamin, *Écrits autobiographiques*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1990. Textes français de Christophe Jouanlanne et Jean-François Poirier. Édition allemande Suhrkamp Verlag 1985.

« Encore un rêve (à Berlin celui-là quelques temps avant le voyage). Je cheminai avec Jula, ce que nous avions entrepris était entre l'excursion en montagne et la promenade et nous nous approchions du sommet. Je voulais étrangement en voir la preuve dans un poteau très haut, plongeant de biais dans le ciel et qui se dressait sur la paroi rocheuse en surplombe et la coupait. Mais lorsque nous avons été en haut, ce n'était absolument pas un sommet mais bien d'avantage un haut plateau à la surface duquel serpentait une large rue bordée des deux côtés de maisons assez hautes de l'ancien temps. Nous n'étions plus à pied tout à coup mais assis côte à côte, sur le siège arrière, me semble-t-il, d'une voiture qui roulait dans cette rue ; mais peut-être la voiture changea-t-elle de direction tandis que nous y étions assis. Alors je me suis retourné vers Jula pour l'embrasser ? Cependant elle ne me tendit pas les lèvres mais la joue. Et tandis que je l'embrassais, j'ai remarqué que sa joue d'ivoire était parcourue longitudinalement et sur toute sa longueur de stries noires habilement recouvertes d'enduit dont la beauté m'a ému. » Espagne 1932 p. 215.

Walter Benjamin, *Sens unique* précédé de *Enfance berlinoise* et suivi de *Paysages urbains*, Paris, Éd. Maurice Nadeau, 1988. Traduction de l'allemand de Jean Lacoste. Textes publiés dans divers journaux en 1933-35

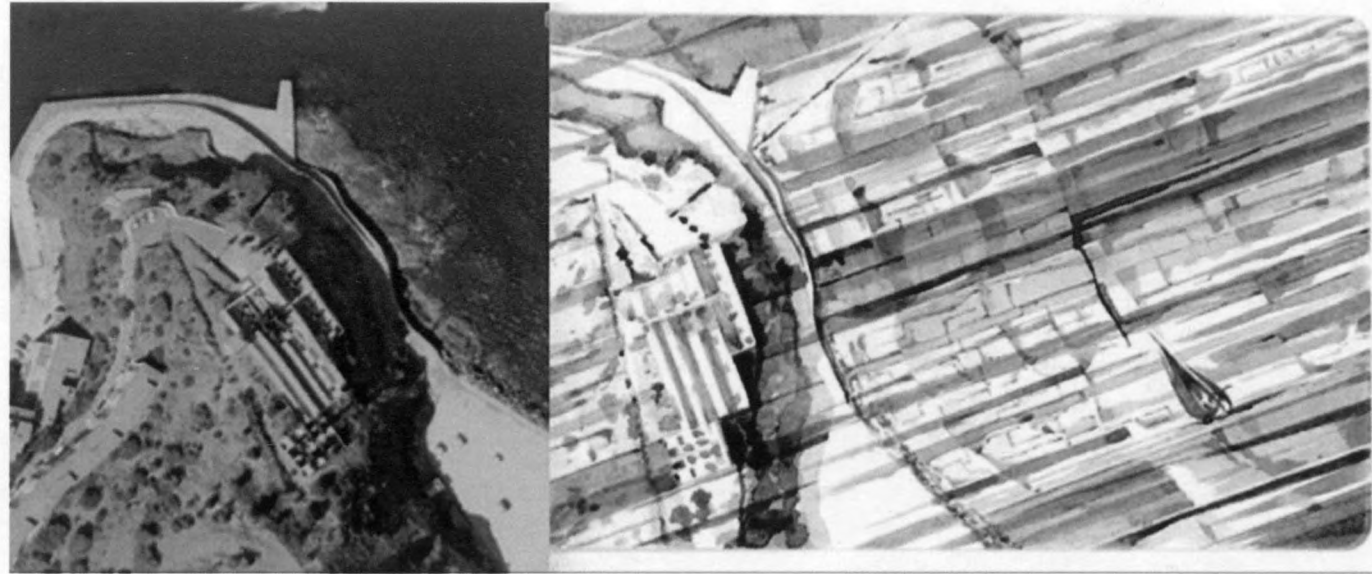
« Torse. Celui-là seul qui saurait considérer son propre passé comme le produit avorté de la contrainte et de la nécessité serait capable d'en tirer à chaque instant le meilleur parti. Car ce qu'un homme a vécu peut être comparé, dans le meilleur des cas, à la belle sculpture dont tous les membres furent brisés lors des voyages et qui n'offre plus rien maintenant que le bloc précieux dans lequel il doit sculpter l'image de son avenir. » p. 186 Agrandissements.

Walter Benjamin, *Écrits autobiographiques*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1990. Textes français de Christophe Jouanlanne et Jean-François Poirier. Édition allemande Suhrkamp Verlag 1985.

« La langue a signalé sans malentendu possible que la mémoire n'est pas tant l'instrument de l'exploration du passé que son théâtre. Elle est le médium du vécu comme le Royaume terrestre<sup>16</sup> est le médium où sont ensevelies les villes mortes. Qui cherche à s'approcher de son propre passé enseveli doit se comporter comme un homme qui creuse. Cela détermine le ton, l'allure des souvenirs authentiques. Ils ne doivent pas craindre de revenir toujours à un seul et même état de fait ; le pelleter comme de la terre, le retourner comme le Royaume terrestre. Car des états de fait ne sont que des gisements, des stratifications, qui, au prix seulement de l'exploration la plus méticuleuse, révèlent ce qui fait les vraies valeurs cachées à l'intérieur de la terre : les images arrachées à leur ancien contexte se présentent comme des bijoux dans les salles austères de notre discernement tardif – comme des vestiges des torsos dans la galerie du collectionneur. » p. 277 Chronique berlinoise.



Morceau 1\_H



Walter Benjamin, *Écrits autobiographiques*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1990. Textes français de Christophe Jouanlanne et Jean-François Poirier. Édition allemande Suhrkamp Verlag 1985.

*« Depuis longtemps, des années à vrai dire, je caresse l'idée d'organiser graphiquement sur une carte l'espace de la vie – bios. D'abord je songeais à un plan Pharus, aujourd'hui je suis plus enclin ç recourir à une carte d'état-major s'il en existait une pour l'intérieur des villes. Mais elle fait sans doute défaut, par méconnaissance des théâtres d'opérations des guerres à venir. »*

p. 246 Chronique berlinoise.

*« Mais maintenant que je désire reconstituer de mémoire son tracé sans en donner une réplique exacte, je préférerais parler d'un labyrinthe. Ce n'est pas ce qui réside dans la chambre, en son centre énigmatique, moi ou le destin, qui doit m'importer ici, mais les nombreuses entrées qui y conduisent. Ces entrées je les appelle les relations originelles ; (...) Autant de relations originelles, autant d'entrées différentes dans le labyrinthe. »*

pp. 284-285 Chronique berlinoise.

Gretel Adorno – Walter Benjamin, *Correspondance (1930-1940)*, Paris, Éd. Le Promeneur Gallimard, 2007. Suhrkamp Verlag Francfort, 2005. Traduit de l'allemand par Christophe David.

« J'ai fait cette nuit un rêve d'une beauté telle que je ne résiste pas à l'envi de le raconter à toi. Il y a si peu de choses belles voire agréables, dont je puis t'entretenir: – C'est un des rêves comme j'en ai peut-être tous les cinq ans et qui sont brodés autour du motif "lire". (...)

Je me trouvais avec Dausse<sup>17</sup> en compagnie de plusieurs personnes dont j ne me souviens pas. 0 un moment donné nous quittâmes cette compagnie, Dausse et moi. Après nous être écartés des autres nous nous trouvions dans une fouillée. Je m'aperçus que presque à même le sol, s'y trouvait un drôle de genre de couches. Elles avaient la forme et la longueur de sarcophages, aussi semblaient-elles en pierre. Mais en m'y agenouillant à demi, j'aperçus qu'on s'y enfonçait mollement comme dans un lit. Elles étaient couvertes de mousse et de lierre. Je vis que ces couches étaient distribuées deux à deux. (...)

C'était là que se trouvaient les femmes avec lesquelles vivait Dausse. Elles étaient au nombre de trois ou quatre et me paraissaient d'une grande beauté. La première chose qui m'étonnait fut que Dausse ne me présenta pas. Cela ne me gêna pas plus que la découverte que je fis à l'instant où je déposai mon chapeau sur un piano à queue. C'était un vieux chapeau de paille, un "panama" dont j'avais hérité de mon père. (Il n'existe plus depuis longtemps). Je fus frappé en m'en débarrassant, qu'une large fente avait été appliquée dans la partie supérieure de ce chapeau. Au surplus les parties supérieures de cette fente présentaient des traces de couleur rouge. (...) Une des dames s'était entre temps occupée de graphologie. Je vis qu'elle avait en main quelque chose qui avait été écrit par moi et que Dausse lui avait donné. Je m'inquiétais un peu de cette expertise, craignant que certains de mes traits intimes ne fussent décelés. Je m'approchais. Ce que je vis était une étoffe qui était couverte d'images et dont les seuls éléments graphiques que je pus distinguer étaient les parties supérieures de la lettre D dont les longueurs effilées décelaient une aspiration extrême vers la spiritualité. Cette partie de la lettre était au surplus munie d'une petite voile à bordure bleue et la voile se gonflait sur le dessin comme si elle se trouvait sur la brise. C'était la seule chose que je pus "lire" – le reste offrait des motifs indistincts de vagues et de nuages. La conversation tourna un moment autour de cette écriture. Je ne me souviens pas des opinions avancées; en revanche je sais très bien qu'à un moment donné je disais textuellement ceci: "Il s'agissait de changer en fichu une poésie". (...)

Après avoir fait ce rêve, je ne pouvais pas me rendormir pendant des heures. C'était de bonheur. Et c'est pour te faire partager ces heures que je t'écris.

Rien de neuf. Pas de décision à notre sujet, jusqu'à présent. On annonce l'arrivée d'une commission de "triage" – mais on ne sait pour quand. Ma santé est médiocre. »

170. W.B. à G.A. Nevers, 12 octobre 1939. W.B. a écrit cette lettre en français depuis le camp de travailleurs volontaires de Nevers où avaient été réunis les émigrés allemands lorsque la guerre a éclaté.

Morceau 1\_I



Walter Benjamin, *Sens unique* précédé de *Enfance berlinoise* et suivi de *Paysages urbains*, Paris, Éd. Maurice Nadeau, 1988. Traduction de l'allemand de Jean Lacoste. Textes publiés dans divers journaux en 1933-35

« Les livres n'étaient pas debout mais couchés. Leur place était celle-là même où dans le ciel s'assombrit le temps. Dans ces livres le temps était à l'orage. En ouvrir un m'aurait transporté au beau milieu de la nuée où s'amoncelait un texte sombre et changeant, mais lourd de couleurs. Celles-ci étaient bouillonnantes et éphémères, mais elles finissaient toujours par un violet qui semblait provenir des entrailles d'un animal de boucherie. Indéfinissables et lourds de significations comme ce violet condamné étaient les titres ; chacun me paraissait plus étrange et pourtant familier que le précédent. Mais avant que je ne pusse m'assurer du premier venu, je m'étais réveillé sans avoir ne serait-ce qu'en rêve touché encore une fois au vieux livre d'enfant. » (p. 90) Romans d'aventures

Walter Benjamin, *Écrits français*, Paris, Éditions Gallimard, 1991. Suhrkamp Verlag, Francfort, 1972 et suivantes.

« Les livres n'étaient pas debout mais couchés ; leur place était celle-là même où dans le ciel s'assombrit le temps. Car en eux planait un orage. En ouvrir un m'aurait transporté au sein des couleurs où grondait un texte changeant et trouble. C'étaient des couleurs bouillonnantes et fugitives, mais toujours elles aboutissaient à un violet qui semblait provenir d'une bête saignée. Inexprimables et lourds de signification, comme ce violet condamné, étaient les titres ; chacun me semblait plus attrayant et pourtant plus connu que l'autre. Mais avant que je pusse en saisir un seul je m'étais réveillé sans avoir même en rêve touché encore les vieux livres de garçons. » *Enfance berlinoise*. Cinq fragments. 1933. Livres de garçons. (p. 68)

Walter Benjamin, *Écrits autobiographiques*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1990. Textes français de Christophe Jouanlanne et Jean-François Poirier. Édition allemande Suhrkamp Verlag 1985.

« C'était l'époque où les cafés berlinois jouaient pour nous un rôle. (...) de même qu'en général, ici plus qu'ailleurs, les êtres humains s'effacent par rapport au café et aucun d'eux n'est aussi présent dans ma mémoire qu'une pièce à l'étage supérieur, à peu près circulaire, tendue d'un drap violet et éclairée d'une lumière violette, où il ya avait toujours toute une foule de places libres tandis que les couples d'amoureux en occupaient d'autres en prenant le moins d'espace possible. J'appelais ce cercle "la salle d'anatomie". » p. 273 *Chronique berlinoise*.

## Morceaux 2

2 boîtes / Dim. ext hors tout des boîtes : haut. 24 / larg. 12 / prof. 3 (cotes en cm)

9 boîtes / Dim. ext hors tout des boîtes : haut. 8 / larg. 4 / prof. 2,5 (cotes en cm)

Cet ensemble compose une petite scénographie autour du mémorial et de l'expérience physique du passage qu'il permet en relation avec le site, du remous de la mer en contrebas, des souvenirs sonores que l'on en conserve, de la pente du terrain, la montée et la descente....

C'est aussi un retour sur certains traits particuliers de W. Benjamin, pour associer l'enfance et la mort, les jouets d'enfant, les collections diverses, la passion pour les petites choses.

Cela forme un ensemble en miroir, permettant de fabriquer des situations très diversifiées, offrant la possibilité de jouer avec les situations de l'expérience physiques en se plaçant au centre, sur les côtés, en bas, en haut, en s'intégrant au dispositif, en se plaçant à l'extérieur, en composant

même des situations inexistantes.

C'est aussi un ensemble d'objets dont chaque élément s'attache à rendre compte de la totalité évoquée, s'offrant comme objet en réduction de la simple complexité du mémorial de Dani Karavan.

Walter Benjamin, *Sens unique* précédé de *Enfance berlinoise* et suivi de *Paysages urbains*, Paris, Éd. Maurice Nadeau, 1988. Traduction de l'allemand de Jean Lacoste. Textes publiés dans divers journaux en 1933-35

« Paris est la "ville miroir" : l'asphalte poli comme u miroir de ses avenues. Devant tous les cafés des parois de verre ; les femme se regardent ici plus encore qu'ailleurs. (...) »

*Les miroirs rendent chaque reflet sans retard, mais par une translation symétrique, semblable en cela à la technique des répliques dan les comédies de Marivaux : les miroirs projettent l'extérieur animé, la rue, dans l'intérieur d'un café. (...) »*

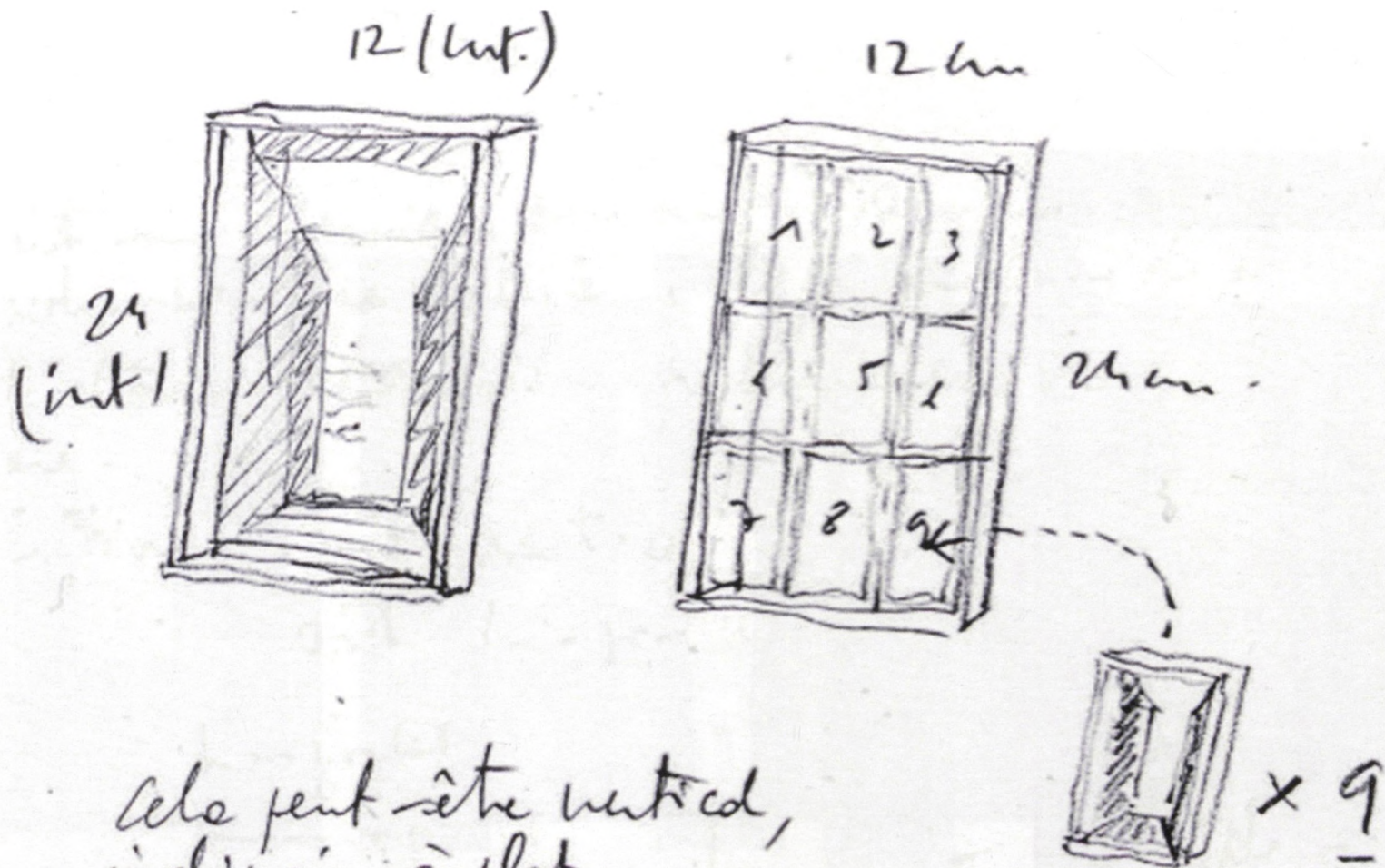
*(...) Paris s'achève par l'image de la Seine. Chaque jour la vile jette dans ce fleuve les images de ses solides édifices et de ses rêves de nuages. Il accepte de bonne grâce les offrandes de ce sacrifice et, en signe de faveur, il les brise en mille morceaux. » Paris, La ville dans le miroir. pp. 289-290*

Walter benjamin, *Paris, Capitale du XIX<sup>e</sup> siècle, Le livre des Passages*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1989. Traduit de l'allemand par Jean Lacoste d'après l'édition originale de Rolf Tiedemann. 1<sup>ère</sup> édition Das Passagen-werk, Surhkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1982.

« Si deux glaces se reflètent l'une l'autre, Satan joue son tour préféré et ouvre ainsi à sa manière (comme son partenaire dans les regards des amants) la perspective à l'infini. Que cela soit d'inspiration divine, ou d'inspiration satanique, Paris a la passion des perspectives en miroir. » [R 1, 6] P.553

« Depuis quand a-t-on l'habitude de placer de miroirs à la place des toiles dans les cadres en bois des vieux tableaux ? » [R 1, 5]

« Mallarmé comme génie des miroirs » [S 1a, 4] p. 553



Cela peut être vertical,  
 incliné, à plat.  
 L'objectif est que cela apparaisse  
 comme un jeu.





### *Morceaux 3*

9 boîtes / Dim. ext hors tout des boîtes : haut. 24 / larg.. 12 / prof. 3 (cotes en cm)

Morceaux 3 Boîtes verticales ou posées à plat

Autour du Memorial W.B. de Dani Karavan, travail sur les associations et la nature particulières de certaines données de l'environnement.

*3\_A / cimetière falaise faille*

*3\_B, 3\_C, 3\_D, 3\_E / c'est quoi ce truc ?*

*3\_F / eau rouille vent son*

*3\_G / mur escalier olivier*

*3\_F / liquide solide*

*3\_I / roche mur métal personnage*



3\_A



3\_B



3\_C



3\_D



3\_E





3\_F



3\_G



3\_H



3\_I

Il s'agit moins de rendre compte des choses que de certains effets produits. Il existe aussi une tentative de mise en correspondance entre la sélection opérée dans le dessin aquarellé et la remémoration effectuée en le regardant, en d'autres termes l'effet de reconnaissance produit.

Ce sont comme des sarcophages dressés, des bornes levées autour ou à propos du lieu, à la recherche de fragments contenus dans le territoire articulé par le travail de Dani Karavan, pour creuser la mémoire de W. Benjamin, de son passage ici aussi.

C'est une façon de faire venir à nous la part d'étrange contenue dans ce lieu où l'on pourrait se croire en pays de connaissance, ou d'évidence, dans la donnée simple des éléments, les remous de la mer, les rochers, les sonorités et le grand paysage.

Dans l'infime de ces fragments, il y a la recherche, la tentative d'approcher l'installation voulue par D. Karavan et nous approcher de la mémoire évoquée de W. Benjamin.

C'est une investigation du caractère passant des choses, la tentative illusoire de les fixer pour les sauver, nous sauver peut-être.

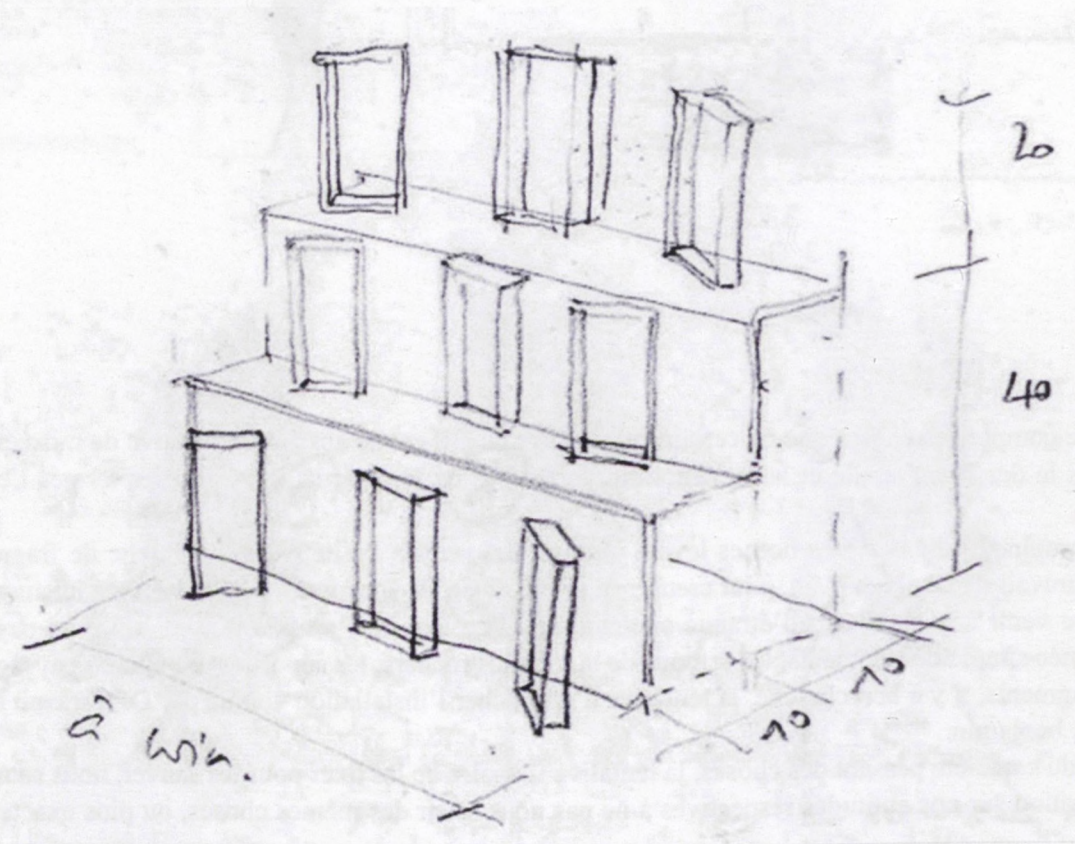
C'est aussi une interrogation sur nos aptitudes respectives à ne pas nous saisir des mêmes choses, ou plus exactement sur les sélections que nous opérons.

C'est enfin une approche par les détails, par les situations intermédiaires comme moyen de saisir des identités, voire des répétitions. Au delà de la représentation singulière, de dessins presque figuratifs, ou qui s'éloignent peu de la réalité observée, il s'agit de rendre compte d'une manière possible dont ces figures parlent à la communauté.

Lorsque je faisais les dessins sous le tube du mémorial, au pied des rochers, j'étais souvent le compagnon occasionnel de pêcheurs installés en contrebas ; l'un d'eux qui n'était visiblement jamais monté visiter le Mémorial me demanda une fois très directement : « *c'est quoi ce machin ?* »...

Il y a une part de cette interrogation aussi dans cet ensemble de dessins, interrogation devant ce « *machin* », cette « *chose* ».

Il existe aussi un chemin entre ces morceaux : un chemin qui prend en considération certains effets produits, leur pluralité, leur diversité, un chemin qui rend compte des possibilités offertes au marcheur en tant que récepteur privilégié de l'ensemble des « *choses* » du lieu.



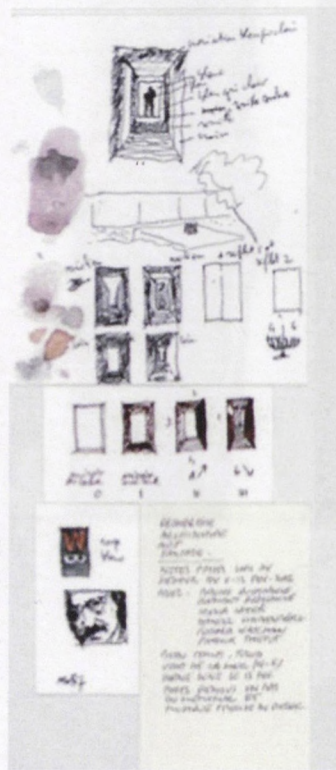


#### Morceaux 4

1 cadre boîte regroupant des dessins d'études.

1 boîte / Dim. ext hors tout identique aux boîtes de Morceaux 1 : haut. 16,9 / larg. 23,9 / prof. 3 (cotes en cm)

Cet ensemble regroupe une planche constituée par une sélection des dessins de repérage réalisés lors des diverses venues à Port-Bou, et un dessin des trois cabanes situées à l'extrémité de la plage réalisé lors du dernier séjour de février 2008. Il fait référence à certaines situations d'Ibiza, où W. Benjamin vécut plusieurs mois en 1932 et 1933, et cherche à associer trois lieux à travers la figure ou le souvenir d'un habitat sommaire, la cabane au bord de la mer : l'enfance berlinoise, Ibiza et la fin, là.



Walter Benjamin, *Correspondance, 1929-1940 (Tome 2)*, Paris, Éditions Aubier Montaigne, 1979.

Édition établie et annotée par Gershom Sholem et Théodor. W. Adorno. Traduction de l'allemand Guy Petitdemange. 1<sup>ère</sup> édition en allemand Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1966.

« On voit tout aussitôt que l'île se situe effectivement hors des circuits du commerce international, de la civilisation tout autant, de sorte qu'il faut renoncer à toute forme de confort. On y parvient aisément, non seulement à cause du calme intérieur que vous donne l'indépendance économique, mais à cause aussi des dispositions d'esprit où met ce paysage, le plus intact que j'ai jamais trouvé. » Lettre 209. W.B. à G. S. du 22 avril 1932. p. 64

« Je vis une vie que les centenaires confient aux journalistes come un mystère : lever à sept heures et bain dans la mer où, si loin qu'on regarde, il n'y a pas âme qui vive sur le rivage, tout au plus, juste à la hâteur de mon front, un voilier à l'horizon ; ensuite, appuyé à quelque tronc souple de la forêt, un bain de soleil dont les forces salutaires passent jusque dans ma tête grâce au prisme d'une satire de Gide (*Paludes*) et alors un long jour dans l'abstinence de mille et une choses, moins parce qu'elles abrègent l'existence que parce qu'on n'en trouve pas ou en si piteux état qu'on s'en passe volontiers, la lumière électrique et le beurre, les alcools et l'eau courante, flirt et lectures des journaux. » Lettre 210. W.B. à G.A. Printemps 1932 p. 67

Walter Benjamin, *Écrits autobiographiques*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1990. Textes français de Christophe Jouanlanne et Jean-François Poirier. Édition allemande Suhrkamp Verlag 1985.

« Il est néanmoins hors de doute que la majeure partie de *Chronique berlinoise* a vu le jour à Ibiza. » p. 395

« (...) une petite maison de paysans délabrée, à vingt minutes de la localité [San Antonio], directement au bord de la forêt et de la mer... »  
18



« (...)

*Le cœur bat de plus en plus fort, de plus en plus fort.  
La mer est de plus en plus calme, de plus en plus calme.*

*Jusqu'au fond. »*

Poème triste. San Antonio 11.4.33. Écrits autobiographiques p.311

Photos de l'exposition tenue à Portbou en Juillet 2008  
avec photos de B. Queysanne et dessins de P. Thepot.



Notes

<sup>1</sup> « *La manie qu'avait Benjamin, et qui m'était incompréhensible, de faire un secret de toute chose* », G. Scholem, *Histoire d'une amitié*, p. 103

<sup>2</sup> cf. G. Scholem

<sup>3</sup> In « *La commerelle* », Walter Benjamin, *Enfance berlinoise vers mil neuf cent*, Paris, Éd. Maurice Nadeau, 1988, p. 70. Traduction de l'allemand de Jean Lacoste. Textes publiés dans divers journaux en 1933-35.

<sup>4</sup> In « *Les couleurs* », Walter Benjamin, *Enfance berlinoise vers mil neuf cent*, op. cit., p. 71.

<sup>5</sup> In « *La commerelle* », op. cit., p. 67

<sup>6</sup> Paul Morand, *L'heure qu'il est*, Paris, Ed. Grasset, 1938, p. 138. À propos du travail d'aquarelle de Segonzac : « *C'est dans la grande banlieue, parure de Paris, que Segonzac, dans ses heures de méditation sauvage, a peint ses plus belles aquarelles, si puissantes qu'elles prendront place à côté de celles de Delacroix et de Cézanne. Ce passe-temps pour jeunes filles est pour lui l'instrument de l'art le plus viril.* »

<sup>7</sup> Comme dans le travail de l'architecte Steven Holl par exemple. Il y aurait beaucoup à dire sur ce médium singulier, Henry Miller s'y est essayé.

<sup>8</sup> Eau, papier, chiffon, pigments,...

<sup>9</sup> Au sens utilisé par les peintres ou historiens de l'art, de retouche, de retour sur une erreur, un choix antérieur.

<sup>10</sup> « *Dès cette époque, et encore pendant longtemps, il y avait, accrochée dans sa pièce de travail une reproduction du retable d'Issenheim, de Grünewald, qui se trouve à Colmar ; pour se la procurer, il avait fait spécialement, en 1913, le voyage de Colmar ; dans ses notes de ses années-là, il évoque fréquemment ces images qui l'impressionnaient par leur « manque d'expression », comme il disait.* » G. Scholem, *Histoire d'une amitié*, p. 50

<sup>11</sup> Walter Benjamin, *Sens unique* précédé de *Enfance berlinoise* et suivi de *Paysages urbains*, Paris, Éd. Maurice Nadeau, 1988. Traduction de l'allemand de Jean Lacoste. Textes publiés dans divers journaux en 1933-35

<sup>12</sup> Walter Benjamin, *Écrits autobiographiques*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1990. Textes français de Christophe Jouanlanne et Jean-François Poirier. Édition allemande Suhrkamp Verlag 1985.

<sup>13</sup> Werner Shade, *Joseph Beuys Early Watercolors and Drawings*, Munich, Schirmer/Mosel, 2004. Traduction anglaise de l'allemand par Paul Kremmel.

<sup>14</sup> Resquilleur se dit en allemand *Zaungast*, « hôte de palissade » (NdT)

<sup>15</sup> Carnet de notes 1 apparemment perdu.

<sup>16</sup> Erdreich (terme biblique).

<sup>17</sup> Camille Dausse était un médecin ami de Benjamin.

<sup>18</sup> Lettre de W. Benjamin à G. Scholem, *Histoire d'une amitié*, p. 205.



... de la région de la capitale...  
 ... de la région de la capitale...  
 ... de la région de la capitale...

... de la région de la capitale...  
 ... de la région de la capitale...  
 ... de la région de la capitale...

... de la région de la capitale...  
 ... de la région de la capitale...  
 ... de la région de la capitale...

... de la région de la capitale...  
 ... de la région de la capitale...  
 ... de la région de la capitale...

... de la région de la capitale...  
 ... de la région de la capitale...  
 ... de la région de la capitale...

... de la région de la capitale...  
 ... de la région de la capitale...  
 ... de la région de la capitale...

... de la région de la capitale...  
 ... de la région de la capitale...  
 ... de la région de la capitale...

... de la région de la capitale...  
 ... de la région de la capitale...  
 ... de la région de la capitale...

... de la région de la capitale...  
 ... de la région de la capitale...  
 ... de la région de la capitale...

... de la région de la capitale...  
 ... de la région de la capitale...  
 ... de la région de la capitale...



Stéphanie Diètre

*Remerciements: Bruno Queysanne, Patrick Thépot, François Véry, Gema Vega*

### *La montagne et le coquillage.*

Portbou vit de la mer, Portbou vit dans la montagne. Par la montagne on rejoint la ville, par la montagne on s'en éloigne.

Portbou se loge dans un amphithéâtre naturel. D'un front de la Méditerranée aux contreforts des Pyrénées, la ville existe, grâce à sa situation géographique, dans un territoire communal, régional, national et international. C'est le dernier ou le premier site d'Espagne, de la communauté autonome de Catalogne, de la *comarque* de l'Alt Empordà, avant ou après la frontière, vers ou depuis un autre pays la France.

Un éventail pyrénéen se déploie en trois dimensions (latitude, longitude, altitude) depuis la mer et le centre de la ville, pour entraîner Portbou dans une propagation territoriale. La montagne ne semble pas seulement être l'arc qui fait rayonner et vivre la ville avec son contexte. Portbou vient se nicher, se frotter, se conforter, se confronter au pied d'un amphithéâtre naturel : abri poreux provoqué par le relief.

La montagne emporte la ville à travers son territoire et conduit le territoire en ville ; les grandes voies de communications s'insinuent et circulent entre les creux et replis des roches, avant de connaître la plaine catalane et s'étaler en arborescence.

La Nationale 260 desservant Portbou, longe les fronts de mer de France et d'Espagne, et s'inscrit dans la logique géomorphologique du lieu. Organisée en terrasse à flanc de coteau, elle trace dans le roc, des sinuosités suivant la virtualité linéaire des courbes de niveau. Un sillon viaire apparaît dans la masse, en contrepoint du rivage méditerranéen. Ce trait mathématique, géométrique, topographique n'est pas le seul élément rendu visible, rendu réel, autour de la ville de Portbou. L'intersection imaginaire entre deux surfaces politiques, se trouve également matérialisée

grâce à l'organisation des voies de communications mais aussi dans les caractéristiques physiques propres du territoire. Entre Cerbère et Portbou, la ligne frontalière n'est pas une simple limite ; c'est l'axe de symétrie qui participe à la coexistence de deux villes jumelles bien qu'étrangères. De part et d'autre du tracé la configuration du site dessine une alternance symétrique d'arcs concaves et convexes : une baie – un cap / un cap – une baie. En cela le territoire prépare et informe du passage hispano-français. Revenir dans l'intérieur des terres, au cœur du pays (baie de Cerbère, *badia de Portbou*), avant de franchir un cap (cap de Cerbère, cap de Portbou), pour changer de cap et passer ailleurs. Immédiatement, on emprunte une autre avancée de terre dans la mer, retournée plus loin en une crique où vient se nicher ville, où commence le pays nouveau. Aujourd'hui il n'y a plus de frontière, de contrôle : le poste douanier en haut de la montagne n'est qu'une baraque fantomatique avec vue sur le lointain. Seule l'orographie crée la démarcation. Par la route Nationale, même un chemin plus sauvage, rejoindre l'étranger est un effort, une récompense. Après avoir voyagé entre deux horizons tranquilles jusqu'au cap ultime, le parcours vire brutalement à quatre-vingt dix degrés, affrontant le relief dans sa ligne de plus grande pente. Dos à la mer, face à la montagne, la situation n'offre d'autre visibilité qu'un segment court entre deux volutes rocheuses : le Col dels Belistres. La route se termine-t-elle avec son pays ? Le col marque physiquement le passage. De l'autre côté, la déclivité du trajet s'inverse, la voie continue, plongeant vers la mer, avant de retrouver la parallèle méditerranéenne. Cette route nationale « de montagne » semble directement faire exister Portbou à grande échelle. Alors qu'il contourne en aval ou en amont, Cerbère et Colera encadrant Portbou selon l'axe Nord/Sud, le tracé (par la même la montagne, le territoire ?) rentre dans la ville, intègre le cœur urbain, devient rue : il intervient à l'échelle de l'édifice, de la ville, du territoire. Qu'en est-il des différences de relations entre échelles à Portbou, Cerbère et Colera ?

La ligne ferroviaire Montpellier/Barcelone stationnant à Portbou renforce l'interaction de la ville avec le grand territoire, amplifiant l'échelle spatio-temporelle. La montagne disperse Portbou ; elle porte le trafic jusqu'à l'engouffrer. La voie ferrée stricte de Portbou propose une césure aérienne dans un passage sous cloche opaque franco-espagnol. La montagne est repoussée, un tunnel tronqué, l'espace d'une ville. Le voyage reprend son souffle le temps d'une gare. Par l'ancre de la montagne, les profondeurs de la nature nous gagnons la ville, par là même nous la quittons. L'arrivée et le départ de Portbou s'articulent entre deux monts. Le train survient de la montagne puis s'y heurte à nouveau. Il semble ne pouvoir aller plus loin, s'il ne transperce l'écran noir circulaire d'entrée souterraine. La montagne génère le mouvement, mais le retient. Dans le voyage Portbou est une étape et un but, une station et un arrêt.

Portbou et le grand territoire coexistent grâce à la montagne, en même temps que celle-ci les protège l'un de l'autre. La ville est entourée de nature : un environnement premier, vierge et sauvage, d'une topographie dissuadant les conquêtes. Aussi la montagne palière s'élevant depuis la mer et le centre urbain de Portbou, empêche un environnement plus lointain d'altérer le site. Portbou, ville-coquillage extériorisée et préservée par les méandres de sa coquille, la montagne, trouve un équilibre territorial grâce à celle-ci : spirale en gradin d'observation (Portbou ville-scène ?), de diffusion (Portbou ville-paysage ?), de garde (Portbou ville-empreinte ?).

Par la montagne Walter Benjamin voulait gagner l'outre, la liberté, la vie. C'est exactement ce qu'elle lui a retiré.

Aujourd'hui l'œuvre *Passage* de Dani Karavan, saigne la roche d'un sabre resté planté de toute sa double-lame dans la meurtrissure, et venge Benjamin. La montagne rend son hommage au « *filosofò alemany* ».

# Eur-Afrique





CATALOGNE  
communauté autonome

Portbou

Alt Empordà  
*Comarque de la Province de Gérone*  
(chef-lieu Figueres)



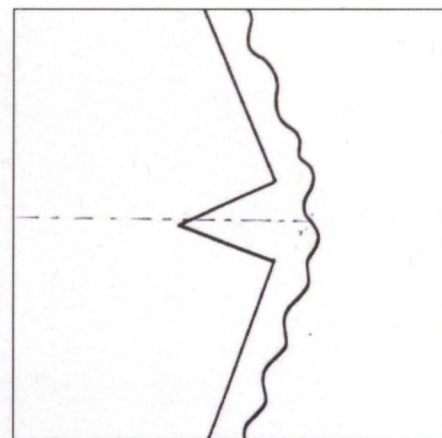


Les principaux axes routiers

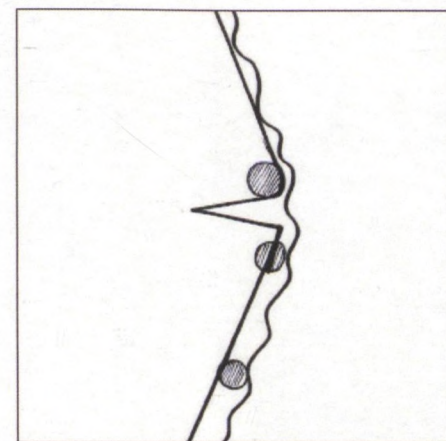
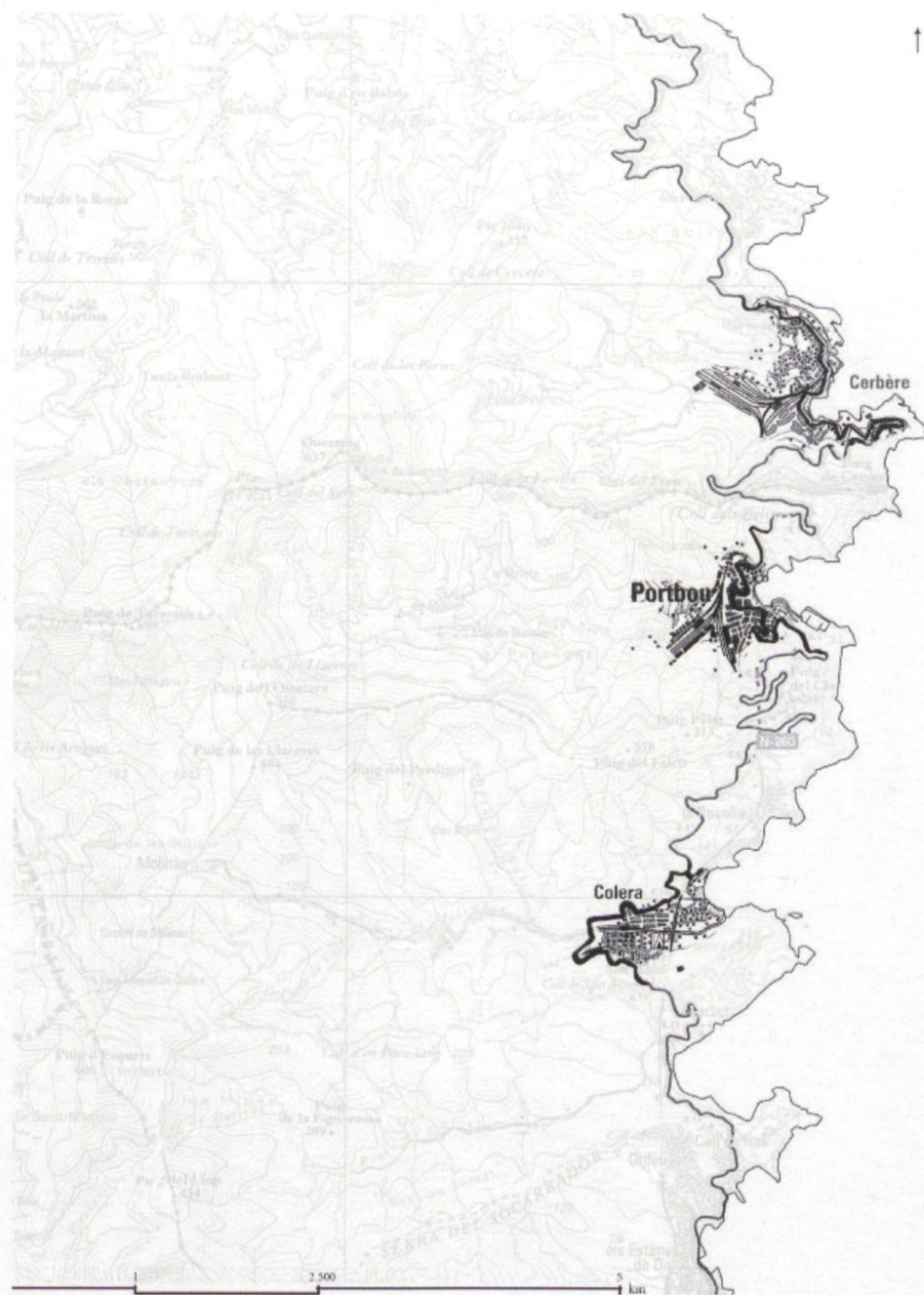




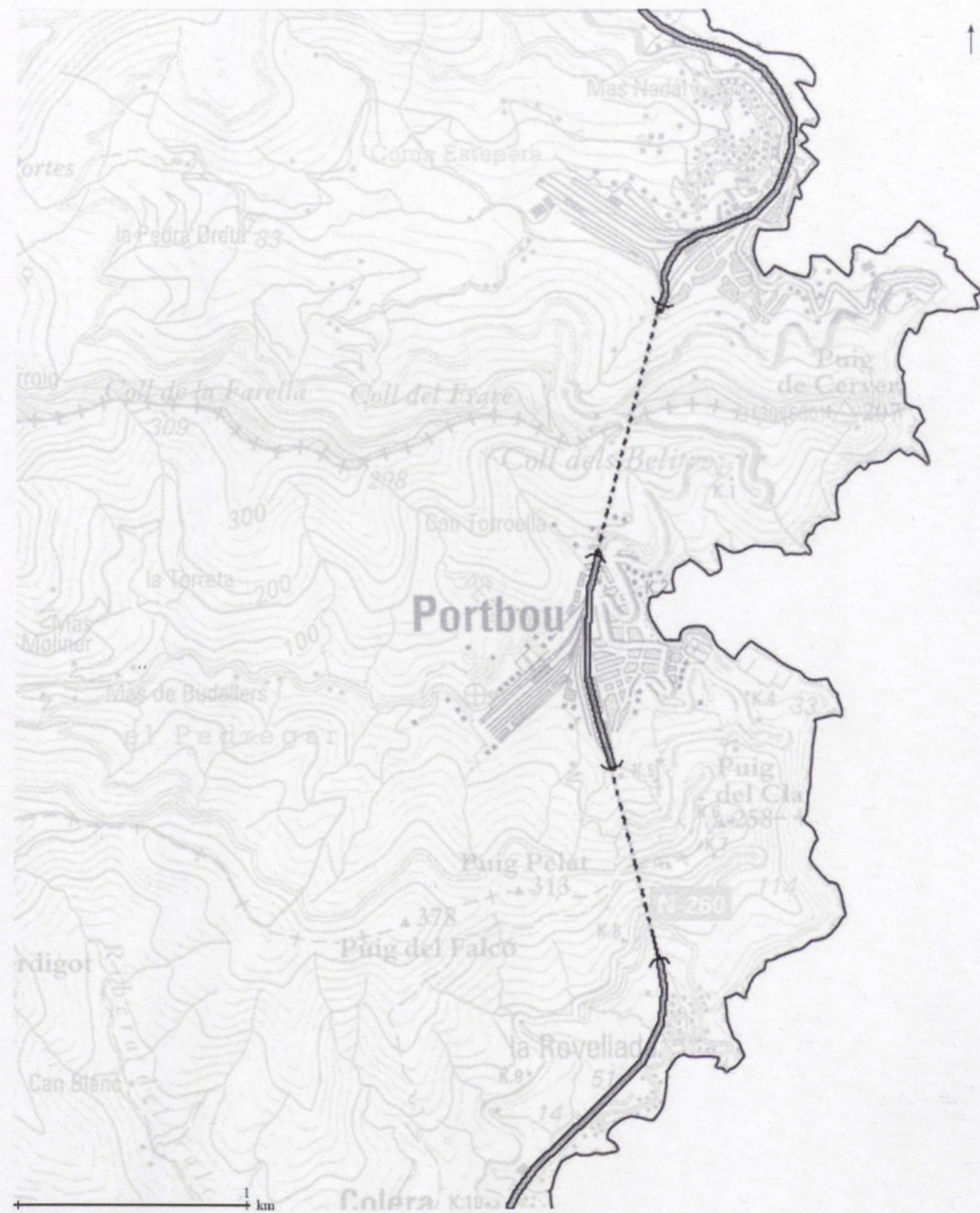
La voie ferroviaire



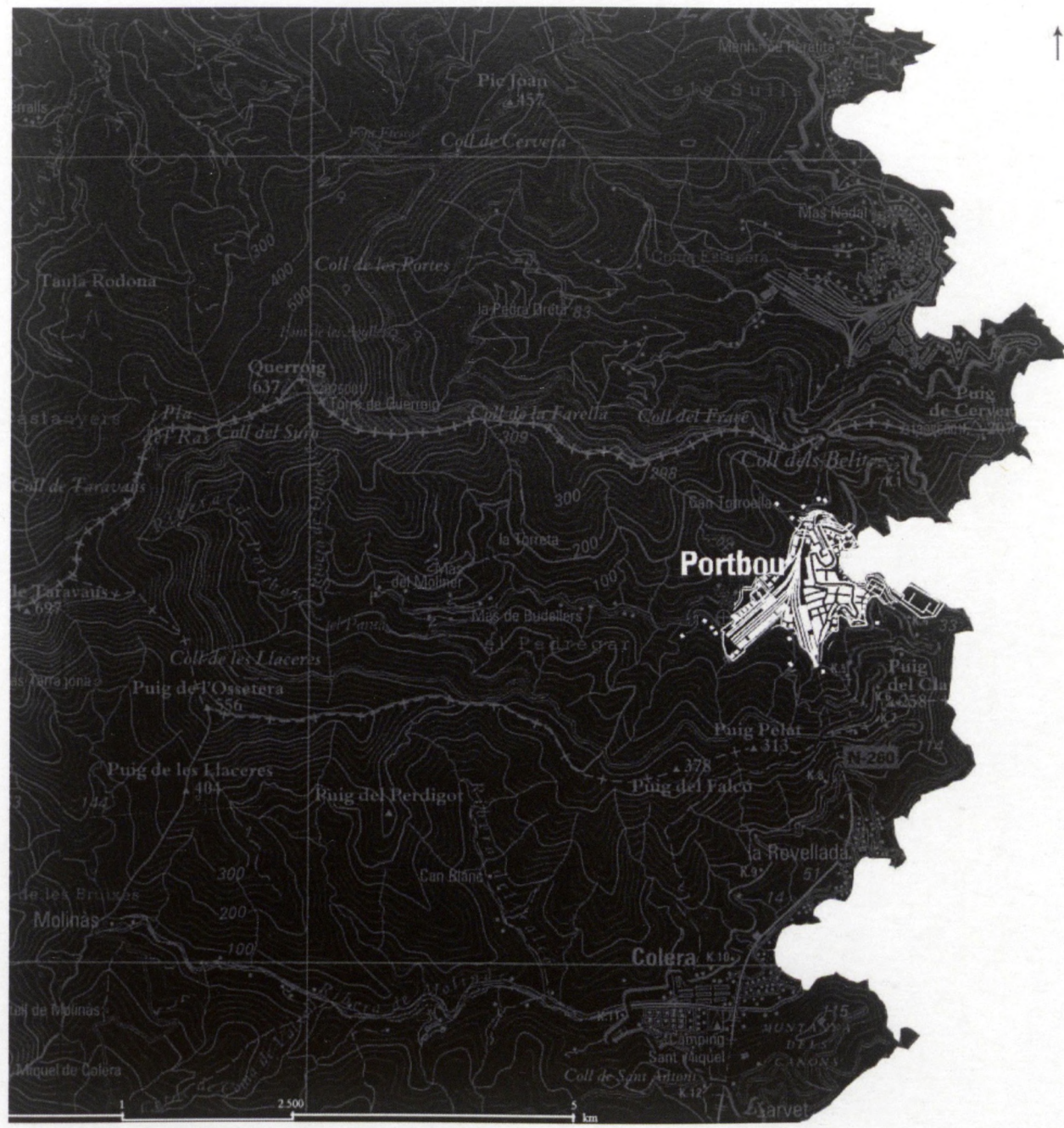
Dans la montagne, par symétrie:  
 Arcs concaves et convexes de côtes  
 Parallélisme et orthogonalités des voies



La route par/hors le village

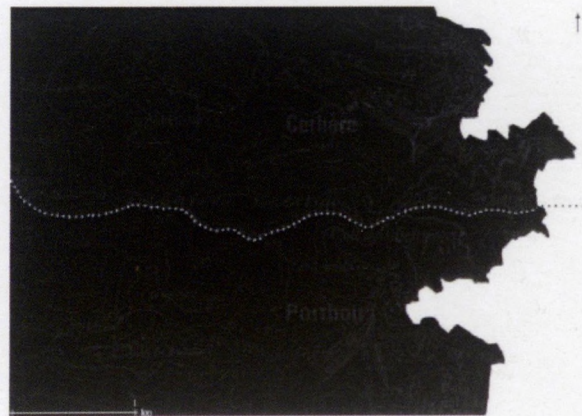


La voie ferroviaire:  
Par le jour et l'obscur

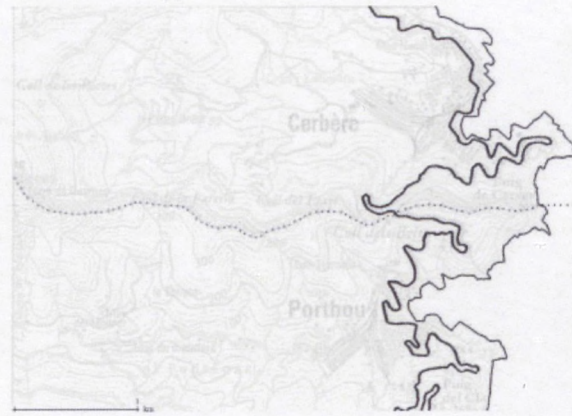


L'amphithéâtre naturel  
Déploiement - Intimité

La montagne coquille  
Portbou, le coquillage



La côte



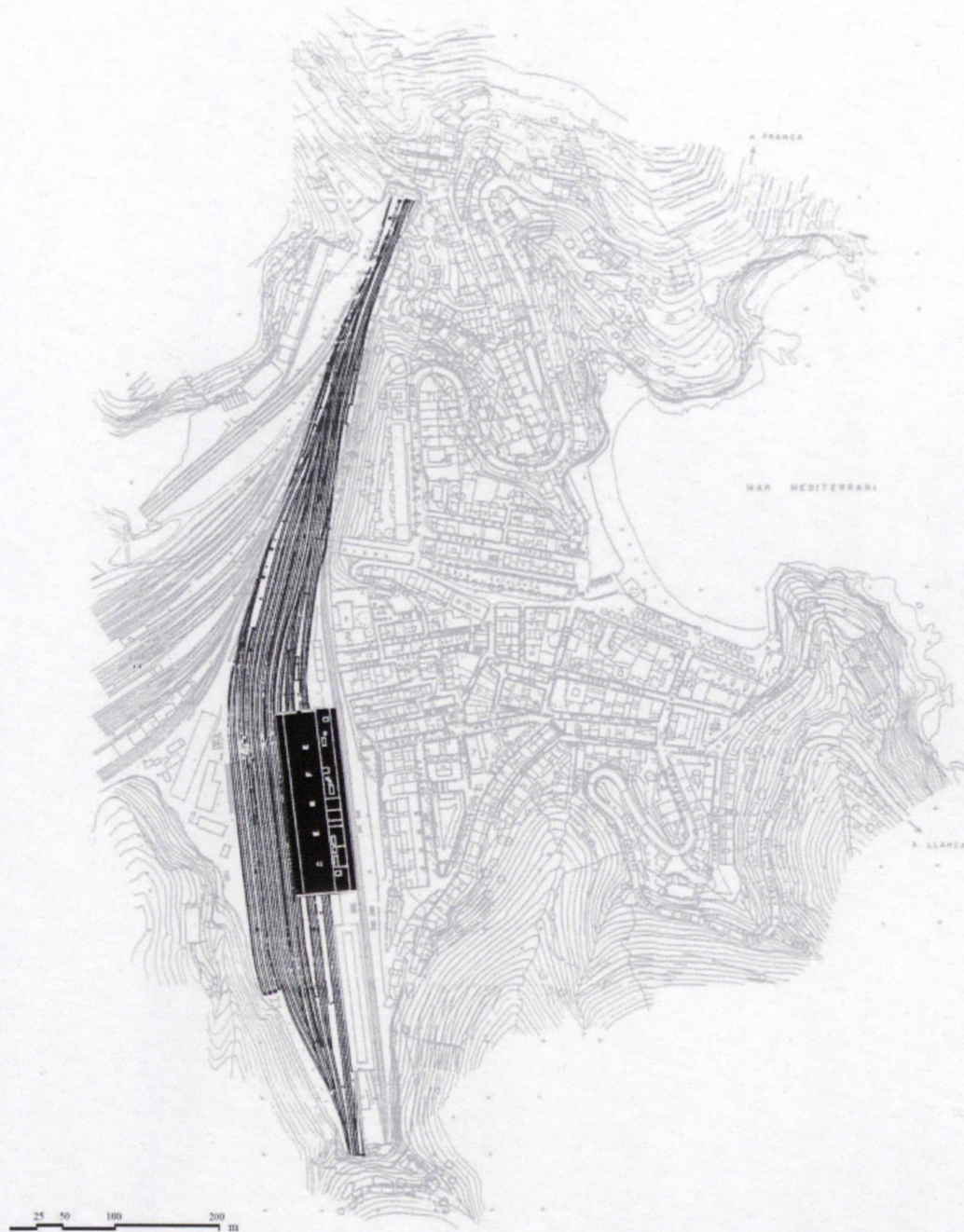
La route



Le chemin de fer

Les trois symétries





### La ligne : entre ceinture et étirement.

La double attitude de préservation-diffusion du relief est adoptée également par la ligne de chemin de fer propre à Portbou, tendue entre deux monts sur les hauteurs de la ville. Le site naturel et urbain confère à ce tracé une trajectoire en arc de cercle tangent à la montagne, recourbé vers la ville. La voie ferrée enlace la ville d'un bras protecteur, en même temps qu'elle participe à son élongation sur le grand territoire.

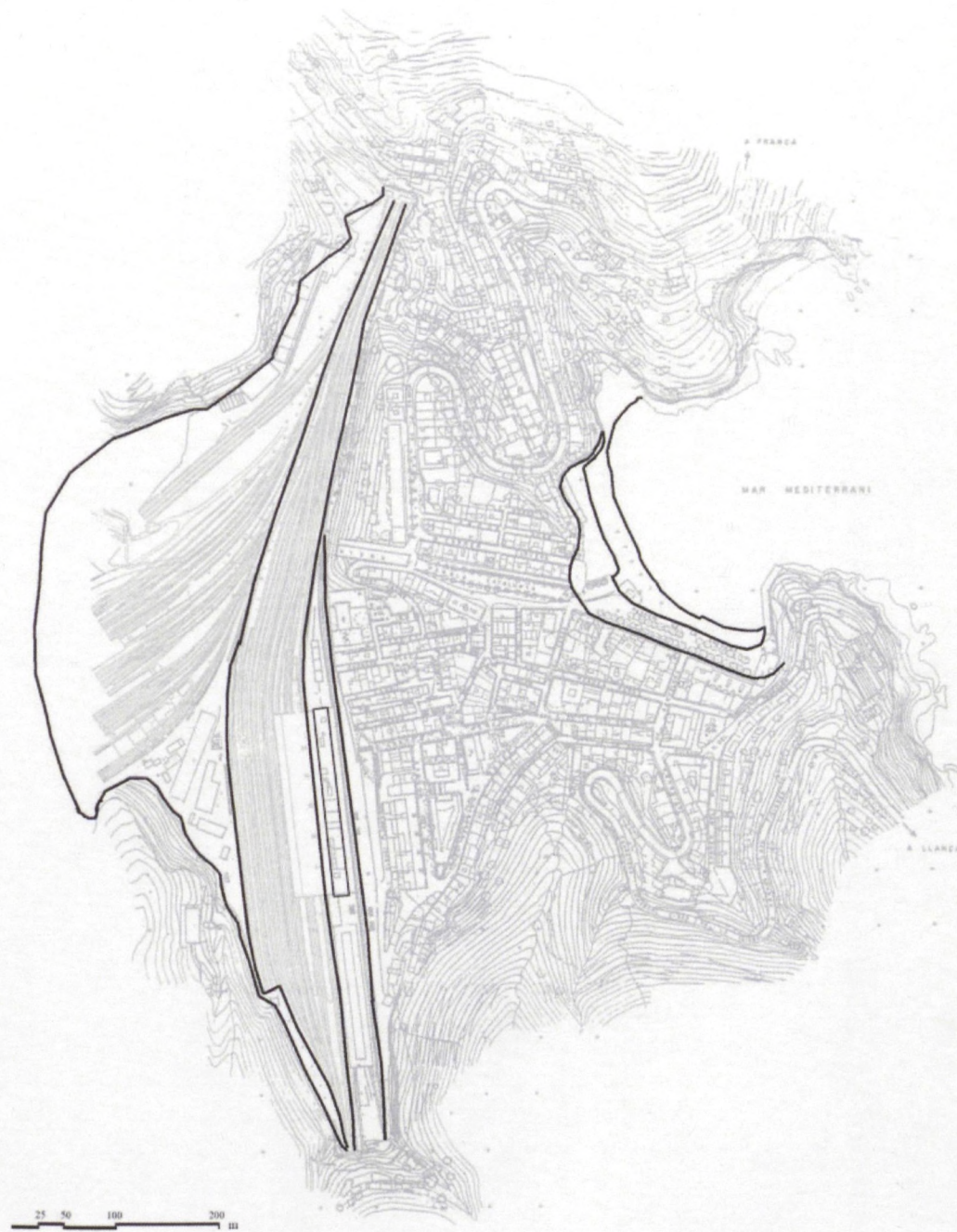
Rappelons que le chemin de fer est arrivé à Portbou en 1878, alors que la route ne date que de 1912. (in *L'Indépendant*, «Cerbère et Portbou craignent pour leur avenir ferroviaire», 18.XI.08)t

### La patte d'oie : entre station et arrêt.

Au niveau de la gare, la ligne se dédouble pour accueillir deux programmes ferroviaires distincts : à l'Ouest, organiser le terminus des trains français, vers l'Est, le parcours continue. Ce dessin en ciseau se retourne par symétrie axiale, de l'autre côté du tracé frontalier, à Cerbère, «jumelle» de Portbou. La gare de Cerbère reçoit les terminus des trains espagnols. Les deux gares sont reliées par des voies aux deux écartements, voie normale (1435 mm) et voie ibérique (1674 mm): double nationalité des complexes ferroviaires (en outre à l'origine de deux importantes ressources industrielles spécifiques changement d'essieux à Cerbère et changement de containers à Portbou).

Portbou est une étape du voyage ou son destination finale.





**La gare : entre la halle et le hall (abri et passage, pause et déploiement).**

Inauguré en 1929 à l'occasion de l'Exposition Universelle de Barcelone l'édifice monumental de la gare de Portbou s'étire du Nord au Sud sur 350 mètres. D'Est en Ouest, 30 mètres le définissent pour accueillir trois quais à l'Ouest et deux à l'Est. Sur la façade Ouest vient s'accrocher une triangulation métallique en arc de cercle, abritant les trois, et reposant en appui sur le quai extérieur Ouest. La marquise semi-circulaire reprend la forme de l'entrée du tunnel qui s'ensuit et semble pouvoir s'emboîter dans la montagne, prolonger à l'infini vers l'inconnu. Visuellement, par un effet de perspective, cette solution architecturale prévient le voyageur qu'il arrive à destination, à l'abri, mais aussi que le trajet continue par la montagne (réseau de circulation). A Portbou personne ne paraît s'arrêter pour le même temps.

Le long de la façade Est les trains arrivent comme directement dans la ville. Il n'y a qu'une séparation sauvage entre le dernier quai Est et la ville ! Deux issues pour le voyageur : franchir arduement la friche végétale entre le quai et la ville, passer tranquillement par la gare puis le passage sous le quai.

Le bâtiment de la gare est directement traversant d'Est en Ouest, parsemé de manifestations, de haltes du Nord au Sud. Des quais Est et Ouest les plus extérieurs, traversant l'édifice, le niveau du sol est identique. La circulation et les échanges sont explicités, évidents, inconscients.

Grande halle d'accueil, abri (c)ouvert, ou large hall d'accès et de départ, la gare éveille des curiosités passagères ou prolongées.

Hall : Grande salle où l'on a d'abord accès, dans les édifices publics ou les grandes maisons particulières.

Halle : grand bâtiment public qui abrite une activité, un marché, un commerce en gros de marchandises.

*Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1989.

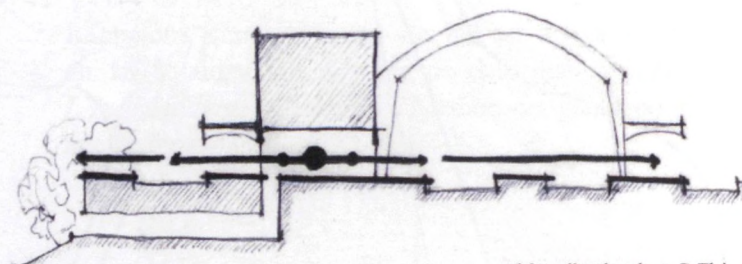
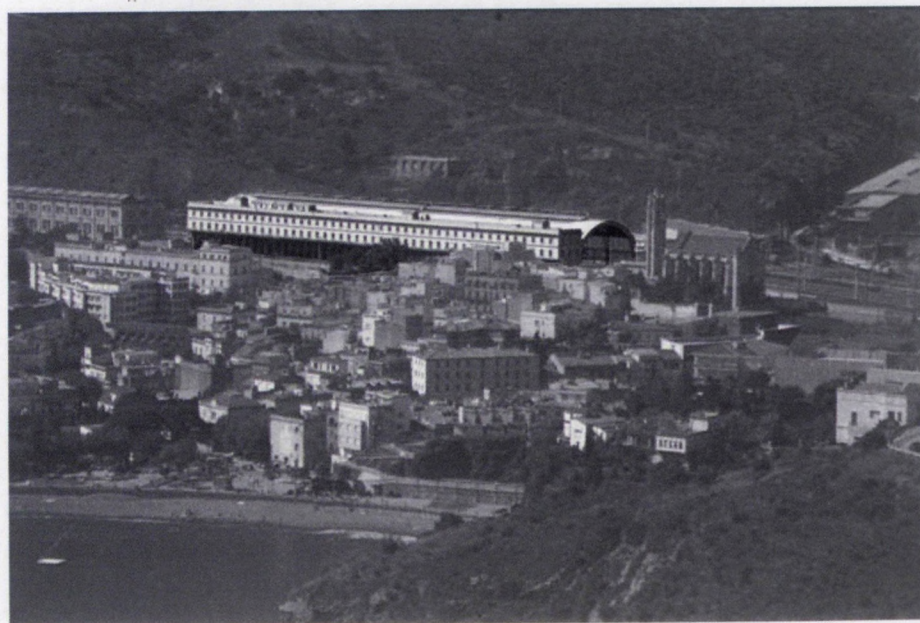


schéma d'après relever P. Thépot

### Digue et porosité.

Un parapet monumental en contrepoint des courbes du relief, retient la montagne de dévaler dans la ville et garde la ville d'envahir la montagne. Les quarante cinq travées de trois ouvertures défilant en pulsation régulière sur les façades Est et Ouest laissent passer les hommes et les idées. La gare est telle une machine équilibrée entre ville et territoire.



**Entre l'édifice et l'îlot.**

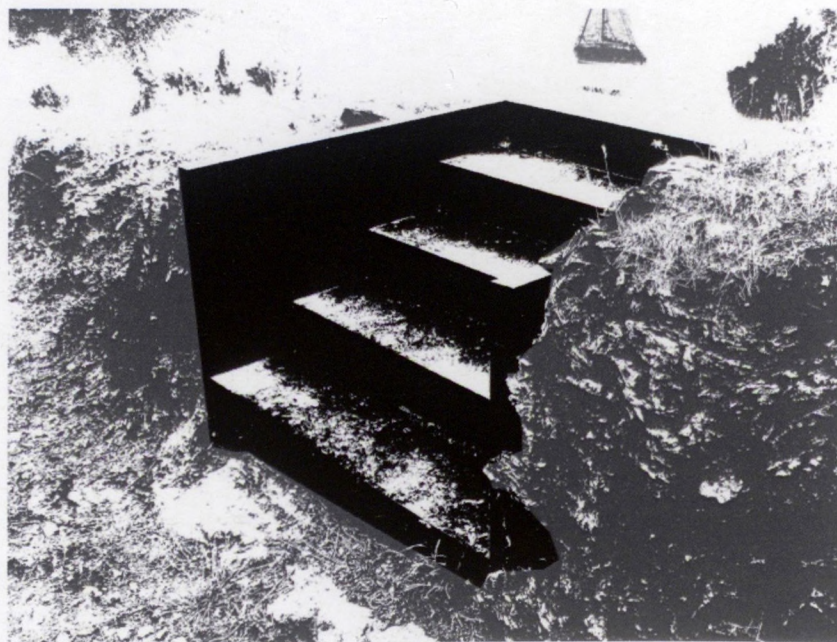
L'édifice monumentale de la gare, dans ses dimensions est à l'échelle de la ville. Il peut se lire à l'échelle urbaine (cf. *Majolic Haus*, Linke Wienzeile, Otto Wagner) et territoriale.

Pour installer son œuvre *Passage* Dani Karavan voulait s'éloigner le plus possible de la gare, des traumatismes qu'elle réveille. Ironiquement c'est de là qu'on peut le mieux l'observer, chercher à la comprendre, la voir. Le petit escalier cubique du Mémorial Walter Benjamin à Portbou, encastré dans la roche, menant du sentier en surplomb à l'olivier, est un bon endroit et un bon instrument pour regarder Portbou, la ville, son territoire. C'est un objet d'observation qui ne canalise pas le regard sur lui-même, mais sur le site dans lequel il s'inscrit. Vision panoramique à 360° selon cinq hauteurs.

« Ce qui poussa les hommes aux premières recherches philosophiques c'était, comme aujourd'hui l'étonnement » enseigne Aristote. (*Métaphysique*, Livre A, Chapitre II). Pour Descartes, l'étonnement est la première de toute les passions dans « l'ordre et le dénombrement des passions » (*Œuvres et Lettres. Les passions de l'âme*, seconde partie, article 52, Paris, La Pléiade, 1952, pages 723-795.

z

5 marches pour s'étonner...



Faint, illegible text, likely bleed-through from the reverse side of the page.

Faint, illegible text, likely bleed-through from the reverse side of the page.



Jean-Paul Dolle



### *Walter Benjamin, passeur de temps.*

Passeur, celui qui passe, au cours d'un temps, son temps, qui passe lui aussi. Le passeur n'est ni un flâneur, car il ne peut s'enchanter innocemment et avec insouciance de la beauté du monde, ni un homme des foules qui se perd dans l'anonymat de la Grande Ville, bien que c'est uniquement dans la grande ville qu'il est obligé de sans cesse passer et repasser, car il ne sent jamais à sa place dans le monde que les hommes habitent. Faute d'un habitat où il peut se fixer, il passe.

Le premier passage qu'accomplit Walter Benjamin est paradoxalement un passage dans le temps qui prend la forme d'un déplacement dans l'espace. Juif allemand ne se sentant pas de chez lui à Berlin, il se transporte à Paris, non pas grande ville européenne du XX<sup>ème</sup> siècle, contemporaine de Londres ou de Berlin, mais capitale du XIX<sup>ème</sup> siècle.

Or que se passe-t-il à Paris de si particulier ? Ou plutôt pourquoi à Paris Benjamin trouve les traces qui lui permettent de déchiffrer la vérité de la modernité ? Baudelaire en a donné le chiffre.

« La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable ».

*Les Salons.*

Mais *Passage*, titre que Walter Benjamin voulait donner à un livre qu'il ne finit jamais et dont on ne connaît que des passages, faisait d'abord référence à une nouvelle forme du paysage parisien, et symbolise par extension la Grande Ville, théâtre par excellence pour Baudelaire de la modernité.

Les « passages » parisiens sont construits entre 1822 et 1840. Ils sont conçus comme centres du commerce du luxe, « grand poème de l'étalage » comme l'écrit Balzac dans *Histoire et physiologie des boulevards de Paris*. Les galeries, couvertes de verre et où se rassemblent les boutiques les plus élégantes, allient l'art au commerce. De plus elles utilisent un nouveau matériau artificiel,

le fer, signe de modernité dans la mesure où avec lui, la technique de la construction intervient pour la première fois en tant que telle dans l'histoire de l'architecture. L'ingénieur prend le pas sur le décorateur, Polytechnique concurrence l'Ecole des Beaux Arts. Dans ces « passages » les marchandises les plus précieuses sont offertes au désir des flâneurs, comme si leur valeur d'usage et d'échange était transfigurée et que s'inaugurait une sorte de fantasmagorie capable de distraire l'homme moderne de son ennui. C'est du moins ainsi que Baudelaire, réinterprété par Walter Benjamin, les voit et les décrit. Cette intronisation de la marchandise dans les « Passages » atteint son apogée dans les expositions universelles.

« Les expositions universelles sont les lieux de pèlerinage où l'on vient adorer la fétiche marchandise »<sup>1</sup>.

C'est du moins ce que tentent de faire croire les chantres du nouvel âge du capitalisme, en se servant des prestiges de l'art afin de mieux séduire le chaland. Les passages, temples du nouveau culte marchand, ont pour objectif d'hypnotiser le « passant ». Comme toutes les séductrices, les marchandises, serties dans leur écrin, fascinent par les images du plaisir inouï dont elles sont porteuses, mais cette fascination peut tourner au maléfice et entraîner la mort. Pour Baudelaire la marchandise fonctionne comme calmant et drogue, à la fois tentation, plaisir et risque mortel. C'est pourquoi, pour Walter Benjamin, le spectacle de marchandises, exposées dans les passages, possède un tel pouvoir sur le psychisme du passant (archétype de l'homme de la modernité) : il produit des images de rêve.

Seulement Baudelaire, selon Walter Benjamin, ne vit déjà plus au temps du flâneur, à l'âge d'or des passages, où le luxe pouvait encore faire illusion, c'est-à-dire où les objets précieux semblaient posséder en eux même une valeur intrinsèque extraordinaire, qui transcendait toute valeur d'usage ou d'échange. Baudelaire – c'est pour Walter Benjamin la marque du génie du poète, un visionnaire – comprend que ce temps est dépassé, remplacé par le

temps de la foule. Celui-ci est le temps où la Grande Ville se voit peu à peu envahie par les faubourgs qui la bordent, où des hommes en situation précaire cherchent fébrilement de quoi survivre et auxquels l'industrie naissante propose des marchandises de plus en plus dévaluées du fait de leur mode de production. Des objets en série pour hommes de la foule se sont substitués aux « curiosités » pour flâneurs insouciant.

« L'alignement de la réalité sur les masses et des masses sur la réalité est un processus d'immense portée, tant pour la pensée que pour l'intuition »<sup>2</sup>.

Cette nouvelle réalité de l'âge des foules, c'est la perte de l'« **aura** ». Qu'est ce que l'aura ? On sait que cette notion capitale pour Benjamin est très difficile à définir rigoureusement et, qu'à de nombreuses reprises, il a tenté d'en préciser le sens.

Voilà ce qu'il en dit dans le fragment XI de « Sur quelques thèmes baudelairiens » : « Si l'on entend par aura d'un objet offert à l'intuition l'ensemble des images qui, surgies de la mémoire involontaire, tendent à se grouper autour de lui, l'aura correspond, en cette sorte d'objet, à l'expérience même que l'exercice sédimente autour d'un objet d'usage »<sup>3</sup>. Il ajoute « Si l'on admet que les images surgies de la mémoire involontaires se distinguent des autres parce qu'elles possèdent une aura, il est clair que dans le phénomène qu'on peut appeler le déclin de l'aura, la photographie aura joué un rôle décisif ». Enfin « Dès qu'on est – ou qu'on se croit – regardé, on lève les yeux. Sentir l'aura d'un phénomène, c'est lui conférer le pouvoir de lever les yeux. Les trouvailles de la mémoire involontaire ont ce caractère. Elles ne se produisent d'ailleurs qu'une seule fois ; elles échappent au souvenir qui s'efforce de se les approprier. Elles confirment aussi un concept d'« aura » qui voit en elle l'apparition unique d'un lointain »<sup>4</sup>.

Autrement dit l'« aura » ne s'attache pas à l'objet, mais surgit, quand une image s'impose à la mémoire d'un sujet, sans qu'elle ait été suscitée par un effort de mémoire conscient, et qu'elle inscrit

dans l'intuition du spectateur comme la révélation d'une réalité jamais aperçue dans le côtoiement usuel du dit objet d'usage. L'aura de Benjamin de ce point de vue ressemble beaucoup à l'état de conscience décrit par Proust lors du fameux épisode de la madeleine. Soudain ce qui avait été perdu est retrouvé ! Cet espoir de retrouver ce qui a été perdu explique le charme qui émane de ce qui peut produire cette aura et par conséquent la puissance de séduction de ce qui en peut paraître capable. C'est bien justement ce à quoi prétend l'exhibition des marchandises dans les passages. Elles séduisent le flâneur parce qu'elles semblent lui garantir une expérience qu'il ne trouve plus nulle part ; la rencontre avec l'aura, « cette unique apparition d'une réalité lointaine ».

Evidemment c'est un leurre car les marchandises, bien loin de posséder le pouvoir de créer une réalité lointaine, ne possèdent même plus les caractéristiques d'un objet d'usages. Comme le montre Marx dans le Livre I du *Capital*<sup>5</sup>, elles n'ont de valeur que parce qu'elles s'insèrent dans le cycle de l'échange généralisé. Mais la déchéance de la valeur d'usage au profit de la valeur d'échange ne se voit pas. Bien au contraire, le flâneur baudelairien ne veut voir, lui, que « l'âme de la marchandise » parce que c'est « un homme délaissé dans la foule ». C'est du fond de sa solitude et de son abandon par « la réalité lointaine », celle qui excède son temps humain mortel, son passage sur terre comme corps fini et impuissant, face au malheur et à la mort, que le flâneur, déambulant dans les « passages » – ces lieux où se célèbre la « religion de la marchandise » –, rend hommage à son idole. Pour Walter Benjamin cette fascination qu'exerce la marchandise ne peut être niée et c'est précisément le génie de Baudelaire que d'avoir mis en évidence l'aura qui appartient en propre à la marchandise, même si cette aura fonctionne comme **tenant lieu** de quelque chose d'autre, et dans la mesure même où elle est ce tenant lieu.

« Fétichisme de la marchandise » dit Marx pour expliquer ce pouvoir quasiment hallucinatoire des objets marchandises,



représentants d'une puissance surnaturelle, faite du désir pour ceux qui en manquent de ce qui viendrait le combler. Cette puissance démoniaque de l'enchantement du lointain (l'aura), Baudelaire l'a détecté dans les passages de la Grande ville qui tentent de transformer les marchandises en « allégories » pour mieux les défigurer et leur conserver leur pouvoir magique. Combat incessant pour perpétuer cette magie, car le cours de la production de masse des marchandises les banalise et fait voir qu'elles ne recèlent aucun pouvoir magique.

L'héroïsme de Baudelaire, selon Walter Benjamin, consiste en ce que, à la différence du flâneur, il ne se laisse pas abuser par l'ersatz d'aura qui émane des marchandises exposées dans les passages, bien qu'à l'égal du flâneur, il ait besoin, pour calmer sa douleur, de se plonger dans la foule pour rencontrer ce qui semble procurer la voie d'accès à une « réalité lointaine », l'extase d'un temps retrouvé. Cette impossibilité que le temps perdu ne revienne, mais l'impossibilité tout autant patente que le désir n'en revienne pas perpétuellement, c'est ce qui pour Baudelaire constitue précisément la modernité comme telle. La modernité c'est la rupture dans le temps occasionnée par le traumatisme de la Révolution Française, qui coupe l'Histoire en deux : l'Ancien Régime et le nouveau temps inauguré avec l'An I de la République. Ce qui a été est mort, et son deuil est impossible. Cette situation intolérable est ce qui engendre l'ennui baudelairien, l'expérience métaphysique du Spleen.

« Dans le Spleen, le temps se fait chose ; les minutes engloutissent l'homme comme des flocons. Ce temps est hors de l'Histoire, comme celui de la mémoire involontaire. Le Spleen pourtant aiguise la perception du temps de façon surnaturelle ; à chaque seconde, la conscience est prête à amortir le choc qu'elle provoque en elle »<sup>6</sup>.

C'est précisément la mission du poète, de l'artiste en général, que de prendre appui sur l'expérience du Spleen pour faire en sorte que toute « modernité soit digne de devenir antiquité », quitte à

se battre contre son temps, en puisant dans le constat de la perte de l'« Idéal », de l'« aura », la force de se hausser malgré tout à la hauteur de exigences des temps classiques. Être moderne, c'est avoir subi le traumatisme, avoir éprouvé le choc de la perte de l'aura, et tirer de cette expérience la source de son inspiration. L'œuvre accomplie manifeste le dépassement du trauma.

Connaître le plaisir que peut donner la drogue, y chercher le remède provisoire au traumatisme qu'occasionne la perte de l'« aura », succomber à la tentation du néant mais ne pas s'y résigner, comme la foule, en transcendant l'insondable tristesse pour écrire le poème de la modernité, telle est la mission du poète.

« Telle est l'expérience vécue que Baudelaire a élevée au rang d'une sagesse. Il a indiqué le prix qu'il faut payer pour accéder à la sensation de la modernité ; la destruction de l'aura dans l'expérience vécue du choc »<sup>7</sup>.

Cette expérience vécue du choc, qui caractérise la modernité dont Walter Benjamin considère qu'elle est l'horizon indépassable qu'il faut penser si on veut comprendre réellement le moment historique dont il est le contemporain, donne lieu à deux esthétiques et deux politiques antagonistes. Le choc peut être vécu et représenté sur le mode d'une **excitation**, dont l'intensité doit être sans cesse augmentée pour que l'ennui, le désespoir et le néant ne reviennent en force et engloutissent tout. Les masses doivent être perpétuellement excitées pour ne pas retomber dans l'informe et l'absurde.

Parallèlement à Baudelaire, Nietzsche détecte le destin des « derniers hommes » qui, par peur de penser le néant, « la mort de Dieu », sont contraints pour se sentir exister de vivre dans un état d'« énervement » continu. Wagner par sa « musique d'énervé » est à ses yeux le génial héraut de ce nouvel âge des masses, son joueur de flûte fatal. Il n'est donc pas étonnant qu'il devienne le musicien fétiche du Nazisme qui instrumentalise à merveille ce besoin vital des masses destructives, toujours en quête d'opium – le fameux opium du peuple qui pour Marx caractérise toutes

les fuites imaginaires pour oublier l'angoisse et la désespérance. En ce sens le Nazisme tire les leçons de ce qu'exprime un certain avant-gardisme incarné par le futurisme : toujours plus de vitesse, de force, de vitalité, d'énergie ; serait-ce dans la guerre, et même surtout dans la guerre, considérée par Marinetti comme l'œuvre d'art total(e), telle que le rêvait justement Wagner.

Autrement dit ce que les foules demandent, c'est qu'on les touche émotionnellement. Le fascisme s'en empare, en utilisant à son profit ce que permet la nouvelle technologie de l'image. Certes pour Walter Benjamin la photographie, c'est-à-dire la possibilité de la reproductibilité de l'œuvre d'art est en grande partie responsable de la perte de l'aura dont souffre la foule. Mais c'est pour cette raison même que le cinéma, la mise en mouvement des images, peut agir comme remède passager, tenant lieu de ce que procurait l'aura perdue. C'est que la caméra ne s'adresse pas seulement, non essentiellement, aux yeux du spectateur, mais à son inconscient.

« La nature qui parle à la caméra n'est pas la même que celle qui parle aux yeux. Elle est autre parce qu'à l'espace où domine la conscience de l'homme, elle substitue **un espace où règne l'inconscient** »<sup>8</sup>.

Leni Riefenstahl s'en souviendra, en particulier dans le célèbre *Triomphe de la volonté*, film de propagande sur les congrès du Parti Nazi à Nuremberg, des grandes parades de nuit, où la lumière des projecteurs construit les cathédrales où la foule extasiée rend son culte à son Führer. Walter Benjamin, sensible à cette extraordinaire mise en scène qui touche au plus profond de la vie psychique, et désespéré que la gauche allemande ne comprenne pas cet enjeu essentiel pour capter l'adhésion des masses, en tira la conclusion fondamentale que le « **fascisme est l'esthétisation de la politique** », à quoi il faut opposer, comme s'y essaie magistralement son ami Bertholt Brecht, une politisation de l'art. Penser ce phénomène fasciste implique pour Walter Benjamin de penser jusqu'au bout l'exception de la modernité. Les thèses sur

l'histoire, écrites juste avant la déclaration de la guerre de 1939, ont justement pour but de combattre efficacement le fascisme-nazisme, avatar d'une perversion de la modernité. Pour ce faire l'optimisme d'un marxisme social-démocrate affadi, héritier des Lumières, qui croit à l'évolution nécessaire de l'humanité vers le progrès, en vertu de lois de l'histoire, est complètement inopérant. C'est pourquoi Walter Benjamin, à l'instar de Baudelaire qui s'était affranchi, dans un effort héroïque de lucidité, des fantasmagories de la marchandise et des visions paradisiaques de Victor Hugo dans lesquelles l'humanité enfin réconciliée avec elle-même vivrait en état de bonheur éternel, s'efforce de se dépouiller de tout espoir et de penser l'histoire comme état d'exception.

« La tradition des opprimés nous enseigne que l'« état d'exception » dans lequel nous vivons est la règle. Nous devons parvenir à une conception de l'histoire qui rende compte de cette situation. Nous découvrirons alors que notre tâche consiste à instaurer le véritable état d'exception ; et nous consoliderons ainsi notre position dans la lutte contre le fascisme. Celui-ci garde, au contraire toutes ses chances, face à des adversaires qui s'opposent à lui au nom du progrès, compris comme norme historique. S'effarer que les événements que nous vivons soient « encore » possibles au XX<sup>ème</sup> siècle, c'est marquer un étonnement qui n'a rien de philosophique. Un tel étonnement ne mène à aucune connaissance, si ce n'est comprendre que la conception de l'histoire d'où il découle n'est pas tenable »<sup>9</sup>.

D'où la nécessité de réintroduire une discontinuité, une rupture, un choc, pas l'excitation éternelle de la foule, mais la véritable expérience poétique fondatrice qui s'émancipe de tous les faux semblants de la marchandise, d'autant plus présents que les progrès de la technologie produisent en série des fétiches qui hallucinent et satisfont pour un temps les demandes d'individus isolés et destructeurs des foules modernes. L'advenue de l'humain est toujours une sortie hors de l'histoire catastrophique. C'est pourquoi Walter Benjamin associe dans la même admiration les

deux insoumis, le poète Baudelaire et le révolutionnaire intraitable Auguste Blanqui, et fait sienne la fusée baudelairienne : « L'action est sœur du rêve ».

Walter Benjamin, comme le note Hannah Arendt son amie, en butte aux « mêmes sombres temps », est un passeur de temps, car il a le « don de penser poétiquement ». Elle ajoute : « Ce penseur, nourri de l'aujourd'hui, travaille avec les « éclats de pensée » qu'il peut arracher au passé et rassembler autour de soi. Comme le pêcheur de perles qui va au fond de la mer, non pour l'excaver et l'amener à la lumière du jour, mais pour arracher dans les profondeurs le riche et l'étrange, perles et coraux, et les porter, comme fragments, à la surface du jour, il plonge dans les profondeurs du passé, mais non pour le ranimer tel qu'il fut et contribuer au renouvellement d'époques mortes. Ce qui guide ce penser est la conviction que s'il est bien vrai que le vivant succombe aux ravages du temps, le processus de décomposition est simultanément processus de cristallisation ; que dans l'abri de la mer – l'élément lui-même non historique auquel doit retomber tout ce qui dans l'histoire est venu et devenu.

#### Notes

<sup>1</sup> Walter Benjamin, « Paris Capitale du XIX<sup>ème</sup> siècle », in *Œuvres*, Tomme III, Folio, page 53.

<sup>2</sup> Walter Benjamin, *L'œuvre de l'art à l'époque de sa reproductibilité*.

<sup>3</sup> Walter Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », Fragments XI, *Œuvres*, Tomme III, Folio, page 378.

<sup>4</sup> *Ibidem* note 3.

<sup>5</sup> Karl Marx, « Le caractère fétiche de la marchandise et son secret », in *le Capital*, Livre I, Chapitre I, Section IV.

<sup>6</sup> Walter Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », op. cit. , page 376.

<sup>7</sup> Walter Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », op. cit.

<sup>8</sup> Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité*.

<sup>9</sup> Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*.

The text on this page is extremely faint and illegible. It appears to be a continuous block of text, possibly a paragraph or a page of a document. The content is not discernible due to the low contrast and blurriness of the scan.

The text on this page is also extremely faint and illegible. It appears to be a continuous block of text, possibly a paragraph or a page of a document. The content is not discernible due to the low contrast and blurriness of the scan.



François Guéry



### *Perles et coraux : la citation arrachée*

On ne peut impunément arracher un fragment de ce qui vit, de ce qui est organisé en vue de vivre ou survivre. A ce titre, Aristote fait observer qu'une main détachée du corps, coupée telle une main de pierre sculptée, n'est plus « main » que par analogie, puisqu'elle ne peut rien faire de ce qui caractérise la main vivante, elle ne prend pas, ne serre pas, ne fait pas de gestes. La main arrachée perd sa nature, et même son nom au sens littéral, sans d'ailleurs en acquérir un autre : l'arrachement détruit, le fragment s'anéantit.

La même chose vaut naturellement pour le cadavre, ce corps qui ne vit plus : il a perdu sa nature de corps, il devient en entier fragment, part inerte d'un tout qui s'est abîmé.

Le fragment peut-il remonter cette pente de l'anéantissement, et acquérir une valeur, un prix, tout en se détachant ? A-t-il un destin, une apothéose ? Sera-t-il plus et mieux comme partie arrachée, que comme organe vivant ? C'est ce que Shakespeare fait dire et même chanter à son héros de la Tempête, l'esprit ailé Prospero :

*Full fathom five thy father lies,*

*Of his bones are made corals and pearls...*

*Sous cinq brasses gît ton père,*

*De ses os se sont formés coraux et perles*

Un destin magnifique, dirait-on, attendrait les fragments arrachés à la vie, promis à briller et à resplendir après la décomposition ? Cette ouverture inattendue, ce débouché, Walter Benjamin, le collectionneur fervent qui amassait des trésors dans la boue des

caniveaux, l'a surtout pensé et mis en œuvre avec la citation.

La citation, semble-t-il, est arrachée, elle est fragment, partie sans vie, perte. Il lui manque pour vivre, son contexte, le flux qui la portait vers le sens et qui tient à l'œuvre dans son ensemble, aussi bien ce qui précède que ce qui suit, à ce qui l'encadre. Détacher un fragment de texte, ce tissu solide, c'est effiloche, c'est perdre, éventuellement perdre son temps. Pourtant, Benjamin a rassemblé des fragments de textes divers, de plusieurs époques, non tant pour en nourrir des développements théoriques avec preuves à l'appui, sous forme de références, que pour projeter un ouvrage qui ne contiendrait plus qu'elles, et qui leur donnerait un prix par leur collection, comme le collier de perles donne un prix à chacune de celles qui sont enfilées sur la chaîne. Une alchimie, une régénération à partir du moins vers le plus, anime le fragment arraché au contexte, si bien que la destruction du contexte préluderait à une création.

Quel contexte exactement est à détruire, afin de libérer la formation des perles et coraux qu'il contient et emprisonne ? Quelle fonction du contexte est-elle à défaire, à décomposer ? Et quel sens accorder au parallèle établi entre vivant et texte, ce qui vit organiquement, et ce qui a un sens contextuel global ?

La vie d'un texte, c'est sa fonction de tradition : pas une simple occasion de lecture, mais une mobilisation à travers le temps, le rassemblement d'un peuple autour de ses écrits fondateurs. Les textes dits sacrés sont à cet égard l'archétype du « contexte » à respecter à la lettre, même s'ils sont en réalité des plus fragmentaires, hétérogènes, voire disparates, mais leur réunion a la portée d'une institution et d'une orthodoxie à léguer, à préserver contre l'usure du temps.

Si Walter Benjamin « arrache » des fragments à leur contexte, sans pour autant d'ailleurs élire les textes sacrés pour ce faire,

c'est qu'il vise à détruire en eux « la tradition », la fonction de transmission. Le geste est parricide. Sa cruauté est assumée. C'est davantage que détacher, ou découper, geste minutieux qui préserve autant le contexte que la découpe. Benjamin veut tuer le contexte en fragmentant, il taille. Les images qu'il trouve le disent avec une rage non contenue : il parle des citations comme de « bandits de grand chemin » qui dépouillent le voyageur du présent de ses croyances, sans préciser de quel voyage il s'agit. Pourtant, Hannah Arendt se risque à être largement plus précise en évoquant la crise de générations qui a éloigné Walter Benjamin, comme bien d'autres, de ses parents juifs pratiquants, sans le rapprocher significativement de ses contemporains allemands qui ont continué à le percevoir comme juif. Les bandits ne dépouillent pas n'importe qui, ils s'en prennent aux traditionalistes pour qui « les textes » font plus qu'avoir un sens, puisqu'ils dispensent LE sens.

Il y a donc avec les citations, un attentat contre le présent, dans la mesure où il se suspend à un passé figé pour garder le sens traditionnel de son existence. L'arrachement est un acte de défi, un basculement dans un élément liquide, un océan, où les croyances seront noyées. Dani Karavan, à Port Bou qui reste le cimetière marin de Benjamin, a senti le vertige de cette vie qui se jette à l'eau, dans la tempête de l'élément marin, même si le suicide effectif a été le coma de la drogue mortelle. Son tube de métal pré-rouillé, tube qui « est » le destin rompu de Benjamin et qui nous y introduit par un effet cénesthésique puissant, penche vertigineusement vers la surface de la mer, comme on jette dans l'écume, depuis le pont, un seau d'épluchures qui coulent à pic. La citation se jette dans la profondeur d'un élément sans ancrage et sans croyances, privé du sol ferme des traditions et de la loi écrite. Elle tue.

Sur la voie du dévoilement d'une portée nihiliste de la citation arrachée, Hannah Arendt demeure à mi-chemin, par fidélité. Mais

pas par fidélité à Benjamin. Elle cherche sans cesse à ménager un espace de transition entre des penseurs dont elle veut faire estimer l'apport, sans sacrifier l'un à l'autre : la place qu'elle réserve à Heidegger pose alors le problème de celle qu'elle garde à ses côtés pour d'autres figures contemporaines comme celle de Benjamin, penseur, mais surtout pratiquant du nihilisme agressif. Exposant le vertige du néant qui habite l'arrachement au texte sacré, elle doit se risquer dans la thématique immense du nihilisme, tout en gardant un appui primordial dans le traitement bien connu que Heidegger en a donné, et qu'on peut rappeler ici en bref.

Le néant, c'est l'Être, et non l'étant, puisqu'il n'est rien d'étant, aucun être en particulier. Anéantir n'est donc pas annuler ou revenir à une neutralité qui ne poserait plus rien, comme si on niait ce qu'on a d'abord affirmé, comme si on déposait ce qu'on a posé. Comme « poser » se dit *stellen*, que ce soit pour un énoncé qui affirme ou pour une construction qui édifie, en français une « stèle », la déposition aurait alors le caractère d'un dévoilement de ce que le *Gestell*, la *Position*, l'essence de la technique, fait oublier, car poser fait oublier l'Être, en le masquant sous l'étant. La déposition d'un étant n'est pas alors annulation mais néantisation, découverte de l'Être comme « rien ».

C'est ce que Hannah Arendt garde en tête lorsqu'elle évoque le fragment arraché de Benjamin. Elle pense à l'angoisse de la révélation du « rien », de même qu'en évoquant la pensée de la langue chez l'un et chez l'autre, elle considère en premier la conception heideggerienne de la langue comme vérité ou *aletheia*.

La pensée du « rien » tranche sur l'oubli, sort de l'oubli, et ne met pas en avant une expérience d'arrachement. Cependant, la tradition n'est ni oubli, ni quotidienneté, ni affairément, elle est une constance, un ancrage, une attitude qui maintient un lien ; en tranchant ce lien, on « tombe », et la perspective de déboucher sur



une métamorphose précieuse à partir de la décomposition du lien a un caractère abyssal du fait que la promesse suppose d'abord cette décomposition mortelle.

Hannah Arendt veut concilier les deux expériences, et en montrer l'accord secret, mais c'est au prix de l'abandon d'un élément de désespérance nihiliste qui habite Benjamin. Elle en fait d'ailleurs un déchet, et non un radical, en montrant partout son échec, dû à la déveine banale (le petit bossu). Son nihilisme agressif ne la retient pas dans le portrait qu'elle fait d'un original anachronique, une sorte de Proust égaré dans un siècle qu'il ne comprend pas. Pourtant, la tentation surréaliste inhérente à sa pratique de l'incongruité systématique (collectionner, classer au rebours de la logique, donner de la valeur aux seules choses vaines) aurait pu l'aiguiller vers la composante de rébellion désespérée contre l'ordre pieux mâtiné d'affairisme, mais aussi contre le militantisme fait de croyance au progrès, qui a mené Benjamin à un isolement de plus en plus dangereux, puis mortel.

Heidegger a été comme Althusser, une figure de rupture proclamée, mais sans les actes qui tranchent le lien. Il parle « esseulement » pour éviter d'évoquer ce qui met au ban, ce qui coupe des uns et des autres, et ce qui finalement accule au néant effectif, celui de la perte de société. Benjamin, lui, a tout jeté, il s'est arraché sans phrases et sans réserve.

La citation arrachée, c'est donc la vie même de Benjamin, son ethos sans issue qui regarde le vide, et ne s'en détourne pas pour autant. Il est arraché au contexte juif, au contexte allemand, sans oublier les deux contextes possibles qu'il a négligés, le sioniste et le marxiste. Planté à l'extrême rebord d'une falaise qui donne sur un quai en béton, avec la mer bleue qui ne commence que plus loin, son monument avertit comme un panneau SNCF, *pericoloso sporgersi...*





*[Faint, illegible text, likely bleed-through from the reverse side of the page.]*

*[Faint, illegible text, likely bleed-through from the reverse side of the page.]*



Daniel Lindenberg



### *Walter Benjamin et la renaissance juive en Allemagne.*

Benjamin transportait-t-il avec lui la « pire des Allemagnes » ? Jean Bollack (*Celan et Benjamin en 68*, Lignes n°35, oct. 1998) n'a pas été le seul à se poser la question. Tant il est évident que l'auteur des « Passages » a été le lecteur passionné, le disciple même pourrait-on dire d'écrivains, ou plutôt de *Dichter-Denker* (Stefan George, Ludwig Von Klages, Carl Schmitt, entre autres) qui nous apparaissent aujourd'hui comme représentatifs d'un certain esprit allemand, celui-là même qui a pavé la voie au national-socialisme. Mais à l'époque, il faut dire qu'entre « révolution conservatrice » et « révolution prolétarienne », les circulations sont extrêmement fréquentes. L'ambiance d'Apocalypse qui règne dans l'Allemagne vaincue d'après 1918 favorise toutes sortes de vaticinations, et les mages, les prophètes sont légion. Une œuvre comme *Le Déclin de l'Occident* d'Oswald Spengler est admirée par beaucoup de gens que nous classerions aujourd'hui à gauche<sup>1</sup>, et Walter Benjamin n'est pas le seul jeune juif de sa génération à se reconnaître dans l'annonce de la fin d'un monde, bourgeois et libéral, du XIX<sup>ème</sup> siècle. Il a fait partie avant la guerre de 1914 du *Jugendbewegung* (Mouvement de jeunesse), fondé en 1901 dont le leader charismatique était Gustav Wyneken (1875-1964). Les bases idéologiques en étaient un rejet de la civilisation urbaine et industrielle, une aspiration, le retour, dans la plus pure tradition romantique à la Mère-Nature et aux traditions populaires. Le nom d'« oiseau migrateur » (*Wandervogel*) que s'étaient donnés certains de ces adeptes des marches à pied et feux de camp à travers forêts et montagnes germaniques, munis de l'indispensable sac à dos et chemise ouverte et cheveux au vent pour défier la respectabilité bourgeoise est très éloquent. Beaucoup de jeunes Juifs, également en rupture avec leurs parents jugés trop « bourgeois », étaient attirés vers cette forme d'utopie « jeuniste » qui coïncide chronologiquement avec la naissance du scoutisme dans le monde anglo-saxon,

beaucoup plus encadrée par les adultes, il est vrai. Dans les années 1910, un schisme se produit entre ceux qui veulent donner au Mouvement de jeunesse une orientation nationaliste et réactionnaire, rejetant tous les éléments de la modernité, et ceux qui comme Wyneken, cherchent à émanciper les jeunes en créant des écoles où l'on applique les principes d'une pédagogie à résonances libertaires. L'opposition entre les deux tendances se cristallise autour de deux questions : la mixité et l'admission ou non des jeunes juifs. On constate d'ailleurs que les antisémites sont aussi les misogynes, même s'ils prétendent vouloir préserver la « pureté » des jeunes filles allemandes. En effet les Juifs sont accusés (déjà !) entre autre de vouloir « souiller la race », de répandre la pornographie (entre autres la psychanalyse) pour désorienter l'esprit « aryen ». Benjamin suivra pour sa part Wyneken à la « Jeunesse allemande libre » dont beaucoup d'adhérents seront plus tard attirés par l'extrême gauche pacifiste pendant la Guerre Mondiale, puis par le communisme luxembourgeois ou léniniste. C'est dans cette ambiance, entre romantisme libertaire et internationalisme zimmerwaldien, une amitié se noue pour la vie entre deux jeunes juifs berlinois Benjamin et Gerschom Scholem (1899-1982). Comme le dit Robert Alter, auteur d'un livre très original (*Les anges nécessaires, Kafka, Benjamin et Scholem entre tradition et modernité*, Les Belles-Lettres, 2001), « Ils traversaient tous les deux un processus de rébellion violente contre les compromissions de leur propre milieu de Juifs allemands assimilés, et étaient fermement déterminés à adresser au monde ce que Scholem appelle leurs « exigences radicales », page 4). Scholem, qui avait commencé par étudier les mathématiques, avait été anarchiste avant de devenir le plus grand historien de la mystique juive de notre temps, renouvelant totalement l'étude scientifique de la Kabbale et du messianisme juif. C'est ce dernier qui initie Walter à la tradition juive dont il ne connaissait jusque-là que des bribes. Bientôt Scholem partira pour la Palestine, où il sera une des

grandes figures de la jeune Université hébraïque de Jérusalem. Pourtant il reste très critique devant l'évolution du sionisme politique. Il est intéressé par contre par ce qu'on appelle à l'époque le sionisme « culturel », c'est à dire l'aspiration à une renaissance de la langue et des traditions, épurées de leur gangue rabbinique. Mais face au sionisme politique, il lui demande au préalable de se débarrasser « de la manie agricole, de l'idéologie raciale, et de l'idée du sang et du vécu selon Buber » Scholem, page 41). Bref il ne veut pas que le mouvement national juif se perde dans un fâcheux mimétisme avec le nationalisme allemand « *völkisch* » (= raciste) contemporain ; il ne s'agit pas d'un péril imaginaire, ni d'une exagération. Beaucoup de jeunes gens passés par le *Wandervogel*, et exclus de ce dernier par l'antisémitisme en reprennent l'idéologie « *Blut und Boden* » (« Sang et Sol ») et la transporteront plus tard jusqu'en Palestine ! La référence à Martin Buber (1888-1965) est capitale. Ce philosophe dont l'influence sera immense dans tout le monde germanique est un sioniste « culturel », mais aussi un lecteur de Nietzsche qui veut arracher les Juifs allemands à leurs illusions universalistes en popularisant les légendes « hassidiques »<sup>2</sup> des l'Est européen afin de régénérer un judaïsme décadent par l'appel à l'esprit du Peuple, dans la plus pure tradition romantique. Scholem construira d'ailleurs son immense œuvre, consacrée à la Mystique juive, en grande partie contre l'interprétation de Buber. Le jeune Benjamin a lu Buber sans les préventions de Scholem (mais lui n'est pas spécialiste !) et il est très intéressé par l'approche d'Ernst Bloch, un représentant typique de la fusion qui s'opère dans l'atmosphère fiévreuse de Weimar entre attente du Grand Soir et eschatologie *L'esprit de l'Utopie*, son grand œuvre (1918), dont, semble-t-il, Carl Schmitt, pourtant vraiment d'un autre bord politique, avait favorisé la publication. On a oublié que ce philosophe marxiste très indépendant a été fasciné par la Kabbale, le messianisme juif et le hassidisme. Ernst Bloch, qui connaissait également Baader sur le bout du doigt, a également beaucoup eu recours à Sabbataï Tsvi et

à la Kabbale lourianique dans son livre, qui brasse également des thèmes empruntés aux hérésies chrétiennes, également messianiques à leur manière. Cette tentative retiendra d'ailleurs toute l'attention de Benjamin, qui félicitera Bloch d'avoir répudié toute interprétation « théocratique » du messianisme. Le rapport de Benjamin au messianisme juif s'éclaire, là encore, si l'on tient compte que sa principale source d'information sur ce point est Scholem. On sait que pour Scholem, les épisodes messianiques de l'histoire juive ou l'attente du Messie se concrétise ont été, à tous les sens du mot, catastrophiques. Pour Scholem cela visait aussi bien la naissance du christianisme que l'épisode « sabbatéen » (du nom de Sabbataï Tsvi, un « faux messie, apparu en Turquie au milieu du XVII<sup>ème</sup> siècle), et qui proclama l'abolition de la Loi et la délivrance du peuple juif). La tradition messianique issue de la Kabbale a pu également atteindre Benjamin à travers sa lecture intensive de Franz von Baader, célèbre penseur romantique, considéré par beaucoup comme le pendant catholique de Schelling. Mais il est surtout fasciné par la langue hébraïque, qu'il n'arrivera pourtant jamais à maîtriser. Scholem l'initie néanmoins à certains attributs que la mystique a associé à cette langue, supposée être « originelle ». De même il ne mettra jamais à exécution son projet de se rendre en Palestine. Il n'ira pas à Jérusalem, mais à Paris « capitale du XIX<sup>ème</sup> siècle », ville sainte de la civilisation européenne. Néanmoins l'hébreu alimentera, à travers ce qu'il aura retenu de ses conversations avec Scholem sur la Kabbale, une méditation depuis longtemps ruminée sur « le langage en général » qui le conduira à une conception hypermystique du « verbe créateur et divin qui s'est conservé dans l'homme comme nom connaissant et qui continue de planer au-dessus de l'homme comme verdict suspendu au-dessus de lui. » (*Œuvres*, I, Folio, 2000, p.165). La vérité est que Benjamin est beaucoup moins que son ami dans une recherche de son identité. Sa culture est et reste la culture allemande (on pourrait dire la même chose de sa grande amie Hannah Arendt, autre lectrice passionnée de Scholem), alors

que ce dernier, pourtant profondément marqué par l'Allemagne des « Poètes et Penseurs », finira par dénoncer la « symbiose judéo-allemande » comme un marché de dupes.

Dans un article pionnier, (aujourd'hui dans *Culture and Catastrophe*, op.cit.), Steven Ascheim a proposé de grouper une série de penseurs juifs célèbres, tous plus ou moins marqués par la « révolution conservatrice » et l'ambiance «*völkisch* » des années 20 en Allemagne, sous le label commun de « revivalistes juifs de Weimar ». Parmi eux, il range Benjamin, Rosenzweig et Scholem. Ce n'est pas la première fois qu'on tente de cerner ce que ces philosophes partagent dans la théorie (voir en particulier Stéphane. Moses, *L'ange de l'Histoire*, Seuil 1990, et Pierre Bouretz, *Témoins du futur*, Gallimard 2002). Mais pour Ascheim, c'est au niveau d'un éternel retour, ne serait-ce la possibilité de forcer le temps en favorisant par des moyens relevant quasiment de la magie, l'éruption d'une Vérité souterraine depuis les catastrophes du passé. La rédemption, la venue du Messie, est donc possible à tout moment. Cela ne signifie que tous ces théologiens amateurs soient tous « révolutionnaires ». Rosenzweig était même franchement conservateur et patriote allemand 100%. C'est à Heidegger qu'on peut le comparer par bien des aspects, plutôt qu'à Ernst Bloch ou Gustav Landauer Benjamin, à moitié sérieux seulement, appelle cette gigantomachie « une nouvelle Kabbale », dans une lettre à Scholem. Cela sent furieusement sa mystique allemande (Böhme, Baader, Schelling), tous férus du Zohar, et autres classiques de la gnose hébraïque, il est vrai. Scholem lui-même avait découvert les écrits kabbalistiques à travers Franz-Josef Molitor, un disciple de Schelling.

Un contresens est naturellement à éviter. Jamais Benjamin ne s'est considéré comme un penseur « juif ». Il n'est pas Scholem. S'il a cherché à la fin de sa vie, à se dégager de ce qu'il avait entrevu de terrifiant dans une certaine culture allemande, c'est finalement en France, en écrivant aussi en français qu'il a trouvé

un recours, et non en Palestine, en usant de l'hébreu, malgré des velléités restées sans lendemain. « *Si et dans la mesure où le monde juif dans ma pensée doit sortir de son état de latence, il vaut mieux pour l'instant le laisser dans l'ombre et faire du temps que je passe et de l'enseignement que je trouve à l'étude...du français et de l'allemand comme une enceinte dressée autour.* » (Lettre à Scholem, *Correspondance*, I, p.420). Il est clair que la connaissance de la mystique juive a eu pour Benjamin, citoyen du monde, refusant tout nationalisme, la même valeur que pour son amie Hannah Arendt, autre lectrice des œuvres de Gershom Scholem. Dans leurs deux cas, il s'agit de penser une « contre-histoire » qui échappe à toutes les orthodoxies, « laïques », révolutionnaires ou religieuses.

Une autre piste serait enfin à explorer. L'histoire des « vaincus » de l'histoire des révolutions populaires, dont Blanqui est le prototype, n'est-elle pas assimilable à celle des « faux messies » ? Blanqui n'a-t-il pas d'ailleurs produit, pendant ses longs séjours en prison, des rêveries gnostiques sur l'Eternel Retour (*L'éternité par les astres*) qui ont fasciné Benjamin, et qu'on pourrait comparer à une sorte de Kabbale matérialiste. Tout ce que Benjamin a écrit sur Baudelaire et Juin 1848 serait à reconsidérer sous cet angle. A travers la « Bohême » et les « Chiffonniers » qui courent dans les fragments autour de *Paris, capitale du XIXème siècle*, on perçoit une ontologie de la Révolte qui évoque la « Rédemption par le Péché » qui était le dogme central des sabbatéens, comme il le fut de beaucoup de sectes gnostiques à travers l'histoire des religions. C'est en violant la Loi, par la débauche et le blasphème, que l'on accèdera aux temps messianiques et que l'on fera naître, dans les convulsions et la douleur, un monde meilleur. Relire *Les Fleurs du Mal* (l'obsession de l'abjection, du péché n'est-elle pas omniprésente chez Baudelaire, toujours aux prises avec « Satan ») à la lumière de Scholem, voilà peut-être un éclairage à proposer.

Notes

<sup>1</sup> Voir sur ce sujet les livres de Steven Asheim, *Culture and Catastrophe, German and Jewish Confrontations with National Socialism*, Macmillan, Londres 1996 et de Richard Wolin, *Labyrinths*, University of Massachussets Press, 1995.

<sup>2</sup> Le Hassidisme est un mouvement sectaire né au XVIIIème siècle, qui privilégie la religion des simples, fondée sur l'affectivité et l'attachement à des maîtres thaumaturges aux dépens de l'intellectualisme sec des talmudistes.



Il y a une certaine...  
de la...  
de la...  
de la...

Il y a une certaine...  
de la...  
de la...  
de la...

Il y a une certaine...  
de la...  
de la...  
de la...

Il y a une certaine...  
de la...  
de la...  
de la...

Il y a une certaine...  
de la...  
de la...  
de la...

Il y a une certaine...  
de la...  
de la...  
de la...



Françoise Verry



« ... un architecte qui aurait lu Benjamin et Tafuri, ... »

« ...Telle est la tâche *historique* que Tafuri assigne à la critique, et que celle-ci ne saurait en effet mener à bien qu'à emprunter les voies de l'histoire. Une tâche politique, en même temps (mais c'est tout un, s'il est vrai qu'il n'y ait de culture authentique que critique) qu'une tâche de culture (et j'aime, je dois l'avouer, l'idée d'un architecte si bien cultivé qu'il serait à même de tenir compte, dans la pratique du projet, de l'utopisme de Brunelleschi aussi bien que des ambiguïtés de Gaudi, un architecte qui aurait lu Benjamin et Tafuri, ... »<sup>1</sup>.

Hubert Damisch, à la fin de son *Avant-propos* à l'édition française de *Teorie e storia dell'architettura* de Manfredo Tafuri réunit ainsi Benjamin et Tafuri, après avoir commencé en soulignant *notre* inculture française en matière d'architecture : « L'importance de ce livre, et qui en fera peut-être la difficulté pour un lecteur non prévenu, tient en premier lieu à ce qu'il nous contraint de prendre la mesure d'une *inculture* »<sup>2</sup>. Damisch désigne un remède à notre *inculture*, la lecture de Benjamin et Tafuri, et prévient de l'importance de Benjamin pour Tafuri.

*Théories et histoire de l'architecture* paraît en 1976. La première édition italienne date de 1968, mais Tafuri a précisé avoir pensé l'ouvrage à partir de 1964<sup>3</sup>. Le propos en est savant et complexe, mais l'objectif est expliqué dès l'*Introduction* à la première édition italienne. : « Dans la lutte pour une révolution culturelle, il existe en effet une connivence étroite entre critique et action »<sup>4</sup>. La figure du critique y est ainsi décrite : « Le critique est celui qui a choisi de se tenir en équilibre sur un fil tandis que des vents, changeant sans cesse de direction, font tout ce qu'ils peuvent pour provoquer sa chute. L'image n'est absolument pas une figure de rhétorique : depuis que le mouvement moderne a découvert

avec effroi qu'il était multiforme, l'alliance a été nécessairement rompue entre la critique engagée et l'architecture nouvelle comme l'a été l'identification entre la critique et une opération qui mettait l'accent sur un ensemble de prémisses et de problèmes. La réunion de l'architecte et du critique dans une même personne physique – phénomène presque normal pour l'architecture, contrairement aux autres techniques de communication visuelle – a masqué cette rupture. Mais pas complètement : ainsi le dédoublement de la personnalité entre l'architecte qui écrit et théorise et le même architecte lorsqu'il construit est très fréquent.

C'est pourquoi le *critique pur* commence à être considéré comme un personnage dangereux<sup>5</sup>.

Nous n'allons pas ici développer la question de la critique et de son rôle pour la bonne pratique de l'architecture, mais nous concentrons sur la fabrication des outils pour la critique en extrayant deux exemples de *Théories et histoire de l'architecture* :

« Un passage de Benjamin, d'une importance exceptionnelle sur la capacité propre qu'a la recherche cinématographique d'instaurer un rapport nouveau entre les choses et la nature, peut nous aider à interpréter les phénomènes que nous sommes en train d'analyser. Benjamin étudie la technique cinématographique comme un exemple – que l'on peut généraliser – de la nouvelle condition dans laquelle la technique de la reproductibilité place l'artiste, le public et les *moyens* avec lesquels l'œuvre est réalisée : dans le cas du film, les acteurs et l'appareillage technique. Si, comme phénomène général, la reproductibilité de l'œuvre d'art provoque une « destruction de l'aura » qui lui est liée par tradition (puisque le mythe fétichiste de la *chose* artistique qui ne vaut que par son apparition *hic et nunc*, disparaît). Voici le point de vue de Benjamin exprimé en 1936. Benjamin pense donc - et c'est là un acte courageux de réalisme conscient – que toute jérémiade, tout diagnostic apocalyptique sur la condition d'aliénation de l'acteur, sur la prédominance de l'artificiel sur le naturel n'ont pas

de sens. On retrouve ce même réalisme chez Gropius, Léger, Le Corbusier.

« Le magicien, écrit Benjamin, garde la distance entre lui et le patient ; plus précisément – grâce à l'imposition des mains – il ne fait que la réduire de peu, mais, par son autorité, il l'agrandit beaucoup. Le chirurgien procède en sens inverse : il réduit de manière importante la distance qui le sépare du patient en pénétrant à l'intérieur de lui et il l'accroît de peu, à cause de la prudence avec laquelle sa main se déplace entre les organes. En un mot, à la différence du magicien ... le chirurgien renonce à se placer devant le malade d'homme à homme; c'est plutôt opérativement qu'il pénètre dans son corps. Le magicien et le chirurgien se conduisent respectivement comme le peintre et l'opérateur. Le peintre dans son travail, observe une distance naturelle entre lui et ce qui lui est offert, contrairement à l'opérateur qui pénètre profondément dans le tissu des faits ... (l'image) du peintre est totale, celle de l'opérateur est faite de fragments multiformes et *ses parties se composent selon une loi nouvelle*. Voici pourquoi, pour l'homme moderne, la représentation filmique de la réalité est incomparablement plus significative. Et *ceci, parce que, précisément grâce à son intense pénétration au moyen d'appareils, elle lui offre un aspect, qui échappe aux appareils et qu'il peut légitimement attendre de l'œuvre d'art* »<sup>6</sup>.

Voici, caractérisé avec une lucidité exceptionnelle, un principe qui détermine les caractères distinctifs des avant-gardes du XX<sup>ème</sup> siècle. Il faut souligner que la critique contemporaine des arts visuels ou de l'architecture, était loin de posséder cette lucidité, quand bien même elle se présentait comme l'alliée des mouvements modernes »<sup>7</sup>.

Benjamin va également servir de tremplin pour comprendre ce qui est en train de se produire en architecture, et dont on peut aujourd'hui évaluer la justesse, la *crise de l'objet* :

« La dissolution de l'art dans le comportement exclut que

l'on puisse encore parler de peinture ou d'architecture en tant qu'*objets* : ce sont plutôt des événements et, dans ce sens, la crise de l'historicité de l'art est liée à la *crise de l'objet*. Liens historiques et phénomènes architecturaux sont réduits à de *purs événements*, à des « éclats de matière pure » pour parler comme Rosenquist.

C'est sans aucun doute Walter Benjamin qui identifie avec le plus d'acuité les nouvelles valeurs liées à la crise qui suivit l'introduction de la reproduction dans les processus de l'architecture et des arts visuels. Voici ce qu'il écrit en 1936.

« Il se peut que les conditions nouvelles ainsi créées par les techniques de reproduction laissent par ailleurs intact le contenu même de l'œuvre d'art, elles dévaluent de toute manière son ici et son maintenant. Il en va de même sans doute pour autre chose aussi que l'œuvre d'art, et par exemple pour le paysage représenté sur la pellicule cinématographique ; mais quand il s'agit de l'œuvre d'art, cette dévaluation le touche au point le plus sensible, là où il est vulnérable comme ne le sont point les objets naturels : dans son authenticité. Ce qui fait l'authenticité d'une chose est tout ce qu'elle contient d'originellement transmissible, de sa durée matérielle à son pouvoir de témoignage historique. Comme ce témoignage même repose sur cette durée, dans le cas de la reproduction, où le premier élément échappe aux hommes, le second – le témoignage historique de la chose – se trouve également ébranlé. Rien de plus assurément, mais ce qui est ainsi ébranlé, c'est l'autorité de la chose ».

C'est donc la technique de reproduction elle-même (plus que les objets qui lui sont soumis) qui, pour Benjamin, devient communicative, signifiante, chargée de messages. Et puisque ainsi la reproductibilité technique se présente avec toutes les caractéristiques d'un *mass medium*, l'univers de discours qui concernait autrefois uniquement les événements artistiques touche directement maintenant le processus productif le chargeant de significations et de valeurs de communication autonomes.

Le résultat est évident : la technique reproductive prend les caractéristiques d'un système symbolique. En tant que tel, elle émet des communications, retrouve en elle-même des articulations linguistiques. Ce qui était auparavant le dépositaire absolu des valeurs communicatives – le produit unique, avec toute son « autorité de chose » - se trouve vidé de ses significations et, pris en tant que tel, le voilà gisant en dehors du processus dont il est un élément inerte et sans voix »<sup>8</sup>.

J'aurais pu noter comment Benjamin, par son travail d'évaluation différentielle introduit un mode à la fois matériel et idéal de pensée, qu'il s'agisse du couple chirurgien/magicien ou à partir de ce qu'il appelle la « différence de niveau entre la France et l'Allemagne ». Cela m'aurait entraînée dans « l'inquiétante étrangeté » de la Grande Ville par un sentier que je dois encore parcourir.

#### Notes

<sup>1</sup> Hubert Damisch, *Avant propos*, à Manfredo Tafuri, *Théories et histoire de l'architecture*, p. IX. Version française de 1976, édition par Geneviève MESURET de la Société des Architectes Diplômés par le Gouvernement (S.A.D.G.), Paris. Auteur/éditeur de la traduction française avec le concours plus particulier de Jean-Patrick FORTIN et François LAISNEY, membres de l'association.

Première édition originale italienne Laterza, Bari, 1968.

<sup>2</sup> Ibidem p. III.

<sup>3</sup> Interview réalisée par Françoise Very à l'occasion de la publication française de *Teorie e storia dell'architettura* publiée en français dans la revue « Architecture-Mouvement-Continuité », n°39, juin 1976, puis en italien et anglais – traduction du français à l'anglais par Kenneth Hylton – dans le numéro spécial de la revue Casabella 619-620, janvier-février 1995, *Il progetto storico di Manfredo Tafuri. The historical project of Manfredo Tafuri*.

<sup>4</sup> p.9 in *Théories et histoire de l'architecture*, Introduction (1968).

<sup>5</sup> Ibidem p. 11 et 12.

<sup>6</sup> Souligné par Tafuri.

<sup>7</sup> in *Théories et histoire de l'architecture*, p. 52 et 53. La note 38 de la page 52 donne comme source de la citation de Walter Benjamin : « Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit » in « Zeitschrift für Sozialforschung », Paris 1936 et « Schriften » Suhrkamp, Frankfurt, 1955. Traduction française in *Poésie et révolution*, Denoël, Paris, 1971.

<sup>8</sup> *Théories et histoire de l'architecture*, p. 117 et 118.



Ministère de la Culture et de la Communication  
Bureau de la Recherche Architecturale Urbaine et Paysagère  
Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble  
Laboratoire *Les Métiers de l'Architecture*  
Ajuntament de Portbou

Colloque exposition  
4, 5, 6 Juillet 2008  
Au Centre Civic de Portbou  
Catalogne espagnole

## Architecture inquiétée par l'œuvre d'art

Mémorial Walter Benjamin  
Dani Karavan  
Unheimlichkeit

Jean-Claude Conésa, Paris ; Guy Desgrandchamps, Paris ; Jean-Paul Dollé, Paris ; François Guéry, Lyon ;  
Iréna Latek, Montréal ; Eric Lengereau, Paris ; Daniel Lindenberg, Paris ; Vincent Michel, Grenoble ;  
Bruno Queysanne, Grenoble ; Patrick Thépot, Grenoble ; Françoise Very, Grenoble ; Gérard Wajcman, Paris

Ministère de la Culture et de la Communication – BRAUP  
Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble – MHA  
Municipalité de Portbou

**COLLOQUE – EXPOSITION**

*Architecture inquiétée par l'œuvre d'art.*  
Considérations à partir du Mémorial Walter  
Benjamin de Dani Karavan.

4-5-6 Juillet 2008  
Portbou, Catalogne espagnole

Dans la petite ville catalane où Walter Benjamin, tentant d'échapper au nazisme, s'est donné la mort le 26 Septembre 1940, s'élève de puis 1994 une œuvre spatiale de Dani Karavan, en mémoire du grand penseur juif-allemand. Cet hommage à Walter Benjamin, intitulé *Passatges* est une formidable machine à émouvoir et à penser. Dans le cadre du programme de recherche « Art, Architecture, Paysage » du Bureau de la Recherche Architecturale du Ministère de la Culture (Paris), l'équipe dirigée par Bruno Queysanne présentera le résultat de ses travaux lors d'un colloque-exposition organisé avec le concours de la Municipalité de Portbou. Architectes, artistes, psychanalystes, historiens, philosophes, discuteront de la capacité de ce dispositif spatial, entre sculpture et land-art, à inquiéter les certitudes architecturales.

**VENDREDI 4 JUILLET**

- 18 H :** Ouverture par Antoni Vega, Maire de Portbou et par le représentant du Gouvernement de la Catalogne.
- 18H30 :** Présentation du programme de recherche « Art, Architecture, Paysage » par Eric Lengereau, chef du Bureau de la Recherche Architecturale au Ministère de la Culture et de la Communication, Paris.
- 19H :** « L'Architecture inquiétée par l'œuvre d'art. « *Unheimlichkeit* » du Mémorial Walter Benjamin de Dani Karavan », par Bruno Queysanne, professeur émérite de l'Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble.
- 20H :** Inauguration de l'exposition d'aquarelles de Guy Desgrandchamps et des relevés de Portbou de Patrick Thépot.



**SAMEDI 5 JUILLET**

- 10H00 :** « Double sens de la signification architecturale renforcée par la disposition oblique à Portbou, à Rome au Capitole de Michel-Ange et à La Jolla au Salk Institute de Louis Kahn », par Bruno Queysanne.
- 11H15 :** « Relever, révéler Portbou », par Patrick Thépot, ENS d'Architecture de Grenoble.
- 11H45 :** « Le Monument à Walter Benjamin et le regard », par Gérard Wajcman, psychanalyste, Université Paris VIII.
- 13H00 :** Repas.
- 15H00 :** « Ombre réflexive ou reflet ombreux, le Mémorial Walter Benjamin, la Caverne de Platon et la fable de Narcisse », par Bruno Queysanne.
- 16H00 :** « Narcisse et le narcissisme », par Gérard Wajcman.
- 17H :** Discussion.
- 17H30 :** « Passages et flâneries autour du Mémorial Walter Benjamin », vidéo par Irena Latek, Ecole d'Architecture de l'Université de Montréal.
- 18H15 :** « Paysage sonore de Portbou », pièce de musique de Clément Queysanne, Watcha Clan, Marseille.
- 18H45 :** Film catalan sur l'œuvre de Dani Karavan.
- 20H00 :** Concert de musique catalane devant le Mémorial Walter Benjamin au parvis du Cimetière de Portbou.

**DIMANCHE 6 JUILLET**

- 10H00 :** « Approche par l'aquarelle de l'Hommage à Walter Benjamin de Dani Karavan », par Guy Desgrandchamps, ENS d'Architecture de Paris-Belleville.
- 11H00 :** « *Fuck the context*. La citation arrachée », par François Guéry, Faculté de Philosophie, Lyon III.
- 12H00 :** « Walter Benjamin, passeur de temps », par Jean-Paul Dollé, ENS d'Architecture de Paris La Villette.
- 13H00 :** Repas.
- 15H00 :** « L'architecte comme producteur », par Vincent Michel, ENS d'Architecture de Grenoble.
- 15H45 :** « Benjamin - Baudelaire », par Daniel Lindenberg, historien, Université Paris VIII.
- 16H45 :** Clôture, par Françoise Very, ENS d'Architecture de Grenoble.

## INFORMATIONS PRATIQUES

Lieu du colloque-exposition : Centre Civic  
2 Carrer de Méndez Núñez, Portbou  
Catalogne espagnole.

Dates : Colloque : 4-5-6 Juillet 2008.  
Exposition : 4-31 Juillet 2008.

Arrivée par la route : de Perpignan par la D 914.  
de Barcelone et Girona par la N 260.

Arrivée par le train : gare de Portbou sur la ligne Montpellier – Barcelone.

Arrivée par avion : aéroport Perpignan-Rivesaltes.

Hôtels : La Masia, 00 34 972-39 03 72  
Comodoro, 00 34 972-39 01 87  
Costa Blanca, 00 34 972-39 03 86  
Juventus, 00 34 972-39 02 41

Office de tourisme de Portbou : Teresa Puig, 00 34 972 12 51 61

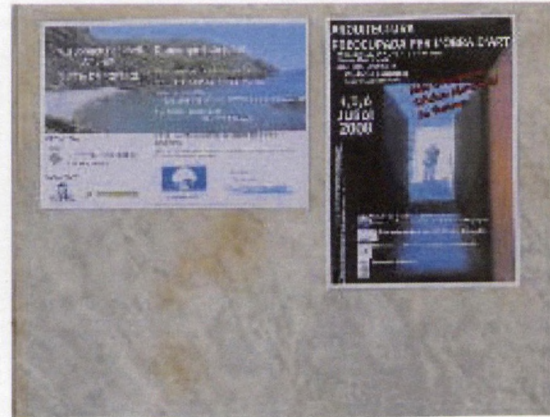
Secrétariat du Colloque : Stéphanie Diètre, ENSAG, 04 76 69 83 37  
04 76 69 83 39  
04 76 69 83 62



d' **école nationale  
supérieure  
architecture  
de grenoble**



En catalan et en français, les affiches dans la ville.









Faint, illegible text, likely bleed-through from the reverse side of the page.

Faint, illegible text, likely bleed-through from the reverse side of the page.



Irena Latek - Clément Queysanne





*Passages,*  
*Déplacements et flâneries autour du Mémorial Walter Benjamin.*

Vidéo numérique 21 min 51sec

Réalisation : Irena Latek  
Caméra : Irena Latek  
Son : Arnaud Volland  
Montage : Irena Latek et Arnaud Hollard

Production 2006  
MedialabAU, École d'architecture de l'Université de Montréal  
Laboratoire Les Métiers de l'Histoire de l'Architecture, École  
d'architecture de Grenoble

(Clés à la lecture)

«Passages» est un essai critique filmique sur le Mémorial Walter Benjamin de Dani Karavan à Portbou - l'œuvre d'art, comme il a été déjà souligné à plusieurs reprises, située à la limite de la sculpture, de l'architecture et du Land Art. Si il convient naturellement d'associer notre travail au genre du film sur l'art, il est aussi utile pour rendre sa lecture juste, de l'appréhender comme une vidéo en tant que genre en soi. Plus qu'analyser l'œuvre de Karavan, **notre travail interprète le lieu du Mémorial, devenant lui-même un lieu d'interprétation (représentation) des sens qui s'y croisent.** Nous avons exploré les moyens de la vidéo numérique pour réaliser un essai filmique atypique - une construction spatio-temporelle, une architecture en 4D au sein de laquelle nous avons souhaité de créer un lieu d'alliance entre l'art, l'architecture et le paysage. Par une technique de montage audiovisuel spatial, le film

créé des représentations simultanées et des images multicouches et ainsi fait ressortir diverses dimensions temporelles et spatiales de l'œuvre de Karavan. Le travail superpose le présent à l'histoire et déplace l'objet au-delà de son site.

Présenter une critique de ce film semble donc être une démarche *a priori* contradictoire avec sa nature. Car le film propose d'être **une synthèse de l'interprétation et de l'expression** et, grâce à cette posture hybride, revendique l'autonomie par rapport à toute critique extérieure. Il est en même temps explicite et tacite et souhaite parler de lui-même. Quelques mots d'introduction pourraient cependant éclairer nos motivations et nos intentions.

À l'instant même d'arriver au site, le Mémorial Walter Benjamin de Dani Karavan m'a paru être un objet condensateur de significations multiples. Le dispositif constructif du Mémorial opère une énigmatique superposition de tout cela que l'on découvre du site en le confrontant directement – le territoire, le paysage, et de tout cela que l'on sait déjà de lui – ce dont il est chargé par l'Histoire, ce qu'il met en mémoire. En quelques opérations précises, Karavan pose subséquemment une synthèse de réalités apparemment distinctes. Et son intervention consiste principalement en édification d'un espace très clos, d'un tube orthogonal géant encastré dans le roc. Avec la vidéo pour instrument de travail, il me semblait alors aussi intéressant que nécessaire, d'une part, de décroisonner ce lieu en mettant en relief chacune des références scellées dans l'œuvre, d'autre part, d'extraire du lieu ce qu'il renferme, de manière latente, de l'œuvre de Benjamin.

Le travail s'est donc imposé comme une interprétation **inspirée de technique herméneutique**, ou selon le sens que lui a donné Paul Ricœur – comme discours où (je cite) «l'énonciation est une saisie du réel par le moyen d'expressions signifiantes» et où «le travail

d'interprétation révèle d'un dessein profond, celui de vaincre une distance, un éloignement culturel, d'égaliser le lecteur à un texte devenu étranger et ainsi incorporer son sens à la compréhension présente qu'un homme peut prendre de lui-même<sup>1</sup>. J'ai choisi d'approcher (on peut aussi dire «actualiser») l'œuvre de Karavan au contexte de réalisation de notre projet, entrelacer le lieu avec mon propre travail et finalement l'affecter par ma propre lecture de Benjamin.

La suite chronologique des scènes de «Passages...» est ainsi bâtie à partir d'une série d'énoncés simples :

Walter Benjamin est mort en 1940 à Portbou, une petite ville située au nord de la Catalogne sur le bord de la Méditerranée. Chassé de Paris par les nazis, il traversa à pied la frontière franco-espagnole pour tenter de prendre le bateau vers New York. Arrêté par les franquistes et enfermé dans un hôtel, il s'y donne la mort la nuit du 26 septembre. D'abord mis dans une tombe du cimetière de Portbou, son corps a été déposé à la fin de la guerre dans une fosse commune. Le Mémorial Walter Benjamin, réalisé par Dani Karavan, a été inauguré en 1994. Il porte le nom «*Passeig*» en référence au grand ouvrage inachevé de Benjamin. L'œuvre renvoie aux types bâtis de Portbou (rues escaliers) au caractère frontalier de la petite ville et à son espace de transbordement ferroviaire, le plus manifestement à l'emplacement naturel du cimetière.

Notre film pose un regard sur l'œuvre de Karavan à travers le prisme des écrits de Benjamin. Le film déplace cette œuvre dans le territoire intellectuel de la grande ville et la confronte aux questions de l'art à l'époque de la reproductibilité technique; il la place ainsi sur les deux lignes majeures de la pensée benjaminienne. L'essai se développe le long de quatre axes d'interprétation : analogies, grande ville, rituel, Land Art. Le terme « passage » s'impose

comme mot de passe vers les réalités multiples de l'œuvre. La figure de la ligne domine l'esthétique du film. Les séquences du film confrontent la pensée benjaminienne aux diverses expériences du lieu créé par Karavan.

L'introduction du film présente le site de l'œuvre - la petite ville de Portbou et son cimetière. La première partie - analogies - approche le Mémorial «Passage», aux formes urbaines traditionnelles et modernes de Portbou ainsi qu'aux passages parisiens, rappelant que ces derniers ont été proclamés par Benjamin les aïeux de l'urbanité moderne. La deuxième partie - rituel - décrit «*Passeig*» comme parcours rituel. Le passage historique de la frontière de Benjamin se superpose ici aux passages clandestins contemporains. Ainsi, est reprise et articulée l'idée de la mémoire des anonymes sur laquelle Benjamin fonde toute construction historique contribuant de façon décisive à la conception contemporaine de la discipline de l'histoire. La troisième partie - grande ville - déplace le rail géant de chemin de fer, dont est constitué le Mémorial de Karavan, dans l'univers métropolitain du XIX<sup>e</sup> siècle. Elle réfère ainsi à la conception de la condition moderne avancée par Benjamin, nouant des liens entre ses commentaires de l'espace produit industriellement et ceux de la reproduction de la réalité par l'industrie du cinéma. Land Art, la dernière partie du film, confronte l'aspect unique de l'œuvre de Karavan et la singularité de son lieu, au discours benjaminien sur l'art à l'époque de la reproductibilité technique. Par ce détour, dans une suite de dévoilements, s'expose devant le spectateur la «réalité produite» du film qu'il regarde.

Pour finir j'aimerais ajouter que notre film - représentation synchronique et objet hybride - reprend d'une certaine manière, et s'inspire, de certains traits d'hétérogénéités du cadre de notre travail.

- Les mélanges de genres propres à l'œuvre de Karavan,

située à la limite de la sculpture, de l'architecture et du Land Art,

– Le caractère inclassable de l'œuvre de Benjamin – ce caractère que par ailleurs a si fortement relevé Hannah Arendt<sup>2</sup> dans la biographie de Benjamin et approché à la nature non conformiste de Benjamin - une hétérogénéité qui correspond, à la gamme des sources benjaminienes (apparemment contradictoires, mais justement productrices d'une richesse inégalée dans les croisements d'idées) alliant le mysticisme juif au romantisme et le romantisme au marxisme, une hétérogénéité qui correspond, bien évidemment, à une extraordinaire gamme d'intérêts de Benjamin pour les sujets et les genres artistiques très variés, inscrits dans une vaste histoire culturelle.

Finalement l'hybridation en question correspond à plusieurs «impuretés» distinctives à notre propre travail :

– Celle déjà évoquée, référant au genre critique de notre vidéo supplantée par une construction spatiale, formant un genre ambigu de **construction (spatiale) et de narration (critique)**.

– Celle du **lieu de succession d'intermédialités**. Les divers médiums du collage mouvant, image, son, texte, parole - plus que la somme de moyens - forment de multiples interfaces où les éléments se confrontent, confondent, agencent et transposent l'un vers l'autre leurs qualités propres. On peut ainsi parler de l'intermédialité des «Passages», typique par ailleurs à notre technique de montage spatial, du collage mouvant. Car nos documents en vidéo ont tous les traits des interstices au sens que Deleuze donne à ce terme dans sa réflexion sur l'image cinématographique<sup>3</sup>. Chez Deleuze, l'interstice est ce lieu qui convoque le dehors et à partir duquel les circuits entre virtuel et actuel se brisent, se redoublent, se confrontent et se confondent, mais surtout à partir duquel ils s'agencent<sup>4</sup>.

– Celle d'un document dont le médium devient message - en référence au célèbre texte benjaminien sur l'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique, mais aussi à la manière de tout espace représenté et critique, notre travail exhibe et

interroge les médias dont il fait l'usage.

– Finalement, celle des circonstances de l'élaboration de «Passages...». Travail personnel mais «travail de commande» et partie de travail d'équipe, il est déclenché par le projet de Bruno Queysanne, réalisé dans le cadre de la présente rencontre interdisciplinaire. Toutefois la vidéo est tributaire et véritablement bâtie par la méthode de la vidéo spatiale que nous avons développée et pratiquons dans notre laboratoire de recherche création - medialabAU de l'École d'architecture de l'Université de Montréal – travail consacré à la recherche instrumentale architecturale. J'ai appelé cette méthode le «collage mouvant». Ce travail finalement s'inscrit dans une suite de collaborations avec le laboratoire Les Métiers de l'Histoire de l'Architecture de l'ENSA de Grenoble et, plus particulièrement, est le fruit d'une collaboration avec Arnaud Hollard.

#### Notes

<sup>1</sup> Paul Ricœur, *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique I*, Le Seuil, 1969.

<sup>2</sup> Hannah Arendt, *Walter Benjamin 1892-1940*, Allia, 2007

<sup>3</sup> Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Édition de Minuit, Paris, 1985

<sup>4</sup> Nous référons à l'analyse de l'interstice deleuzien de Marion Froger «Agencement et cinéma : la pertinence du modèle discursif en question» dans *Cinéma*, vol 10, no 2-3, «Cinéma et intermédialité», printemps 2000.

*tPaysage sonore du Mémorial Walter benjamin à  
Portbou.*

Le montage sonore réalisé par Clément Queysanne, musicien du groupe Watcha Clan, basé à Marseille, est une tentative de déployer, déplier, ex-pliquer la signification des émotions auditives qui participent à la réception sensible de l'œuvre de Dani Karavan.

Les sons enregistrés sur place sont montés et mixés avec deux versions du chant du cinquième régiment des Brigades Internationales de la guerre civile espagnole.

Bruits de train, message de la gare de Portbou, bruits de ville, son des vagues, son du vent, bruit des pas qui descendent et montent l'escalier du Mémorial, du rythme des pas sort un enregistrement d'époque du chant du cinquième régiment, plus tard le chant réapparaît dans une version contemporaine de Watcha Clan, les sons s'effacent peu à peu.

Le chant des brigades Internationales inséré dans les bruits de la vie d'aujourd'hui, permet d'évoquer l'autre sens du passage de la frontière à Portbou, celui de ceux qui prenaient la voie de l'exil vers la France après la défaite des républicains, et qui avaient précédés la voie inverse empruntée par les réfugiés fuyant le nazisme, dont Walter Benjamin fut tragiquement l'un des premiers.

Le paysage sonore contemporain, comme hanté, par les mouvements du passé.

**Vidéo numérique *Passages***

21 minutes 51 secondes

Irena Latek et Arnaud Hollard

***Paysage sonore du Mémorial Walter Benjamin à Portbou***

Montage de Clément Queysanne, *Watcha Clan*



d'  
de **école nationale  
supérieure  
architecture  
grenoble**



Ajuntament de Portbou



M H A