



Fabula / Les Colloques
Enfance. Autour de Walter Benjamin

Des mécanismes de défiguration et de distorsion, failles fécondes dans l'appropriation de soi et du monde

Corina Golgotiu



Pour citer cet article

Corina Golgotiu, « Des mécanismes de défiguration et de distorsion, failles fécondes dans l'appropriation de soi et du monde », *Fabula / Les colloques*, « Enfance. Autour de Walter Benjamin », URL : <https://www.fabula.org/colloques/document2278.php>, article mis en ligne le 03 Février 2014, consulté le 20 Avril 2024

Des mécanismes de défiguration et de distorsion, failles fécondes dans l'appropriation de soi et du monde

Corina Golgotiu

Corina Golgotiu enseigne l'allemand à l'École Pratique des Hautes Études. Membre du Groupe de recherche sur la culture de Weimar, elle s'intéresse à la pensée (philosophique, politique) dans l'Allemagne du XX^e siècle et a longuement travaillé sur les écrits de Walter Benjamin et Siegfried Kracauer, en particulier sur leurs écrits à caractère autobiographique.

Lorsque je défigurais ainsi et le mot et moi-même, je ne faisais que ce que j'avais à faire pour prendre pied dans la vie.¹

Dans les miniatures qui composent *Enfance berlinoise vers 1900*, Walter Benjamin restitue des fragments du parcours onto- et sociogénétique d'une figure enfantine qui a recours à la déformation et au déguisement pour « prendre pied dans la vie », s'ancrer dans la réalité et s'accrocher à son sol nourricier. Ces stratégies prennent la forme d'une occultation de soi qui correspond, rétrospectivement et selon une implacable logique dialectique, à la révélation de la véritable nature du monde qui l'entoure. Dans cette apocalypse enfantine – si nous pensons à l'interprétation de Derrida sur le sens de « découverte » que recèle le vocable « apocalypse »² –, dans ce dévoilement baigné par les douces couleurs des émaux et des aquarelles qui se cache sous les masques d'apparentes méprises, les liens entre le moi, le monde et le langage redeviennent transparents. La présente contribution vise à mettre en évidence les mécanismes de cette apocalypse du monde de l'enfance, qui en est le cœur et, rétrospectivement, le terme, à travers la distorsion du rapport à la langue, la déformation de la perception et de la représentation de soi dans les engrenages de la socialisation et la tentation de dissolution du moi dans le souvenir. Des contre-modèles utopiques présents dans l'œuvre de Benjamin ponctuent cette analyse, afin d'aboutir à un double renversement dialectique qui

¹ Walter Benjamin, « La commerelle », in *Sens unique, précédé d'Une enfance berlinoise et suivi de Paysages urbains*, trad. Jean Lacoste, Paris, Maurice Nadeau, 2007, p. 67. Les références de page des citations données dans cet article renvoient à cette édition.

² Jacques Derrida, *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, Paris, Éditions Galilée, 1983, p. 11-13.

brise le cercle magique dont les écrits sur l'enfance auraient pu se retrouver prisonniers.

Le pouvoir d'imitation de l'enfant

Au début du texte intitulé « La commerele », barbarisme qui synthétise la confusion créatrice qui règne dans l'esprit enfantin, ce dernier est confronté à son ignorance de la langue et de la manière dont elle rend le monde, et se « dissimule » dans les mots dont il ignore le sens et qu'il tente de mettre en acte en guise d'appropriation.

Dans une vieille chanson enfantine apparaît la commère Rehlen. Mais comme « commère » ne me disait rien, cette créature devint pour moi un esprit : la commerele. Mes méprises défiguraient mon univers. Mais de manière bénéfique : elles me montraient les voies qui conduisaient à sa nature intime.³

Le mot est ici à la fois ce qui cache et ce qui révèle, comme le souligne une autre phrase de ce passage : « J'appris de bonne heure à me dissimuler dans les mots, qui étaient en réalité des nuages »⁴. La dissimulation dans les mots qui paraissent être des nuages a plus d'attrait pour l'enfant que la dissimulation dans les objets, car il est dit dans le texte de 1933 « Sur le pouvoir d'imitation » : « le langage serait le degré le plus élevé du comportement mimétique et la plus parfaite archive de la ressemblance non-sensible »⁵. Le texte sur le pouvoir mimétique, écrit à la même époque que les souvenirs d'enfance, révèle le parti pris de Benjamin en faveur du caractère motivé, non-arbitraire du langage (s'opposant ainsi à la conception communément admise du caractère arbitraire du signe héritée de Saussure) : « le langage n'étant pas, de toute évidence, un système conventionnel de signes, on se trouve constamment ramené à des conceptions qui, sous leur forme la plus primitive, constituent le mode d'explication onomatopéique »⁶.

Dans « La commerele », la traduction française rend par le vocable « dissimuler » le verbe allemand « *mummen* », dérivé de l'ancien mot « *Mumme* » (masque, figure masquée), qui signifie s'emmitoufler, se dissimuler en s'enveloppant. L'homophonie presque parfaite entre « *Muhme* » (la commère) et

³ « La commerele », p. 67.

⁴ *Ibid.*

⁵ W. Benjamin, « Sur le pouvoir d'imitation », in *Œuvres*, t. II, trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard [coll. Folio essais], 2000, p. 363.

⁶ *Ibid.*, p. 361.

« *mummen* » renvoie au pouvoir de production de ressemblances, qui n'est « qu'un rudiment de l'ancienne et puissante nécessité de s'assimiler, par l'apparence et le comportement »⁷. Ce constat établi au début des réflexions sur le pouvoir d'imitation accompagne les considérations sur la dimension ontogénétique du pouvoir mimétique, concrétisée dans les jeux d'enfants ; les enfants ne se limitent pas à imiter des êtres humains ou à s'imiter les uns les autres, mais jouent aussi « au moulin et au chemin de fer »⁸, leur jeu consiste donc à imiter des objets inanimés. La même idée est exprimée dans la miniature « Cachettes » d'*Enfance berlinoise vers 1900* : dans l'appartement bourgeois qui garantit une coïncidence absolue et toujours renouvelée des objets avec la place immuable qu'ils doivent y occuper, l'enfant trouve d'innombrables cachettes où il est enfermé, par la force de la disposition des objets, « dans un monde de la matière »⁹. Non seulement l'enfant déchiffre cette matérialité et les règles qui la gouvernent de manière immédiate, dans une clarté absolue, mais il perçoit également, sur le mode d'une épiphanie profane, la manière dont ce monde de la matière « approchait silencieusement ». Si nous considérons le mot allemand « *sprachlos* » qui décrit ce mouvement de rapprochement, alors nous pouvons aussi considérer que le monde impose sa présence d'une manière « dépourvue de paroles », qui n'utilise pas le langage. L'enfant se retrouve dans un univers pré-discursif, dans l'univers de la faculté mimétique primordiale, étendue à des objets et des phénomènes physiques éloignés, tels les événements cosmiques, familière aux hommes d'âges révolus qui croyaient à la magie.

Cette faculté primordiale s'inscrit dans une dimension philogénétique, et non plus ontogénétique, de la capacité de d'imitation. La « loi de ressemblance »¹⁰ unissait autrefois le macrocosme et le microcosme de manière absolument transparente, avant de subir des transformations, de s'atténuer et de ne subsister que

⁷ *Ibid.*, p. 359. La phrase apparaît presque à l'identique au début de « La commerelle » (cf., dans la traduction française, « les vestiges affaiblis de la vieille compulsion à devenir semblable aux autres, et à se conduire comme eux », « La commerelle », p. 67-68). Du reste, ces textes appartiennent à la même période : la nouvelle a été publiée pour la première fois le 5 mai 1933 (sous un pseudonyme). À ce moment, Benjamin avait déjà rédigé une première version de l'essai, « La théorie de la similitude » (« Lehre vom Ähnlichen », février-mars 1933), qui comporte aussi cette phrase, avec de légères différences, dans un appendice. À partir de la mi-avril, en exil, il retravaille ce texte et rédige pendant l'été 1933 la seconde version, « Sur le pouvoir d'imitation » (« Über das mimetische Vermögen »). Pour la datation de ces textes, cf. W. Benjamin, *Gesammelte Schriften* II.3, éd. Rolf Tiedemann et Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977, p. 950-952.

⁸ « Sur le pouvoir d'imitation », *op. cit.*, p. 359.

⁹ « Cachettes », p. 56.

¹⁰ « Sur le pouvoir d'imitation », *op. cit.*, p. 360.

sous la formes de résidus. L'enfance permet une extension temporaire du domaine de la perception et de la création de ressemblances, elle provoque des interpolations dans les strates de la temporalité et incarne l'image dialectique qui fait correspondre un moment de l'à présent avec un moment de ce qui a été dans une configuration paradoxale, instantanée et close sur elle-même, qui rejoue et réinterprète le sens de l'histoire. La fulguration est un trait partagé par l'image dialectique benjaminienne et par la ressemblance. Dans le texte intitulé « La théorie de la similitude » (« Lehre vom Ähnlichen »), Benjamin affirme que l'esprit humain ne peut percevoir la ressemblance que de manière fulgurante et éphémère : cette perception surgit pour s'effacer aussitôt, semblable en cela à la perception d'une constellation¹¹.

Dans sa cachette, « derrière une porte, il [l'enfant] est lui-même porte »¹². En acceptant la porte comme masque, l'enfant réactualise un âge magique qui le transforme lui-même en sorcier. La dissociation est double: l'être humain s'approprie la substance inerte et la forme d'un objet-masque – premier mouvement de la métamorphose –, pour ensuite se transformer en un magicien qui se sait caché derrière ce même masque. L'enfant est doublement dissimulé et il se soustrait du temps présent par l'accès à l'âge immémorial de l'humanité. La peur d'être découvert, donc la peur de voir le sortilège rompu et le double masque brisé par un regard extérieur et ancré uniquement dans le présent, est la peur de se voir découvert *en tant qu'être déguisé*, d'être identifié à sa pétrification dans la dimension muette et ancestrale. Le cri libérateur, signal que l'enfant réintègre le présent et qu'il renaît au monde du logos, a une fonction magique ; en conjurant le démon qui le hante à l'extérieur de sa cachette, le cri scelle le dernier acte du moment immémorial et signe, en même temps, la sortie du sortilège.

La défiguration dans et par les mots dont fait état « La commerelle » est d'une autre nature, car elle représente le stade avancé de la capacité mimétique, celui qui touche au langage. Le langage a pris le relais des ressemblances « non sensibles », rendues autrefois par la référence au domaine astrologique comme terrain mimétique : « Cependant nous possédons encore un canon d'après lequel il est possible de commencer à cerner ce qu'est une ressemblance non sensible. Ce

¹¹ « sie [die Wahrnehmung der Ähnlichkeit] huscht vorbei », W. Benjamin, « Lehre vom Ähnlichen », in *Gesammelte Schriften* II.1, *op. cit.*, p. 206.

¹² « Cachettes », p. 56.

canon est le langage »¹³. Bien qu'il soit livré à la « contrainte » exercée par les mots, l'enfant semble posséder un sens inné pour résister à l'imposition des règles d'uniformisation sociale, car il ne cède qu'aux mots qui renvoient à la matérialité du monde, non à ceux qui voudraient le rendre « semblable aux modèles de moralité »¹⁴.

Appréhendés comme d'approximatifs nuages, les mots ne se présentent pas encore comme une construction immuable reliant sens et forme. L'enfant vit à l'âge des correspondances et surtout des rapprochements sensibles et tactiles : les mots se dissolvent comme des couleurs et entourent l'enfant comme la tache de couleur qui engloutit le peintre chinois une fois qu'il a fini son tableau. La « commerelle » est donc le principe d'indétermination, de fluctuation qui permet l'apprentissage du monde, en faisant se superposer des images et en activant l'imagination. À un niveau supplémentaire de mimétisme, cette fois-ci à l'intérieur des souvenirs d'enfance, les mots dont l'enfant s'entoure sont semblables aux couleurs qui l'attirent dans leur tourbillon quand il peint, pour finir par le dissimuler au monde : « Les couleurs que je délayais alors me coloraient. Avant même que je ne les appliquasse sur le dessin, elles me déguisaient moi-même »¹⁵. Quand il se déguise derrière la matérialité pesante de l'intérieur bourgeois, l'enfant reconnaît le danger du dévoilement qui le défigurerait pour toujours. Dans le jeu bien plus léger avec les mots et les couleurs, un danger similaire le guette, celui de la désintégration. La mort est omniprésente dans cette enfance sur le seuil du nouveau siècle et les jeux de masques de l'enfant se trouvent sous un signe funeste, car la première identification totale d'une personne et d'un objet dans « Cachettes » est celle du pendu et de la corde...

Le même désir de disparition, d'effacement des limites physiques du moi se retrouve dans « Chasse aux papillons ». Incapable de prévoir avec précision les mouvements délicats des insectes, mais éperdu dans son désir d'attraper le joli papillon, l'enfant a le sentiment que le chasseur et la proie échangent leurs esprits, par un mystérieux mécanisme ancestral, pour interioriser, pendant la chasse, la manière d'être et de ressentir de l'autre. La prise du papillon équivaut à regagner son moi initial, elle a une valeur analogue au cri libérateur à la fin du jeu de cache-cache. La terreur ressentie dans l'intérieur bourgeois et la violence qui s'en dégageait, muette, devient visible au milieu de la nature grâce aux traces de la poursuite qui altèrent le

¹³ W. Benjamin, « Sur le pouvoir d'imitation », *op. cit.*, p. 361.

¹⁴ « La commerelle », p. 68.

¹⁵ *Ibid.*, p. 70.

Des mécanismes de défiguration et de distorsion, failles fécondes dans l'appropriation de soi et du monde paysage. Rendue visible dans ses conséquences, la violence de la chasse semble s'atténuer dans cet échange qui métamorphose de manière transitoire le chasseur en proie.

L'impossible autoportrait photographique et le geste théâtral improvisé

Le malaise devant les instincts de prédateur de l'enfant a son pendant dans le malaise qui se dégage de l'emprisonnement de ce même enfant dans les représentations et auto-représentations de la bourgeoisie du XIX^{ème} siècle finissant. Pour faire ressortir l'opposition structurante entre l'image photographique et l'image de la mémoire, le philosophe Siegfried Kracauer, ami de Benjamin et rédacteur au journal libéral *Frankfurter Zeitung*, utilise dans un essai de 1927 sur la photographie le contraste entre l'hypostase d'un trop-plein d'existence et l'amointrissement du corps dû à la rigidité cadavérique. Par rapport à la réalité passée, les souvenirs semblent avoir des dimensions dilatées, tandis que les photos connaissent le même phénomène de rapetissement que les cadavres par rapport « à la forme vivante » : « Les images de la mémoire se comportent à l'opposé des photographies, s'amplifiant jusqu'au monogramme de la vie dont on se souvient. La photographie est le résidu qui s'est détaché du monogramme... »¹⁶.

L'impossible autoportrait que figure Benjamin dans la deuxième partie de la miniature « La commerelle » thématise ce même rapport entre photographie et souvenir, et la différence qualitative entre ces deux formes de la trace. À cet endroit, l'autoportrait reste doublement irréalisé : non seulement la description de deux photographies représentant Walter enfant n'apprend rien au lecteur sur l'apparence physique de celui-ci, mais elle devient le signe de la défiguration comme phénomène au cœur même de la ressemblance à soi exigée par la pose photographique. L'autodescription de Benjamin est construite de manière presque identique à l'évocation d'une photographie de Kafka :

Le garçon, âgé d'environ six ans, est vêtu d'un costume d'enfant, trop étroit, presque humiliant, surchargé de passementeries ; il pose dans une sorte de jardin d'hiver sur fond de feuilles de palmier. Et, comme pour ajouter à la suffocante moiteur de ces capitonnages tropicaux, il tient de la main gauche un immense

¹⁶ Siegfried Kracauer, « La photographie », in *Le voyage et la danse. Figures de ville et vues de films*, éd. Philippe Despoix, trad. Sabine Cornille, nouvelle édition, Paris, Maison des sciences de l'homme et Sainte-Foy (Québec), Presses de l'Université de Laval, 2008, p. 51. Pour le texte original : « Die Photographie », in *Werke* 5.2, éd. Inka Mülder-Bach, Berlin, Suhrkamp, 2011, p. 689. Pour des développements sur la signification de la photographie chez Kracauer, cf. mon article « La trace perdue du petit Walter », in A. Volkwein et al., éd., *Sur la trace de la trace. Der Spur auf der Spur*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, à paraître.

chapeau à larges bords, comme en portent les Espagnols. Il disparaîtrait certainement au milieu d'un tel arrangement, si les yeux démesurément tristes de l'enfant ne dominaient ce paysage fait pour eux.¹⁷

Tous les éléments se répondent : le même regard triste, les mêmes objets-prothèses qui tentent de fixer provisoirement une posture, le même décor ridicule qui amalgame des éléments d'intérieur et la représentation factice de la nature, pour aboutir à un espace hybride entre « la chambre de torture et la salle du trône »¹⁸. La contamination des portraits des deux enfants, prisonniers de l'artifice du studio photographique et de leur époque, répand une lumière à la fois mélancolique et grotesque sur le monde du petit Walter : « Pourtant le sourire torturé sur les lèvres du petit montagnard n'est pas aussi désolant que le regard du visage d'enfant à l'ombre du palmier d'appartement, ce regard me transperce »¹⁹. Les accessoires s'entassent de manière étouffante et artificielle – « ... et ma main droite, qui devait lever un petit chapeau en poil de chamois, jetait son ombre sur les nuages et les névés de la toile tendue »²⁰ –, et reflètent le décor surchargé des appartements bourgeois, tel qu'il est par exemple décrit dans « Armoires ». La contiguïté aberrante des objets rassemblés pêle-mêle, comme dans les coulisses d'un théâtre, renvoie néanmoins aussi, avec malice, vers ce que deviendra le potentiel explosif de l'esprit surréaliste²¹.

À l'opposé de la déperdition de soi de l'enfant emprisonné dans une mauvaise matérialité, Benjamin élabore en 1928, au contact de l'URSS et d'Asja Lacis, le « Programme pour un théâtre d'enfants prolétarien ». Dans cette configuration éducative utopique qui se veut épurée de tout mécanisme de socialisation et discipline bourgeoise, l'éducateur idéal doit se contenter d'observer les signaux envoyés par les enfants qui agissent comme des « dictateurs »²². Aux yeux de Benjamin, le geste de l'enfant qui joue du théâtre est traversé d'une double

¹⁷ W. Benjamin, « Petite histoire de la photographie » (1931), in *Œuvres II*, *op. cit.*, p. 306-307. Une description similaire se trouve dans le texte de 1934 « Franz Kafka. Pour le dixième anniversaire de sa mort », *Œuvres II*, *op. cit.*, p. 421-422.

¹⁸ W. Benjamin, « Petite histoire de la photographie », *op. cit.*, p. 306.

¹⁹ « La commerelle », p. 68.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Benjamin s'intéresse beaucoup au surréalisme et fait publier en 1929 un article intitulé « Le Surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne », qui figure in *Œuvres II*, *op. cit.*, p. 113-134 (« Der Surrealismus, Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz », in *Gesammelte Schriften II.1*, p. 295-310).

²² « Tout geste enfantin ou presque est ordre et signal [...] Dans les clubs d'enfants russes a pris corps une nouvelle connaissance de l'enfant qui conduit à ce théorème : l'enfant vit dans son univers tel un dictateur », W. Benjamin, « Programme pour un théâtre d'enfants prolétarien », in *Enfance. Éloge de la poupée et autres essais*, trad. Philippe Ivernel, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2011, p. 172.

innervation : la réceptivité et la créativité. Il convient donc de renforcer le rôle de l'improvisation, dans la mesure où l'unicité du geste correspond à la nature même du monde enfantin. Il ne s'agit donc plus de forcer les enfants à produire une performance parfaite (pareille à celle dont témoigne la pose photographique), mais de mettre en avant les vertus de l'instantané dans le geste éphémère. Contre la rigidité de l'éducation bourgeoise, Benjamin défend l'idée d'une représentation théâtrale définie comme « émancipation radicale du jeu », comme la « grande pause créatrice dans l'œuvre d'éducation »²³. À travers le jeu purement improvisé de ces enfants, leur enfance « s'accomplit » et se trouve purifiée de tout sentimentalisme, de la même manière que Benjamin réussit l'exploit d'écrire des textes à caractère autobiographique critiques et dépourvus de nostalgie. Le programme de ce théâtre veut être, en fin de compte, la réponse efficace à la « gesticulation pseudo-révolutionnaire » des mouvements de jeunesse dont Benjamin fut proche au tout début du XX^{ème} siècle, la préfiguration du potentiel révolutionnaire dans le geste discret qui en est le commencement : « Ce qui en revanche produit cet effet vraiment révolutionnaire, c'est le signal secret de la réalité à venir qui parle depuis le geste de l'enfant. »²⁴

Le pôle opposé de cette double libération contenue dans le geste improvisé de l'enfant est précisément l'impossible autoportrait contenu dans « La commerelle », dans lequel l'enfant est rétrospectivement perçu comme ayant été la victime sacrificielle du goût pour la mise en scène kitsch²⁵. Les considérations sommaires sur l'aspect des habits – la mère, « immobile dans son corsage étroit », ressemble à un « croquis de couturière », le costume du petit Walter « semble pour sa part venir d'un magazine de mode »²⁶ – renversent le rapport entre le monde de la représentation illustrée et le monde réel. L'univers mimétique est imité par les acteurs incarnés, la consistance du réel s'effiloche, la caricature et le schématisme

²³ *Ibid.*, p. 174, 175.

²⁴ *Ibid.*, p. 176.

²⁵ Afin de comprendre l'imbrication des thématiques du souvenir et du kitsch chez Benjamin, on peut lire avec profit son bref texte de 1927 « Kitsch onirique » in *Œuvres II*, op. cit., p. 7-10. Benjamin y écrit : « [Le kitsch] est le dernier masque du banal, que nous revêtons dans le rêve et la conversation, pour nous incorporer la force du monde disparu des objets. Ce que nous appelions l'art ne commence qu'à deux mètres du corps. Mais voilà qu'avec le kitsch, le monde des objets se rapproche de l'homme ; il se laisse toucher, et dessine finalement ses figures dans l'intériorité humaine. L'homme nouveau porte en lui toute la quintessence des formes anciennes, et ce qui se constitue dans la confrontation avec un environnement issu de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, dans les rêves comme dans les phrases et les images de certains artistes, c'est un être que l'on pourrait appeler l'« homme meublé » », p. 10. Pour une définition complémentaire du kitsch, voir aussi Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, traduit de l'allemand par Marc Jimenez et Éliane Kaufholz, Paris, Klincksieck, 1989, p. 304.

²⁶ « La commerelle », p. 68-69.

vident les personnes de leur unicité. Cette négativité apparemment toute-puissante contient néanmoins une issue dialectique, car ce n'est que dans la clôture du cercle de la *mimesis* que devient évident l'emprisonnement dans les déterminations sociales du siècle finissant. Les figures humaines figées dans des poses convenues accèdent de manière inattendue, dans un instant épiphanique rétrospectif, au noyau de vérité de leur existence, que Benjamin formule ainsi :

Mais moi, je suis défiguré à force d'être semblable à tout ce qui est ici autour de moi. J'habitais le XIX^{ème} siècle comme un mollusque habite sa coquille, et ce siècle maintenant se trouve devant moi, creux comme une coquille vide. Je la porte à mon oreille.²⁷

Le sentiment de ne pas s'appartenir à force de soigner une ressemblance avec un milieu social et une époque, naît, rétrospectivement, au moment où cette photo est prise. Tel le résidu kracauerien, la photo comme métonymie du passé se détache du sujet et se métamorphose en un objet inanimé, dans lequel ne subsiste qu'un possible et inexplicable écho du passé²⁸. Le coquillage enferme une trace sonore, immatérielle, qui s'est sublimée à partir de la base matérielle de la photographie d'un autre siècle. La description du geste de l'adulte à l'écoute de cette trace est porteuse d'une valence métapoétique et d'une charge performative, car l'écriture des souvenirs d'enfance est l'équivalent scriptural de cette image. Les sons que l'écrivain imagine entendre dans le coquillage sont autant de signes de son existence quotidienne passée ; rien des grands événements historiques, ni des phénomènes culturels et de société de son enfance ne perce à travers les fines parois du passé miniaturisé et métamorphosé. Il n'entend que le pouls des événements qui rythmaient sa vie, comme si l'écrivain avait réussi à vaincre la tentation d'une *restitutio in integrum* du passé historique et s'émerveillait de retrouver quelques bribes authentiques de son vécu et, en filigrane, des traces de la grande histoire figée dans les souvenirs des monuments et des lectures. Se souvenir implique la traversée renouvelée des situations et des mots par lesquels l'enfant s'appropriait le monde, se souvenir est synonyme de la dispersion du moi dans les couleurs, car la sortie du réel (pour l'enfant comme pour l'écrivain) se fait toujours par une pirouette chromatique, par la porte dérobée qui mène à l'intérieur de l'objet

²⁷ *Ibid.*, p. 69.

²⁸ Les développements suivants sur les rapports entre photographie, souvenir et trace reprennent des éléments de mon article « La trace perdue du petit Walter », *op. cit.*

observé, par un double mouvement dialectique, une double *Aufhebung* : l'intériorisation de l'objet par le sujet et l'incorporation du sujet dans l'objet.

De la défiguration à l'effacement, dynamiques mnésiques

La dématérialisation progressive de la trace du passé sous une forme sonore culmine dans le souvenir. Le souvenir est une trace appropriée de manière subjective, qui ne peut exister sans l'action des forces de dissolution de l'oubli. L'œuvre de l'oubli, à laquelle s'ajoute la mécanique de l'imagination, submerge le souvenir photographique et la mémoire se charge de replonger la matière du vécu dans un bain révélateur qui ne peut prétendre à aucune exhaustivité historiste. Les essais de Benjamin sur Proust livrent des clés de lecture à ce sujet, bien que les études sur Kafka abordent aussi la thématique de l'oubli avec la figure énigmatique d'Odradek, forme tordue, mutilée, que prennent les choses quand elles tombent dans le fond d'oubli du monde primitif. Dans l'essai de 1929 intitulé « L'image proustienne », Benjamin interprète la mémoire involontaire non comme effet de la remémoration, mais comme résultat d'un « travail de Pénélope de l'oubli »²⁹. Cependant le texte autobiographique fragmentaire *Chronique berlinoise* met en garde contre le « jeu mortel » dans lequel Proust s'est engagé. Son écriture contre la mort et contre l'oubli est enchevêtrée dans un processus impossible à finir, de dépliage des plis du souvenir, en quête des plus petits détails qui mènent à d'autres détails, infimes ceux-là³⁰. L'ouverture de l'espace du souvenir est abyssale, les « microcosmes » résultant du dépliage infini recèlent une force centripète terrible et de plus en plus puissante, car « aucune image ne lui [à Proust] suffit »³¹. Benjamin ne s'engage pas sur cette voie aporétique et surexploitée par le génie proustien. Il choisit un paradigme différent, qui n'essaie plus de combattre l'oubli dans une lutte désespérée contre le temps et la mort. Pour Benjamin, l'oubli est la condition de production du souvenir ; le stigmate de la mutilation du passé doit être intégré dans la trame de ce même passé qu'il est en train de reconstituer, de mettre en forme et

²⁹ W. Benjamin, « L'image proustienne », in *Œuvres II*, *op. cit.*, p. 136.

³⁰ « und nun geht die Erinnerung vom Kleinen ins Kleinste, vom kleinsten ins Winzigste und immer gewaltiger wird, was ihr in diesen Mikrokosmen entgegentritt », W. Benjamin, *Berliner Chronik*, in *Gesammelte Schriften VI*, p. 468.

³¹ *Ibid.*

d'interpréter à la lumière du processus dialectique. Le souvenir ainsi rendu au présent se départit de la structure hégélienne d'une intériorisation (« *Er-Innerung* ») du passé dans un système mémoriel encyclopédique qu'Irving Wohlfarth caractérise comme « digestif » (où a lieu une digestion, une incorporation de matériel externe à une intériorité)³² ; pour Benjamin en revanche, ce souvenir s'inscrit dans le mouvement d'une mémoire (« *Gedächtnis* ») qui fonctionne grâce à des constellations entre le moment présent et le moment passé, qui sont maintenus dans une distance féconde l'un par rapport à l'autre, afin de rendre visibles les lacunes et les distorsions engendrées par la collision entre le sujet et l'histoire.

Dans un texte fragmentaire de 1932 sur Proust, Benjamin définit plus précisément les images du souvenir : il s'agirait d'images que nous n'avions jamais vues avant de nous en être souvenus. La distance entre la matérialisation intérieure du souvenir et le vécu est semblable à celle qui caractérise les images oniriques³³. Souvenir et rêve reposent ainsi sur un mécanisme de construction et un effet d'étrangeté semblables.

La *Chronique berlinoise* livre la définition la plus exacte du champ illimité du souvenir : « l'œuvre mystérieuse du souvenir, qui est à proprement parler la possibilité d'infinies interpolations dans la matière du passé »³⁴, matière que met à jour celui qui se souvient à la manière d'un archéologue qui « creuse »³⁵. L'idée de l'écart entre le vécu et le souvenir³⁶ est transposée par Benjamin dans l'image d'une immense toile aux motifs à jamais instables, qui se reconstituent sans cesse. Le souvenir manipule les traces marquées par l'authenticité du vécu et confère au caractère statique de la trace et à l'univocité de son interprétation une ouverture ludique et créatrice vers la recomposition du sens et la manipulation de l'histoire des traces. Le mystère du travail mnésique réside en sa capacité rédemptrice car

³² Irving Wohlfarth, « No-Man's-Land . On Walter Benjamin's 'Destructive Character' », *Diacritics* 8 (juin 1978), p. 63.

³³ « Wir stehen vor uns, wie wir wohl in Urvergangenheit einst irgendwo, doch nie vor unserm Blick, gestanden haben », W. Benjamin, « Aus einer kleinen Rede über Proust, an meinem vierzigsten Geburtstag gehalten », in *Gesammelte Schriften* II.3, p. 1064. Traduction indicative : « Nous étions face à nous-mêmes, comme nous avons pu peut-être bien l'être quelque part il y a longtemps, à une époque préhistorique, mais comme nous ne l'avons jamais fait devant notre propre regard. »

³⁴ « das geheimnisvolle Werk der Erinnerung – die eigentlich das Vermögen endloser Interpolationen im Gewesenen ist », W. Benjamin, *Berliner Chronik*, op. cit., p. 476.

³⁵ W. Benjamin, *Chronique berlinoise*, in *Enfance. Éloge de la poupée*, op. cit., p. 187.

³⁶ La distance entre ce qui a été effectivement vécu et le souvenir que le psychisme en garde était déjà bien connue à l'époque, grâce aux travaux de Freud sur la trace mnésique. Ce concept contradictoire chez Freud peut désigner, à différents moments de son travail, le souvenir inconscient dû à un traumatisme ou le souvenir conscient.

déformatrice, le prix à payer pour la vie étant l'effacement de la trace au sens strict du terme. Les interpolations pratiquées dans la matière de ce qui a existé faussent le jeu de pistes dans la reconstitution d'une histoire passée, telle qu'elle est pratiquée par l'historisme tant combattu par Benjamin.

En tant que mécanisme de déformation, la trace détournée et dématérialisée qu'est le souvenir doit sa productivité à l'ouverture vers l'imagination. Le souvenir efface la trace en la remodelant, pour créer un rapport au monde que Benjamin rapproche explicitement du mode enfantin de perception et de construction/reconstitution de la réalité, dans lequel les limites entre réalité et imagination s'effacent. Le petit Walter présentait déjà les effets merveilleux de l'activation de cette trace défigurée qu'est le souvenir pendant les moments où il croyait reconnaître la commerelle, incarnation auditive du principe de déformation de toute chose, dans les manifestations matérielles de la vie de tous les jours. Dans son retour sur le monde perçu par l'enfant, l'auteur d'écrits autobiographiques qu'est Benjamin ne peut qu'avoir l'intuition, à la limite de l'entendement, de la manière dont les domaines du réel et de l'imaginaire échangent des signaux et englobent les traces laissées par leur rencontre. Cet espace est fait d'échos, qui sont les traces d'un instant, ponctuellement incarnées, signaux évanescents d'un événement qui n'a déjà plus d'existence.

Le dessin mouvant des souvenirs se mue en un espace qui fait communiquer le réel et l'imaginaire, ainsi que toutes les dimensions temporelles. Dans cet espace de communication des temporalités, la trace pourrait se déployer dans sa plénitude, mais elle s'y retrouve amputée des derniers restes de sa matérialité problématique. Le foisonnement du souvenir, paradigme de tout mouvement de création, finit par se transformer en un tissu d'échos, où l'enfant Walter s'évanouit. La perte de soi dans un monde sans traces, sans témoignage de l'impact du monde sur soi et de l'impact de son existence sur le monde, caractérise le mode d'être de l'enfance, et l'on ne peut pas ignorer la volupté qui se dégage de cette confusion du moi et du monde d'avant l'individuation. Le génie de la déformation qui préside aux œuvres du souvenir et de la créativité emporte l'enfant dans le double mouvement dialectique qui fait s'abîmer le sujet et l'objet l'un dans l'autre, dans l'attente de l'écriture qui va mettre en lumière et rappeler leur imbrication et l'avènement de l'intuition d'une activité créatrice :

Elle était l'élément silencieux, léger, floconneux qui se forme comme un nuage au cœur des choses, semblable à la tourmente de neige dans les petites boules de verre. Elle m'y emportait parfois.³⁷

Cependant, au cœur de cet abandon de soi, la double *Aufhebung* finit par annuler le concept même d'intériorité et ne manque pas de renvoyer le lecteur d'*Enfance berlinoise vers 1900* vers l'essai « Expérience et pauvreté » de 1933, qui proclame le principe de la « barbarie positive », faisant table rase des principes

³⁷ « La commerelle », p. 70.

Des mécanismes de défiguration et de distorsion, failles fécondes dans l'appropriation de soi et du monde esthétiques du passé par l'adhésion aux techniques de production esthétique de l'avant-garde. L'action du « caractère destructeur » efface l'intérieur bourgeois du XIX^{ème} siècle et toutes les pressions-tentations déformantes qu'il contient, contrecarre le ravissement de l'enfant par la commerelle, « démolit ce qui existe, non pour l'amour des décombres, mais pour l'amour du chemin qui les traverse »³⁸ et refonde l'art sur la dimension politique de l'existence.

³⁸ W. Benjamin, « Le caractère destructeur », in *Œuvres II, op. cit.*, p. 332.

PLAN

- Le pouvoir d'imitation de l'enfant
- L'impossible autoportrait photographique et le geste théâtral improvisé
- De la défiguration à l'effacement, dynamiques mnésiques

AUTEUR

Corina Golgotiu

[Voir ses autres contributions](#)