Fabula / Les Colloques
Enfance. Autour de Walter Benjamin

Conclusion

Alison Boulanger

Pour citer cet article

Alison Boulanger, « Conclusion », *Fabula / Les colloques*, « Enfance. Autour de Walter Benjamin », URL : https://www.fabula.org/colloques/document2309.php, article mis en ligne le 03 Février 2014, consulté le 01 Mai 2025

Conclusion

Alison Boulanger

À propos de Kafka, un écrivain en lequel Benjamin se reconnaissait, Blanchot émet un jugement en lequel Benjamin se serait sans doute également reconnu : « Ce qui rend angoissant notre effort pour lire, ce n'est pas la coexistence d'interprétations différentes, c'est, pour chaque thème, la possibilité mystérieuse d'apparaître tantôt avec un sens négatif, tantôt avec un sens positif »[1]. Une œuvre dont le principe dominant semble être l'oscillation entre des polarités opposées interdit toute quiétude à son lecteur (à plus forte raison si ce lecteur doit se plier aux exigences d'un concours national).

Les différentes interventions de cette journée d'études présentent nombre de points de convergence, au premier chef la question de l'emprise, et des moyens de s'en libérer. Partant d'une réflexion de Benjamin qui définit, de manière symétrique et opposée, la trace et l'aura, Patrick Boucheron postule que la trace représente la possibilité de vaincre l'aura, et que l'activité patiente du chiffonnier peut contrer l'emprise que subit le flâneur. Différents textes analysés par P. Boucheron viennent étayer cette hypothèse. Pourtant la trace apparaît aussi comme exerçant une emprise dont il faudrait se libérer ; dans certains textes, elle n'est pas opposée à l'aura, mais en représente l'une des formes. Ainsi, dans « Expérience et pauvreté » (1933), Benjamin fait l'éloge du verre, matériau dont la transparence est l'ennemie de l'aura et du mystère (« Les objets de verre n'ont pas d'« aura ». Le verre, d'une manière générale, est l'ennemi du mystère »[2]), mais aussi de la trace (« Le verre, ce n'est pas un hasard, est un matériau dur et lisse sur lequel rien n'a prise »[3]). Si les écrivains et les architectes, au sortir du XIXème siècle, rêvent de maisons de verre, c'est pour échapper à l'emprise étouffante du « salon bourgeois des années 1880 »[4] surchargé de traces :

> [...] il n'est pas de recoin où l'habitant n'ait déjà laissé sa trace : sur les corniches avec ses bibelots, sur le fauteuil capitonné avec ses napperons, sur les fenêtres avec ses transparents, devant la cheminée avec son pare-étincelles. Un joli mot de

1 Maurice Blanchot, *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 14.

2 « Expérience et pauvreté » (« Erfahrung und Armut », 1933), in *Œuvres*, t. II, trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard [coll. Folio essais], 2000, p. 364-372, ici p. 369.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

> Brecht nous aide à sortir de là, loin de là : « Efface tes traces ! » dit le refrain du premier poème du *Manuel pour les habitants des villes*.[5]

La trace, on le voit, est ici synonyme d'emprise étouffante, une emprise à laquelle les hommes du XIXème siècle se soumettent au point d'être habités par leur intérieur bien plus qu'ils n'en sont les habitants :

> [...] l'« intérieur » oblige l'habitant à adopter autant d'habitudes que possible, des habitudes qui traduisent moins le souci de sa propre personne que celui de son cadre domestique. Il suffit pour s'en convaincre de se rappeler l'état absurde dans lequel se mettaient les habitants de tels cocons, lorsque quelque chose venait à se briser dans le ménage. Même leur manière de se mettre en colère – et ils savaient jouer en virtuoses de cet affect, qui tend aujourd'hui à dépérir – était avant tout la réaction d'une personne à qui l'on a effacé « la trace de son séjour terrestre ».[6]

Relever les traces : cela veut-il dire les lire pour se libérer de leur emprise ? Ou s'agit-il d'une attitude conservatrice, craignant et refusant la disparition ? La crainte de l'oubli serait alors comparable à la colère que provoque un objet brisé, aux « lamentations funèbres qui retentiss[ent] de la cuisine »[7], dans le texte « Société », pour déplorer la fragilité du service en porcelaine. Aux yeux de Benjamin, l'effacement des traces, la perte, le « travail de Pénélope de l'oubli »[8] représentent le corollaire de toute œuvre. Y compris de la sienne propre, dont la critique a sans doute tort de déplorer l'inachèvement (tout relatif, du reste), qui relève du travail même de l'art, de sa vie.

La trace est à la fois ce qu'il faut relever et ce dont il faut accepter l'effacement, ce qui marque l'emprise du mystère et ce qui se prête à une lecture démystificatrice. La contradiction ne s'explique pas par une évolution de la pensée de Benjamin (ces retournements sont, au contraire, une constante de son œuvre), mais par le rapport qui s'instaure entre le sujet et la trace, selon que l'on choisit de se soumettre à son aura ou d'aiguiser par elle sa faculté critique. À tout moment, un signe d'emprise peut s'inverser en instrument de libération, mais sans doute faut-il au préalable que la possession s'intensifie jusqu'à l'étouffement. C'est ce que montre Corina Golgotiu dans son analyse de la vignette « La commerelle » : le XIXème siècle, à force d'exercer son emprise sous forme d'accessoires accumulés et contraignants, obtient l'inverse de l'effet recherché – non la profusion d'un intérieur élégant et intime, mais le vide d'une inhospitalière « coquille »[9]. Or, parvenue à ce degré de vide et

---

5 *Ibid.*, p. 370. On peut rapprocher ce passage du texte « Louis-Philippe ou l'intérieur » (in *Paris, capitale du XIXème siècle*) cité par Florent Perrier dans son article « Méprises et déprises dans *Enfance berlinoise* de Walter Benjamin », p. 22, note 5.

6 *Ibid.* ; la citation est de Goethe (*Faust* II).

7 « Société », p. 75.

8 W. Benjamin, « L'image proustienne », in *Œuvres* II, *op. cit.*, p. 136 ; cf. l'analyse de C. Golgotiu, p. 16 du présent volume.

9 « La commerelle », p. 69 ; cf. l'analyse de C. Golgotiu, p. 15 du présent volume.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

d'inanité, cette même coquille se transforme en outil herméneutique, faisant résonner à l'oreille l'écho d'une période entre-temps disparue. En d'autres termes, pour se libérer de l'emprise, il faut laisser celle-ci atteindre son point culminant (et douloureux), point où la dépossession se transforme en une salutaire distance à soi.

Dans ce jeu de retournements dialectiques constants, l'enfant tient une place centrale. Benjamin définit l'enfance comme un rapport privilégié à l'essence même du monde ; mais aussi comme un âge livré sans recours aux discours les plus biaisés, aux emprises les plus contraignantes. Il se peut que l'enfant prolétaire, tel qu'il le représente dans nombre de textes inspirés par son séjour moscovite, soit vierge de cette emprise, et de toute façon l'enfance, même bourgeoise, garde en toutes circonstances son potentiel révolutionnaire. Pour autant, les souvenirs d'enfance de Benjamin sont profondément marqués par les contraintes qui pèsent sur elle. Ainsi, lorsque Benjamin se remémore le développement du langage et de l'écriture, il s'agit clairement de reproduire des modèles tout faits : écrire, c'est respecter et reproduire la succession des lettres, comparées à des religieuses soumises « par la règle de leur ordre »[10]. L'enfant y met certes sa magie propre. Mais il ne semble pas suffisamment se méfier de l'orientation, de la déformation que subit tout son être. C'est même en raison de son rapport magique au mot qu'il est livré sans défense aux textes qu'on lui présente.

C'est l'un des points où la comparaison entre Benjamin, Nabokov et Sarraute se révèle particulièrement fructueuse : ces derniers aussi représentent l'enfant comme celui qui se délecte de certains mots, de certains textes, au risque de se voir asservi, par leur enchantement même, aux clichés les plus éculés, que ceux-ci soient poétiques ou politiques. Au chapitre XI de son autobiographie, Nabokov évoque avec ironie l'emprise qu'exercent les automatismes poétiques et rythmiques sur le poète en herbe, qui doit sans doute accepter de s'y livrer corps et âme pour pouvoir s'en détacher ensuite au profit d'une véritable quête formelle. Nabokov ne semble pas, en revanche, craindre l'asservissement aux stéréotypes politiques, dont les dangers apparaissent beaucoup plus clairement dans les œuvres de Sarraute et Benjamin. Les maîtresses de Natacha galvanisent les enfants par des chants et des tableaux patriotiques (glorifiant l'épopée napoléonienne, déplorant la perte de l'Alsace-Lorraine et entretenant l'esprit de revanche). De même, le maître d'école évoqué dans « Deux énigmes » dépose dans l'esprit de ses élèves une semence dont il leur promet qu'ils en retireront le fruit « plus tard ». Il s'agit en l'occurrence d'une semence belliqueuse : « Au combat, c'est là que l'homme vaut encore quelque chose, / Là, c'est encore le cœur qu'on éprouve ! »[11] Selon l'instituteur, l'expérience de la guerre (et plus généralement de l'âge adulte) viendra confirmer la justesse des

10 « La boîte de lecture », p. 77.

11 « Deux énigmes », p. 58.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

principes délivrés par l'école. Bien entendu, l'expérience de la Première Guerre mondiale vient démentir cette promesse qu'elle était justement censée accomplir. Mais cela montre précisément que l'adulte dispose, face aux slogans, d'armes critiques qui font défaut à l'enfant. L'école se dévoile pour ce qu'elle est, un processus d'enrégimentement que confirment les métaphores du texte « Bibliothèque des élèves »[12] ; la colonne de la Victoire et l'anniversaire de Sedan, repères à la fois spatiaux et temporels, rythment l'année et le quotidien d'une « enfance berlinoise aux alentours de 1900 ». Pour faire œuvre à partir de cette enfance, l'écrivain doit transformer en jeu les symboles qui menaçaient de l'étouffer.

De telles réflexions doivent convier à la prudence un lecteur tenté de voir dans *Enfance berlinoise vers 1900* l'évocation nostalgique d'un idéal perdu. Sur le plan politique comme sur le plan stylistique, l'enfance est à la fois contre-modèle et modèle : contre-modèle en raison de cette susceptibilité aux représentations qui fait de l'enfant la proie des slogans les plus éculés ; modèle en raison de cette capacité proprement messianique à faire surgir un geste nouveau, libre de tout cliché, de toute détermination. L'enfant est, à cet égard, un Créateur au sens plein du terme, capable de faire surgir un monde vierge, et ce, même lorsqu'il « décalque » des images on ne peut plus convenues :

> Le cordonnier sur son embauchoir et les enfants dans les arbres qui cueillent des pommes, le laitier devant la porte enneigée par l'hiver, le tigre qui se prépare à bondir sur le chasseur dont la carabine fait feu juste à ce moment, le pêcheur à la ligne dans l'herbe devant son petit ruisseau bleu et la classe en train de regarder le maître d'école qui écrit quelque chose au tableau […] tous étaient recouverts d'une nappe de brouillard. Mais […] lorsque, finalement, sur leur dos fissuré et écorché, en petites taches, tendre et bien reconnaissable, la couleur surgissait, c'était comme si se levait sur le monde gris et décoloré du matin le rayonnant soleil de septembre. Toutes les choses encore imprégnées de la rosée qui les rafraîchissait à l'aurore allaient maintenant resplendissantes à la rencontre d'un nouveau matin du monde.[13]

Benjamin, comme Sarraute ou Nabokov, s'intéresse à l'enfance en tant que ferment d'une poétique particulière, une poétique qui vise à reproduire l'éblouissement, l'ivresse d'une réceptivité exacerbée, dont les auteurs soulignent les richesses et les dangers. Si Benjamin prend pour objet sa propre enfance, c'est à la fois pour mesurer – et contrer – l'intensité de l'emprise qui s'est exercée sur elle, et pour renouer avec l'énergie instable et libératrice qui la caractérisait.

12 « Bibliothèque des élèves », p. 90-91 ; cf. l'analyse de F. Perrier, p. 30-31 du présent volume.

13 « Le pupitre », p. 98.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Dans un ouvrage collectif récemment consacré au récit d'enfance, Véronique Gély rappelle que pour Baudelaire également, l'enfance a une force poétique propre :

> L'enfant voit tout en *nouveauté* ; il est toujours *ivre*. Rien ne ressemble plus à ce qu'on appelle l'inspiration, que la joie avec laquelle l'enfant absorbe la forme et la couleur. […] le génie n'est que l'*enfance retrouvée* à volonté, l'enfance douée maintenant, pour s'exprimer, d'organes virils et de l'esprit analytique qui lui permet d'ordonner la somme de matériaux involontairement amassée.[14]

Le génie, en d'autres termes, ne consiste pas à se livrer purement et simplement à l'ivresse de l'enfance, mais à recréer celle-ci par la voie (paradoxale) de « l'esprit analytique ». L'enfance est bel et bien un idéal poétique, à condition de contrebalancer l'appréhension magique de l'enfant par le regard critique de l'adulte.

En d'autres termes, non seulement l'enfance est la réunion paradoxale des contraires, mais la visée de l'écrivain, la relation qu'il instaure vis-à-vis de l'enfant qu'il a été, est elle aussi placée sous le signe d'une visée contradictoire. Cette double exigence se traduit fréquemment par une tension extrême, un écart douloureux. On le voit, la relation de l'écrivain à l'enfance n'est en rien simple ou linéaire. Du reste, que ce soit chez Benjamin, Nabokov ou Sarraute, il ne s'agit pas de retracer un parcours menant en droite ligne de l'enfant à l'auteur. Le matériau autobiographique, chez ces auteurs (et d'autres), est certes avant tout un matériau poétique. En revanche, leurs autobiographies ne sont pas les récits de formation d'un futur artiste, relevant des épisodes marquants, et dessinant une trajectoire qui ne peut aboutir qu'à l'art. Au contraire, rien, dans *Enfance berlinoise vers 1900*, ne suggère que l'enfant évoqué soit destiné à l'écriture. Quant à Sarraute et Nabokov, lorsqu'ils évoquent leurs rédactions ou poèmes de jeunesse, s'ils se remémorent, avec une certaine tendresse, le plaisir inséparable de toute création, cela ne les empêche pas d'exercer sur ces textes l'ironie la plus mordante. C'est en reniant leurs productions de jeunesse qu'ils sont devenus écrivains à part entière. L'enfance est indubitablement un ferment poétique, mais elle n'aboutit à une œuvre, au sens plein du terme, que si elle est soumise à l'acuité critique de l'adulte.

Dès lors, il faut sans doute accepter de perdre l'enfance pour espérer la retrouver. Dans ce paradoxe, on peut sans doute trouver l'écho des écrivains du courant romantique que Benjamin connaissait si bien, en particulier d'un texte de Kleist intitulé « Sur le théâtre de marionnettes ». Il évoque à travers divers récits la perte de la grâce, ce terme étant à comprendre comme coïncidence avec soi-même, unité idéale du corps et de l'esprit. Cette grâce que les marionnettes incarnent si bien

[14] Charles Baudelaire, « L'artiste. Homme du monde. Homme des foules et enfant », in *Le peintre de la vie moderne* (1863), cf. *Œuvres complètes*, éd. Claude Roy et Maurice Jamet, Paris, Robert Laffont [coll. « Bouquins »], 1980, p. 794-795, cité in Véronique Gély, « Introduction » à *Enfance et littérature*, dir. V. Gély, Paris, Société de littérature générale et comparée [coll. « Poétiques comparatistes »], 2012, p. 10.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

(parce que toute leur âme est dans leur mouvement, qu'elle n'est même rien d'autre que leur mouvement), cette grâce que manifestent aussi les animaux et les êtres jeunes, les hommes ne sont que trop prompts à la perdre, sombrant dans une douloureuse conscience de soi, dans un écart irréductible. Or il est vain de vouloir revenir en arrière, explique le danseur qui, dans le texte de Kleist, fait l'apologie des marionnettes : à ceux qui ont goûté le fruit de la connaissance, un archange à l'épée enflammée interdit désormais l'accès du paradis. En revanche, poursuit ce danseur, en progressant toujours plus loin dans la connaissance, en s'éloignant toujours plus de son origine, l'homme peut espérer parcourir la totalité du cycle qui mène de la marionnette à Dieu, et revenir ainsi – par la voie opposée – à la grâce.

La même conception cyclique marque les théories de la langue développées par Novalis ou par Friedrich et August Wilhelm von Schlegel : à leurs yeux, les langues humaines se sont éloignées de leur origine divine, que le poète doit s'efforcer de retrouver, non pas en revenant en arrière (espoir vain et stérile) mais en développant toujours plus la conscience de la langue – idée que l'on retrouve fortement dans « La tâche du traducteur » de Benjamin[15]. L'écrivain, le traducteur, la langue même, doivent accepter de s'éloigner toujours plus de leur origine, emprunter une voie paradoxale pour espérer la retrouver. C'est sans doute ainsi qu'il faut envisager ce qu'entreprend Benjamin dans *Enfance berlinoise vers 1900* : il ne s'agit en aucun cas de revenir en arrière, de faire oublier l'adulte dans la résurrection de l'enfant. Au contraire, seule une lucidité extrême, un esprit critique aiguisé, permettront peut-être, au terme du cycle, de retrouver la plénitude et la virginité de l'enfance.

15 Le travail du traducteur, selon Benjamin, aboutit à rendre conscient ce qui la plupart du temps reste inconscient ou « dissimulé dans les langues » (« La tâche du traducteur », tr. Maurice de Gandilhac revue par Rainer Rochlitz, in *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 251). Cette idée est déjà fortement présente dans les théories de la traduction développées par Goethe, Herder, Schleiermacher ou les frères Schlegel. Or, pour ces penseurs, la conscience, la connaissance, sont représentées (avec de forts échos théologiques) comme une perte d'innocence, et dans le même temps comme la visée même du poète. De même, pour Benjamin, atteindre un degré supérieur de conscience, c'est s'éloigner de l'innocence originelle, mais avec l'espoir de se rapprocher d'une « Révélation » ultime : « […] lorsque [les langues] croissent de la sorte jusqu'au terme messianique de leur histoire, c'est à la traduction […] qu'il appartient de mettre toujours derechef à l'épreuve cette sainte croissance des langues, pour savoir à quelle distance de la Révélation se tient ce qu'elles dissimulent, combien il peut devenir présent dans le savoir de cette distance » (*ibid.*).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

PLAN

AUTEUR

Alison Boulanger
Voir ses autres contributions

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.