

Université de Montréal

**Raconter à la radio. La narration radiophonique chez
Walter Benjamin.**

par Léandre Boucher Paré

Département de littératures et de langues du monde Faculté des Arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des Arts et sciences en vue de l'obtention du grade de la
maîtrise en Littérature comparée

Août 2017

© Léandre Boucher Paré, 2017

Résumé

Ce mémoire étudie un ensemble d'émissions radiophoniques du philosophe et critique Walter Benjamin conçues et enregistrées au tournant des années 1930 en écho à la conception du récit qu'il explicitera dans son essai *Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov* (1936). Il s'agit d'explorer ce paradoxe : alors qu'il constate l'impossibilité grandissante de raconter notre vie à travers des histoires, Benjamin décide tout de même de raconter à la radio, un médium qui semble pourtant participer de cette impossibilité. Cette difficulté quotidienne de partager notre expérience à travers des récits, Benjamin la situe autant dans les bouleversements techniques que subit son époque, que dans un développement historique long qui a trait aux transformations des formes narratives dans leurs rapports au médium. Il met en évidence comment certains médiums de communication ont isolé la vérité épique de la parole vivante. Comment appréhender un médium moderne comme la radio qui réintroduit la voix tout en participant à l'atomisation sociale et à l'accélération des communications humaines? Benjamin va pourtant prendre le micro et œuvrer à l'expérimentation de diverses formes de narration pour le médium dans le but d'en faire un instrument d'éducation populaire. L'étude des scripts radiophoniques de ses chroniques historiques, ses *Lumières pour enfants*, nous fait voir comment le philosophe développe une forme de récit moderne qui reprend des aspects importants de la narration traditionnelle, tout en jouant les conditions particulières d'oralité du médium. Animé d'un souci pédagogique et politique, il n'hésite pas à ruser avec le médium et laisser sa parole à des voix oubliées ou marginalisées de l'Histoire. Il vient créer grâce à ces émissions un rapport à l'histoire qui n'est pas abstrait et impersonnel, mais ancré dans l'expérience contemporaine du jeune auditoire qui l'écoute. On y retrouve toute l'ingéniosité d'une pensée devenue concrète et enfantine.

Mots-clés : Walter Benjamin ; radio ; oralité ; médium ; transmission ; mémoire collective ; récit ; Histoire

Abstract

This master's essay studies the shows on radio that philosopher and critic Walter Benjamin records from 1929 to 1933, echoing his conception of storytelling that takes form in his essay *The Storyteller. Reflections on the Works of Nicolas Leskov* (1936). While he concludes with the observation that storytelling is proving itself impossible as an activity for relating life stories, Benjamin indulges in the paradox when storytelling on the radio. Benjamin locates the daily difficulty of sharing our experiences by storytelling in the technological disruptions of his time as much as in a long historical transformation of the narrative forms linked to the media that support it. He demonstrates how technical medias transmitting our words have isolated epic truth from the spoken word. How then apprehend a modern medium like the radio, which reintroduces the voice while participating to the social atomization and acceleration of communication? Benjamin will take the microphone and experiments multiple forms of narrations for the purpose of making it an instrument of popular education. The study of the radiophonic scripts of his historical chronicles for children will show how he develops a modern structure of storytelling while borrowing aspects of the traditional one and accepting radio's new conditions of orality. Driven by a pedagogic and political concern, he will not hesitate to play with the medium and tells the forgotten stories of marginal and historical voices. With his shows he creates a relation to history that is not abstract or impersonal but grounded in the contemporary experiences of the young auditory listening to him. We encounter the cleverness and inventiveness of a mind that became practical, and luminous.

Keywords : Walter Benjamin; radio; orality; medium; transmission; collective memory; storytelling; history

Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Table des matières.....	iii
Remerciements.....	iv
Introduction.....	1
Chapitre 1 : La tradition perdue du récit.....	13
1.1 La place du récit dans l'œuvre de Walter Benjamin.....	14
1.1.1 Le sauvetage du récit.....	14
1.1.2 La perte du lointain : De l'expérience collective à l'expérience individuelle.....	19
1.2. Le récit : Un savoir venu du lointain.....	27
1.2.1 Un rapport artisanal au monde.....	27
1.2.2 Une temporalité épique.....	31
1.3 Étude de Nicolas Leskov : Un passeur d'histoires.....	35
Chapitre 2 : La radio allemande, considérations d'une époque sur un médium.....	42
2.1 L'apparition de la radio en Allemagne.....	43
2.2 Présentation du travail radiophonique de Walter Benjamin.....	46
2.2.1 Réflexions théoriques sur la radio.....	55
2.3 Oralité radiophonique.....	59
Chapitre 3 : Raconter l'expérience collective à la radio : Les <i>Lumières pour enfants</i>	67
3.1 Les scripts des <i>Lumières pour enfants</i>	69
3.2 L'expérience de la ville moderne et les transformations de l'oralité.....	73
3.3 Le narrateur et ses auditeurs.....	80
3.4 La mémoire collective et l'Histoire.....	87
Conclusion.....	97
Bibliographie.....	i

Remerciements

La rédaction de ce mémoire n'aurait pas été possible sans l'aide et le support de toutes les personnes qui m'ont accompagné de loin ou de près durant ce long périple autour de ma chambre. Je vous en suis très reconnaissant.

Merci, à mes parents, Céline et Yves, pour leur amour et leur soutien à toute épreuve. Plus spécialement merci à ma mère pour ses précieux conseils et sa présence chaleureuse. Merci à ma marraine Maryse pour ses encouragements enthousiastes et vivifiants.

Merci à mes colocataires de ces deux dernières années de m'avoir détourné de mes livres et de mes humeurs caverneuses, mais surtout pour tous ces moments en bonne compagnie. Merci à Simon qui s'est prêté au jeu de la correction et à Charles pour ses petites attentions et ses bons plats.

Merci à Miriam, pour la justesse de ses commentaires et de ses relectures, et surtout pour m'avoir accompagné jusqu'au bout.

Enfin, merci à Philippe Despoix, pour son aide avisé, ainsi que pour sa bienveillance et sa patience sans lesquelles ce projet n'aurait pas été possible.

Introduction

« Car, s'il n'y a plus de bonnes histoires à écouter, c'est aussi que les choses ne durent plus de la bonne manière. »¹

Notre rapport au langage change inévitablement selon les conditions de production de ce langage, ainsi que des médiums qui le soutiennent et qui sont chargés de le diffuser. Dans un contexte d'oralité première, c'est-à-dire où le bouche à oreille s'impose comme médium premier de transmission, le genre narratif du récit est appelé à s'élaborer sous une première forme. Ainsi, c'est au travers de la conversation qu'elle peut être décelée, mode d'existence de la parole qui permet un lien entre celui qui raconte et celui qui écoute. Qu'est-ce que cette expérience de partage, par l'entremise de la parole, peut transmettre ? Pour Walter Benjamin, le récit a la tâche fondamentale de transmettre une expérience. Ainsi, celui-ci se fixe dans la parole, il est la mise en histoire de notre expérience vivante dans le but de porter conseil. Une conception langagière qui fait communauté. C'est donner à l'expérience du passé, qu'elle soit singulière ou collective, une autorité qui se doit d'être et sera transmise et portée par une tradition orale. C'est à partir de cette expérience transmise oralement que le conteur, ce passeur d'histoires chargé de transmettre la mémoire collective, a puisé et réinventé ses récits. Ce contexte d'oralité première conditionne la parole à se livrer à l'intérieur d'un moment singulier et unique, un *hic et nunc* non reproductible où la mémoire humaine confrontée à l'oubli, à la déformation, est le principal lieu de conservation du savoir et des expériences collectives passées. Un savoir et des expériences qui inlassablement se transmettent encore et encore, et qui se réinterprètent et se réactualisent à la lumière de la propre expérience vécue de celui qui les met en mots et les raconte. La sagesse de la collectivité, qu'on peut avec Benjamin nommer « l'aspect épique de la vérité », a été léguée et partagée à travers l'espace et le temps grâce à une mémoire orale qui prenait la forme de contes, de légendes, de récits, de proverbes, d'épopées, de mythes, de chants, de comptines, de devinettes, bref d'histoires de toutes sortes.

¹ «Le mouchoir» dans *Rastelli raconte... et autres récits*, traduit de l'allemand par Philippe Jacottet, Éditions Seuil, 1987, p.61

L'invention de nouvelles techniques destinées à servir de support de conservation et de diffusion de la parole déplace les lieux de création du langage et altère notre manière de se narrer. Ces inventions techniques qui servent de support pour la conservation et la diffusion du langage et qui sont en ce sens des médiums de communication participent de la transformation des formes littéraires. Ces médiums reconfigurent nos pratiques de langage ainsi que les modalités de transmission de celui-ci. Ils nous imposent et nous confrontent à des conditions de production et de réception spécifiques qui altèrent nos modes de socialisation qui y sont liés. Par exemple, l'invention du livre fige et matérialise la parole sous la forme d'un texte écrit, conservable et mobile. Il fait figure de mémoire, mais contrairement à la parole vive, il se transmet à travers un acte d'écriture et de lecture foncièrement individuel. De cette invention technique se développe une culture de l'écrit où l'acte de transmission se vit en partie de manière intériorisée et individuelle. L'invention de la machine à imprimer vient rendre possible la reproduction mécanique de textes en grande quantité, afin d'en permettre une distribution de masse. Elle popularise et démocratise une culture de l'écrit dans laquelle le savoir et la littérature se sont institués sous de nouvelles formes qui ont récusé en partie la voix.

La radio, quant à elle, prend sa place dans un nouvel ordre qu'est le régime des télécommunications de masse moderne. L'accélération technique des formes de transmission au tournant du vingtième siècle épouse les valeurs modernes allouées à la rapidité et à l'innovation : transporter de plus en plus vite des contenus de moins en moins anciens. Alors qu'autrefois l'autorité naissait du caractère immémorial de ce qui était transmis, la valeur dans les temps modernes est produite par l'apparence de nouveauté². Ces différents médiums parce qu'ils peuvent transmettre plus rapidement, parce qu'ils peuvent franchir des distances en quelques instants, et parce qu'ils peuvent conserver plus longtemps, sont maintenant chargés de faire une partie du travail à notre place. La voix introduite à l'intérieur d'un dispositif de diffusion moderne comme la radio vient reconfigurer ce contexte d'oralité première. La radio transmet la parole de manière immédiate et partout où un récepteur le permet. Elle sépare la

² Éric Méchoulan, *La culture de la mémoire ou comment se débarrasser du passé ?*, Les Presses de l'Université de Montréal, 2008, p.9

voix du corps, et la diffuse à autant de personnes qu'il y a de récepteurs radio et d'auditeurs de poste. Ce n'est plus la conversation intime et familière, mais le micro du studio d'enregistrement qui capte et retransmet la parole. La narration radiophonique est à la fois proche et immédiate pour l'auditeur qui l'entend. Proche par la voix qui grâce à la diffusion instantanée apparaît ex nihilo dans l'intimité du salon, mais lointaine, car insaisissable et non accessible dans sa concrétude, multipliée et multipliable à l'infini. Un simulacre toujours différé, et sans réponse. Reposant sur la reproduction technique, l'ubiquité du transport des ondes, le temps quantifiable, la radio a toutes les chances de basculer vers l'information, c'est-à-dire, une description qui fonde sa valeur dans l'instant. En somme, un médium où le récit sous sa forme première n'a plus sa place, pourtant Benjamin va expérimenter lors de son passage dans les studios de la radio allemande une nouvelle forme de narration dans laquelle transmettre l'expérience du passé.

C'est au cours de son voyage sur l'île d'Ibiza, au printemps 1932, que Walter Benjamin approfondit sa réflexion sur la tradition orale et la perte de l'épique. Sa rencontre avec l'île blanche et le long voyage vers celle-ci cristallise cet intérêt, comme en témoignent les pages de son journal et de ses correspondances. Contrairement aux autres îles méditerranéennes que Benjamin a visitées, un charme particulier se dégage d'Ibiza, les coutumes de ses habitants, l'architecture de ses habitations, les rencontres qu'il y fait, tout cela témoigne d'un monde ancien, non pas en ruine, mais un monde où les traditions du passé sont toujours vivantes. C'est un voyage dans l'espace, mais davantage un «éloignement dans le temps». La longue traversée de onze jours que Benjamin entreprend le 7 avril 1932 entre Hambourg et Barcelone à bord du navire marchand le *Catania*, va suffire pour enflammer cette passion pour l'art de raconter :

« [...] désormais je voulais consacrer toute mon attention à l'épique, réunir tous les faits, toutes les histoires que je pouvais trouver et par conséquent, expérimenter comment se déroule un voyage exempt de toute impression vague. Et ce n'est pas uniquement de récit de voyage qu'il est question ici, mais de technique de voyage, d'une bonne technique à l'ancienne, comme celles qui avaient cours avant que ne s'instaure la toute-puissance du journalisme.»³

³ «Journal du 16 avril 1932» dans *Récits d'Ibiza et autres écrits*, Traduction et introduction par Pierre Bayart, Riveneuve éditions, 2011 p.111

Cette «technique de voyage à l'ancienne» s'apparente à l'ἱστορία (*historia*), un «rapport», une «enquête» comme celles que pratiquait Hérodote dans le long récit des *historiai*. L'ἱστορία dans son sens premier signifie une activité d'exploration et de description du réel qui n'a pas la prétention d'en offrir une explication⁴. Un sentiment de «fidélité aux choses»⁵ proche de cette volonté de retenir l'histoire qu'on vient de se faire raconter pour la raconter à son tour. La «sécheresse» du récit, celle qui renonce aux explications et à l'analyse psychologique, vient favoriser sa mémorisation profonde et permettre ensuite à l'auditeur d'y faire couler sa propre expérience pour le raconter à son tour⁶. C'est cette ancienne technique de voyage, une technique qui reproduit non pas mécaniquement, mais oralement et de manière artisanale les histoires des autres, qui est au fondement de l'art de raconter.

Durant la traversée, Benjamin ne perd aucune occasion pour écouter et noter les histoires que lui racontent certains membres de l'équipage. Il y fait la rencontre marquante du capitaine O. dont il dira être «le premier et peut-être le dernier narrateur que j'aie rencontré dans ma vie»⁷. Sur le bateau, le temps et les choses possèdent un rythme propre, tout en lenteur, propice à la conservation des choses. C'est notamment le cas de la pipe taillée du capitaine, héritée de son grand-père, qui rythme chacune des histoires qu'il raconte, possédant également sa propre histoire. Elle est le symbole d'une temporalité longue où la transmission des objets qui se fait de génération en génération s'accompagne des histoires qui y sont incrustées. Les pratiques artisanales favorisent une certaine mémoire, une mémoire transmissible ancrée dans le corps et dans les gestes, qui institue un lien privilégié avec la parole. Ce métier routinier composé de longues attentes et de temps morts est propice à l'ennui, ainsi qu'à la parole. Le métier comporte de nombreuses tâches manuelles ce qui permet à l'esprit de se libérer de soi

⁴ Jeanne-Marie Gagnebin, *Histoire et narration chez Walter Benjamin*, Éd. L'Harmattan, Paris, 1994, p.20

⁵ Il s'agit du titre d'un ouvrage de Angela Cozea; *La fidélité aux choses : pour une perspective benjaminienne*, Éditions Balzac, Montréal, 1996

⁶ C'est en commentant l'histoire du roi Psamménite d'Hérodote, dans la section VII de son texte *Le conteur*, que Benjamin nous dit : «il rapporte les faits de la façon la plus sèche», car comme il l'explique plus tôt: « L'art du conteur consiste pour moitié à savoir rapporter une histoire sans y mêler d'explication. [...] L'extraordinaire, le merveilleux est raconté avec la plus grande précision, mais le contexte psychologique de l'action n'est pas imposé au lecteur. Celui-ci est laissé libre de s'expliquer la chose comme il l'entend, et le récit acquiert de la sorte une amplitude que n'a pas l'information.» «Le conteur», *Œuvres III*, Folio, éditions Gallimard, Paris, 2000, p.123

⁷ «Le mouchoir» dans *Rastelli raconte... et autres récits*, Traduit de l'allemand par Philippe Jacottet, Préface de Philippe Ivernel, Éditions Seuil, 1987, p.59-60

tout en favorisant une attention profonde aux choses et aux êtres alentour. Un climat contemplatif que Benjamin réalise être favorable à la transmission de la mémoire et des histoires.

« Je comprenais aussi que celui qui ne s'ennuie jamais ne saurait être un narrateur. Or, l'ennui n'a plus sa place dans notre vie. Les activités qui en étaient devenues secrètement, mais étroitement inséparables dépérissent. Et si le don de la narration se perd, c'est aussi parce qu'il n'est plus personne qui tisse, file, bricole ou gratte en vous écoutant. En un mot : les histoires ne fleurissent que là où il y a travail, ordre et subordination.»⁸

Benjamin retrouve sur ce navire, comme sur l'île d'Ibiza, un monde artisanal où règne encore «l'ancienne coordination de l'âme, de l'œil et de la main»⁹, celle qui a permis à l'art de raconter de se former, car «dans le véritable récit, la main aussi doit intervenir, par les gestes rodés dans le travail, elle soutient de mille manières ce que la bouche dit»¹⁰. Un monde qui contraste fortement avec la grande métropole que Benjamin vient de quitter. Berlin, devenue inhospitalière ces dernières années, alors que le chômage, l'inflation, le travail industriel sont devenus le lot de la majorité et que le parti national-socialiste monte en popularité.

Walter Benjamin constate dans le développement de la grande ville et les innovations de la technique qui l'a permis, une transformation complète de nos expériences quotidiennes. La métropole est le centre de gravité où convergent plusieurs phénomènes radicalement nouveaux. Contrairement aux différents penseurs de l'époque qui fondent leurs théories de la modernité sur des approches morales ou politiques à partir de la sphère des valeurs ou par une appréhension totale de la société, ou encore sur des approches socio-économiques et socio-historiques comme celles de Weber ou de Sombart, Benjamin a plutôt cherché le sens de la modernité «dans les phénomènes urbains les plus concrets»¹¹. L'industrialisation, l'urbanisation rapide, le développement des nouvelles technologies, l'apparition des foules, puis l'explosion de la culture de masse font de la ville un environnement soumis à des transformations violentes. «Les mutations de l'environnement urbain affectent la perception et

⁸ *Ibid.*, p.60

⁹ «Le conteur», *op. cit.* p.149

¹⁰ *Ibid.*, p.150

¹¹ Philippe Simay, «Walter Benjamin, d'une ville à l'autre» dans *Capitales de la modernité : Walter Benjamin et la ville*, sous la direction de Philippe Simay, Éditions de l'Éclat, Paris, 2005, p.8

l'expérience du citadin, et ce faisant, modifient le *sensorium* humain.»¹² L'accélération du trafic automobile, le vacarme ambiant, la multiplication des signaux lumineux et sonores, l'envahissement des enseignes publicitaires soumettent l'individu à un nombre grandissant de stimulations sensibles, ce qui fait de la ville un milieu où règne la rapidité, la désorientation et la fragmentation des impressions. L'expérience du choc (*Chockerlebnis*) dans la grande ville, que ce soit au cinéma ou dans la rue, précipite l'attention. Notre attention est de plus en plus vécue sous le mode de la distraction (*Zerstreuung*), un nouveau type de perception à la fois diffus et perspicace, passif à force d'être surexcité. Cette stimulation constante et intense de notre attention dans la grande ville réduit cette disposition à l'ennui dans laquelle Benjamin percevait un relâchement de l'esprit propice au surgissement de la mémoire inconsciente.

« L'ennui est l'oiseau de rêve qui couve l'œuf de l'expérience. Au moindre bruit dans le feuillage, l'oiseau s'envole. Dans les villes — où il n'est plus d'activités qui soient intimement liées à l'ennui —, il ne trouve déjà plus aucun endroit pour faire son nid et, même à la campagne, il lui est de plus en plus difficile de s'établir. Ainsi se perd le don de prêter l'oreille, et de ceux qui prêtent l'oreille la communauté disparaît. L'art de raconter les histoires est toujours l'art de reprendre celles qu'on a entendues, et celui-ci se perd, dès lors que les histoires ne sont plus conservées en mémoire. »¹³

L'effritement de la tradition orale est ainsi directement lié à nos modes d'attention. Les nouvelles habitudes qui ont été forgées par les transformations techniques récentes viennent reconfigurer nos pratiques de la parole et notre utilisation de la mémoire. Les techniques de reproduction mécanique nous dispensent de participer à des tâches essentielles à notre vie à commencer par celle de se raconter, c'est-à-dire de trouver les mots justes pour décrire notre expérience, mémoriser les histoires que l'ont nous a apprises, trouver les récits pour représenter ce qui nous importe. Benjamin a une lecture qu'on peut qualifier de «sensitive» de la modernité qui passe par les domaines de la physiologie et de la psychologie¹⁴. Elle puise son inspiration théorique dans la pensée de Georg Simmel, dont il a suivi l'enseignement à Berlin.

¹² *Ibid.*, p.9

¹³ «Le conteur», *op. cit.*, p.126

¹⁴ Philippe Simay, «Walter Benjamin, d'une ville à l'autre», *op. cit.*, p.9

Cette réflexion consciente de l'importance de la matérialité des choses pour la pensée ainsi que du médium qui la supporte, fait de Benjamin, en ce qui a trait à certains aspects, un précurseur chez les penseurs de l'oralité¹⁵. Alors qu'on ancre erronément la littérature dans la tradition de l'écrit, la réflexion benjaminienne ouvre à une vision de la culture et de la littérature assurément intermédiaire, qui dépasse largement et englobe ces traditions de l'écrit. On doit reconnaître ici l'influence d'un certain matérialisme historique sur sa pensée, qu'il hérite en partie de son ami Bertold Brecht et de son amie Asja Lācis. Un courant de pensée qu'il fera sien et qui va le rendre sensible au contexte matériel depuis lequel s'établit des nouveaux comportements sociaux, et desquels découlent et prennent forme les œuvres d'art, ainsi que notre sensibilité à celles-ci. Le regard de Benjamin attentif aux phénomènes concrets dans leurs aspects miniatures, ainsi qu'aux transformations micros et non-visibles qu'imposent notre environnement quotidien sur nos pratiques et notre pensée, se couple d'un regard porté vers le lointain. Philosophe d'origine juive, sa pensée est imprégnée de la théologie juive. Elle répond à l'exigence de remémoration qui prend la forme de l'impératif biblique: *Zakhor*, «souviens-toi». Une influence indéniable qui marque fortement sa pensée. Une pensée attentive aux ruptures, aux détournements et aux falsifications de l'Histoire, soucieuse de transmettre et d'être fidèle à la «tradition des vaincus». Ainsi, Benjamin voit dans les nouvelles forces productives à l'œuvre dans la grande ville une des causes de la désagrégation de pratiques traditionnelles ancestrales. Les formes culturelles ne sont pas le produit des formes urbaines, mais l'expression des forces productives en jeu dans la grande ville. Le monde dévasté par la Grande Guerre laisse apparaître chez ses contemporains un «caractère destructif», qui n'hésite pas à professer une table rase du passé¹⁶. Une barbarie nouvelle et positive dont la pauvreté en expérience amène à vouloir recommencer au début, et pousse à construire avec presque rien¹⁷. La perte de l'épique, c'est la perte de ce qui dure dans le temps et c'est justement ce qui est en train de disparaître dans l'expérience historique que vivent ses

¹⁵ Il vient devancer les questionnements que vont avoir quelques décennies plus tard des penseurs comme Marshall McLuhan, Walter Ong, Paul Zumthor, Jack Goody et qu'on peut réunir aujourd'hui sous le terme des théories de l'oralité.

¹⁶ «Le caractère destructif» est le titre d'un article publié dans *Images de pensée*, Christian bourgeois éditeur, 1998. Par contre, la volonté de «faire table rase» est celle de la barbarie nouvelle dont parle Benjamin dans «Expérience et pauvreté» dans *Œuvres II*, Gallimard, Paris, 2000, p.367

¹⁷ «Expérience et pauvreté», *op. cit.*, p.366

contemporains et lui. Il s'agit pour certains d'une perte de la transcendance ou pour d'autres d'un «désenchantement du monde»¹⁸, mais très certainement d'une rupture avec des traditions qui nous rattachaient au passé. Cette perte de la tradition, se concrétisera chez Walter Benjamin dans un concept marquant, il s'agit de l'aura : « ce surgissement de l'immémorial au sein de l'actuel, cette épiphanie du plus lointain sous les espèces du plus proche.»¹⁹ L'apparition de nouvelles techniques de reproduction – tel que le film, la radio, la photographie – accomplissent sa destruction, elle mettent à l'œuvre, pour le meilleur et pour le pire, «la liquidation de la valeur traditionnelle de l'héritage culturel»²⁰. La mort de la narration traditionnelle, c'est la mise en danger de la transmission collective de ces histoires qui avaient pour but de porter conseil, de sauvegarder ce qui mérite d'être sauvé, de ne pas oublier le meilleur.²¹ Car à la narration revient la «tâche paradoxale de transmettre l'irracontable, d'être fidèle au passé et aux morts.»²²

Loin d'être un penseur mélancolique et nostalgique, Benjamin est aussi à l'affût des nouvelles esthétiques qu'offre la ville, des nouveaux modes de pensée qu'abritent les changements techniques, et donc aussi des nouvelles formes de narration. Il écrit par exemple dans ses notes : « Ne pleurons pas. Absurdité des pronostics critiques. Le cinéma au lieu de la narration. Nuance de la vie éternellement animée.»²³ Il n'est pas le seul à chercher quelles seront les formes artistiques à venir. Son ami Siegfried Kracauer découvre dans la flânerie urbaine une expérience sociologique qui demande un nouvel art d'écrire et dont les miniatures publiées en feuilleton dans le journal servent efficacement le propos. Alfred Döblin, écrivain

¹⁸ «Entzauberung der Welt» selon la fameuse expression de Max Weber datant de 1917. Elle désigne le processus de recul des croyances religieuses et magiques au profit des explications scientifiques, intimement relié aux idées de sécularisation et de modernité.

¹⁹ Citation de Stéphane Mosès dans l'introduction de Pierre Bayart, *Récits d'Ibiza et autres écrits* p.13

²⁰ «La technique de reproduction – telle pourrait être la formule générale – détache la chose reproduite du domaine de la tradition. En multipliant sa reproduction, elle met à la place de son unique existence son existence en série et, en permettant à la reproduction de s'offrir en n'importe quelle situation au spectateur ou à l'auditeur, elle actualise la chose reproduite. Ces deux procès mènent à un puissant bouleversement de la chose transmise, bouleversement de la de la tradition qui n'est que le revers de la crise et du renouvellement actuels de l'humanité.» Cité à partir de «L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée», *Écrits français*, Gallimard, Paris, 1991. p.181

²¹ Titre d'un récit de Benjamin : « N'oublie pas le meilleur».

²² Jeanne-Marie Gagnebin, *Histoire et narration chez Walter Benjamin*, op. cit., p. 162

²³ Walter Benjamin dans la notice de Jean-Maurice Monnoyer sur «Le narrateur : Réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov», *Écrits français*, Éditions Gallimard, 1991, p.259

contemporain de Benjamin qui lui aussi détenait un vif intérêt pour le médium radiophonique, voit quant à lui dans l'apparition de la publicité une nouvelle littérature. Il y reconnaît une *lingua franca* accessible à tous, qui réussit à capter les rythmes de la grande ville et qu'il n'hésite pas à inclure dans son œuvre littéraire. De même, Benjamin pratique des formes d'écriture qui veulent capter les nouveautés de son époque. Par exemple, son texte-collage *Rue à sens unique* mélange l'expérience du flâneur métropolitain avec l'éclatement onirique du réel propre au mouvement des surréalistes. Aussi, met-il à l'épreuve dans son écriture la technique du montage qu'il découvre dans le cinéma, et qu'il choisit comme principe de composition pour nombre de ses textes, dont son livre inachevé sur les passages parisiens. Finalement, on ne peut passer à côté de l'expérience qu'il fit à la radio, cette expérience vertigineuse et déstabilisante, éminemment moderne qui est celle de s'adresser à un pays tout entier depuis l'isolement du studio d'enregistrement.

Il sera question dans ce travail de comprendre comment Walter Benjamin va tenter de réintroduire certains aspects de la tradition orale et du récit à l'intérieur d'un médium de reproduction technique comme la radio tout en évitant de tomber dans le piège de l'instantanéité du médium – la diffusion d'un contenu sans consistance historique – et de son aura moderne – sa capacité de persuasion par la fascination et le mensonge, celle que propose le mythe.

Déjà en 1925 il pense à postuler pour un poste à la radio. Il faudra toutefois attendre l'année 1927, suite à son voyage en Russie, pour qu'il se rende pour la première fois dans un studio pour parler des poètes russes. Deux ans plus tard, en 1929, il devient un collaborateur régulier et s'y rend trois-quatre fois par mois. À cette époque l'engouement pour la radio en Allemagne est croissant, passant de 100 000 auditeurs abonnés en 1924 à plus de 4 millions en 1932, elle vient toucher non plus un public restreint, mais des masses entières. D'importants débats publics ont alors lieu sur l'avenir de la radio, comme lors de la conférence de Kassel à l'automne 1929. Le nouveau médium pris en charge par l'état laisse présager différentes problématiques qu'il importe de discuter collectivement. On soulève la peur de son utilisation politique à des fins partisans, alors que d'autres craignent le risque d'une atomisation de la société et de l'absence de tout ce qui a trait à une «communauté». Walter Benjamin va prendre position sur le médium dans quelques articles publiés dans des revues. Pour lui, il importe de rendre le médium populaire, et de contrer l'abrutissement des masses qui se fait alors par

plusieurs médias de masse. Pour cela il faut permettre d'y développer le jugement critique. Comment créer un intérêt pour ce nouveau médium qui ne soit pas un simple divertissement ? Alors que les genres littéraires déjà existants ne semblent pas adaptés au médium, il est nécessaire de repenser des formes de narration pour la parole qui vont prendre en compte les caractéristiques de celui-ci. Tout comme il importe de ramener le patrimoine culturel à la radio. Cette «boîte magique» peut faire rêver, transporter dans des mondes sonores lointains, mais elle peut aussi se révéler endoctrinant, un objet qui nous dicte quoi penser. Comment utiliser la radio pour en faire un «outil d'éducation populaire», selon les termes de Benjamin ? La mode veut que les personnages des contes sortent des livres et se rendent au «pays des voix» où ils peuvent se présenter à des milliers d'enfants à la fois²⁴, mais qu'en est-il quand ce n'est plus le conte, mais «la fureur» qui parle à des millions de gens? Benjamin va connaître la politisation du médium, puis la main basse de l'Allemagne nazie sur la radio. La radio fonctionne tel un entonnoir, elle est produite par une petite quantité d'individus pour s'adresser à des masses, et c'est pour cette raison qu'il importe de rendre le contenu de la radio hétérogène et diversifié, comme le fait d'une certaine manière la tradition orale qui prend ses origines dans le peuple, et dont le mouvement est horizontal.

Dans ses *Lumières pour enfants*, contes modernes pour la radio qui possèdent eux aussi comme les contes anciens un «enchantement libérateur»²⁵, Benjamin va transmettre la mémoire collective du passé et donner un «avertissement prophétique» aux jeunes générations²⁶. La mémoire collective est victime d'oubli : les catastrophes qui ont marqué le passé planent sur le présent et les figures mythiques²⁷ qui ont usurpées leur époque tendent à se répéter. Le narrateur radiophonique ramène le brouhaha et les on-dit de la rue à la radio, fait apparaître du micro les rumeurs et les échos du passé dans le but de dévoiler la densité historique qui se cache derrière l'actuel, la sacro-sainte Nouveauté. Il veut raconter l'Histoire

²⁴ Walter Benjamin, « Un cœur froid » dans *Écrits radiophoniques*, Traduits de l'allemand par Philippe Ivernel, textes choisis par Philippe Baudoin, Éditions Allia, Paris, 2014, p.25

²⁵ «Le conteur», *op. cit.*, p.141

²⁶ Jean Lacoste, *La Quinzaine littéraire* à partir du quatrième de couverture de *Lumières pour enfants*, Christian Bourgeois éditeur, collection «Détroits», 1989

²⁷ Benjamin consacre quelques émissions à des figures de charlatans qui usurpent le pouvoir à l'aide de discours mensongers persuasifs comme l'occultiste Cagliostro ou encore le docteur Faust. Ces personnages historiques réels laissent présager et font l'avertissement de d'autres figures mythiques moderne à venir.

dans ses petits détails comme dans ses grands événements, et donner place à ces voix historiques marginalisées et menacées d'oubli, mais porteuses d'enseignements, comme celles d'escrocs et de charlatans. Il fait également le récit de catastrophes naturelles pour montrer comment l'Histoire de l'humanité est une consécution d'évènements rythmée par les forces destructrices et la fatalité de la mort révélant à ceux qui y prennent attention des images fulgurantes. Un narrateur radiophonique fidèle à la tradition des vaincus et à la tâche révolutionnaire de l'historien matérialiste qui doit faire sauter le continuum de l'oppression et «tisser, dans la trame du présent, les fils de la tradition qui ont été perdus pendant des siècles.»²⁸ Une question demeure : en racontant la mémoire collective et l'expérience moderne de la ville à travers les micros de la radio, Benjamin réussit-il à transmettre quelque chose à son auditeur? «Que vaut en effet tout notre patrimoine culturel si nous n'y tenons pas, justement, par les liens de l'expérience ?»²⁹

Ce travail part d'une exigence : considérer la réflexion de Walter Benjamin sur la tradition orale et le médium comme point d'entrée pour aborder les nombreuses émissions radio qu'il conceptualisa et réalisa à la fin des années vingt et au début des années trente en Allemagne. Il s'agit de voir comment la pratique aura influencé la théorie, et comment une pensée originale et avant-gardiste, comme l'était celle de Benjamin, aura guidé une pratique de la radio encore naissante. L'emploi qu'il obtient dans les studios de Berlin et de Francfort apparaît dans les quelques mentions qu'il en fait dans sa correspondance comme un simple gagne-pain sans véritable valeur. Il vient toucher pourtant le cœur de ses intérêts théoriques à venir : le développement de la technique vers une reproduction mécanique, la disparition de la narration traditionnelle, la perte de l'aura dans nos expériences modernes, la nécessité d'une nouvelle écriture de l'histoire. Un travail qui met en pratique une réflexion à venir et qu'on ne doit pas négliger pour bien comprendre le développement de la pensée du philosophe. Le passage dans les studios de la radio précède les deux essais qu'il écrit sur le sujet, *l'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction technique* (première version, 1935) et *Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov* (1936), toutefois il faudra fonctionner à rebours pour ainsi mieux

²⁸ *La culture de la mémoire ou comment se débarrasser du passé ?*, op. cit.,

²⁹ «Expérience et pauvreté», *Œuvres II*, op. cit., p.366

comprendre comment la pensée se retrouve dans la pratique, c'est-à-dire dans l'œuvre radiophonique.

Dans le premier chapitre, j'aborderai cette tradition du récit en train de se perdre à partir de quelques textes théoriques de Benjamin, dont principalement l'essai central sur le conteur. Nous allons voir comment cette difficulté quotidienne de transmettre notre expérience à travers des récits Benjamin la situe autant dans les bouleversements techniques que subit son époque, que dans un développement historique long qui a trait aux transformations des formes narratives dans leurs rapports au médium. Dans les deux cas, cette difficulté participe pour Benjamin d'une transformation de notre expérience, celle d'un passage d'une expérience transmissible collectivement (*Erfahrung*) à une expérience intériorisée (*Erlebnis*). Je veux montrer comment sa conception du récit provenant du milieu artisanal permet une temporalité épique qui se transmet à travers la tradition orale et je terminerai par l'exemplification de cette tradition avec la présentation de l'auteur russe Nicolas Leskov.

Dans le deuxième chapitre, après avoir brossé un bref historique du développement de la radio en Allemagne, je ferai un tour d'horizon des formes radiophoniques auxquelles Benjamin a participé, ainsi que des positions théoriques qu'il a défendues sur la radio dans des articles de revue, et desquelles se dégage la volonté d'en faire un médium populaire, dont les formes propres, sont encore à expérimenter. Le chapitre se terminera par une mise en perspective de son approche du médium radiophonique grâce aux théories de l'oralité qui sont apparues postérieurement.

Le troisième chapitre étudiera le recueil des scripts des *Lumières pour enfant*, ces chroniques historiques racontées hebdomadairement à la radio par Walter Benjamin lui-même aux jeunes adolescents de Berlin et de Francfort. Je veux montrer comment celui-ci élabore ces récits pour la radio en profitant et en étant pleinement conscient des nouvelles possibilités qu'offre le médium, tout en puisant dans les vieilles techniques qu'il tire de sa connaissance de la tradition du conteur. C'est grâce à la relation toute particulière qui s'établit entre le narrateur radiophonique et ses auditeurs qu'il va réussir à démystifier l'expérience de la grande ville et raconter l'Histoire.

Chapitre 1 : La tradition perdue du récit

« Ces histoires font penser à ces grains de blé qui, restés enfermés pendant des millénaires dans le caveau d'une pyramide, conservent aujourd'hui encore leur puissance de germination. »³⁰

Ce chapitre vise à présenter la réflexion de Walter Benjamin sur la transformation des formes de narration en se centrant sur son essai *Le conteur : Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov* (*Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nicolai Lesskows*)³¹ et le déploiement qu'il y fait de cette forme d'expression passée, devenue lointaine : le récit. Ce texte de maturité, publié en octobre 1936 pour la revue suisse *Orient und Okzident*, se trouve au centre de sa réflexion sur les bousculements de la tradition et de la modernité. Nous allons voir comment la problématique de la narration concentre en elle les paradoxes de la modernité, et de toute l'œuvre de Walter Benjamin. C'est en partant d'une difficulté contemporaine à laquelle on se heurte quotidiennement, cette incapacité grandissante à se raconter et à rendre notre expérience communicable, qu'il développe une réflexion sur le langage et l'histoire d'une part, et sur l'art et son rapport au médium de l'autre. Suivant de très près son essai sur *L'œuvre d'art à l'époque de la reproduction technique* (1935), *Le conteur* continue et offre un parallèle dans le domaine littéraire à la réflexion entamée sur les transformations sociologiques de l'art causées par les développements de la technique, et du «déclin de l'aura» qui s'en est suivi. La parole du conteur, qui de tout temps a été porteuse de sagesse et de sens, n'est plus entièrement présente dans son activité vivante, elle a été confinée dans les livres. Si dans l'essai sur la reproductibilité technique le regard était optimiste devant les promesses d'un nouvel art à la fois collectif et désacralisé, cette fois le regard est tourné vers un passé idéalisé

³⁰ «Journal, 1932» en exergue de *Récits d'Ibiza et autres écrits*, Traduction et introduction par Pierre Bayart, Riveneuve éditions, 2011

³¹ À travers les autres traductions qui ont été fait de l'essai, le titre *Der Erzähler* a aussi été traduit par : «le narrateur» ou «le raconteur». J'utiliserai dans ce travail, à moins d'une indication contraire, la très bonne traduction de Maurice Gandillac revue par Pierre Rusch : «Le Conteur : Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov», Folio, Œuvre III, 2000. Il est important de mentionner l'existence d'une version française de ce texte dont Benjamin réalisa lui-même la traduction pour le public français, contenant de légères modifications par rapport à l'original. Walter Benjamin, «*Le narrateur : Réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov*» dans *Écrits français*, Gallimard, 1991.

en train de se perdre. La critique de la technique et des nouvelles formes de communication que l'essai effectue semble sans appel pour l'avenir de la narration. Et pourtant, plus qu'une évocation nostalgique du passé, il est possible de croire que l'essai sur *Le conteur* condense la possibilité d'un sauvetage qui ouvre sur le présent, car la disparition du récit nous «rend sensible à la beauté du genre qui s'en va»³². Grâce à la remémoration de cette figure, Benjamin rend présente l'éventualité de son réveil. L'essai prend ainsi sa place entre deux pôles de l'œuvre de Benjamin, la volonté de ne pas oublier, et la nécessité de penser à partir des transformations de l'histoire. La figure du conteur permettrait de nouer les deux faces du visage de Janus – celui de Benjamin – tournées d'un côté vers une métaphysique de l'histoire et du langage et de l'autre vers un matérialisme historique révolutionnaire³³. Si le récit est important, c'est qu'il renferme un rapport au monde dont Benjamin décèle l'origine dans le milieu artisanal, une temporalité qui se rapporte à la dimension épique et un modèle de transmission collectif fondé sur la tradition orale. Une plongée dans la vie et l'œuvre de Nicolas Leskov, permettra d'éclairer le choix de Benjamin pour cet écrivain russe du 19e siècle comme représentant de la figure du conteur.

1.1 La place du récit dans l'œuvre de Walter Benjamin

1.1.1 Le sauvetage du récit

L'étude de l'œuvre de Nicolas Leskov, écrite au printemps 1936 alors que Benjamin est en exil à Paris, vient répondre à une commande sur la littérature russe de son ami Fritz Lieb, responsable de la revue *Orient und Okzident*. Benjamin qui n'avait aucune envie de se lancer

³² Walter Benjamin «*Le narrateur : Réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov*» dans *Écrits français*, Gallimard, 1991, p.269

³³ Walter Benjamin aimait employer l'expression de «visage de Janus» à son propre endroit pour représenter les deux inspirations qui animait son oeuvre, celle d'un marxisme, de nature non pas dogmatique, mais «heuristique et expérimentale» et celle de la métaphysique provenant du messianisme juif. Son fidèle ami, Gershom Scholem, spécialiste de la mystique juive, disait à ce sujet : «L'une des faces de ce visage était tournée vers Brecht, l'autre vers moi ; il n'en faisait d'ailleurs aucun mystère.» Gershom Scholem, *Walter Benjamin. Histoire d'une amitié* cité à partir de Walter Benjamin, *Le raconteur suivi d'un commentaire de Daniel Payot*, traduction de Sybille Muller, Circé, 2014, p.46

dans des considérations sur la littérature russe, profite de l'occasion pour condenser et fixer les résultats de sa réflexion sur le récit, dont il ne cache pas sa préférence face au roman : «[...] je ressortirai pour Leskov une vieille marotte et tenterai d'appliquer à l'homme mes considérations sur l'opposition du romancier et du narrateur et ma vieille préférence pour ce dernier.»³⁴ Ce texte que beaucoup ont lu comme le constat nostalgique de «la mort du récit» et de la fin d'un monde peut en effet être compris sous différentes perspectives, nous l'aborderons ici sous celle de la transformation et du renouvellement des formes de narration³⁵. Certes, Benjamin pensait l'autorité de l'«ancienne narration» contenue dans la tradition orale irrémédiablement perdue, et avec elle la «quintessence» du récit. Il s'est toutefois gardé ouvert quant aux futures mutations de la narration, ainsi écrivait-il dans ses fragments théoriques : «La narration, elle demeurera. Mais pas sous sa forme “éternelle”, dans sa chaleur familière et souveraine ; plutôt sous des formes inédites, audacieuses, desquelles nous ne savons rien encore.»³⁶

L'intérêt que Walter Benjamin porta au récit n'est pas circonstanciel, il l'habita durant une longue partie de sa vie. Dans ce cheminement qu'il fit avec le récit, Benjamin alternera entre ses propres expérimentations littéraires et un questionnement théorique sur la narration. C'est en 1928 qu'il fait la découverte de Nicolas Leskov grâce aux *Œuvres complètes* éditées par Verlag Beck et il en recommande alors la lecture à son ami Scholem : « j'espère du reste que tu as eu l'occasion de lire Leskov, qui est l'un des plus grands conteurs. Rencontrer cet auteur offre de puissants attraits (...) »³⁷ Il discerne en lui un représentant de cette figure lointaine du conteur, au même titre que Hebel, Gotthelf, Poe, Stevenson, Hauff, Kipling, etc. Cette même année il commence l'écriture de courts récits qui s'étaleront de manière disparate jusqu'à l'année 1935, une année avant la publication de son essai sur le conteur³⁸. Alors que

³⁴ *Le raconteur suivi d'un commentaire de Daniel Payot, op. cit.* p.44

³⁵ Pour Daniel Payot, l'enjeu de fond de cet essai porte sur l'«adéquation d'une conception révolutionnaire de l'histoire et d'une interprétation du cours des choses mettant l'accent sur son caractère “insondable” irréductible au seul volontarisme ou à la seule intention.» *Ibid.*, p.46

³⁶ Notes préparatoires de Benjamin, *Roman und Erzählung* cité dans la *Notice* de J.-M. Monnoyer pour «*Le narrateur : Réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov*», *Écrits français, nrf, Éditions Gallimard, Paris, 1991 ; Gesammelte Schriften II, 3, p.1283*

³⁷ *Le raconteur suivi d'un commentaire de Daniel Payot, op. cit.*, p.55

³⁸ Ceux-ci sont rassemblés en français dans trois recueils : *N'oublies pas le meilleur : et autres histoires et récits*, traduit et présenté par Marc de Launay, L'Herne, Paris, 2012 ; *Rastelli raconte... et autres récits*, traduit de

plusieurs de ses fragments théoriques des mêmes années commentent les chamboulements de la narration à l'époque de la modernité technique, la diversité de ces courts récits nous montre un Benjamin soucieux d'explorer les possibilités du genre à partir des histoires qu'on lui raconte, ainsi que de ses propres expériences de voyages, comme celles sur l'île d'Ibiza. Philippe Ivernel dira dans sa préface à une sélection de ces récits: « avec la discrétion de l'“essai”, les récits de Benjamin s'engagent dans le passage qui mène à une nouvelle imprécision et à une nouvelle objectivité : récits de transition, pour ainsi dire, entre l'ancien et le nouveau de la forme narrative, ils mettent en scène la figure du flâneur-voyageur, symbole du narrateur, au seuil de la modernité.»³⁹ En 1932, c'est encore sur l'île d'Ibiza qu'il rédigea les premières pages de sa *Chronique berlinoise*, récits autobiographiques de son enfance qu'il transformera l'année suivante en la série de textes d'*Enfance berlinoise vers 1900*. C'est aussi durant ces mêmes années, entre 1928 et 1933, que Benjamin aura l'occasion de faire cette expérience nouvelle de la parole : raconter à des milliers d'enfants grâce au micro de la radio. Ainsi, cette pratique du récit dont on pourrait prolonger la liste des activités témoigne d'une volonté toujours renouvelée d'expérimenter et de fixer à travers une forme spécifique du langage sa propre expérience et celle des autres.⁴⁰

Le récit rassemble plusieurs des préoccupations théoriques de Benjamin. Il permet d'articuler un pont entre sa philosophie du langage dont son œuvre de jeunesse est caractéristique, et sa philosophie de l'histoire qui apparaît plus tardivement, tout en poursuivant le fil de sa philosophie de l'art, et de son travail de critique littéraire qui l'accompagna tout au long de son œuvre. Il trouve donc une place de choix, au cœur de trois grands thèmes qui alimentèrent sa pensée. En 1925, face au pressentiment du rejet à venir de sa thèse d'habilitation à l'Université de Francfort - son essai sur l'*Origine du drame baroque allemand (Ursprung des deutschen Trauerspiels)* - il fait part dans une lettre à Gerhard

l'allemand par Philippe Jacottet, Éditions Seuil, 1987 ; *Récits d'Ibiza et autres récits*, traduit par Pierre Bayart, Riveneuve, Paris, 2011

³⁹ Tiré de la préface de Philippe Ivernel, dans Walter Benjamin, *Rastelli raconte... et autres récits*, op. cit. p.16

⁴⁰ «Trouver des mots pour ce qu'on a devant les yeux – comme cela peut être difficile. Mais lorsqu'ils viennent, ils frappent le réel à petits coups de marteaux jusqu'à ce qu'ils aient gravé l'image sur lui comme sur un plateau de cuivre. “Le soir les femmes se rassemblent à la fontaine devant la porte de la ville pour puiser de l'eau dans de grandes cruches.” - c'est seulement lorsque j'ai trouvé des mots que l'image se dégagait du vécu trop aveuglant, avec des bosselures dures et des ombres profondes.» «San Gimignano» Walter Benjamin, *Images de pensée*, Christian Bourgeois éditeur, 2011, p.113

Scholem de son projet d'une étude sur la beauté des contes pour enfants ainsi que d'une anthologie thématique de légendes et de contes populaires allemands. Cette anthologie, pensait-il, lui permettrait de mener une théorie de l'interprétation à partir «de l'essence langagière de la légende»⁴¹. Dans un curriculum vitae datant de 1928, le projet tient toujours, et la continuité avec son travail sur le *Trauerspiel* y est explicitée : «De la même manière que j'ai cherché à me représenter la teneur philosophique, morale et théorique de l'allégorie, je veux analyser celle du conte comme forme de transmission originelle et aussi fondamentale de certains aspects de cette teneur – c'est-à-dire le désenchantement des puissances occultes qui s'incarnent dans la légende.»⁴² Hannah Arendt nous fait part dans son essai sur le philosophe que :

«Ce qui est si difficile à comprendre au sujet de Benjamin est que, sans être poète, il *pensait poétiquement*, et par conséquent, était tenu de considérer la métaphore comme le plus grand don du langage. Le “transfert” dans la langue nous permet de rendre sensible l'invisible – “Une puissante forteresse est notre Dieu” – et ainsi d'en rendre possible une expérience.»⁴³

Très tôt, Benjamin a eu conscience de la forte affinité de la pensée et de la création langagière, et comment l'expérience humaine est intrinsèquement fondée dans la manifestation de la parole. Le langage cristallise dans la matière l'horizon de sens de nos expériences, il en garde la trace, et par le biais de l'image et de la métaphore langagière, il «rend sensible l'invisible». Hannah Arendt continue en rappelant que c'est dans les proverbes et dans les locutions du langage courant que pour Benjamin la réalité se manifestait le plus directement⁴⁴. Ainsi, il y avait déjà, dans ce goût et cette préférence pour le langage populaire et ses formes communes - le récit dont la forme générique englobe le conte, la légende, le proverbe - une fascination métaphysique et un choix politique auxquels il restera fidèle.

Historiquement, le conte représente la première forme de récit contenant en lui une «magie libératrice» qui vient s'opposer aux forces totalisantes du mythe :

⁴¹ Walter Benjamin, *Correspondance*, Paris, Aubier-Montaigne, 1979, tome I : 1910-1928, p.360 cité à partir de Philippe Baudoin; *Au microphone : Dr. Walter Benjamin. Walter benjamin et la création radiophonique 1929-1933*, éditions de la Maison des sciences de l'homme, coll. Philia, Paris, 2009, p.30

⁴² Walter Benjamin, *Écrits autobiographiques*, Christian Bourgois éditeur, collection «Détroit», 1994, p.32

⁴³ Hannah Arendt, *Walter Benjamin 1892-1940*, Éditions Allia, 2007, p.35. Les italiques sont de l'auteure.

⁴⁴ *Ibid.* p.39

« Le conte, qui, aujourd’hui encore, reste le premier conseiller de l’enfance, parce qu’il fut jadis le premier conseiller de l’humanité, se perpétue secrètement dans l’art du récit. Le premier véritable récit est et demeure le conte. Quand on ne savait plus vers qui se tourner, le conte portait conseil, et quand la détresse était à son comble, il offrait le secours le plus prompt. Cette détresse était celle du mythe. Le conte nous renseigne sur les premières mesures prises par l’humanité pour dissiper le cauchemar que le mythe faisait peser sur elle.»⁴⁵

On reconnaît la part métaphysique du conte, celle de donner conseil face à la détresse paralysante du mythe. Alors que le conte est porteur d’un «enchantement libérateur» qui nous fait complices de la nature, le mythe, lui, est un «cauchemar» où le sujet humain est le jouet d’une totalité cosmique qui l’englobe et le menace. Ainsi ces deux genres narratifs séculaires, renferment deux modalités d’appartenance au monde qui s’opposent. À travers le courage qui s’inscrit dialectiquement entre les pôles de la ruse et de l’effronterie, le conte a pour finalité d’enseigner ce qui peut sauver et libérer l’humanité. Cette complicité avec la nature et avec ce qui nous entoure, «l’adulte ne la perçoit que de façon intermittente, dans ses instants de bonheur ; l’enfant la découvre d’abord dans le conte, et elle le rend heureux.»⁴⁶ Le conte contient une promesse de bonheur, à laquelle la société moderne et sa rationalité semblent être étrangères. Il fut le premier conseiller de l’humanité, et il reste aujourd’hui de bon conseil pour l’enfant.

Cette allusion du conte opposé au mythe porte une allégorie qui touche à l’actualité de l’époque où a été écrit ce texte, en pleine montée du fascisme. Les mythes modernes seraient les répétitions de l’histoire, dont l’humanité prisonnière des fautes et des erreurs passées, car victime d’oubli, n’a pas su collectivement tirer de leçons. Ce geste de sauvetage (*Rettung*) du récit depuis le présent, prend sa nécessité du fait qu’il est maintenant impérieux d’établir un lien authentique avec le passé. Nous sommes de plus en plus confrontés à des formes de communication qui nous enferme dans une temporalité de l’immédiat, et qui nous prive d’un véritable rapport au passé et de toute capacité de le transmettre. Le récit contient en lui un modèle historique révolutionnaire, car il permet à travers la remémoration (*Eingedenken*), catégorie centrale de la philosophie de l’histoire de Benjamin, une transmission salvatrice du

⁴⁵ «Le Conteur», *op. cit.*, p.141

⁴⁶ *Ibid.*, p.142

passé. Le récit a une importance théologique, il permet par la remémoration la rédemption du passé oublié. Il réactualise un moment du passé qui a une utilité pour le présent. Dans la thèse III sur le concept d'histoire, le dernier texte que Benjamin rédigea au printemps 1940 quelques mois avant sa mort, c'est encore la figure du conteur sous les traits du chroniqueur de l'histoire qui est chargé d'assumer la remémoration intégrale du passé dans tous ses détails⁴⁷. Ainsi, en sauvant de l'oubli le récit, Benjamin permet de se remémorer et de repenser l'importance d'une forme de narration qui assure la transmission collective de l'expérience humaine.⁴⁸

1.1.2 La perte du lointain : De l'expérience collective à l'expérience individuelle

Nous allons voir comment le lointain est une des notions centrales de l'essai sur le conteur. C'est autour de celle-ci que s'articule l'analyse des autres formes de narration et de leur rapport au médium. Le récit provient du lointain, c'est ce qui caractérise le rapport au monde, à l'expérience, au temps et à l'histoire qu'il permet. Il s'oppose dialectiquement à la notion de proche, dans laquelle les nouveaux médiums de reproduction technique et les formes de narration qui y sont reliées semblent vouloir nous confiner. Le texte du conteur s'ouvre en nous présentant la figure du conteur depuis la distance qui désormais nous sépare de lui. Non pas malgré cette distance, mais à travers elle. Nous avons l'habitude de nous représenter les choses en nous efforçant d'amoindrir l'éloignement, afin de les rendre de plus en plus proche et de les offrir au regard désireux de se les approprier. Ici c'est justement grâce et à travers cette distance que le conteur va pouvoir nous apparaître, il faut accepter, méthodologiquement et épistémologiquement, de le discerner de loin. Le constat de cette disparition du conteur nous pouvons le faire à partir d'une expérience qui à l'inverse, nous est proche et qui touche le creux de notre quotidien. L'art de conter est en train de se perdre, car «il est de plus en plus

⁴⁷ «Sur le concept d'histoire», *Œuvre III*, Folio, 2000, p.429

⁴⁸ « L'exigence de remémoration du passé n'impliquant pas simplement la restauration du passé mais aussi une transformation du présent telle que, si le passé perdu s'y retrouve, il ne soit plus le même mais soit, lui aussi repris et transformé.» Jean-Marie Gagnebin; *Histoire et narration chez Walter Benjamin*, Éd. L'Harmattan, Paris, 1994, p.28

rare de rencontrer des gens qui sachent raconter une histoire.»⁴⁹ De cette remarque Benjamin va plus loin, nous ne sommes plus en mesure d'échanger nos expériences quotidiennes par le moyen de récits. C'est notre faculté la plus inaliénable qui semble faire défaut : la faculté d'échanger nos expériences. Cette atrophie du langage est rattachée dans la première section à deux phénomènes historiques dans lesquelles Benjamin voit se concrétiser de nouvelles conditions d'expérience en rupture avec le monde préindustriel et artisanal dans lequel est apparu le conteur.

Ces deux phénomènes sont compris de manière complémentaire, c'est d'abord, le développement démesuré de la technique et la privatisation de la vie que celle-ci engendre, ensuite, la violence de la guerre de 1914-18 de laquelle les soldats revinrent muets, dépassés par les nouveaux moyens de destruction de masse. «Car jamais expériences acquises n'ont été aussi radicalement démenties que l'expérience stratégique par la guerre de position, l'expérience économique par l'inflation, l'expérience corporelle par la bataille de matériel, l'expérience morale par les manœuvres des gouvernants.»⁵⁰ Les conditions d'expériences sont complètement modifiées par les prouesses de la technique et le prolongement de celle-ci dans la guerre moderne. Les développements techniques récents modifient l'expérience humaine autant au niveau de sa compréhension du monde, que de la possibilité de ses actions. L'ensemble des machines, des technologies et des connaissances spécialisées qui fonde la guerre moderne a un fonctionnement assuré par une action humaine de plus en plus minimale et dont le contrôle est détenu par une seule minorité. L'individu ne peut se représenter la complexité et l'ampleur d'un système d'organisation qui le dépasse et l'absorbe, mais seulement constater l'efficacité et l'étendue de ces dégâts. Le corps humain devient impuissant et muet devant un tel déploiement.

Dans son essai sur Eduard Fuchs, écrit en 1937 un an après celui sur le conteur, Benjamin poursuit plus avant sa critique des développements de la technique et de l'idéologie du progrès qui sous-tend ces développements :

« La "bonhomie sentimentale" de la bourgeoisie est peut-être due à sa sourde satisfaction de ne jamais avoir à connaître l'évolution promise aux forces

⁴⁹ «Le Conteur», *op. cit.*, p.115

⁵⁰ *Ibid.*, p.116

productives entre ses mains. En effet cette expérience fut réservée au siècle suivant : Il verra la vitesse des moyens de transport, la capacité des appareils qui reproduisent la parole et l'écriture dépasser les besoins. Les énergies déployées par la technique au-delà de ce seuil sont destructrices. Elles favorisent avant tout la technique de la guerre et de sa préparation par la presse. On peut dire de ce développement, qui était tout à fait lié à une classe, qu'il s'est effectué à l'insu du siècle passé. Il n'a pas encore eu conscience des énergies destructrices de la technique.»⁵¹

La puissance des nouveaux outils de contrôle placée entre les mains d'une classe bourgeoise inconsciente des régressions sociales de son idéologie se révèle totalement destructrice. Le développement technique accompli par la seule bourgeoisie ne peut promettre aucune véritable avancée, aucune promesse de bonheur, s'il reste dicté par des intérêts de classe égoïstes et belliqueux. Dans son livre *Sens unique*, écrit entre 1923 et 1926, Benjamin anticipe la catastrophe à venir de cette idéologie du progrès : si le renversement de la bourgeoisie par le prolétariat «n'est pas accompli avant un moment presque calculable de l'évolution technique et scientifique (indiqué par l'inflation et la guerre chimique), tout est perdu. Il faut couper la mèche qui brûle avant que l'étincelle n'atteigne la dynamite.»⁵² Pour Benjamin la tâche révolutionnaire est urgente et doit se faire avant que la technique devienne aussi puissante que dévastatrice. Cette tâche ne sera pas le résultat «naturel» du progrès historique ou technique, elle consiste en l'interruption des forces historiques conduisant à la catastrophe. La Première Guerre a démontré la menace que représente la technique, et la difficulté de transmettre une expérience aussi violente. Toutefois cela ne signifie pas pour Benjamin que la modernité ne puisse pas prendre d'autres voies, ou que le progrès technique soit nécessairement néfaste. Loin d'être fataliste, la pensée de Benjamin a entrevu dans les nouvelles techniques comme le cinéma ou la radio un moyen possible d'émancipation social.

Une des thèses de Benjamin qui remonte à ses premiers textes théoriques et qu'il continuera d'explorer dans ses travaux ultérieurs sur Baudelaire et sur le livre des *Passages*, veut montrer comment l'expérience collective au sens d'*Erfahrung* a été remplacée peu à peu

⁵¹ Walter Benjamin, «Eduard Fuchs, collectionneur et historien», », Folio, Œuvre III, 2000, p.185

⁵² Walter Benjamin, *Sens unique*, Lettres Nouvelles/Maurice Nadeau, Paris, 1978, p.205-206

par une expérience de plus en plus atomisée et intériorisée, l'expérience au sens d'*Erlebnis*⁵³. Pour Jaeho Kang, «la notion d'expérience est le véritable point focal de l'analyse de la modernité, de sa philosophie de l'histoire et sa théorie de l'œuvre d'art.»⁵⁴ Cette atrophie de l'expérience est dans l'œuvre du philosophe mis en relation avec les transformations de la technique et de l'utilisation qu'on en fait. C'est parce que de nouveaux médiums de transmission comme le livre ou la presse imprimée sont apparus, que l'expérience transmise de bouche à oreille a perdu de sa primauté, pour que finalement le conteur se réfugie dans la littérature.

Désormais, c'est l'information diffusée par le journal de manière quotidienne qui caractérise la dernière forme de communication humaine. «L'information n'a de valeur qu'à l'instant où elle est nouvelle. Elle ne vit qu'en cet instant, elle doit s'abandonner entièrement à lui et s'ouvrir à lui sans perdre de temps.»⁵⁵ Un bouleversement épistémologique s'en suit, car l'information implique une toute nouvelle compréhension du monde, elle nous réduit au proche et à l'immédiat. Villemessant, le fondateur du *Figaro*, disait : « Mes lecteurs se passionnent davantage pour un incendie au Quartier Latin que pour une révolution à Madrid.»

« On ne saurait dire plus clairement, ni plus brièvement, que l'information en prise sur la réalité la plus immédiate trouve désormais plus d'audience que les nouvelles venues de loin. Celles-ci – que la distance fût d'ordre spatial ou temporel, qu'elles eussent leur source dans des pays lointains ou dans une tradition ancienne – jouissaient d'une autorité qui les rendait valables en l'absence même de tout contrôle. L'information, elle, prétend être aussitôt vérifiable. [...] Souvent, elle n'est pas plus exacte que ne l'étaient les nouvelles colportées aux siècles passés. Mais alors que ces nouvelles prenaient bien souvent un aspect merveilleux, il est indispensable que l'information paraisse plausible. Elle s'avère par là inconciliable avec l'esprit du récit. Si l'art de conter est devenu chose rare, cela tient avant tout aux progrès de l'information. »⁵⁶

⁵³ Benjamin abordera dès ses essais de jeunesse le problème de la désintégration de l'expérience d'un point de vue théologique, mais à partir des années trente sa réflexion sur la dévaluation de l'expérience part plutôt d'une analyse matérialiste des conditions de production et de la réception des œuvres d'art. Richard Wolin; *Walter Benjamin : An Aesthetic of Redemption*, Columbia University Press, New York, 1983, p.214

⁵⁴ Jaeho Kang, *Walter Benjamin and the Media : The Spectacle of Modernity*, Polity press, Cambridge, 2014, p.27

⁵⁵ *Ibid.*, p.124

⁵⁶ *Ibid.*, p.122-123

Le journal est dorénavant ce qui rapporte les nouvelles, ce n'est plus seulement les histoires racontées au jour le jour dans les multiples et infimes contacts sociaux. Le savoir moderne rationalisant s'est institué à partir de la culture lettrée, et s'est constitué grâce aux développements des sciences modernes où la réalité est sujette à une connaissance objective. L'information porte les mêmes revendications d'objectivité tout en se soumettant aux critères de rapidité qu'offrent les techniques de communication modernes. On passe d'un paradigme du savoir à un autre. L'expérience du passé en tant qu'autorité qui détient un savoir transmissible par la parole et la mémoire orale est remplacée par une vérité scientifique possible que grâce aux appareils de connaissances modernes qui effectuent un découpage de la réalité en des mesures quantifiables. L'information n'est pas seulement le résultat d'une transformation technique, mais d'une compréhension du monde qui diverge de celui que véhicule le récit. C'est l'aspect épique de la vérité, c'est-à-dire la capacité à transmettre à travers les traditions orales la culture et le savoir de génération en génération, qui peu à peu se perd.

«Le conseil, tissé dans l'étoffe même de la vie, est sagesse. L'art du récit tend à se perdre, parce que l'aspect épique de la vérité, c'est-à-dire la sagesse, est en voie de disparition. Le phénomène ne date pas d'aujourd'hui. Et rien ne serait plus insensé que de le considérer comme un simple "signe de décadence", à plus forte raison comme un fait spécifiquement "moderne". Il s'agit plutôt d'un phénomène concomitant à l'évolution historique des forces productives : ce mouvement qui, au cours des siècles et de façon tout à fait progressive, a éliminé le récit du domaine de la parole vivante.»⁵⁷

La lente transformation est reliée aux conditions de production matérielle et aux forces historiques. Dans son essai *Le conteur (Der Erzähler)* de 1936, Benjamin pointe l'invention de la technique du livre et celle de l'imprimerie, comme les conditions de possibilité qui ont permis l'apparition du roman, puis celle de l'information. Par contre, ces nouvelles formes de communication ne sont pas le résultat nécessaire de ces inventions, elles sont soumises à d'autres forces historiques. Par exemple, le roman «dont les origines remontent à l'Antiquité, a dû attendre des siècles avant de trouver dans la bourgeoisie naissante les éléments dont il avait

⁵⁷ «Le Conteur : Réflexion sur l'œuvre de Nicolas Leskov», *op. cit.*, p.120

besoin pour parvenir à sa floraison»⁵⁸, de même l'information devra attendre le triomphe de la bourgeoisie et sa main mise sur la presse pour entrer en lice comme forme de communication. Ces nouvelles formes de narration engendrent à leur tour de profondes mutations au niveau de nos perceptions (*aesthesis*). Elles ont, entre autre, un impact sur la mémoire humaine, et notre manière de se souvenir. Parce qu'il requiert une nouvelle forme de l'attention, les médiums engagent la mémoire humaine d'une manière qui leur sont propre, ce qui ultimement affecte la transmission de l'expérience, ainsi que notre rapport au temps et à l'histoire de manière collective et individuelle. La narration a été dépouillée de son aspect collectif : le lointain spatial et temporel que le récit traversait auparavant de bouche en bouche a été remplacé par le roman émanant des profondeurs de l'individu et atteignant l'incommensurable. Puis, est apparue l'information dont la valeur ne dure qu'un instant et ne vise qu'à transmettre le pur «en soi» de l'évènement, son objectivité.

C'est dans un court texte de 1933, *Expérience et pauvreté*, que le philosophe explicite le concept de l'expérience traditionnelle transmissible collectivement (*Erfahrung*) et sa fragmentation à laquelle on assiste à l'époque moderne. Pour illustrer ce concept d'expérience, il nous rappelle un ancien récit déjà présent chez Ésope. C'est l'histoire du père qui sur son lit de mort révèle à ses trois fils qu'un trésor est caché dans sa vigne. Les enfants vont se mettre à chercher, mais nulle trace de trésor. Quand vient l'automne, cependant, la vigne va donner des fruits comme aucune autre dans tout le pays. Leur richesse reconnaissent-ils alors, ne vient d'aucun trésor, mais de l'expérience que leur a légué leur père moribond : «la vraie richesse n'est pas dans l'or, mais dans le travail.»⁵⁹ Or, aujourd'hui, remarque Benjamin, plus personnes ne sait raconter une histoire, et nous ne connaissons plus nos proverbes, pire nous n'arrivons plus à faire de notre vie une expérience transmissible :

« L'expérience, on savait exactement ce que c'était : toujours les anciens l'avaient apportée aux plus jeunes. Brièvement, avec l'autorité de l'âge, sous forme de proverbes ; longuement avec sa faconde, sous forme d'histoires ; parfois dans des récits de pays lointains, au coin du feu, devant les enfants et les petits enfants. – Où tout cela est-il passé ? Trouve-t-on encore des gens capables de raconter une histoire ? Où les mourants prononcent-ils encore des paroles impérissables, qui se transmettent de génération en génération comme un anneau ancestral ? Qui,

⁵⁸ *Ibid.*, p.122

⁵⁹ Walter Benjamin, «Expérience et pauvreté», *Œuvre II*, Folio, 2000, p.365

aujourd'hui, sait dénicher le proverbe qui va le tirer de l'embarras ? Qui chercherait à clouer le bec à la jeunesse en invoquant son expérience passée ?»⁶⁰

Cette première page d'*Expérience et pauvreté* nous permet de dégager plusieurs traits de la notion d'*Erfahrung* chez Benjamin. Premièrement, on remarque que cette expérience se fonde dans une temporalité commune à plusieurs générations, elle assure une tradition partagée dans la continuité d'une parole transmise de père en fils, de mère en fille. Il s'agit ici de la continuité et de la temporalité des sociétés «artisanales» qui viennent s'opposer au temps disloqué et entrecoupé du travail dans le capitalisme moderne. Cette tradition, d'ordre non pas seulement religieux ou poétique, mais de l'ordre d'une pratique partagée par une collectivité. Les histoires ne sont pas simplement entendues ou lues, mais écoutées et suivies, elles entraînent une véritable formation (*Bildung*), valable pour tous les individus d'une communauté. Cette orientation pratique s'est perdue, ce qui explique notre désorientation (*Ratlosigkeit*) actuelle, et notre incapacité à donner et à recevoir un véritable conseil (*Rat*). L'expression privilégiée de cette expérience traditionnelle est la parole du mourant. Comme les voyageurs qui reviennent de loin, les agonisants sont auréolés d'une autorité suprême que le dernier voyage leur confère. Il faut se rappeler que le mot *Erfahrung* vient du radical *Fahr*, dont la signification en vieil allemand est celle de parcourir, traverser une région durant un voyage. « Nul ne meurt si pauvre, dit Pascal, qu'il ne laisse quelque chose. »⁶¹ À la source de la narration traditionnelle, à la source de la transmission de l'expérience on retrouve cette autorité, elle n'est pas le résultat d'une sagesse particulière, elle entoure le plus pauvre homme à l'heure de sa mort, écrit Benjamin au paragraphe X du *Conteur*.

En revanche la suite de l'essai *Expérience et pauvreté*, élabore un autre concept d'expérience en opposition à celui d'*Erfahrung*, celui de l'*Erlebnis* qui renvoie à la vie de l'individu particulier, dans son ineffable préciosité, mais aussi dans sa solitude. Il tire ce concept à partir d'un portrait de la vie bourgeoise du XIXe siècle, alors que ce processus de perte de références communes commence à devenir évident. Devant la froideur et l'anonymat social créés par l'organisation capitaliste du travail, la bourgeoisie tente de recréer un peu de

⁶⁰ «Expérience et pauvreté», op. cit., p.364

⁶¹ «Le Conteur : Réflexion sur l'œuvre de Nicolas Leskov», op. cit., p.120

chaleur et d'intimité (*Gemütlichkeit*) à travers un double processus d'intériorisation⁶². Dans le domaine psychique : les valeurs individuelles et privées remplacent la foi en des certitudes collectives, sans que ces dernières soient réellement critiquées ou rejetées. On assiste à l'apparition d'une histoire du soi qui vient remplir peu à peu le rôle laissé par l'histoire commune. D'autre part, cette intériorisation psychologique s'accompagne d'une intériorisation spécifiquement spatiale : l'architecture commence à valoriser maintenant «l'intérieur». Devant le monde hostile et impersonnel, la maison privée devient un refuge au monde extérieur. L'individu bourgeois veut remédier à ce mal par une appropriation personnelle en posant sa marque sur tout ce qui lui appartient en privé : ses expériences ineffables (*Erlebnisse*), ses sentiments, sa femme, ses enfants, son logis et ses objets personnels. Face à la dépossession du sens de sa vie, et réduit à l'anonymat lorsque qu'il quitte sa demeure, l'individu tente de laisser désespérément la marque de sa possession : habiter signifie laisser des traces. Horkheimer et Adorno dans leur ouvrage *La Dialectique de la raison* continueront la réflexion de Benjamin sur l'*Erlebnis*. Ils distinguent une absence de profondeur historique dans cette expérience individualisée qui tend à la destruction systématique du passé, alors que les « individus sont réduits à n'être plus que pures successions d'expériences instantanées qui ne laissent aucune trace, ou plus encore : leur trace est pour eux objet de haine parce qu'irritation, superflue, littéralement dépassé.»⁶³ Cette vision pessimiste de l'expérience de la modernité condamne l'humanité à un présent qui se répète, limitant la transmission de la mémoire à des traces «superflues» et «dépassés».

Adorno dans sa lettre du 6 septembre 1936 à Benjamin qualifie en commentant l'essai *Der Erzähler*, l'impossibilité de la narration comme étant «un constat historico-philosophique»⁶⁴. Ainsi, c'est une rupture historique de nos conditions de vie qui est la cause de cette difficulté d'échanger nos expériences à travers le langage et le récit. «Une génération qui était encore allée à l'école en tramways hippomobile se retrouvait à découvert dans un paysage où plus rien n'était reconnaissable, hormis les nuages et, au milieu, dans un champ de force traversé de tensions et d'explosions destructrices, le minuscule et fragile corps

⁶² «Expérience et pauvreté», op. cit., p.370

⁶³ Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, *La Dialectique de la raison : Fragments philosophiques*, traduit de l'allemand par Eliane Kaufholz, Gallimard, 1983, p.226

⁶⁴ *Correspondance Adorno/Benjamin 1928-1940*, folio essais, Gallimard, 2006

humain»⁶⁵. Benjamin reconnaît dans ce passage d'une expérience collective transmissible à une expérience atomisée de plus en plus difficile à partager, l'appauvrissement de notre expérience humaine. La rupture de la transmission de biens culturels et de certaines traditions représente une perte irréversible. L'expérience humaine qui se transmettait au-delà de la mort individuelle à travers la tradition orale contenait une promesse de salut et une forme de transcendance. À travers les produits culturels des sociétés artisanales s'étaient déposés les rêves et les espérances collectives des générations précédentes. Il suffit d'ouvrir le journal pour constater que le cours de l'expérience a encore chuté, alors que le monde est de moins en moins reconnaissable, et que notre expérience perd de sa mesure commune.⁶⁶ On retrouve un Benjamin attentif aux bouleversements de la production culturelle, artistique et politique qui arrivent à maturation au début du XX^e siècle.

1.2. Le récit : Un savoir venu du lointain

1.2.1 Un rapport artisanal au monde

C'est bien au monde industriel et capitaliste que Benjamin oppose sa figure du conteur, et à travers laquelle on peut percevoir les résonances de la pensée romantique qui alimenta son œuvre. La *Weltanschauung* («la vision du monde») romantique, nous rappelle Michael Löwy, implique «une critique culturelle de la civilisation moderne (capitaliste) au nom de valeurs pré-modernes (pré-capitalistes) – une critique ou protestation qui porte sur des aspects ressentis comme insupportables et dégradants : la quantification et la mécanisation de la vie, la réification des rapports sociaux, la dissolution de la communauté et le “désenchantement du monde”»⁶⁷ Pour Löwy, la pensée romantique de Benjamin certes empreinte de nostalgie n'est

⁶⁵ «Le Conteur : Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov», *op. cit.* , p.114

⁶⁶ *Ibid.*, p.115

⁶⁷ Michael Löwy; *Walter Benjamin : Avertissement d'incendie. Une lecture des Thèses «Sur le concept d'histoire»*, Éditions de l'éclat, philosophie de l'imaginaire, 2014, p.14

pas nécessairement «rétrograde». Pour le romantique révolutionnaire, « l'objectif n'est pas un retour au passé, mais un *détour* par celui-ci vers un avenir utopique.»⁶⁸

Dans la section II, Benjamin trace une généalogie à partir de ce qui serait les deux prototypes archaïques du conteur dont «la très intime interpénétration» se fit ultérieurement dans les corporations artisanes du Moyen Âge. Ces deux types fondamentaux sont le voyageur, celui qui a vu du pays, et le laboureur sédentaire, celui qui est resté au pays et qui connaît les histoires et les traditions du coin. Ces deux milieux ont créé leurs propres lignées de conteurs dont les caractéristiques se sont gardées au cours des siècles et dont on retrouve encore des exemples aujourd'hui. Mais c'est seulement grâce à la structure corporative des artisans médiévaux, où cohabitaient maîtres sédentaires et compagnons ambulants qu'a pu se fondre et se lier ces deux archétypes en un seul type, celui du conteur. Le marin, le voyageur, porteur d'un «savoir du lointain» et le paysan, le laboureur, puis l'artisan, porteur d'un «savoir du passé», furent «les maîtres anciens de l'art de conter, l'artisanat fut sa haute école.»⁶⁹ Le récit transmis par le conteur traverse la distance du temps et de l'espace, il prend sa source dans un lointain, non immédiat, «hors des voies balisées et des certitudes acquises»⁷⁰. Le récit provenant du passé, est lui aussi un voyage dans le lointain, un lointain temporel. Trois motifs se nouent autour de la figure du conteur : le *récit* est une *expérience* de la transmission d'un lointain, et la *distance* de celui-ci marque la condition de toute expérience et de tout récit. Une question essentielle fait alors surface : comment transmettre ce qui vient de loin, comment ne pas abolir la distance, mais au contraire l'exprimer en même temps que les contenus du récit, à travers le matériau narratif ? Cela pointe un lien important entre ce qui d'un côté est le «genre littéraire » du récit, et de l'autre, une pratique quotidienne, commune, populaire et anonyme de la narration. «L'expérience transmise de bouche en bouche est la source à laquelle tous les conteurs ont puisé.»⁷¹ Voici ce qui caractérise de manière fondamentale le récit, son mode de transmission et sa provenance sont la tradition orale. Le conteur n'invente pas ses histoires à partir de rien, il ne prétend pas à l'originalité, ni au pouvoir de l'imagination, il fixe par écrit

⁶⁸ *Ibid.*, p.14

⁶⁹ «Le Conteur : Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov», op. cit., p.117

⁷⁰ *Le raconteur suivi d'un commentaire de Daniel Payot*, op. cit., p.53

⁷¹ «Le Conteur : Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov», op. cit, p.116

ou oralement, un matériel narratif qui provient de «cercles de vie» producteurs en soi de récits⁷². Le conteur puise à une source à laquelle il a accès, mais qu'il n'a pas créée, qu'il n'épuise pas et dont il ne peut se rendre propriétaire. On comprend la portée politique et littéraire du conteur qui trouve sa place à l'intérieur d'un tissu social vivant, d'une réalité historique possédant son propre langage et son propre imaginaire, et dans laquelle il doit faire des choix esthétiques et narratifs pour trouver sa propre pratique du récit. Cette figure du conteur n'est pas une forme abstraite et autonome. Elle se concrétise de toutes sortes de manières, tout en se positionnant entre deux pôles, un pôle réceptif, qui est à l'écoute des traditions populaires, et un pôle de transformation, qui met en œuvre cet héritage reçu, en le transmettant sous une forme nouvelle.

Le conteur est empreint d'un rapport au monde et au langage dont le milieu artisanal sert de modèle. Le récit est en soi une forme artisanale de la communication :

«Le récit, tel qu'il a longtemps prospéré dans le monde de l'artisanat – rural, maritime puis citadin –, est lui-même une forme pour ainsi dire artisanale de la communication. Il ne vise point à transmettre le pur “en soi” de la chose, comme une information ou un rapport. Il plonge la chose dans la vie même du conteur et de cette vie ensuite la retire. Le conteur imprime sa marque au récit, comme le potier laisse sur la coupe d'argile l'empreinte de ses mains. Les conteurs ont toujours tendance à rapporter en premier les circonstances dans lesquelles ils ont entendu ce qu'ils s'approprient à raconter, quand ils ne le présentent pas simplement comme quelque chose qu'ils ont eux-mêmes vécu.»⁷³

Le lien entre le récit et l'artisanat, n'est donc pas seulement une proximité d'époque, une correspondance historique, mais aussi une parenté dans le mode de fabrication : le récit est fabriqué comme un objet artisanal, selon des procédés similaires. « Écrire, déclare Leskov dans une lettre, n'est pas pour moi un art libéral, mais un métier manuel.»⁷⁴ Cette similitude se décline sous deux aspects : la composition du récit est assimilable à un métier, de plus le récit porte l'empreinte personnelle du conteur. En associant le travail du conteur à celui d'un métier, cela vient dissocier son travail de toute technique industrielle, et de la participation au progrès économique que cela implique. Deux univers s'affrontent, d'une part la technique industrielle renvoie à une production de masse, standardisée et destinée à une consommation

⁷² *Le raconteur suivi d'un commentaire de Daniel Payot*, op. cit., p.52

⁷³ *Ibid.*, p.127

⁷⁴ *Ibid.*, p.127

de masse, et dont l'information est la forme de communication qui en résulte. D'autre part, la singularité et l'unicité de l'objet artisanal porte la trace de son fabricant, il conserve en lui quelque chose de la présence de l'artisan, sa gestuelle et sa manière propre. La singularité du conteur est incluse dans le récit lui-même, il n'est pas un sujet omniscient, quasi divin, il est lui-même ancré dans le monde, «astreint à la relativité de sa position et de sa faculté de voir et de comprendre, nécessairement relié à d'autres êtres et dépendant d'autres personnes, d'abord parce que c'est de ces personnes, ou de certaines d'entre elles, qu'il a reçu en héritage les histoires qu'à présent il consigne à son tour par écrit.»⁷⁵

D'autre part, nous voyons apparaître dans cette analogie entre le conteur et le potier, le rapport intime qui s'établit entre le geste, le récit et la vie du conteur, dont la section XIX élabore à partir d'une citation de Paul Valéry. Celle-ci révèle comment la sensibilité et l'engagement du conteur dans son rapport au monde et aux autres êtres humains prennent leur assise dans une pratique artisanale :

« L'âme, l'oeil et la main se trouvent ici mis en rapport. Par leur interaction, ils définissent une pratique. Mais cette pratique ne nous est plus familière. Le rôle de la main dans la production est devenu plus modeste, et déserte la place qu'elle occupait dans le récit (car celui-ci, dans sa dimension sensible n'est nullement l'oeuvre de la seule voix. Dans le véritable récit, la main aussi doit intervenir, par les gestes rodés dans le travail, elle soutient de mille manières ce que la bouche dit). »⁷⁶

L'artisanat ne désigne pas seulement une période historiquement déterminée, mais qualifie un état historique de la perception humaine, notamment de l'écoute. Ce sont les textes sur Baudelaire, en particulier celui de 1939 *Sur quelques thèmes baudelairiens*, qui permettent de préciser les déterminations spécifiques d'une telle pensée du geste, dans l'opposition que fait Benjamin entre le geste artisanal qu'il relie à « l'exercice » et à la « mémoire », et le geste devenu automatique qu'il relie au « dressage » et au « choc » : « Ne confondons surtout pas dressage et exercice. Au temps de l'artisanat, l'exercice jouait seul un rôle déterminant : à l'époque des manufactures, il a pu conserver une fonction. C'est grâce à lui, dit Marx, que « chaque branche de la production trouve, par *expérience*, la forme technique qui lui

⁷⁵ *Le raconteur suivi d'un commentaire de Daniel Payot, op. cit., p.79*

⁷⁶ «Le Conteur : Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov», *op. cit.*, p.149-150

convient... Par le dressage qu'opère la machine, le travailleur "inhabile" subit une profonde perte de dignité. Son travail devient imperméable à l'expérience.»⁷⁷ À travers la machine et plus généralement l'automatisme, Benjamin pense la disparition du rythme de l'activité artisanale, dont l'ancrage manuel impose le rythme de l'organisme humain. C'est ici la distinction qu'il établit entre ce rythme de l'activité artisanale et le rythme de l'automatisme des gestes qui est pertinente, et qui permet d'expliquer l'opposition centrale dans *Le Narrateur* entre l'artisanat et l'imprimerie, c'est-à-dire entre une technique qui est manuelle d'un côté, la narration, et une technique de reproduction qui est machinique de l'autre, et qui symbolise la fin de l'art de narrer.

1.2.2 Une temporalité épique

Nous avons vu comment le récit, en tant que pratique artisanale qui transmet l'expérience collective s'oppose aux nouvelles conditions techniques modernes, comme le journal qui veut plutôt transmettre le phénomène de manière objective à travers un médium qui le diffuse mécaniquement et qui le fait prisonnier de l'instant. Il sera présenté dans cette section comment Benjamin reprend dans *Le conteur* une conception du temps déjà présente dans son livre *Origine du drame baroque allemand*, celle de l'«histoire naturelle».

«Les rythmes qui gouvernent la mutation des formes épiques peuvent être comparés à ceux qui, au cours des centaines de milliers d'années, ont régi les grands bouleversements géologiques. Il n'est guère de formes [les formes épiques] de la communication humaine qui aient mis si longtemps à se former, si longtemps aussi à disparaître.»⁷⁸

C'est un temps historique en gestation. Dans cette conception historique, les forces séculaires sommeillent dans l'attente d'événements révélateurs qui provoqueront leur réveil, ou à l'inverse, on assiste dans un mouvement inéluctable au remplacement des formes devenues archaïques par de nouvelles formes. La dévaluation de l'expérience et la transformation des formes de narration ne peuvent être réduites simplement à un «phénomène

⁷⁷ Walter Benjamin ; «Sur quelques thèmes baudelairiens», *Œuvre III*, Folio, *op. cit.*, p.362

⁷⁸ «Le Conteur : Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov», *op. cit.*, p.122

moderne», c'est le résultat de forces historiques souterraines qui proviennent de loin et qui agissent sur la longue durée. Ainsi l'avènement du roman se prépare depuis l'Antiquité, alors que l'information surgit et est introduite à l'époque du grand capitalisme.

Cette conception de l'histoire se base sur la notion benjaminienne du «dépérir» (*Vergängnis*), où le rythme de la nature s'accomplit en se livrant à la mort. C'est à partir de cette conception historique que Benjamin s'opposera à l'«historicisme», où s'établit un rapport historique statique ou empathique au passé. Ce courant de l'historiographie veut rendre le passé «tel qu'il était vraiment» (Ranke), c'est-à-dire comme un objet inerte sédimenté dans le passé historique et sans aucune pertinence pour le présent⁷⁹. Benjamin en fait la critique dans les *Thèses sur le concept d'histoire* de 1940, dans lesquels il développe un temps historique conçu en terme d'intensité, et non de chronologie. Adorno voyait dans cette *Vergängnis* un concept structurant toute l'œuvre de Benjamin. La distance qui nous sépare des choses et des êtres, à travers le dépérir qui les menace et les affecte, permet de révéler l'«inoublable» (*das Unvergessliche*) qu'ils et elles renferment. C'est l'œuvre du temps sur les choses rythmées par la «puissance figurative» de la mort qui forme la teneur de l'inoublable. L'inoublable c'est ce qui mérite d'être retenu et transmis au-delà de la mort, ce qui de manière qualitative se démarque à l'horizon du passé. Il se dégage de la mémoire comme ce qui aspire à la vie immortelle. Cette notion de l'inoublable apparaît dans un texte sur l'*Idiot* de Dostoïevski publié en 1920, au cours d'un passage à propos du rôle de la mémoire chez le prince amnésique Mychkine :

« La vie immortelle est inoublable, tel est le signe auquel nous la reconnaissons. C'est la vie qui, sans monument commémoratif, sans souvenir, peut-être même sans témoignage, échapperait nécessairement à l'oubli. Il est impossible qu'elle soit oubliée. En quelque sorte sans contenant et sans forme, cette vie demeure ce qui ne passe point. Et la dire "inoublable", ce n'est pas dire seulement que nous ne pouvons l'oublier ; c'est renvoyer à quelque chose dans l'essence de l'inoublable qui la rend inoublable »⁸⁰

⁷⁹ Richard Wolin; *Walter Benjamin : An Aesthetic of Redemption*, Columbia University Press, New York, 1983, p.214

⁸⁰ «L'*idiot* de Dostoïevski» trad. M. Candillac, revue par R. Rochlitz, paru dans *Œuvres I*, Paris, Folio essais Gallimard, 2000, p.142-165 cité à partir de la notice de Jean-Maurice Monnoyer au texte «Le narrateur» dans : *Écrits français*, Gallimard, 1991, p.257

Cette vie immortelle propose un aperçu de sa conception du temps qu'il développera dans les *Thèses* : un continuuel «à-présent» (*Jetztzeit*), où le passé est actualisé et accessible de manière immédiate dans le présent. D'une manière similaire, la vérité épique transmise à travers la tradition orale, la langue, les histoires, est en quelque sorte une grande mémoire collective qui fonctionne comme cette vie immortelle : par l'acte de remémoration du conteur elle échappe à l'oubli, «cette vie demeure ce qui ne passe point», elle garde présent et actuel l'inoubliable. L'enjeu, c'est de penser une temporalité qui ne soit pas close, un présent qui ne soit pas prisonnier de sa propre finitude, mais au contraire un «temps actuel» plein et chargé de passé. Le roman se clôt sur la linéarité d'une histoire finie qui émerge de la profondeur de l'individu. De même, on peut faire un rapprochement avec la chronologie qu'établit l'historien, ce «temps homogène et vide» de l'historiographie traditionnelle. Le récit du conteur, quant à lui, renvoie à une extériorité non définie, à un lointain spatial ou temporel qui traverse la mort, et dont il tire son autorité. Le récit préserve en soi une incomplétude, qui n'est pas impuissance, mais ampleur et ouverture sur l'extérieur de notre propre vie individuelle. Il vient établir une relation entre une trame narrative, le conteur, l'auditeur et une dimension autre qui le dépasse, une extériorité irréductible. L'enjeu actuel de ces grands bouleversements géologiques qui affecte les formes épiques, et qui est le signe de mutations historiques plus générales, concerne la préservation ou non, de cette extériorité. La vérité épique l'accepte comme fondamental, le roman la réduit, l'information la supprime⁸¹.

Dans la section VII de l'essai sur le conteur, on passe de la géologie à la botanique en continuant à explorer les ressources de l'«histoire naturelle», alors que le récit est maintenant comparé à une graine en germination. C'est le récit du roi Psamménite tiré des *Histoires* d'Hérodote, premier conteur grec nous dit Benjamin, qui sert de modèle. C'est l'histoire du roi d'Égypte Psamménite, qui lorsqu'il fut vaincu et fait prisonnier par le roi des Perses, Cambyse, fut humilié par ce dernier. Il fit placer le roi sur la route du cortège triomphal, et s'assura que le prisonnier puisse y voir passer sa fille, réduite à l'état de servante, allant à la fontaine avec une cruche. Devant ce spectacle tous les Égyptiens se plainquirent et se lamentèrent, mais Psamménite seul restait immobile et ne disait mot, puis voyant son fils

⁸¹ *Le raconteur suivi d'un commentaire de Daniel Payot, op. cit. p.71*

qu'on emmenait au supplice, il ne bougea pas d'avantage. Mais lorsqu'il reconnut dans le rang des prisonniers, son serviteur, un vieillard misérable, c'est alors qu'il se frappa la tête avec les poings et témoigna les signes de la plus profonde affliction.⁸² Il s'agit pour Benjamin d'un véritable récit, car il garde sa «force rassemblée en lui» et malgré les âges il n'épuise pas sa matière à développement. Par la sécheresse de son compte rendu, le récit offre plusieurs pistes de réponse, il doit être soumis à une interprétation. Ainsi, Montaigne qui s'est demandé pourquoi le roi se lamente-t-il, a répondu : «Ce fut qu'estant d'ailleurs plein et comblé de tristesse, la moindre surcharge brisa les barrières de la patience.»⁸³ Et pourtant on pourrait proposer toutes sortes d'interprétations à ce récit. Ce récit tel une graine qui sommeille pendant des siècles peut soudainement un jour éclore, et être alors source de réflexion et d'étonnement. Elle est en soi une forme de mémoire, car l'interprétation qu'on en tire, son éclosion, permet d'évaluer toute la dimension temporelle du récit, constituée d'une préparation sur la longue durée et d'une merveilleuse soudaineté. Il n'y a pas d'élucidation définitive au récit, mais un mouvement constant de déploiement, une potentialité encore à actualiser de germination. L'art du conteur est un art artisanal qui cherche à imiter les choses parfaites de la nature ; comme les perles fines, les vins profonds et mûrs, les personnes véritablement accomplies, le récit trouve sa perfection dans le long travail collectif de la tradition de conteurs qui reprennent inlassablement les mêmes histoires en accumulant les variations dans le but de trouver sa forme accomplie. Il se trouve aux antipodes du régime moderne de l'information, règne de l'immédiateté et de l'instant se suffisant à lui-même. Ainsi, une autre particularité du caractère artisanal du récit est son acquiescement fondamental au temps, la patience de l'artisan comme celle du conteur, témoigne d'une disposition à participer et à s'intégrer au cours des choses dont on n'a pas la maîtrise absolue, et qui au contraire nous impose ses lois. Notre époque à nous, affirme Benjamin dans la section IX à travers une citation de Valéry, nous impose plutôt d'abrèger, d'aller le plus vite possible, de produire des marchandises qui pourront atteindre rapidement le circuit économique de la consommation. C'est pourquoi l'industrie a supplanté l'artisanat, et que le récit n'est plus d'actualité. Ce que nous perdons

⁸² «Le Conteur», *op. cit.* p.124

⁸³ Michel de Montaigne, *Essais*, Livre I, chapitre 2, cité à partir de «Le Conteur : Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov», *op. cit.*, p.125

alors au-delà de la teneur en expérience personnelle et temporelle, qui se dégage des histoires et des objets, c'est le prodige d'une chose fabriquée dont on perçoit les traces des concours multiples, d'une dimension d'élaboration collective.

1.3 Nicolas Leskov : un passeur d'histoires

Il est difficile de savoir si c'est la commande d'un article sur la littérature russe que lui propose son ami suisse Fritz Lieb qui lui insuffla l'idée d'écrire sur le conteur ou s'il avait déjà l'intention de le faire plus tôt. Une chose est sûre, un tel contrat provenant d'une personne avec qui il partageait des affinités à la fois théologiques et politiques lui permettait une liberté dans l'écriture et dans le contenu. Benjamin rencontrait à cette époque d'importantes difficultés financières, ce qui l'obligeait à écrire des articles sur des sujets de toutes sortes, sans véritables intérêts pour lui, alors qu'ici il s'agit bien d'un essai qui prend une place importante dans son œuvre. Le choix de Benjamin pour Nicolas Leskov peut s'expliquer par l'exemplarité de celui-ci chez les auteurs russes en tant qu'écrivain-conteur authentique et méconnu du lectorat européen, ainsi que par la fidélité de celui-ci pour le monde qu'il voulait rendre vivant par son langage autant que par ses histoires. Comme l'attestent plusieurs lettres de ses correspondances, il avait trouvé un vif plaisir littéraire dans la lecture de ses récits, ce qui lui permettait de le considérer parmi «les grands conteurs». De plus, le sentiment religieux de Leskov, «sa foi populaire de bon aloi» et son intérêt pour l'apocatastase d'Origène vient créer une affinité de pensée avec celle de Benjamin. On retrouve en effet, en filigrane du texte, certaines idées sur l'écriture de l'histoire que Benjamin va développer par la suite. Toutefois, malgré l'inspiration évidente de Leskov dans l'écriture de l'essai, il apparaît clair que le choix de l'auteur russe est plutôt un prétexte pour Benjamin de développer et de «tenter» d'y appliquer ses propres réflexions accumulées ses dernières années sur le narrateur, et d'expliquer «sa vieille préférence» pour celui-ci face au romancier.

Nicolas Leskov est né en 1831 dans la province d'Orel, situé au centre de la Russie. Son origine provinciale - loin des métropoles cosmopolites - et de famille simple l'amena à côtoyer le peuple russe dès sa jeunesse. Son père, fils et petit-fils de prêtre, avait acquis la noblesse personnelle dans le service civil. Sa mère était de petite noblesse héréditaire alors que sa

grand-mère descendait d'une famille de marchands de Moscou. Ce triple héritage : clergé, noblesse, négoce le préparaient d'emblée à faire face à la réalité complexe de la Russie⁸⁴. Attentif au monde qui l'entoure, Leskov s'est formé au contact de la vie et non des livres. À dix-sept ans, l'incendie des biens de sa famille, et la mort de son père l'obligea à gagner sa vie, ainsi sa formation s'est faite dans les différents postes qu'il occupa et les expériences humaines auxquelles il fut confronté. Il passa la fin de sa jeunesse à travailler et à voyager à travers la Russie⁸⁵. C'est de là qu'il accumule les histoires, les personnages, et autres connaissances qui lui serviront de matériel pour son œuvre à venir, une «œuvre vivante». Une des premières missions dont il fut chargé lorsqu'il commença à travailler pour le mari de sa tante, l'anglais Scott, fut d'accompagner un convoi de paysans qui descendait l'Oka et la Volga sur un train de barques. De cette expérience il en tire le récit *Un produit de la nature*. On retrouvera fréquemment cet aspect biographique dans ses récits. Il accomplit par la suite d'autres missions, lui permettant de parcourir le pays de la Sibérie au Sud, en passant par les steppes bachkires et tatares ; il disait avoir tout vu « de la mer Noire à la mer Blanche ».

C'est à l'âge de vingt-neuf ans que Leskov commencera son travail d'écrivain, sa connaissance de la Russie populaire l'amena naturellement vers le récit.

« J'ai rassemblé mon vocabulaire au cours de nombreuses années, à l'aide des petits mots, des proverbes, des expressions attrapées au vol dans la foule, sur les barques, dans les bureaux de recrutement, dans les monastères... Pendant des années, j'ai prêté attentivement l'oreille à l'accent et à la prononciation des Russes aux différents degrés de leur position sociale. Chacun chez moi parle à sa façon, non d'une façon littéraire. Il est beaucoup plus difficile à un écrivain d'assimiler la langue, le parler vivant du commun des gens qu'un langage livresque »⁸⁶

L'art de conter part de la qualité d'une attention portée pour le monde qui l'entoure, l'écoute et l'observation sont à la base de sa pratique d'écrivain. Il accumule les originalités, les curiosités, les bizarreries que le temps a formées dans le langage, dans le caractère des gens, dans la sagesse populaire. Un travail quasi ethnographique, qui vise à peindre une réalité précise dans toutes ses particularités. Son œuvre se trouve ainsi à mi-chemin entre imitation et création, entre tradition et innovation. Leskov commença à écrire grâce au journalisme qu'il

⁸⁴ Préface de Sylvie Luneau dans Nicolas Leskov; *Œuvres*, coll. Pléiade, Éd. Gallimard, Paris, 1982, p.12

⁸⁵ *Ibid.*, p.14

⁸⁶ *Ibid.*, p.25

pratiqua toute sa vie, il écrivit ensuite quelques romans, mais ce sont ses récits, appartenant à une couche plus tardive de sa production, qui marquent la partie la plus importante de son œuvre. Après son échec dans le genre du roman, le récit lui permit le mieux d'exprimer ce qui l'intéressait : le monde bigarré de la Russie lointaine et religieuse, l'imaginaire populaire et fantastique des on-dit, des récits divers et des témoignages vivants pour ainsi «ressusciter les caractères et l'esprit de toute une époque». Le récit tel qu'il le pratique lui vient de l'héritage de la tradition orale russe. La structure libre du récit qui n'est pas soumis aux contraintes d'une intrigue linéaire, au développement psychologique des personnages, à une longueur particulière, etc. lui permet le mieux d'exprimer ce qui compte pour lui : l'expression des types russes, le langage populaire, les histoires, etc. Ainsi, Leskov nous dit : « Ce langage, ce n'est pas moi qui l'ai créé, je l'ai surpris chez le moujik, chez le pseudo-intellectuel, chez les beaux-parleurs, chez les hommes de Dieu, chez les bigots.»⁸⁷

Pourtant, Nicolas Leskov ne participe pas directement à cette tradition orale vivante qu'il voit tranquillement disparaître. Il choisit d'écrire à partir de cette tradition, ce qui en un sens vient interrompre la chaîne de l'oralité, mais cela vient aussi sauvegarder ces voix du passé grâce au médium de l'écrit. Le choix de Benjamin pour Leskov se voit ici en partie éclairé : « Que la Russie précommuniste soit par lui sauvée de l'oubli place Leskov dans une optique singulière, nous dit Jean-Maurice Monnoyer, car l'avenir du communisme consiste bien selon Benjamin, à prendre en charge tout le passé des opprimés. Avec eux, la narration a été opprimée *elle aussi*.»⁸⁸ Le portait vivant de la Russie populaire qu'il trace dans son œuvre littéraire est celui des années de son enfance, une Russie en train de se transformer. Il est possible de faire un parallèle entre la fin d'une époque, celle de la Russie populaire, et l'*apokatastasis*, ce rassemblement de toutes les âmes au Paradis, selon la doctrine d'Origène qui aurait tant influencé Leskov. Recueillement que le conteur effectuerait par ses récits, mais qui, singulièrement, définira également l'effort de l'historien matérialiste tel que le nomme Benjamin dans ses *Thèses*⁸⁹. Benjamin appréciait chez Leskov son caractère «profondément religieux», où le cortège des créatures mené par le personnage du «juste» offrait une

⁸⁷ Introduction de Sylvie Luneau dans Nicolas Leskov ; *Œuvres*, op. cit., p.39

⁸⁸ Notice de Jean-Maurice Monnoyer sur «Le narrateur : Réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov » dans ; dans *Écrits français*, nrf, Éditions Gallimard, Paris, 1991, p.199

⁸⁹ Jean-Marie Gagnebin; *Histoire et narration chez Walter Benjamin*, Éd. L'Harmattan, Paris, 1994, p.96

«destination transcendante du vivant sous sa forme la plus profane»⁹⁰. Ce n'est pas pour rien que Benjamin nous parle de la chronique dans son essai sur le conteur, un genre auquel Leskov s'est essayé à plusieurs reprises. La chronique est précurseur de l'historiographie moderne, elle est cette forme épique qui est la plus achromatique, celle dont le faisceau de lumière est le plus pur, contenant tous les différents modes de narration possibles. Sa compréhension du monde est religieuse, ce qui la décharge de démontrer et d'expliquer les événements et de les enchaîner rigoureusement les uns aux autres, la chronique préfère les interpréter en les insérant dans le cours insondable du monde subordonné à la Providence divine. « Dans le conteur, la figure du chroniqueur s'est conservée sous des traits nouveaux et pour ainsi dire sécularisés. Leskov est l'un de ceux dont l'œuvre témoigne le plus clairement de cet état des choses. »⁹¹ Le conteur est alors celui à qui revient la tâche historique, «étrangère à toute véritable catégorie historique», elle consiste à raconter le cours de l'histoire, ce cadran dans lequel «s'avance la procession des créatures où la mort se trouve placée tantôt comme chef de file, tantôt comme dernier misérable»⁹². Ainsi, l'écriture de l'essai sur le conteur permet à Benjamin d'ébaucher des idées qu'il reprendra dans ses *Thèses sur le concept d'histoire* comme cette volonté d'une reprise intégrale du passé. Une idée que Leskov partageait en partie grâce à l'influence de la théologie chrétienne orthodoxe, et qu'il mettait en pratique dans son écriture.

Le récit chez Leskov se trouve souvent raconté par un personnage qui se trouve à l'intérieur de l'histoire. C'est ce que la langue russe nomme le *skaz*, qui consiste en une narration à la première personne dont le langage coloré est propre au personnage qui le raconte. Selon Catherine Géry, le *skaz* - que l'on pourrait traduire par «conte oral populaire» - tel que va le pratiquer Leskov s'articule autour de deux axes, «un axe narratif qui réintègre le *récit* dans toute sa dignité, et un axe lexical déterminé par la prééminence du *mot* dans la structure stylistique. »⁹³ Ainsi, la réhabilitation d'un principe narratif, «volontiers archaïsant et à visée éthologique», dont Leskov pense qu'il a disparu du roman réaliste contemporain, est la

⁹⁰ Notice de Jean-Maurice Monnoyer sur «Le narrateur : Réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov » *op. cit.*, p.198

⁹¹ «Le conteur», *op. cit.*, p.133

⁹² *Ibid.*, p.134

⁹³ «Préface : Le Skaz de Leskov et le jeu sur la langue» de Catherine Géry dans *Le gaucher et autres récits*, traduction de Catherine Géry, Éditions L'Age D'Homme, Lausanne, 2002, p.9-10

volonté d'un retour à une tradition narrative populaire. «Mais, continue Catherine Géry, prétendre revenir aux sources orales de la langue et des genres littéraires masque bien évidemment une convention esthétique d'une réelle sophistication. À partir du matériau ancien, Leskov va poser les jalons de la prose moderne.»⁹⁴ Il participe au renouvellement des formes de narration en reprenant des formes traditionnelles comme le récit, qu'il n'hésite pas à transformer.

Cette narration prend la forme d'une expérience mise en récit. Pour Benjamin le récit ouvertement ou tacitement présente un aspect utilitaire⁹⁵. «[Cette histoire] se traduit parfois par une moralité, parfois par une recommandation pratique, ailleurs encore par un proverbe ou une règle de vie - dans tous les cas le conteur, nous dit Benjamin, est un homme de bon conseil pour son public.»⁹⁶ Chez Leskov, peu de description, la mise en contexte est brève et nous dirige rapidement vers la conversation, le dialogue. Leskov s'intéresse au fait humain, à la parole, il ne s'attarde pas à décrire longuement, à peindre, il préfère insérer rapidement ses personnages et les laisser exprimer ce qu'ils ont à dire. À ce sujet Gorki disait :

« La différence entre Leskov et les géants de notre littérature, c'est que ces derniers écrivent plastiquement : les mots chez eux sont comme une glaise où, à la manière de Dieux, ils sculptent des figures et des formes humaines. Leskov est comme eux un magicien du verbe, mais n'écrit pas plastiquement, il raconte, et dans cet art il n'a pas d'égal. Son récit est un chant inspiré, ses mots, les mots les plus simples de la pure langue grand-russe, s'enchaînant les uns aux autres dans des pages pleines d'invention... Leskov est presque toujours dans les parages, tout près du lecteur, mais sa voix n'empêche pas d'écouter les étranges récits mi-fabuleux, mi-épiques que quelqu'un lui fait, comme une vieille nourrice pleine de sagesse.»⁹⁷

Prenons, *La rapine* qui débute ainsi : « La conversation portait sur les détournements de la banque d'Orel», quand un vieux marchand qui se trouvait en leur compagnie prend part à celle-ci en affirmant : «quand vient l'heure, même les honnêtes gens se mettent à piller». La morale de l'histoire qu'il va conter est contenue dans un passage des Psaumes : «Tu seras élu

⁹⁴ *Ibid.*, p.9-10

⁹⁵ « J'aime la littérature en tant que moyen qui me donne la possibilité d'exprimer tout ce que je tiens pour vrai et bon. Si je ne peux le faire, je ne l'estime plus : la regarder comme un art n'est pas mon point de vue... Je ne comprends absolument pas le principe de «l'art pour l'art» : non l'art doit être utile. Alors, seulement il a un sens précis... Si l'on ne peut, grâce à la littérature, servir la vérité et le bien, il est inutile d'écrire, il faut abandonner cette occupation.» à partir de Introduction de Sylvie Luneau dans, Nicolas Leskov; *Œuvres*, *op. cit.*, p.32

⁹⁶ «Le conteur», *op. cit.*, p.119

⁹⁷ Tiré à partir de l'introduction de Sylvie Luneau dans Nicolas Leskov; *Œuvres*, *op. cit.*, p.24

avec les élus, et tu te corrompras avec les insoumis». Ainsi continue le marchand : « Je connais un cas où un honnête homme a dévalisé un passant dans la rue.» Pour exemplifier ce passage, il leur raconte sa propre histoire « Je suis un vieil habitant d'Orel...».

Le conteur est un être qui provient du lointain, et dont la trame de sa vie vient se nouer à la trame de l'histoire qui est en cours. Il vient interrompre une histoire pour raconter la sienne propre. « Porter conseil, en effet, c'est moins répondre à une question que proposer une manière de poursuivre une histoire (en train de se dérouler). »⁹⁸ Par exemple, prenons le passage où Ivan Sévérianovitch fait son apparition dans *Le vagabond ensorcelé*, il est à l'arrière-plan, puis sa voix retentit, le point focal s'élargit : « Mais soudain surgit un nouvel interlocuteur il prit contre tous deux la défense du sacristain qui s'était pendu sans l'autorisation de ses supérieurs. Ce nouveau passager s'était embarqué à Konévetz sans qu'aucun de nous s'en fût aperçu. [...] Mais lorsqu'il parla, tous se tournèrent vers lui, surpris sans doute de ne pas l'avoir pas remarqué plus tôt.»⁹⁹ Cette forme de l'histoire dans l'histoire rappelle comment toute histoire en contient toujours une autre. Benjamin nous dit, la forme épique du souvenir est le principe inspirateur du récit : « La muse de la narration serait cette femme infatigable et divine qui nouerait le filet que forment en fin de compte toutes les histoires rassemblées.»¹⁰⁰ Le récit de sa vie que va nous faire ce paysan russe, incarnation typique du bogatyr, à la fois sauvage et bon, nourrie par les livres saints et préoccupés du salut de son âme est un véritable portrait collectif de la Russie populaire. C'est aussi la défense d'un problème théologique, la résurrection des âmes des suicidés, dont l'apocatastase d'Origène faisait la défense, et qui intéressa Leskov d'un point de vue religieux. Alors qu'en compagnie de quelques voyageurs il vogue sur le lac de Lagoda, Ivan Sévérianovitch est poussé à raconter les pérégrinations de son âme «ensorcelé» et dont le récit a le pouvoir de désensorceler :

« – Durant toute ma vie, j'ai toujours couru les plus grands dangers et j'ai été continuellement à la veille de périr ; mais chaque fois j'ai échappé à la mort. [...]

– Racontez-nous donc votre existence.

– Pourquoi pas ? Je veux bien vous raconter, si vous le désirez, ce dont je me souviens ; mais je ne peux faire autrement que de commencer par le début.

⁹⁸ «Le conteur», *op. cit.*, p.119

⁹⁹ Nicolas Leskov, *Œuvres*, *op. cit.* p.568

¹⁰⁰ Walter Benjmain : «*Le narrateur : Réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov* » *Écrits français*, *op. cit.* p.284

- Et bien ! cela sera d'autant plus intéressant.
- Je ne sais pas si ce sera intéressant, mais veuillez écouter. »¹⁰¹

Le conteur est alors celui qui a une histoire à raconter, car conter n'est pas nécessairement sa profession, elle est cette capacité de mettre en récit ce qu'il a vécu. « Son talent est de raconter sa vie, sa dignité est de la raconter *tout entière*. »¹⁰² C'est parce que son histoire est « tissé dans l'étoffe même de la vie » qu'elle est sage. L'autorité du conteur est justifiée par son expérience de la mort, car « la mort est la sanction de tout ce que relate le conteur. » C'est parce que Golovane a vu de proche plusieurs fois sa propre mort ainsi que celles des autres qu'il sait de quoi la vie est faite. De même, c'est parce que la mort est de plus en plus soustraite à l'attention des vivants dans les Temps modernes, que l'aspect épique de la vérité est en train de se perdre.

Certes la tradition orale se perd, et le récit dans la quintessence de sa forme ancienne a disparu, mais la remémoration du récit que nous en fait Benjamin permet sa réactualisation. Selon le vœu d'*apokatastasis* de ce dernier - cette tâche de reprise salvatrice du passé - il importe de transmettre le passé à travers le langage et la narration qui ne soit pas réducteur et figé, mais qui laisse venir à nous ce qui est lointain. Malgré les nouvelles conditions d'expérience qui tendent à rapprocher les choses de soi, accaparé par le désir de les posséder, et le fait que nous sommes prisonnier d'une temporalité immédiate qui nie la profondeur historique, il est impérieux de réfléchir à une manière de transmettre le lointain temporel qui soit en accord avec les médiums de communication actuels. Cela équivaut à repenser une forme nouvelle de récit depuis le présent qui prend en compte la reproductibilité mécanique des nouveaux moyens de communication ainsi que la transformation de l'aperception que ceux-ci engagent. Il s'agit alors d'établir un nouveau rapport à la tradition et à la transmission.

¹⁰¹ Nicolas Leskov, *Œuvres, op. cit.*, p.588

¹⁰² «Le conteur», *op. cit.*, p.150

Chapitre 2 : La radio allemande, considérations d'une époque sur un médium

Le 9 novembre 1918, deux jours avant la fin des hostilités de la Première Guerre mondiale, est proclamée par Philipp Scheidemann la République de Weimar. Elle s'effondrera 15 ans plus tard suite à la prise du pouvoir par Hitler le 30 mars 1933. Entamée au cours de la révolution allemande de 1918-1919, elle marque une période historique particulièrement mouvementée pour l'Allemagne. Elle constitue certes la première démocratie parlementaire, mais elle représente aussi la mise en échec des forces de la gauche allemande et la reprise du pouvoir par les régimes conservateurs, représentants de la bourgeoisie. Les révoltes ouvrières et les mouvements sociaux qui vont l'animer, ainsi que les crises économiques sans précédent vont placer le terrain pour la montée du national-socialisme qui va se faire au cours de cette période historique.

L'apparition au début du XXe siècle de nouveaux médiums de reproduction technique comme le cinéma, la photographie et la radio participent à ces bouleversements politiques et sociaux, en offrant des formes nouvelles de communication ayant la capacité de rejoindre les masses. Cela vient causer de profondes répercussions sur la transmission de la culture : on assiste à la rupture de traditions culturelles et sociales séculaires. L'œuvre d'art transmise par ces médiums n'est plus culturelle, ou esthétique, mais foncièrement politique. La rapidité et l'efficacité de la diffusion que permettent ces médiums participent à des transformations sociales rapides. « À la reproduction en masse, correspond une reproduction des masses »¹⁰³. Ce seront autant les avant-gardes artistiques sous Weimar, les intellectuels publics allemands, que les partis politiques qui vont être les premiers à faire l'expérience de ces nouveaux moyens de reproduction technique.

¹⁰³ «L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction technique» (version 1935), traduction par Maurice de Gandillac revue par Rainer Rochlitz dans *Œuvre III*, éd. Gallimard, Folio, Paris, 2000, p.110

C'est à partir de ce contexte social et politique hautement tendu que doit être compris le travail radiophonique de Walter Benjamin. L'apparition d'un médium comportant des répercussions d'une telle ampleur fait l'objet d'un débat social et d'une lutte politique pour participer à la production de ces nouveaux objets culturels. Benjamin influencé par son ami, le dramaturge Bertolt Brecht, de même que son ami Ernst Schoen, directeur de la programmation de la radio de Francfort, envisage pour la radio un projet d'éducation populaire et une critique de la culture de masse. Cela implique de repenser le rapport entre producteur et auditeur foncièrement problématique de ce médium. À l'époque, la radio tend à diffuser une pensée unique, monopolisée par ceux qui possèdent le médium, et dont le danger est le manque de diversité. En ce sens, la radio s'oppose à la narration traditionnelle et à l'épaisseur de couches de paroles que traverse le récit comme le résultat d'une production collective. Comment transmettre la densité historique de l'expérience collective à travers un médium qui paradoxalement isole et unit, individualise et rassemble ? La pratique de la radio par Benjamin va tenter de lutter contre cet accaparement du médium par une minorité, et repenser une utilisation du médium qui réponde à la demande du public, tout en contrecarrant la culture de masse. Son œuvre radiophonique se situe-t-elle dans la continuation de traditions culturelles (narratives, théâtrales, sociales)? Elle veut transmettre différentes traditions tout en obligeant à trouver des formes qui conviennent au médium radiophonique. Ce travail radiophonique est donc une tentative de penser la transformation de la culture et des formes de langage en participant à l'expérimentation de nouvelles formes pour le médium.

2.1 L'apparition de la radio en Allemagne

En 1887, Heinrich Hertz fait la découverte des ondes électromagnétiques, il ouvre la voie au transport d'informations dans l'espace, sans médiateur concret d'énergie et à la vitesse de la lumière¹⁰⁴. Près de quarante ans plus tard, l'année 1920 marquera la naissance de la radiophonie, une technique non plus seulement mécanique, mais électronique et ondulatoire.

¹⁰⁴ Article « radio » dans *Dictionnaire culturel de la langue française*, Tome III, Dictionnaire Le Robert, Paris, 2005, p.2323

Entre temps, Emile Berliner breveta son «gramophone», les Frères Lumières mirent au point leur «cinématographe», Guglielmo Marconi assura la première liaison sans fil au-dessus de l'Atlantique grâce à une antenne, la société automobiliste d'Henry Ford commença la production en série de son modèle Ford T, la Première Guerre mondiale éclata en Europe, etc. La succession des découvertes scientifiques et la diffusion industrielle de nouveaux appareils techniques qui en découlent, marquent la fin du 19^e siècle et le début du 20^e siècle et viennent bouleverser les conditions d'expérience de la société ainsi que ses modes de socialisation. Avec le téléphone, l'automobile, l'avion, le cinéma, le développement des villes, les nouvelles armes de guerre, la radio participe d'une mutation, où l'humain est relégué comme «cinquième roue du char de la technique»¹⁰⁵. « Ni la matière, ni l'espace, ni le temps ne sont depuis vingt ans ce qu'ils étaient depuis toujours», conclut Paul Valéry en 1928 dans son texte *La Conquête de l'ubiquité*¹⁰⁶. En plus de décloisonner l'espace, et d'accélérer le transfert d'information, un médium de masse comme la radio met en péril «l'expérience transmise de bouche en bouche»¹⁰⁷.

C'est la Première Guerre mondiale qui impulse le développement des techniques de télécommunication et ouvre l'utilisation de la radiophonie à grande échelle et à des fins stratégiques et commerciales. L'Allemagne utilise alors les ondes pour maintenir les communications avec trois groupes importants : sa flotte militaire et l'armée de terre; les colonies africaines ; les bateaux commerciaux et passagers. En 1918-1919, durant la révolution allemande, alors que plusieurs centaines de milliers de soldats se sont formés aux nouveaux équipements, plusieurs stations de transmission appartenant à la radio allemande d'État seront saisies par le mouvement politique rebelle qui tente d'établir un contre-pouvoir. Ces factions rebelles créent alors un comité central de la radio dans le but de contrôler les communications sans fil en Allemagne, mais dès avril 1919, le nouveau gouvernement retrouve le contrôle des stations de transmission et c'est le Ministère de la Poste qui reprend en charge le monopole. Durant les prochaines années qui vont suivre ces événements, plusieurs

¹⁰⁵ Walter Benjamin, «Théâtre et radio», dans *Écrits radiophoniques*, Éditions Allia, Paris, 2014, p.177

¹⁰⁶ Paul Valéry, *La Conquête de l'ubiquité*, 1928. Consulté le 21 juillet 2017 à partir de «Les classiques des sciences sociales» :

(http://classiques.uqac.ca/classiques/Valery_paul/conquete_ubiquite/valery_conquete_ubiquite.pdf)

¹⁰⁷ «Le conteur», *Oeuvre III, op. cit.*, p.116

débats auront lieu quant à savoir quel modèle choisir en Allemagne pour la radio, deux alternatives s'offrent à eux, la vision monopolistique étatique ou la vision capitaliste, qui est alors le modèle américain. Les bureaucrates du Ministère de la Poste voient d'un mauvais œil la liberté du «système américain» qui permet la multiplication des stations privées. Une situation qu'ils considèrent comme un cauchemar chaotique. C'est ainsi que va se former le modèle allemand dont le monopole sera assumé principalement par l'état.¹⁰⁸

C'est le 13 décembre 1920 à la station de *Königswusterhausen* que la première radiodiffusion d'un concert de musique classique est émise sur les ondes¹⁰⁹. Trois ans plus tard, le 29 octobre 1923 la *Funkstunde* de Berlin inaugure le premier programme de radio continu qui offre sept heures d'antenne quotidiennement. L'organisation administrative de la radio en Allemagne s'élaborera d'abord par länder avec un financement mixte, puis évoluera vers un système de plus en plus centralisé. Si en 1924, ce sont des sociétés d'intérêt public à capitaux privés qui gère les neufs stations installées successivement à Berlin, Leipzig, Munich, Francfort, Hambourg, Stuttgart, Breslau, Königsberg et Cologne, en 1925 celles-ci seront réunies sous la *Reichs-Rundfunk-Gesellschaft* (RRG) où 51 % du capital sera contrôlé par le ministère des Postes et dont le monopole sera bientôt confirmé par des lois. La redevance est alors de 2 marks par mois, soit le prix d'un abonnement mensuel au journal du matin à Berlin, mais aussi le double d'une entrée de cinéma. Une station nationale, la *Deutsche Welle*, créée en 1926, est dédiée aux programmes éducatifs et culturels, alors que la programmation générale des stations régionales est essentiellement musicale, récréative, éducative et que les émissions d'informations sont très surveillées. En 1927, la radio couvre que 25% du territoire allemand, elle n'est donc accessible principalement qu'aux grandes villes, alors que trois ans plus tard, la diffusion s'étend à 70% du territoire. En 1932, le chancelier Von Papen centralise davantage le système et impose à chaque station d'intégrer «L'heure du gouvernement», ouvrant les ondes aux partis politiques pour la campagne électorale¹¹⁰. Après les élections de février 1933, Goebbels directeur du service de la propagande nazie, promeut sur le marché le

¹⁰⁸ Peter Jelavich, *Berlin Alexanderplatz: Radio, Film, and the Death of Weimar Culture*, University of California Press, 2009, p.40-45

¹⁰⁹ Philippe Baudouin, *Au microphone : Dr. Walter Benjamin. Walter Benjamin et la création radiophonique 1929-1933*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, coll. Philia, Paris, 2009, p.44

¹¹⁰ *Au microphone : Dr. Walter Benjamin. op. cit.*, p.44

récepteur radio VE 301, très bon marché, dont plus d'un million d'exemplaires se vendent en un an, il qualifiera dans son journal la radio de «chef-d'œuvre de propagande»¹¹¹. On voit à travers ce bref aperçu historique comment la radio se révèle être un outil à double tranchant. Alors qu'elle devait servir d'instrument critique et pédagogique à visée populaire, elle se révélera être un redoutable outil de propagande politique. La voix humaine capable de rejoindre les masses à travers la radio met en évidence le dilemme exposé de l'essai de 1936 sur la reproduction mécanique, l'enjeu politique du médium.

2.2 Présentation du travail radiophonique de Walter Benjamin

Le parcours de Walter Benjamin à la radio débute en 1929 et s'interrompra en 1933, quelques jours seulement avant la nomination d'Adolf Hitler au poste de chancelier du Reich. Déjà en 1925 suite à l'échec de son habilitation à l'université de Francfort, il annonce dans une lettre à Gershom Scholem vouloir tirer avantage du vent qui souffle et proposer ses services pour la rédaction d'une revue radiophonique, alors qu'«ici, tous les universitaires bavassent à la radio»¹¹². Tandis qu'il est toujours dépendant économiquement de ses parents, l'été 1925 représente le début d'une «prolétarisation» de son existence où il sera de plus en plus difficile pour lui de s'assurer un revenu fixe. Hormis une chronique régulière dans la *Literarische Welt*, des articles pour le *Franfurter Zeitung*, un projet de traduction de l'*Anabase* de Saint-John Perse, il assiste à «la collusion profondément affligeante des projets littéraires et économiques.»¹¹³ La radio s'offre donc comme une solution pour rétablir sa situation économique. Elle va lui offrir selon Adorno les rares années «d'une existence à peu près sans souci.»¹¹⁴ Exception faite d'une émission diffusée en mars 1927 à propos des «Jeunes poètes russes» sur les ondes de Francfort, c'est en août 1929 que débuta la carrière de Walter Benjamin grâce à l'aide de son ami de longue date Ernst Schoen, qui est alors directeur de la

¹¹¹ Article «radio» dans *Dictionnaire culturel de la langue française*, op. cit. p.2325

¹¹² *Au microphone : Dr. Walter Benjamin*. op. cit., p.97

¹¹³ Walter Benjamin, *Briefe hrsg. v. Gershom Scholem und Theodor Adorno*, Frankfurt/M., Suhrkamp 1966, t.1 p.373 dans *Au microphone : Dr. Walter Benjamin*. op. cit., p.97-98

¹¹⁴ Note éditoriale, *Lumières pour enfants*, Christian Bourgeois éditeur, 1989, p.7

programmation à la radio de Francfort. Cette première année est marquée par la production de douze émissions, l'année 1930 et 1931 seront les plus intensives pour Benjamin avec respectivement trente-sept émissions et vingt et une l'année suivante, cela diminuera à treize en 1932 suite à la restructuration du système radiophonique allemand pour se terminer par deux émissions en 1933. Au total on évalue à près de quatre-vingt-dix, le nombre d'émissions réalisées par Benjamin sur les antennes de la *Funkstunde* de Berlin et de la *Südwestdeutscher Rundfunk* de Francfort.

Travail qu'on a souvent retenu comme des «travaux alimentaires», selon les propres termes de Benjamin.¹¹⁵ Il peut toutefois être compris comme une tentative de penser et de mettre en pratique différentes formes de narration conçues spécifiquement pour la radio. Même si Benjamin ne l'énonça pas en ces termes, il représente pour le penseur une expérience concrète de la narration à travers un médium de reproduction mécanique. On peut se permettre de penser que cette expérience qui dura près de quatre ans et qui l'amena à écrire plus de quatre-vingt-dix émissions radiophoniques a dû participer à la fois de sa réflexion théorique sur les conséquences de la reproduction technique dans l'art et de sa réflexion sur la transformation de notre utilisation du langage.

Benjamin était conscient de la nécessité qu'imposait le nouveau médium radiophonique d'expérimenter de nouveaux genres d'émissions qui conviendraient mieux aux spécificités de celui-ci, ainsi qu'aux goûts et aux intérêts nouveaux de l'époque. Mais comment ne pas tomber dans le désaveu de cette société technicisée alors qu'il dira quelques années plus tard que tranquillement se remplace « la description par le téléviseur, les paroles du héros par le phonographe, la morale de l'histoire par la future statistique, la personne du narrateur par ce que nous apprenons d'elle.»¹¹⁶ La production humaine de la narration et du langage est tranquillement remplacée par le travail de la machine alors que la narration a de tout temps été

¹¹⁵ Dans une lettre à Gerhard Scholem datée du 25 janvier 1930, il écrit : « À Francfort, j'ai fait deux conférences à la radio et puis, à présent [...] me tourner vers des choses un plus utiles [...] Je ne suis pas mécontent d'être parvenu dans le domaine de l'organisation, de la technique, à une séparation nette, puisque de tout ce que je suis bien obligé de considérer comme des travaux alimentaires, que ce soit dans les revues ou à la radio, je ne rédige presque plus rien, dictant simplement ce genre de choses. Tu comprends que cette manière de faire me procure même un certain soulagement moral, la main se libérant à nouveau peu à peu pour les plus nobles parties du corps.» Walter Benjamin, *Correspondance*, Aubier-Montaigne, Paris, 1979 t. II p.30-31

¹¹⁶ Fragments théoriques de Benjamin cité à partir de la Préface de Philippe Ivernel dans *Rastelli raconte... et autres récits*, Traduit de l'allemand par Philippe Jacottet, Éd. Seuil, p.14 ; GS II, 3, p.1282

produite de manière artisanale. La radio permet la multiplication de paroles uniques et la diffusion continue et instantanée de ces paroles partout où il y a un récepteur pour les accueillir. En tant qu'institution sociale et politique, elle exige un système d'égalité et de représentativité d'accès à la parole. En tant que médium sonore de diffusion de la parole humaine, elle demande à repenser quelle place prendra la parole dans les sociétés modernes. Pour contrer cet accaparement de la production du langage par une technique devenue de plus en plus omniprésente, cela exige à la fois un travail d'innovation et de création qui permet de suivre et de s'adapter à celle-ci, allié à un souci de transmission du passé. Benjamin résume ainsi sa compréhension du médium : « La radio, à laquelle incombe tout particulièrement de recourir à un patrimoine culturel ancien, le fera aussi de la manière la plus propice dans des adaptations correspondant non seulement à la technique, mais également aux exigences d'un public qui est contemporain de sa technique.»¹¹⁷ Benjamin a été prolifique dans la variété des genres d'émissions qu'il développa, on peut avancer l'hypothèse que le contenu de celles-ci resta axé à la fois sur la remémoration¹¹⁸ du passé, tout en visant l'actualisation de ce contenu dans le présent, et à la compréhension du présent à travers une réappropriation de formes du passé. Au narrateur radiophonique incomberait la tâche d'historien critique qui en faisant sauter la chronologie de l'histoire permet la collision de l'autrefois avec l'actuel, ainsi le passé et le présent viennent acquérir une signification nouvelle.¹¹⁹

¹¹⁷ Walter Benjamin, «Théâtre et radio», *Écrits radiophoniques, op. cit.*, p.178

¹¹⁸ La remémoration (*Eingedenken*), catégorie centrale de la philosophie de l'histoire de Benjamin, est selon la compréhension de Jeanne-Marie Gagnebin, issue d'un processus méditatif et réflexif, et d'un souci de fidélité théologique et /ou politique à une promesse de réalisation, toujours menacée puisque passée, au double sens de *vergangen* (passé/disparu), et elle s'oppose à l'*Erinnerung* : mémoire involontaire à dynamique imprévisible du souvenir, dynamique qui soumet la souveraineté du sujet conscient à l'épreuve redoutable de la perte, de la dispersion, de l'oubli. Dans Jean-Marie Gagnebin, *Histoire et narration chez Walter Benjamin*, éd. l'Harmattan, Paris, 1994, p.25.

La philosophie de l'histoire de Benjamin insiste sur ces deux composantes de la mémoire : sur la dynamique infinie de l'*Erinnerung* qui submerge la mémoire individuelle et restreinte, mais aussi sur la concentration de l'*Eingedenken*, qui interrompt ce fleuve, qui recueille en un instant privilégié les bribes éparées du passé pour les offrir à l'attention du présent. Les images dialectiques naissent de la profusion du souvenir mais n'acquièrent une forme véritable que grâce à l'intensité immobilisatrice de la remémoration. C'est la recherche d'une intensification du temps, toujours hésitant sur les «seuils où le temps s'amoncelle» (expression d'Anna Stüssi). Le passé est sauvé dans le présent parce que l'écrivain y décèle les traces d'un futur que l'enfant pressentait sans le connaître. *Ibid.*, p.129-133

¹¹⁹ Jeanne- Marie Gagnebin, « Philologie et actualité» dans *Topographies du souvenir : «Le livre des passages»* de Walter Benjamin, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2007, p.104-105

Nous commencerons par passer en revue l'oeuvre radiophonique du philosophe. Celle-ci est toutefois difficile à cartographier dans son ensemble étant donné le manque d'information que nous avons sur celle-ci. Benjamin qui avait pourtant l'habitude de faire l'inventaire de presque tout, ses lectures, les livres qu'il possédait, ses travaux, etc. nous fournit sur celle-ci peu de détails. Il est donc difficile de répertorier en entier le travail radiophonique de Benjamin car ni Adorno, ni Rolf Tiedemann, l'éditeur des *Gesammelte Schriften* chez Suhrkamp, n'ont réalisé d'inventaire de ses interventions sur les ondes.¹²⁰ Philippe Baudouin qui a fait un grand travail d'assemblage, de collecte et de mise en contexte du travail radiophonique de Benjamin, s'est référé à l'ouvrage «minutieux» de Sabine Schiller-Lerg, *Walter Benjamin und der Rundfunk*¹²¹. Il ne s'agit pas ici de poursuivre ce travail d'archéologie de l'oeuvre radiophonique de Benjamin, mais de présenter les traits d'ensemble de celle-ci, pour tirer des conclusions sur sa réflexion et sa pratique du médium. Nous ferons une description des différentes formes à la conception desquelles Benjamin participa, puis une brève recension des commentaires et des problématiques qui ont été soulevées par les commentateurs au sujet de l'oeuvre radiophonique.

On distingue deux catégories principales d'émissions réalisées, d'une part, les émissions littéraires où sont transposées pour la radio des nouvelles, des conférences et des critiques littéraires de l'auteur : ici, le philosophe officie en tant que journaliste-chroniqueur. D'autre part, les contes radiophoniques pour enfants (publié sous le titre des *Lumières pour enfants*), les *Hörspiel* («les pièces radiophoniques»), les *Hörmodelle* («les modèles radiophoniques») et les *Funkspiele* («les jeux radiophoniques»), ici le philosophe oeuvre en tant que

¹²⁰ « Au sujet de la série, alors terminée, de ses “innombrables” conférences radiodiffusées dont je l'avais prié de me faire parvenir le texte pour mes archives, et qui ont été conservées à Berlin-Est, il m'affirmait sur un ton dédaigneux, dans sa dernière lettre envoyée d'Allemagne, qu'elles n'avaient “aucune espèce d'intérêt, excepté l'intérêt économique qui relève du passé” » Gershom Scholem, *Walter Benjamin, Histoire d'une amitié*. Cité à partir *Au microphone : Dr. Walter Benjamin. Walter Benjamin et la création radiophonique 1929-1933*. op.cit., p.17

¹²¹ Sabine Schiller-Lerg, *Walter Benjamin und der Rundfunk*, München K.G. Saur, 1984. Le livre de Sabine Schiller-Lerg était jusqu'à récemment l'ouvrage le plus complet et le plus détaillé sur la chronologie du passage de Benjamin à la radio, mais la nouvelle édition allemande des oeuvres complètes vient proposer beaucoup de matériels inédits grâce à un volume complet sur le sujet sorti en 2017 contenant 1550 p. de travaux radiophoniques. Voir : *Rundfunkarbeiten in Werk und Nachlass*. Herausgegeben von Thomas Küpper und Anja Nowak, Band 9 (Zwei Bänden), Suhrkamp, Berlin, 2017

Hörspielmacher (créateur radiophonique). Il vient contribuer à la création de nouveaux genres radiophoniques et expérimente de manière radicale les possibilités du médium.

Dans la première catégorie, il continue son travail de critique littéraire à travers un autre médium, ce qui l'obligea très certainement à repenser à quel public il s'adressait et comment il s'adressait à celui-ci. On y retrouve des lectures de nouvelles, des conférences sur des écrivains célèbres, des entretiens et des émissions de critique littéraire, dont certains sont des textes de Benjamin remaniés. De cet ensemble on retient plusieurs émissions importantes. Tout d'abord une conférence sur «Bert Brecht», il s'agit de la première prise de position publique sur le dramaturge allemand. C'est une conférence dans laquelle il semble exposer ses propres intentions littéraires et radiophoniques : «On ne proclame pas la rénovation; on projette l'innovation. La littérature, ici, n'attend plus rien d'un sentiment de l'auteur qui ne soit allié, dans la volonté de changer ce monde, avec la lucidité. Elle sait que la seule chance qu'elle ait encore, c'est de devenir un produit secondaire dans un processus très ramifié visant à changer le monde.»¹²² On remarquera aussi sa conférence sur Johann Peter Hebel. Cet écrivain et *Kalendermacher* («créateur de calendrier») allemand du 19^e siècle, qui a composé de célèbres récits pour son *Almanach de l'ami de la maison en Rhénanie*, peut nous éclairer sur les influences de la pratique radiophonique de Benjamin¹²³. Ce «grand maître» qui savait si bien «rendre présent» et conféré «d'un seul coup» un «ici et maintenant» par le récit, portait en lui un savoir puissant qui demandait à être actualisé. Qu'en serait-il, se demande Benjamin, «si on conférait une telle évidence de l'ici et maintenant, non pas à des histoires spectaculaires quelconques, mais à des incidents révélateurs et significatifs [?] Et que serait-ce s'il s'agissait d'un maintenant d'importance historique, d'un ici florissant et accompli !

¹²² Walter Benjamin, *Essais sur Brecht*, traduction Philippe Ivernel, La Fabrique, Paris, 2003, p.9

¹²³ L'almanach se popularisa en Europe dès le 15^e siècle avec l'apparition de l'imprimerie, il était un calendrier accompagné de conseils pratiques de toutes sortes, de prévisions météorologiques et astrologiques, d'illustrations, de récits, d'anecdotes, de jeux, etc. Il a été un médium populaire important qui rendait accessible un savoir et une culture vernaculaire à un grand nombre de gens. Il serait intéressant de faire la comparaison entre le travail de *Kalendermacher* de Hebel et celui de praticien de la radio de Benjamin. En effet tout deux ont participé à la création d'un art populaire à partir d'un médium récent et animé d'une volonté de le rendre populaire (*Volkstümlichkeit*). Pour cela il serait intéressant d'étudier de manière comparative le travail d'oralité de la langue, la complicité avec le récepteur, les formes de narrations, les thèmes et les sujets abordés chez les deux auteurs. Il semble certain que Benjamin ait été inspiré par Hebel dans son travail radiophonique. À ce sujet voir l'étude de Elin Hopwood qui traite du d'oralité de la langue chez Hebel : *Johann Peter Hebel and the rhetoric of orality*, Akademischer Verlag Stuttgart, 1994.

Imaginons que toutes ces prémisses soient réalisées à la perfection – et voilà la prose de Johann Peter Hebel.»¹²⁴ On peut se demander si la pratique du récit par Hebel ne vient pas fonder en partie la méthode des chroniques historiques pour les enfants – ces *Lumières pour enfants* - que Benjamin fit à la radio. C'est-à-dire, l'utilisation de récits et des histoires comme une citation pour rendre présent et visible l'Histoire.

Une autre émission importante est la critique littéraire de *Les employés* de Siegfried Kracauer, ce penseur marginal, ami et contemporain de Benjamin. Son livre démasque les idéologies bourgeoises de la société allemande dans la vie et la culture des employés de Berlin, «cette ville d'employés par excellence». «Berlin est aujourd'hui la ville où s'affirme la culture d'employés, c'est-à-dire une culture faite par des employés pour des employés et qui est aussi considérée comme une culture par la plupart des employés.»¹²⁵ Benjamin devait lui aussi dans ses émissions s'adresser aux employés de Berlin, et s'attaquer à la culture petite-bourgeoise uniformisée qui s'est développée dans cette classe. On remarquera aussi sa critique littéraire de «Franz Kafka : Lors de la construction de la muraille de Chine», l'un des écrivains contemporains de langue allemande ayant eu une grande influence sur Benjamin¹²⁶. Finalement on retrouve la lecture de plusieurs de ses textes littéraires, dont des extraits d'*Enfance berlinoise autour de 1900, Je déballe ma bibliothèque*¹²⁷, ainsi que quelques récits. Ces émissions prouvent que Benjamin avait une liberté dans le choix de ses sujets, étant donné que certaines de ces émissions avaient une portée politique explicite, et croisaient ses propres intérêts intellectuels. Elles lui permettaient de défendre une position politique et culturelle à large échelle et de manière publique.

De l'autre côté, on retrouve son travail d'expérimentation formel qui lui a permis de mettre à l'essai des genres radiophoniques inédits et de faire la création d'émissions artistiques et littéraires originales. Dès la première année, il assure la conception et la réalisation de quelques modèles radiophoniques (*Hörmodele*). Cette forme qu'il rédigea en collaboration avec Wolf Zucker et Eddlef Koeppen, avait pour but de rejoindre un large public en exposant

¹²⁴ Walter Benjamin, «Johann Peter Hebel» *Œuvre II*, Gallimard, p.163

¹²⁵ Walter Benjamin, «Un marginal sort de l'ombre : Les employés de Siegfried Kracauer» *Œuvre II*, Gallimard, p.182

¹²⁶ Walter Benjamin, «Franz Kafka : Lors de la construction de la muraille de Chine» *Œuvre II*, Gallimard, p.284

¹²⁷ Walter Benjamin, «Je déballe ma bibliothèque», *Images de pensée*, traduit de l'allemand par Jean-François Poirier et Jean Lacoste, Christian bourgeois éditeur, 1998, p.159

de manière didactique des problèmes quotidiens et en proposant sous forme de dialogue « des techniques de conduite pratique dans des situations conflictuelles typiques »¹²⁸. Ces émissions, qui s'inspiraient d'un traité de savoir-vivre bien connu de l'époque, le *Knigge*, avaient pour objectif de « faciliter la vie des gens moyens, dans une période de changements sociaux radicaux. »¹²⁹ « Une augmentation de salaire ?! où avez-vous donc la tête ? »¹³⁰, l'unique script qui ait été conservé et qui fut diffusé en 1931 à Berlin puis à Francfort montre, par exemple, deux exemples d'argumentation pour négocier une augmentation de salaire avec son patron – la première, celle de « l'hésitant » qui se solde par un échec, et la deuxième celle de « le vif » qui obtient un gain salarial et les compliments du chef. Cette forme radiophonique inédite est toutefois surprenante, car elle semble aller à l'encontre de la pensée soulignant le collectif de Benjamin en proposant aux auditeurs une technique individuelle d'accommodement plutôt que de potentielles pratiques de transformation sociale comme le fait remarquer Philippe Baudouin¹³¹. On peut toutefois supposer que ces modèles radiophoniques avaient un autre but, celui de faire découvrir le potentiel du langage et de nos actions à partir de situations communes. Grâce à une dialectique de l'exemple et du contre-exemple, ils montrent que la résolution de problèmes d'ordre pratique repose sur une maîtrise du langage et la portée perfectible de nos actions, et comment ces deux aspects ont des répercussions directes dans notre vie quotidienne. Deux autres *Hörmodelle* ont été écrits et diffusés durant l'année 1931 et 1932, un sur la réprimande par ses parents d'un enfant de 10 ans qui a commis un mensonge, alors que l'autre porte sur une demande d'emprunt d'argent à un ami. Malheureusement nous n'avons pas les scripts de ceux-ci.

Benjamin a ensuite rédigé cinq pièces radiophoniques (*Hörspiel*), deux pièces qui s'adressaient à un public jeune en s'inspirant de la forme du conte, et trois pièces pour un public adulte dont la forme était plutôt expérimentale. Le *Hörspiel* était une forme radiophonique déjà existante qui avait apparu autour de 1928 dans les programmes de la République de Weimar. *Hörspiel* signifie en allemand un jeu (*Spiel*) donné à entendre (*hören*), et s'oppose à un jeu donné à voir (*Schau-spiel*). Il est en quelque sorte un « théâtre invisible »,

¹²⁸ *Au microphone : Dr. Walter Benjamin. op. cit.*, p.131

¹²⁹ *Walter Benjamin. Écrits radiophoniques, op.cit.*, p.160

¹³⁰ *Ibid.*, p.146

¹³¹ Philippe Baudouin, « Benjamin au pays des voix » dans *Walter Benjamin. Écrits radiophoniques, op.cit.*, p.12

conceptualisé spécifiquement pour la radio, il se fonde sur l'expressivité des sons et il mélange musique électroacoustique, poésie sonore et théâtre musical. Trois de ces pièces ont été diffusées en 1932. D'abord, *Charivari autour de Kasperl (Radau um Kasperl)*, qui reprend le personnage traditionnel et populaire de Kasperl, l'ami des enfants, autrefois personnage de marionnette. Les péripéties de l'émission tournent autour d'une visite de Kasperl à la radio, tout en faisant découvrir les subterfuges du médium. Elle est aussi la seule et unique émission de Benjamin pour laquelle nous possédons une archive audio. Ensuite, *Le cœur froid (Das Kalte Herz)* réalisé en collaboration avec son ami Ernst Schoen qui fut responsable de la conception musicale. Elle est une adaptation du conte de Wilhelm Hauff réimaginé pour la radio. C'est maintenant le «speaker» qui joue le rôle de narrateur en introduisant et en guidant les personnages du conte dans le «pays des voix», un univers uniquement constitué de voix. *Lichtenberg : Un aperçu* propose quant à lui un univers futuriste, où à partir du monde éloigné des «êtres-lunaires» on nous fait découvrir la vie du philosophe et physicien allemand Georg Cristoff Lichtenberg. *Ce que les Allemands lisaient à l'époque où leurs écrivains classiques écrivaient* est une conversation sur la littérature allemande, dont les voix incarnent différentes époques à partir de lieux communs comme un café berlinois, une librairie de Leipzig, etc. Comme il l'explique dans un article théorique qui accompagna l'émission, celle-ci avait pour tâche d'étudier et de révéler les conditions et les problématiques de la création et de la réception littéraire en partant de l'anodin et du contingent de la discussion quotidienne. Enfin, il travailla sur un cinquième *Hörspiel* consacré spiritisme, dont la programmation n'a jamais été établie.

Il ne faut pas oublier le jeu radiophonique (*Funkspiele*) qui était une forme expérimentale produite par Benjamin, elle voulait permettre à l'auditeur de devenir lui-même producteur et non plus simple auditeur passif. Le jeu consistait à proposer aux auditeurs une série de mots pêle-mêle avec laquelle ils devaient former une brève histoire, les auditeurs étaient ensuite invités à juger les prestations des participants en leur attribuant des points. Elle poussait plus loin la tentative d'interaction avec le public, en lui permettant de participer à l'émission par le biais du système de courrier à un jeu littéraire qui devait éveiller sa créativité. Voici la description qu'en fait l'annonce du programme à l'époque : « C'est à la fois une sorte de jeu de société littéraire datant de temps reculés et plus artistiques, et, discrètement dissimulés, une expérience psychologique et pédagogique d'une certaine utilité que propose ce dimanche soir

une émission dirigée par le Dr. Walter Benjamin, sous le titre de “Jeux radiophoniques”¹³² La seule et unique émission qui fut diffusée le 3 janvier 1932 par la radio de Francfort n’a pas laissé de documents sonores. Finalement, on retrouve les *Lumières pour enfants*, que Benjamin a commencé à produire dès 1929. Ce sont des chroniques historiques rassemblées autour de différents thèmes, dont celui de la ville de Berlin. Le troisième chapitre de ce travail sera consacré à exposer comment ces émissions veulent transmettre l’expérience et l’histoire collective à travers la narration radiophonique.

Pour Jean Lacoste, malgré le peu d’importance que Benjamin semble accorder à son travail à la radio,

« il a bien conscience de faire œuvre de pionnier en essayant d’utiliser de façon intelligente ce nouveau moyen de communication de masse, qui transforme radicalement la relation entre l’auteur et son public. Benjamin a voulu exploiter les potentialités d’une technique nouvelle qui devait permettre, comme il le dit dans un texte de 1932 intitulé « Théâtre et radio », d’«exposer le présent», en abandonnant à son élitisme sclérosé la culture prétentieuse – symbolisé par l’œuvre d’art totale – tout en évitant la narcose de la simple distraction, du divertissement industriel.»

Il voulait “éclairer” l’auditoire, pour rendre le public “conscient”, selon la terminologie de l’époque¹³³. Quant à Jean-Michel Palmier il écrit : «Benjamin ne s’est pas contenté d’ “initier” les enfants à des œuvres littéraires, de leur faire découvrir des “aspects insolites” du monde qui les entourait. Il remarque que ces «contes épiques», «qui semblent s’adresser à chaque enfant personnellement» vient transformer «le fait divers [en une] dimension presque légendaire, allégorique»¹³⁴. Il souligne aussi le caractère spécifiquement radiophonique des *Hörspiele*, des *Hörmodelle*, des *Funkspiele* qui témoignent de la volonté de créer des formes que la radio pourrait populariser, et qui sont fondées sur «la disparition volontaire de toute référence au visuel, dans leur écriture même»¹³⁵. Finalement, Philippe Baudouin souligne quant à lui, la dimension historique et philosophique de ces contes radiophoniques où on

¹³² *Südwestdeutsche Rundfunk-Zeitung*, vol. 8, n°1/1932, p.2 cité à partir *Au microphone : Dr. Walter Benjamin.*, p.133

¹³³ Jean Lacoste ; «Les poèmes radiophoniques» dans *L’aura et la rupture : Walter Benjamin*, Éd. Maurice Nadeau, 2003, p.196

¹³⁴ Jean-Michel Palmier ; *Walter Benjamin. Le chiffonnier, l’Ange et le Petit Bossu*, Klimcksiek, coll. d’esthétique, Paris, 2006, p.688

¹³⁵ *Ibid.*, p.689

retrouve un Benjamin «soucieux de mettre en *lumière* l'Histoire, en recourant aux désordres semés par les petites histoires de notre imaginaire qui transfigurent la pauvreté de notre expérience vécue.»¹³⁶

2.2.1 Réflexions théoriques sur la radio

La réflexion théorique de Walter Benjamin sur la radio est fragmentaire, elle est constituée d'un entretien, de quatre articles publiés entre 1929 et 1934 dans des revues, des notes et de deux lettres de sa correspondance. Elle se fonde sur une critique de la programmation radiophonique de l'époque dont elle déplore le décalage entre la production radiophonique et les intérêts véritables des auditeurs, et le fossé qui sépare alors la radio allemande de son public. Benjamin considère la nécessité d'expérimenter et de créer des émissions qui sauront rejoindre le public, et ainsi transformer la radio en véritable «outil de communication» populaire. Ces nouvelles formes radiophoniques doivent prendre en compte les particularités du nouveau médium, sa spécificité technique qui l'oriente vers une masse atomisée, la nature «épique» d'une radio fondée sur la parole humaine et finalement sa vocation pédagogique fondée sur une nouvelle popularité.

L'«Entretien avec Ernst Schoen» (1929), alors directeur artistique de la radio de Francfort, raconte comment l'entreprise francfortoise de transformer la radio en «instrument de gigantesque activité d'éducation populaire» se solde par le constat auquel Benjamin et Schoen ont fait face : le public veut du divertissement, mais la radio n'avait rien à offrir. En effet, d'un côté la sécheresse et la spécialisation de la programmation à vocation instructive, et de l'autre l'«indigence et le bas niveau de la partie “variétés”»¹³⁷. À cela Ernst Schoen lance le mot d'ordre : «À chaque auditeur ce qu'il veut entendre, et un peu plus encore (à savoir, de ce que nous voulons, nous).»¹³⁸ Il propose une programmation qui soit à la «recherche des meilleures méthodes à l'aide desquelles toute œuvre reposant sur la parole – du drame lyrique

¹³⁶ *Au microphone : Dr. Walter Benjamin. Walter Benjamin et la création radiophonique 1929-1933. op. cit., p.220*

¹³⁷ *Walter Benjamin, «Entretien avec Ernst Schoen», Walter Benjamin : Écrits radiophoniques, op. cit., p.169*

¹³⁸ *ibid., p.170*

à la pièce expérimentale— peut se transposer dans des formes en devenir»¹³⁹. C'est ainsi qu'ils ont débuté avec l'aide de «Bert Brecht» par la création de modèles radiophoniques qui témoigne à la fois la volonté de capter l'intérêt de l'auditeur par des mises en situation de la vie quotidienne et la volonté d'innover sur la forme dans le but didactique de montrer des solutions de comportements pratiques à des situations conflictuelles.

Dans «Réflexions sur la radio» (1930) Benjamin réitère l'impératif d'une transformation de la radio allemande. L'erreur décisive étant de séparer l'auditeur de la production radiophonique, qui entre alors en contradiction avec le fondement technique de celle-ci. La radio en tant qu'institution devrait s'ouvrir à tous et permettre en tant que médium, la diffusion large de la parole de chacun. Ce double mouvement, d'une part, la spécialisation de la production, et la mise à l'écart de la voix et de l'intérêt du public, crée une séparation nocive pour l'institution, ayant pour résultat, un monologue de spécialiste sans auditeur. Benjamin reprend ainsi dans ses termes la formule de Brecht : « L'homme qui a quelque chose à dire se désole de ne pas trouver d'auditeurs, mais il est encore plus désolant pour des auditeurs de ne trouver personne qui ait quelque chose à dire.»¹⁴⁰ Il fait remarquer qu'à l'instar du théâtre grec et des Maîtres chanteurs allemands (*Meistersinger*)¹⁴¹, « il n'y a encore jamais eu de réelle institution culturelle qui ne se soit légitimée en tant que telle par l'expertise que, en vertu de ses formes, de sa technique, elle avait éveillée du côté de son public»¹⁴². Ainsi selon Benjamin, le désintérêt des auditeurs est en bonne partie lié à l'aspect formel et technique de la production radiophonique allemande qui n'a pas encore su trouver une forme qui soit en adéquation avec le médium. C'est donc d'abord la voix, la diction qui doit être maîtrisée par ceux qui prennent le micro et ensuite la création de formes radiophoniques originales et accomplies qui sauront plaire aux auditeurs. Benjamin entame dans cet article une critique de la culture de masse, et de la «barbarie» qui s'en suit : un public développant une

¹³⁹ *ibid.*, p.170

¹⁴⁰ Bertolt Brecht, «La radio serait-elle une invention antédiluvienne ?» *Écrits sur la littérature et l'art*, t. 1, trad. Jean-Louis Lebrave et Jean-Pierre Lefebvre, Paris, L'Arche, 1970

¹⁴¹ Les *Meistersinger* sont des poètes lyriques allemands du XIV^e jusqu'au XVI^e siècles, qui ont perpétués et développés les traditions du Minnesang («chant d'amour») médiéval. Celui-ci était un style de poésie lyrique qui s'est développé du XII au XIV dans les pays de langue allemande, et que l'on peut rapprocher de la tradition des troubadours et des trouvères en France.

¹⁴² « Réflexions sur la radio », *Walter Benjamin : Écrits radiophoniques, op. cit.*, p.173

«sentimentalité sans limites chez l'amateur d'opérette, le lecteur de romans, le voyageur touriste et autres types semblables»¹⁴³, mais ne disposant d'aucun «critère pour son jugement ni de langage pour ses sentiments». Cette «barbarie» culturelle a atteint son sommet dans le programme radiophonique jusqu'à présent et cela doit maintenant changer. Pour cela il ne s'agit que d'une chose : «la réflexion de l'auditeur, à diriger vers sa réaction réelle afin de l'aiguiser et de la justifier»¹⁴⁴. Il continue en précisant que c'est par la formation de l'expertise de l'auditeur basée uniquement sur cet aspect formel et technique de la voix qu'on permettra à ce dernier d'échapper à la barbarie. Benjamin conclut en spécifiant que cette voix qu'on accueille au domicile comme un hôte, on l'aura «appréciée , [...] dès l'entrée, aussi rapidement et fortement qu'un invité.»¹⁴⁵

Quant à l'article «Théâtre et radio» (1932), il part de la situation de crise du théâtre et de l'expansion de la radio pour penser un partenariat possible entre les deux dans un but d'ordre pédagogique. Ainsi, l'alliance du théâtre et de la radio permettrait de mettre la technique la plus neuve et la plus exposée au service d'un art ancien, comme le théâtre, qui a derrière lui une époque classique, dans l'intérêt de l'auditeur. Plutôt que de partir de la conception «réactionnaire» du théâtre bourgeois - sans considération pour sa propre crise ainsi que de celle du monde - lequel tente de faire compétition par des machineries complexes au cinéma et à la radio, sans véritable chance de succès, Benjamin appuie la conception «progressiste», dont Bertolt Brecht est le premier représentant avec son «théâtre épique». Celle-ci veut à l'inverse de la première, mettre la technique au service de l'événement humain – «l'exposition d'une présence physique» - en reposant sur le principe d'interruption de l'action dans une visée pédagogique. «Il oblige ainsi l'auditeur à prendre position dans le processus et l'acteur par rapport à son rôle»¹⁴⁶. Ainsi le théâtre épique s'oppose à celui de la convention, à la place de la culture [de la constitution de la connaissance] (*Bildung*), il met la formation [du jugement] (*Schulung*), et à la place du divertissement, il propose le rassemblement des auditeurs par le biais d'associations plus étroites selon leurs cercles d'intérêts (y compris politique) ainsi que leurs situations sociales. Ainsi, ils pourront voir leurs intérêts les plus vrais représentés dans

¹⁴³ *Ibid.*, p.173

¹⁴⁴ *Ibid.*, p.173

¹⁴⁵ *Ibid.*, p.174

¹⁴⁶ «Théâtre et radio», *Walter Benjamin : Écrits radiophoniques, op.cit.*, p.177

une série «d'actions» (concept aristotélicien), où l'événement devient transformable non pas dans ses points culminants, mais à partir des plus petits éléments de comportements par la raison et l'exercice. Voici donc un véritable programme qu'ébauche Benjamin pour la radio en se fondant sur la conception du théâtre épique de Bertolt Brecht.

L'article «Deux sortes de popularités» (1932) vient entamer, à partir de la pièce radiophonique «Ce que les Allemands lisaient pendant que leurs auteurs classiques écrivaient» diffusée le 16 février 1932, une réflexion sur le genre de popularité que doit atteindre la radio dans ses aperçus littéraires. Pour cela, elle doit penser une nouvelle vulgarisation, non pas comme «un mode de présentation de seconde main», mais comme une tâche ayant ses propres lois formelles et «déployant un savoir réellement vivant»¹⁴⁷. L'intérêt de l'auditeur atteindra une valeur objective pour la matière elle-même, et ce sera son questionnement qui interrogera les nouveaux résultats scientifiques. La tentative de cette nouvelle popularité est donc de proposer non pas «une conversation sur la littérature» à partir de sa surface, mais la littérature elle-même en partant du caractère didactique que possède la pièce radiophonique («Hörspiel»).

Dans le texte «À la minute» (1934), Benjamin revient sur sa première expérience de la radio pour en tirer quelques leçons. Sa tentative de respecter minutieusement les conseils prodigués par le responsable de l'antenne, soit l'importance de la diction et de la prononciation, le respect du temps accordé à l'intervenant, la spécificité du public auquel elle s'adresse, se terminera par un incident cocasse. Ce qu'on retiendra davantage, c'est comment l'auditeur radiophonique doit être compris non pas comme une masse rassemblée dans un même espace, mais comme un grand nombre d'individus isolés. C'est l'intimité du rapport entre l'homme de radio et ses auditeurs qui s'en dégage, le lien particulier qui peut se créer entre eux si celui-ci arrive à leur faire prêter l'oreille. Benjamin fait le pari de réveiller l'oreille endormie de ce public invisible, pour qu'à son tour celui-ci devienne «quelqu'un qui donne à entendre»¹⁴⁸.

¹⁴⁷ «Deux sortes de popularités», *Walter Benjamin : Écrits radiophoniques, op.cit.*, p.160

¹⁴⁸ Philippe Baudouin, «Benjamin au pays des voix», *Walter Benjamin : Écrits radiophoniques, op.cit.* p.15

2.3 Oralité radiophonique

Alors que l'art de conter est en train de se perdre nous dit Benjamin, la radio ne permet-elle pas d'ouvrir un temps où la narration orale peut surgir à nouveau dans le quotidien des citadins régularisé par le travail et l'horloge ? Un rapport radicalement nouveau vient s'établir entre le narrateur et l'auditeur. Il met en péril l'expérience de la narration fondée sur le dialogue, l'interaction et la prise de parole dans un lieu, un temps et une situation qu'ils partagent. Le lien apparemment unilatéral que vient instaurer la radio laisse le narrateur sans réponse immédiate. Et pourtant, sa voix n'est pas perdue dans l'éther, elle est susceptible d'une écoute, «une écoute aveugle», spécifiquement auditive, et non plus visuelle. C'est donc, sur cette nouvelle écoute que doit se fonder le rapport entre le narrateur radiophonique et ses auditeurs. Les travaux de certains penseurs des théories de l'oralité qui ont été produites quelques décennies plus tard et qui ont réfléchi aux rapports qu'entretiennent oralité et écriture dans une société technologique médiatisée éclairent sous un nouveau jour les propositions et les travaux de Benjamin sur la radio. Ces théories nuancent et précisent les conséquences sociales de ces médiums à travers des concepts et une distance historique dont Benjamin ne bénéficiait pas encore, mais aussi ils viennent compléter les propos de celui-ci et les rejoindre à certains niveaux.

Dans son article sur l'*oralité* publié dans le *Dictionnaire historique* des concepts esthétiques fondamentaux, Paul Zumthor nous explique l'importance fondamentale que revêt la voix dans toute société humaine. La communication orale à une fonction d'extériorisation nous dit-il, où la société fait entendre, collectivement et globalement, le discours qu'elle porte sur elle-même. La communication orale permet la perpétuation d'une société et de sa culture, ce qui explique le lien particulier et fort qui la rattache à la «tradition», permettant ainsi la continuité culturelle¹⁴⁹. Historiquement, l'accès à la parole a toujours été un enjeu politique, social et culturel, car il permet d'influer et d'agir directement sur le discours que porte une société sur elle-même. Le discours social n'est pas intelligible uniquement à travers son contenu, il est chargé de connotations, c'est-à-dire surtout qu'il est social. Ce constat fait par

¹⁴⁹ Paul Zumthor, «Oralité», Revue *Intermédiétés*, N°12 Automne 2008, p.169

les exégètes du Nouveau Testament, puis par les hellénistes durant les années 1930-1950, mènera éventuellement à une réflexion sur la transmission du discours et de l'importance du médium qui le transmet. On retiendra notamment les thèses du Canadien McLuhan qui aura plusieurs disciples, et qui se résume pour l'essentiel à ce que «un message ne se réduit pas à son contenu manifeste, mais comporte un autre contenu, latent, tenant à la nature du moyen de communication (voix, écriture manuscrite, écriture imprimée, informatique) utilisé.»¹⁵⁰ Cette théorie du médium, a conçu l'oralité et l'écriture comme deux directions culturelles inconciliables. Depuis 1980 on réalise que ces oppositions sont moins historiques que catégorielles, et qu'elles doivent être conçues comme des axes de polarisations. Il y a un nuancement des rapports dichotomique entre oralité et écriture qui insistent davantage sur la complémentarité, la similarité, la réversibilité et l'inachèvement de ces deux modes de communication sans pour autant gommer leurs spécificités respectives. De plus, cette conception antithétique héritée de McLuhan a oublié un facteur capital selon Zumthor : «les qualités et valeurs (physiques, psychiques et symboliques) attachées à la voix humaine comme telle.»¹⁵¹ La nature paradoxale de la voix, qui possède à la fois une réalité matérielle quantifiable (hauteur, timbre, etc.) ou qualifiable (registre, etc.), tout en étant simultanément l'élément le plus subtil du concret observable, ce qui rend l'étude de celle-ci difficile. Par ses nuances affectives les plus fines, la voix révèle un niveau psychique profond, car à travers elle s'exprime la volonté d'exister et de se dire.

Après plusieurs siècles d'hégémonie de l'écriture, les médias auditifs restituent à la voix humaine l'autorité sociale qu'elle avait perdue, tout en lui faisant bénéficier de la puissance de ceux-ci. Zumthor voit avec l'apparition de ces technologies (disque, cassette, film, radio, télévision) un retour possible à l'oralité. «Historiquement, les *media* ont permis, de nos jours, à la société technologique de renouer des traditions (presque perdues à l'âge de l'écriture) de contact sensoriel et convivialité d'auditeurs.»¹⁵² Chaque médium établit un rapport particulier entre des corps, en changeant de médium, on change la nature de la relation et donc son rapport de force, c'est-à-dire l'économie de cette relation. Par exemple, en passant de la parole

¹⁵⁰ *Ibid.*, p.170

¹⁵¹ *Ibid.*, p.171

¹⁵² *Ibid.*, p.188

au porte-parole, de la voix au porte-voix ou du parleur au haut-parleur, il n'y a pas seulement une meilleure diffusion, une plus grande portée ou encore un meilleur débit, il y a dans chacun de ces cas un changement de structure qui dépasse cette transformation du support (porte-parole, porte-voix, haut-parleur) et qui s'inscrit dans un contexte historique, politique et social particulier.

Les médias audio et plus particulièrement le médium radiophonique, viennent non seulement rendre sa pleine fonction impressive à la voix, ils viennent permettre à la voix un niveau d'exposition jamais atteint dans l'histoire. C'est ce que nous explique Eric A. Havelock : « The limits of the powers of the human voice from time immemorial had been set by the size of an audience physically present. These were now simply removed. A single voice addressing a single audience on a single occasion could at least theoretically adress the entire population of the earth.»¹⁵³ Cette présence nouvelle de la voix dans la sphère publique, bénéficiant de la puissance du médium audio, signifie-t-elle un retour à l'oralité ? Les médiums de reproductions mécaniques audio et visuels comme la radio, le cinéma, la télévision, ainsi que ceux de l'écriture, comme le livre et la presse viennent aussi évacuer la parole humaine et le dialogue dans différentes sphères de la société. Au lieu d'utiliser cet ancien moyen de communication oral qu'est le «bouche à oreille» pour transmettre, les médiums de reproduction mécanique viennent restreindre cet échange primordial de la parole humaine. Selon Zumthor : « À ces voix médiatisées, on ne peut répondre, c'est-à-dire que le facteur de communication interpersonnelle s'est affaibli, ou même a disparu.»¹⁵⁴ Par exemple, l'arrivée de récepteurs radiophoniques dans les maisons privées vient occuper les soirées de la famille à l'écoute de voix qui ne sont pas les leurs, ce qui les distancie de la production de leur propre parole. De plus, il ne faut pas oublier un aspect important du médium audio, soit le fait que la parole en utilisant le médium radiophonique se fait à partir d'une société où l'écriture a une place structurante indéniable. « The electronic media to which we have attended ever

¹⁵³ Eric A. Havelock ; *The Muses Learns to Write : Reflections on Orality and Literacy from the Antiquity to the Present*, Yale University Press. New Haven, 1986, p.31

¹⁵⁴ «Oralité», *op. cit.*, p.174

since World War I have not, however, returned us to that primary orality and they never could. Beside and below the acoustic message there still lurks the written message.»¹⁵⁵

On sait que les scripts des émissions radiophoniques de Benjamin étaient d’abord dictés par celui-ci à ses collaborateurs, puis ils étaient ensuite retravaillés grâce à des annotations manuscrites où il effectuait alors des modifications et des corrections aux textes.¹⁵⁶ Il y avait donc un travail de composition en plusieurs étapes mélangeant différents médiums qui précédaient l’émission radiophonique en tant que telle. Adrienne Monnier dans un témoignage biographique vient souligner l’imbrication et l’inter-influence des médiums : « la parole [...] était pour lui une chose qu’il soignait presque autant qu’une écriture. » Ce travail radiophonique procédait à la fois d’une culture lettrée et d’une culture orale, qu’on peut décomposer ainsi : d’abord un travail de documentation et de lecture, ensuite un travail de composition dicté par la parole et fixé par un médium écrit, la dactylographie, puis un travail de réécriture et de corrections fait à la main. Les émissions radiophoniques consistaient à la fois à la lecture de ces scripts soigneusement préparée, tout en étant aussi le résultat d’une performance orale en partie improvisée : « De nombreux passages laissent à penser que Benjamin, qui devait posséder un réel talent d’orateur, se servait de ses textes comme base et s’en écartait sans doute largement au cours des émissions. »¹⁵⁷ On voit à travers la décomposition de cette pratique radiophonique, comment les nouveaux médiums viennent s’imbriquer l’un dans l’autre. Ainsi l’apparition de nouveaux médiums audio technologiques comme la radio n’est pas le retour à une oralité primaire : « What had happened was not a reversion to a primeval past but a forced marriage, or remarriage, between the resources of the written word and of the spoken, a marriage of a sort which has reinforced the latent energies of both parties. »¹⁵⁸

Ainsi la radio, s’insère dans une société où les cultures écrites et les cultures orales s’interpénètrent dans des rapports complexes et variables selon les classes sociales et les sphères de la société. C’est le linguiste Walter Ong qui est le premier à utiliser le concept d’une oralité dite «seconde», il sera plus tard repris par Zumthor qui la décrit ainsi : « [l’oralité seconde] se recompose à partir de l’écriture, au sein d’un milieu où celle-ci tend à affaiblir

¹⁵⁵ *The Muses Learns to Write : Reflections on Orality and Literacy from the Antiquity to the Present, op. cit.*,p33

¹⁵⁶ *Walter Benjamin : Écrits radiophoniques, op. cit.*, p.16-17

¹⁵⁷ «Note éditoriale» de *Lumières pour enfants*, Christian Bourgois Éditeur, Coll. «Détroits», Paris, 1989, p.9

¹⁵⁸ *The Muses Learns to Write : Reflections on Orality and Literacy from the Antiquity to the Present, op. cit.*,p33

(jusqu'à les éliminer) les valeurs de la voix qui existe dans l'usage, dans la sensibilité et dans l'imagination.»¹⁵⁹ L'oralité seconde est ainsi le résultat d'une culture «lettrée» où «toute expression est plus ou moins fortement marquée par la présence de l'écrit», alors que l'«oralité mixte ignore cette hégémonie, mais vit en régime de concurrence, où se dessinent des tensions, variables avec le temps et les registres d'expression [...]»¹⁶⁰ Plusieurs émissions radiophoniques de Benjamin puisent dans la culture orale allemande ancienne ainsi que contemporaine et s'efforcent de les faire revivre. Benjamin aime raconter des histoires qu'il a dû glaner ici et là, et qu'il ne met pas toujours en contexte. On ignore donc si celles-ci lui ont été racontées, mais bien souvent on comprend que cette culture orale est abordée à partir de livres. Par exemple dans l'émission «Le dialecte berlinois», Benjamin lit un passage du roman *Berlin Alexanderplatz* de Alfred Döblin qui fait la description du langage d'un vendeur de rue de Berlin : «Évidemment, nous dit Benjamin, il [Döblin] n'a pas reproduit fidèlement ce qu'il a entendu. Il est venu régulièrement sur l'Alexanderplatz, écoutant les gens qui viennent y vendre leurs trucs, et il n'en a gardé que le meilleur.»¹⁶¹ Deux remédiations ont lieu ici, une mise à l'écrit, puis une mise à la radio, on est donc loin d'une oralité primaire, où la parole se confronte uniquement à la parole. La parole première est transformée et conservée par l'écriture et intégré à un roman de fiction, puis cette parole est reprise à nouveau et intégrée à travers la lecture radiophonique. La voix reprend possession de ces mots, mais dans un contexte totalement autre. C'est grâce à ces deux remédiations que nous avons accès à cette situation d'oralité première qui réfère de manière idéale à un moment ponctuel, un *hic et nunc*, mais ces deux remédiations créent un effet de distanciation et d'éloignement, qui à la fois transmettent le passé et le distordent. Est-ce là les conséquences d'une oralité seconde ? La transmission d'une tradition ne se fait plus à travers un présent toujours en train de se réactualiser par la parole, et conserver à travers la mémoire humaine. Comparons cette situation à celle du conteur tel que la comprend Benjamin, et qui repose sur la «remémoration générative» toujours située dans un *ici et maintenant* :

¹⁵⁹ «Oralité», *op. cit.* p.190

¹⁶⁰ *Ibid.*, p.190

¹⁶¹ *Lumières pour enfants*, *op. cit.*, p.16

«D'un côté, le conteur est toujours soucieux de décrire la source d'où provient son message et dont découle sa compétence supposée. Il ne fait autorité que pour autant qu'il est capable de mobiliser dans l'acte narratif la lignée des conteurs dans laquelle il s'inscrit. D'un autre côté, il invite ses auditeurs à s'inscrire eux aussi dans cette continuité. "Qui écoute une histoire forme société avec celui qui la raconte", dit Benjamin. Il réinscrit dialectiquement en sa propre personne l'ensemble des générations passées. Grâce à son récit, le passé est constamment actualisé et le présent est interprété dans le langage de la tradition. Par là même, le conteur n'est pas simplement le représentant d'une tradition passée, il *produit* ou *fabrique* la tradition.»¹⁶²

Ainsi on voit comment dans le processus narratif, la tradition s'actualise dans le présent et non dans le passé. Alors que chacune des deux remédiations que nous venons de voir, celle du livre écrit, et celle de la diffusion radiophonique, viennent différer un moment présent, *ailleurs et déjà passé*, tout en créant une multitude de nouveaux moments présents où le message est diffusé à nouveau par reproduction mécanique. Zumthor explique ainsi le phénomène de décalage : « Les *media* agissent sur la double dimension spatiale et temporelle de la voix. Par là, ils atténuent (sans l'éliminer tout à fait, mais en le rejetant dans l'imaginaire) la présence physique conjointe du locuteur et de l'auditeur. Ils permettent une manipulation du temps, semblable à celle que permet le livre [...]»¹⁶³ La réitérabilité du message entraîne la baisse de la communication interpersonnelle et crée une certaine dépersonnalisation, mais permet aussi une diffusion massive du message ce qui vient favoriser une culture de masse.

« Disque, cassette, radio, *media* auditifs, éliminant la vision, atténuent l'aspect collectif de la réception ; en revanche, ils touchent individuellement un nombre illimité d'auditeurs. Un appareil aveugle et sourd tient lieu d'interprète ; la voix qu'il fait entendre est celle d'un être humain, l'auditeur le sait ; mais cette conscience est, la plupart du temps, trop faible pour susciter une participation intense. L'imagination de l'auditeur lui permet de recréer en esprit les autres éléments de la performance : mais c'est là une opération intimement personnelle. La performance c'est intériorisée.»¹⁶⁴

Si la transmission de cette culture et de ce langage oral a réussi à parvenir jusqu'à nous, et jusqu'aux oreilles des auditeurs de Benjamin, pourra-t-il être intégré à notre propre oralité, et

¹⁶² Philippe Simay, «Reconstruire la tradition, L'anthropologie philosophique de Walter Benjamin», dans Cahiers 04 d'anthropologie sociale, L'Herne, 2013, p.90

¹⁶³ «Oralité», *op. cit.*, p.174

¹⁶⁴ *Ibid.*, p.188

ainsi être retransmis à nouveau ? La richesse et la sagesse dans le langage se forment à travers les expériences humaines que la parole a su s'approprier et transmettre à travers les récits, les expressions, les proverbes, etc. Quels nouveaux processus de transmission suivront cette oralité médiatisée ? Dans son émission « Le dialecte Berlinoise » Benjamin disait : « Toutes les langues se modifient vite, mais celle d'une grande ville bien plus vite encore que celle de la campagne. »¹⁶⁵ Comment penser la parole humaine à venir ? Saura-t-elle suivre et assimiler les expériences que nous offre le rythme effréné de la ville pour ne pas tomber dans le silence ou encore dans la pauvreté...des mots ?

Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, Benjamin pose un regard critique sur la technique dans nombre de ses écrits, et pourtant il osera tout de même s'en approcher, et l'utiliser de manière subversive et politique comme un outil pour rejoindre les masses. C'est là l'intelligence et l'intrépidité du geste de Benjamin dans sa prise du micro. Il vise à créer une culture commune ainsi qu'un outil qui forme le jugement, contrairement à la culture de masse déjà en place dans les grands médias. Par le biais de la radio, il veut instaurer une compréhension du monde qui soit à la fois critique et proche de la réalité quotidienne de ses auditeurs. C'est par la parole et le langage que l'auditeur peut se réapproprier son quotidien. Benjamin n'hésite pas à utiliser de la ruse et de l'effronterie : s'adresser aux enfants et non pas aux adultes par exemple, par le biais de la radio et non plus de l'écriture, voilà un choix judicieux et surprenant de la part d'un philosophe. Il use de la technique pour donner un « avertissement prophétique » aux nouvelles générations. Il cherche à transmettre et sauvegarder « les formes subversives et anti-bourgeoises de la culture, en cherchant à leur éviter d'être embaumées, neutralisées par l'establishment culturel. »¹⁶⁶ Par la radio, en tant que médium de la parole, il peut réintroduire les traditions orales comme celle du conte, du récit, et de la narration dans un nouvel espace collectif et imaginaire constitué de voix. Des voix qui tiennent à la fois du passé et du présent. Assistons-nous à une réintroduction de la « magie comme technique de salut » dans les *Lumières pour enfants* ? Si la magie semble avoir une

¹⁶⁵ Walter Benjamin, *Lumières pour enfants*, op. cit., p.16

¹⁶⁶ Michael Löwy, *Walter Benjamin : Avertissement d'incendie. Une lecture des Thèses « Sur le concept d'histoire »*, op. cit., p.73

place dans les émissions radiophoniques de Benjamin, pensons à «Un cœur froid» où la radio devient ce monde enchanteur et lointain qu'est le «pays des voix», il semble que la stratégie de Benjamin à une visée plus grande, qui est d'ordre pédagogique et politique, proche de la pensée critique de Brecht, tout en s'en distinguant par son aspect historique. Plutôt que d'exploiter le genre dramatique que permettait le *Hörspiel*, il va mettre en scène l'histoire à partir des spécificités du dispositif radiophonique et de sa compréhension du récit.

Chapitre 3 : Raconter l'expérience collective à la radio : *Les Lumières pour enfants*

«Le racontage, “c’est l’infini commencement de l’écoute qui fait voir, de la voix qui fait agrandir le monde.”»¹⁶⁷

C'est grâce à sa participation régulière au programme de «l'heure de la jeunesse» (*Jugendstunde*) que Walter Benjamin sera amené à créer cette série radiophonique dans laquelle on a l'impression d'entendre la figure surannée du conteur dans les studios de la radio. Dans ce troisième chapitre, il s'agira d'étudier, à travers une sélection d'émissions de la série de *Lumières pour enfants*¹⁶⁸, comment la narration radiophonique dans sa forme comme dans sa transmission emprunte à la tradition orale du conteur, et comment elle s'en écarte. Pour cela il faudra s'attarder à la figure de ce narrateur radiophonique anonyme, et à la relation intime qu'il crée avec ses «chers invisibles» (*Verehrte Unsichtbare*) à travers les nouvelles conditions d'oralité qu'offrent la radio. Nous verrons comment Benjamin, animé d'un souci pédagogique et politique, vient créer grâce à ces émissions un rapport à l'histoire qui ne soit pas abstrait et impersonnel, mais ancré dans l'expérience contemporaine du jeune auditoire qui l'écoute. Pour cela il n'hésite pas à ruser avec le médium, et à prêter sa parole à des voix de l'Histoire. En somme, je veux montrer comment ces émissions viennent ouvrir l'expérience quotidienne et familière de ces jeunes citadins éparpillés dans la grande ville par une mise en perspective de l'Histoire soucieuse de faire apparaître le lointain qui se cache derrière la proximité des choses, mais aussi comment les choses durent devant le temps qui passe.

Si Benjamin décide de prêter sa voix au conteur, c'est que ce dernier est le mieux désigné pour prendre le micro. Il sait soutenir sa parole et laisser son empreinte aux mots et aux

¹⁶⁷ Leo Lionni, *La Maison la plus grande du monde* (1968), Paris, L'École des loisirs, 1971 cité dans l'article de Serge Martin : «Les fables de la voix en littérature enfantine : actualités du « Raconteur » (*Der Erzähler*, 1936) de Walter Benjamin». Consulté en ligne le 21 juillet 2017 à partir de « Strenae : recherche sur les livres et objets culturels de l'enfance » [<https://strenae.revues.org/961#ftn11>]

¹⁶⁸ Christian Bourgeois éditeur, collection «Détroits», 1989

histoires, il sait raconter et transmettre son expérience et celle des autres à travers ses récits. Le conteur est un passeur d'histoires chargé de transmettre le passé. Il entremêle les histoires à l'Histoire pour ainsi faire de l'Histoire dans ces petits détails comme dans ses grands événements quelque chose de racontable¹⁶⁹. Ces *Lumières pour enfants* sont sans doute une des rares et belles illustrations que Benjamin aura faite de cette tâche de l'historien matérialiste telle qu'elle sera posée plus tard dans les *Thèses sur le concept d'histoire*, soit celle de «brosser l'histoire à rebrousse-poil». Il s'agit de raconter l'histoire plutôt que de l'écrire, à travers la chronique, le témoignage historique et le souvenir, raconter l'histoire anonyme, «celle que les oppresseurs ont rendue muette en privilégiant l'histoire des historiens»¹⁷⁰. Dans ces «causeries» pour enfants que Benjamin raconta lui-même à la radio, on reconnaît sa volonté de transmettre les traditions populaires et subversives de l'histoire : ce qui est en voie de se perdre ou de s'oublier. Sa tâche est proche de celle du chiffonnier «chargé de ramasser les débris d'une journée de la Capitale», ces rebuts de l'histoire jetés et piétinés par les passants pressés de la ville moderne, mais qui par bonheur ont pu être sauvegardés, collectionnés «comme un avare un trésor»¹⁷¹. «Rien ne doit être considéré comme perdu pour l'Histoire»¹⁷². Le conteur radiophonique doit filer ces lambeaux d'histoires pour tisser le passé avec le présent alors que celui-ci se défile à toute vitesse vers l'avant, pour ainsi orienter le regard vers cette mosaïque d'histoires qu'est notre Histoire.

¹⁶⁹ Thèse III, Thèses «Sur le concept d'histoire» dans : Michael Löwy, *Walter Benjamin : Avertissement d'incendie*, Éditions de l'éclat, 2014, p.50

¹⁷⁰ Notice de Jean-Maurice Monnoyer au texte «Le narrateur» dans : *Écrits français*, *op. cit.*, p.251

¹⁷¹ Charles Baudelaire, *Petits poèmes en prose*

¹⁷² Thèse III cité à partir de *Avertissement d'incendie*, *op. cit.*, p.50

3.1 Les scripts des *Lumières pour enfants*

Avant d'avancer davantage, il sera important de caractériser l'objet à l'étude de ce troisième chapitre, les scripts de ces chroniques historiques diffusées à la *Funkstunde AG* de Berlin et à la *Südwestdeutscher Rundfunk* de Francfort entre les années 1929 et 1932. Pour ce qui concerne l'histoire de ces scripts, ils faisaient partie du fonds littéraire de Benjamin, celui abandonné dans son appartement parisien en 1940, et confisqué peu après par la Gestapo lors de l'entrée de l'armée allemande. Comme le raconte Scholem :

« [Il arriva que] les papiers de Benjamin soient emballés accidentellement avec les archives de la "Pariser Tageszeitung" [...] La direction de la Gestapo comprenant que la guerre était perdue fit détruire, en application d'un décret de février 1945, tous les dossiers et papiers de ses propres archives [...] Les archives de la "Pariserzeitung" échappèrent à la destruction grâce à un acte de sabotage de son rédacteur. Les papiers parisiens de Benjamin, mêlés à ces archives, se retrouvèrent en Russie où ils restèrent une quinzaine d'années. Vers 1960, à la suite d'une décision hautement politique, le rapatriement en RDA des musées, bibliothèques et archives s'amorça et ce recueil se retrouva, lui aussi, aux archives centrales de Postdam.»¹⁷³

Le destin de ces quelques lumières pour enfants tient à la fois du probable et de l'improbable, donc du hasard et de l'agir humain, un destin à l'image de ces lumières, sauvetage d'un morceau du passé. C'est seulement en 1982, de manière posthume, que les scripts de cette série de conférences radiophoniques furent regroupés par Rolf Tiedemann sous le titre de «Lumières pour enfants» («Aufklärung für Kinder», *Gesammelte Schriften*, VII-1). Ce recueil, bien qu'important, est loin d'être complet. Toutefois il représente aujourd'hui, avec les cinq Hörspiele, les Hörmodelle et plusieurs conférences littéraires que nous avons, une partie importante des archives écrites du travail radiophonique de Walter Benjamin. Comme nous le rappelle l'éditeur, les textes ayant servis à cette édition sont des dactylographies, Benjamin les dicta à une secrétaire, puis les retravaillait à la main avant l'émission pour transformer le texte, et non le corriger. Toutes les émissions de cette série reprennent une forme plus ou moins semblable, due entre autres à la durée, de vingt à vingt-cinq minutes, qu'elles devaient respecter, ainsi qu'au programme radiophonique auquel elles appartenaient,

¹⁷³ Note éditoriale, *Lumière pour enfants*, *op. cit.*, p.8

mais surtout à la manière que Benjamin élaborait ses émissions. Chacune aborde des sujets différents à travers certains prismes et motifs propres à la pensée de Benjamin (micro/macro – lointain/proche – collectionneur et histoire matérialiste - traditions populaires oubliées ou perdues – étude sociologique – histoires étranges, drôles, fantasmagoriques). Les différents sujets, particulier à chaque émission, peuvent toutefois être regroupés sous trois grands thèmes qu'on présentera plus loin et qui ont permis à Benjamin d'assurer une continuité dans la série. Les émissions étaient diffusées de manière hebdomadaire, ce qui permettait de créer une complicité avec l'auditeur. Ces trois grands thèmes, de même que les différents sujets des émissions ne sont pas arbitraires, on y retrouve plusieurs sujets auxquels Benjamin s'intéressa à différents moments dans sa vie, par exemple, la ville de Berlin et son histoire, les jouets et les livres pour enfants, la littérature populaire, la philatélie, le récit de voyage, les devinettes, etc. Dans ce sens, Lacoste nous dit : « ces petits textes [sont] de véritables poèmes qui se rattachent par mille détails à son œuvre plus personnelle, plus secrète, et tout d'abord aux souvenirs de son enfance berlinoise.»¹⁷⁴ De plus, il sera important de souligner comment chacun de ces trois grands thèmes est porteur d'une dimension subversive et politique, appartenant de loin ou de proche à l'univers du conte tel que présenté dans l'essai sur le conteur.

Parmi ces trois thèmes, on retrouve d'abord les émissions sur la ville de Berlin. La ville représente pour l'univers du conteur, ce temps effréné où l'ennui semble avoir disparu en tant qu'éthos et rapport au temps. Le travail industriel et capitaliste a remplacé le travail artisanal et traditionnel. La ville, c'est le lieu où à cause du rythme de vie effréné, on n'a plus le temps d'inventer ou de raconter des histoires. Ainsi, il devient important et séduisant de prendre du temps pour raconter des histoires à ces jeunes citadins, et davantage encore si celles-ci concernent l'histoire de leur propre ville. En deuxième lieu, on peut distinguer les émissions portant sur les escrocs, les bandits et les marginaux. Le choix de Benjamin de s'intéresser à des figures controversées et stéréotypées comme pouvaient l'être les sorcières, les Tziganes, les bootleggers ou encore les bandes de brigands, était probablement à l'époque original et audacieux. Pourtant, il n'est pas si surprenant de la part d'un penseur de l'histoire des vaincus,

¹⁷⁴ Jean Lacoste, «Les poèmes radiophoniques», dans *L'aura et la rupture : Walter Benjamin*, Éd. Maurice Nadeau, 2003, p.196

et sachant la «sympathie traditionnelle des conteurs pour les filous et les escrocs»¹⁷⁵. C'est ainsi qu'on retrouve des émissions sur le charlatan Cagliostro, sur les faussaires de timbres, sur le célèbre docteur Faust. Finalement, le troisième thème porte sur les catastrophes naturelles, sujet singulier et étrange. Il permet à Benjamin d'ouvrir à la perspective de l'histoire naturelle, c'est-à-dire à l'univers historique du conteur qui est rythmé autant par la mort que par la vie. Il faut se rappeler, que c'est l'approche de la mort qui révèle aux choses et aux êtres l'inoubliable de leur expérience et qui confère au récit de cette expérience son autorité auprès des vivants. Aussi, sachant que « la mort à mesure qu'avancent les Temps modernes, est de plus en plus soustraite à l'attention des vivants», il devient important d'ouvrir à nouveau notre conscience à l'histoire des morts, de réintroduire «sa force suggestive dans la conscience collective»¹⁷⁶. Il s'agira donc tout au long de ce chapitre d'essayer de définir cette forme qui structure chacune des 29 émissions de ce recueil, et qui donne son unité à cette série. S'il n'est pas évident à la première lecture de définir ce qui caractérise cette forme, il paraît clair que derrière les tournures de phrases de cette voix absente, on entend l'écho de la parole d'une seule et même personne. Aujourd'hui encore, malgré l'abondance de regards qui se tournent vers l'œuvre du penseur iconoclaste, peu de gens se sont consacrés à étudier en détail et en profondeur son passage dans les studios de la radio. Pour donner une idée, on vient tout juste de terminer de publier en français cette œuvre radiophonique dans l'entièreté de ce que nous possédons d'elle.

Pourtant, ce n'est pas un hasard si Benjamin cherche à réintroduire l'art qui se perd du conteur, par le biais d'un médium dont le son et la parole sont le fondement. La radio permet au conteur radiophonique de rejoindre à nouveau par sa voix un grand nombre d'auditeurs dans l'intimité de leur salon. Ce sont «les qualités et valeurs (physiques, psychiques et symboliques) attachées à la voix humaine comme telle» qui fonde l'attrait de la radio en tant que médium de transmission¹⁷⁷. La reconnaissance et l'intelligibilité immédiate de la voix par

¹⁷⁵ «Le conteur», *op. cit.*, p.146

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 130. Bien sûr, il ne faut pas oublier les quelques émissions qui s'écartent de ces trois thèmes directeurs, par exemple, l'émission consacrée à la visite de la ville de Naples, celle racontant *De vraies histoires de chiens* ou encore, celle consacrée à des énigmes à résoudre : *La folle journée (trente casse-tête)*. Sachant que la série devait continuer et que nous avons perdu plus de la moitié des scripts, on peut supposer que ces émissions annonçaient ou qu'elles constituaient de nouveaux thèmes à développer.

¹⁷⁷ Paul Zumthor, «Oralité», *Revue Intermédialités*, N°12 Automne 2008, p.171

ceux et celles qui l'entendent, ainsi que l'éventail illimité des subtilités qu'elle peut exprimer est mis de l'avant par ce médium essentiellement sonore. La radio en isolant la voix du corps ou de tout autre visuel, bref en la «plongeant dans le noir», vient renforcer l'aspect évocateur et expressif de la voix. Elle amplifie la matière sonore de la voix, ses tons, ses teintes, son humeur, son rythme. Elle exige de la part de l'auditeur, selon l'expression de Rudolf Arnheim, «une écoute aveugle», une écoute qui se passe de support visuel. La voix, détachée du visage et des émotions qui le traversent doit devenir suggestive, quasi théâtrale, pour exprimer le sourire en coin ou le haussement de sourcil qui anime le narrateur. Benjamin nous rappelle dans ses *Réflexions sur la radio* que « c'est la voix, la diction, la langue – en un mot l'aspect technique et formel de l'affaire qui rendent insupportables pour l'auditeur, dans tant de cas, les explications les plus intéressantes à connaître, tout comme elles peuvent, de rares fois, le captiver avec les matières les plus éloignées (il y a des speakers qu'on écoute même à propos de la météorologie).»¹⁷⁸ La performance orale radiophonique est assurée uniquement par la parole, ce sont les qualités expressives de celles-ci qui doivent être travaillées, et non plus la performance physique qui l'accompagne : le geste, l'expression faciale, la posture, etc. Toutefois, cette «écoute aveugle» en concentrant l'attention sur l'aspect sonore, laisse une grande liberté à l'imagination de l'auditeur de visualiser ce qui lui est raconté. La liberté de se créer avec l'aide du narrateur, ses propres images mentales. Ainsi ce qui est perdu au niveau visuel et physique du contact humain, à la possibilité d'être gagné sous d'autres aspects grâce à la concentration sonore du médium. La radio c'est donc une voix, mais une voix multipliée à l'infini. Le narrateur radiophonique ne s'adresse pas à une foule, mais à une masse d'individus isolés. C'est dans proximité du transistor que la voix atteint son auditeur, elle doit se comporter comme si elle s'adresse à une seule personne. Puisque, c'est dans la sphère privée qu'elle s'introduit, il est important qu'elle lie connaissance avec celui ou celle qui l'accueille et l'écoute.

¹⁷⁸ *Walter Benjamin : Écrits radiophoniques*, Traduit de l'allemand par Philippe Ivernel, textes choisis par Philippe Baudoin, Éditions Allia, Paris, 2014, p.174

3.2 L'expérience de la ville moderne et les transformations de l'oralité

À partir de novembre 1929, Benjamin commença à enregistrer à la *Funkstunde AG* de Berlin pour *L'heure de la jeunesse*, c'est ainsi qu'il participa au programme d'émissions radiophoniques consacrées à la ville de Berlin. Ce programme avait été initialement confié à l'écrivain Alfred Döblin, mais celui-ci finalement ne fit que l'introduire, et c'est Benjamin qui assumait une bonne partie de sa réalisation¹⁷⁹. Le narrateur radiophonique devient un conteur de la ville chargé de faire découvrir Berlin à ses jeunes auditeurs au rythme des émissions. Benjamin veut donner un sens aux expériences du quotidien de la ville, il veut tenter de porter conseil (*Rat*) à ces nouvelles générations alors que « nous ne sommes plus de bon conseil, ni pour nous ni pour autrui »¹⁸⁰. Paradoxalement la ville est un labyrinthe où il est difficile de se perdre et dans laquelle nous sommes pourtant désorientés (*Ratlosigkeit*)¹⁸¹. Il est difficile de s'y perdre, car elle ordonne et structure notre vie à travers un horaire et des trajectoires régulariser par le travail, l'école, l'urbanisme, le transport, etc. Et nous sommes désorientés, parce que les nouvelles générations sont laissées sans conseil : la chaîne de l'expérience et de la tradition s'est brisée et les conditions de cette nouvelle expérience sont bouleversées. Résultat : nous ne sommes plus guidés par les conseils des générations qui nous précèdent, et l'expérience est de moins en moins communicable. Pour se repérer dans la ville, il faut donc d'abord apprendre à s'y égarer, l'Ariane du conteur radiophonique passe par ce chemin. Dans ces *Lumières pour enfants*, Benjamin veut rendre reconnaissable et communicable les différents phénomènes, lieux, situations dont ses auditeurs sont amenés à rencontrer dans leur quotidien. À la fois en soupesant la teneur historique des choses, c'est à dire en pointant le lointain d'où ils proviennent, et puis, comment celles-ci se sont actualisées, comment celles-ci se sont transformées pour parvenir à la réalité contemporaine, celle de ses auditeurs. Il effectue

¹⁷⁹ Les émissions consacrées à Berlin, furent diffusées chaque semaine, de 1929 à 1931. Selon Jean-Michel Palmier, Benjamin en prépara dix-sept sur les trente trois consacrées à Berlin, mais seulement douze textes ont été conservés. *Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, Klimcksiek, coll. d'esthétique, Paris, 2006, p.687

¹⁸⁰ «Le conteur», *op. cit.*, p.119

¹⁸¹ «Ne pas trouver son chemin dans une ville, ça ne signifie pas grand chose. Mais s'égarer dans une ville comme on s'égare dans une forêt demande toute une éducation. Il faut alors que le nom des rues parlent à celui qui s'égare le langage des rameaux sec qui craquent, et des petites rues au cœur de la ville doivent pour lui refléter les heures du jour aussi exactement que le vallon d'une montagne. » *Sens unique* précédé de *Enfance berlinoise*, édition Maurice Nadeau, 2007, p.29

un double mouvement focal, d'éloignement et de rapprochement, entre le hier et l'aujourd'hui, entre l'ancien et le nouveau, entre le lointain et le proche, dévoilant les continuités et les ruptures dans l'histoire.

Comment transmettre une expérience collective et historique de la ville à de jeunes Berlinoises à travers la radio? Dans sa première émission de la série sur Berlin, *Le Dialecte berlinois*, le narrateur part d'abord de ce qu'il suppose connu de son auditeur. Ce procédé rhétorique que Benjamin utilise fréquemment dans ses émissions, l'amène à commencer par interroger directement l'auditeur sur les opinions qu'il pourrait avoir sur le sujet, c'est pourquoi le narrateur évoque généralement les préjugés, les «on-dit» qui circule à propos du thème pour ensuite le mettre en doute, le nuancer, l'expliquer, le questionner. Il s'agit d'abord de capter l'attention, de susciter la curiosité de l'auditeur en évoquant quelque chose qui lui est commun, familier, proche, pour ensuite élaborer une perspective historique qui ouvre à ce qui est méconnu, étranger, éloigné du sujet.

« Aujourd'hui, je vais vous parler de la grande gueule [der Berliner Schnauze] des Berlinoises ; n'est-ce pas la première chose qui vous vient à l'esprit, quand on parle de Berlin ? Le Berlinoise, dit-on en Allemagne, c'est le petit qui fait tout mieux que les autres. À l'en croire, du moins. C'est pour cela qu'on ne l'aime pas, ou qu'on fait comme si. En réalité, c'est très bien d'avoir une capitale contre laquelle on peut râler. Mais est-ce bien vrai cette histoire de grande gueule ? Oui et non. »¹⁸²

Dans cette première émission sur la ville de Berlin, Benjamin reprend le préjugé de la grande gueule des Berlinoises, pour s'intéresser à la langue comme objet sociologique et historique. Il s'attarde à montrer les charmes, les couleurs et le caractère qui sont propres au dialecte berlinois, pour faire découvrir aux jeunes habitants de la ville leur propre langue et ainsi renforcer l'estime qu'ils ont pour celle-ci. Cette première émission nous permet d'introduire un thème important chez Benjamin, celui du langage, plus spécifiquement : l'oralité dans la ville et comment celle-ci se transforme dans la ville moderne. C'est ce thème qui sert de fond aux deux premières émissions, et qui ouvre la série des *Lumières pour enfants*. Tout au long de cette première émission sur la langue, notre auteur souligne son propos par de «belles histoires», souvent de courts récits comiques et mordants, pots-pourris appartenant à l'oralité populaire de la ville, qu'il a dû grappiller lui-même, dans des livres, à des amis ou

¹⁸² *Lumières pour enfants, op. cit.*, p11

dans la rue. Ces anecdotes loin de présenter un allemand classique et littéraire, viennent accueillir l'auditeur dans un terrain qui lui est familier, un parler local qui appartient à une histoire de la ville et de ses traditions. Il commence par souligner la modestie des Berlinoïses pour leur langue face à la fierté des autres régions, pour ensuite montrer que cela n'a pas toujours été ainsi, et que tout un pan de l'histoire de Berlin se cache derrière cette modestie. «Au siècle précédent, Berlin avait ses écrivains, dont les types humains étaient célèbres dans toute l'Allemagne. Les plus connus furent : l'apprenti cordonnier, la maraîchère, le bistrotier, le marchand ambulant et surtout le fameux “ inspecteur de pavés “, Nante »¹⁸³ C'est toute une physionomie de la ville que Benjamin vient ébaucher grâce à cette étude du dialecte berlinois, il vient illustrer de quoi est faite une langue, et surtout par qui est faite une langue. Elle est la somme des interactions d'une population, le travail anonyme que chacun développe dans l'usage quotidien de celle-ci. Il présente ensuite quelques figures populaires historiques, artisans du dialecte berlinois, aujourd'hui oubliés, mais qui ont su modeler et fixer la langue par un travail conscient sur celle-ci. Comme ces célèbres comiques qui tantôt s'appelaient Kielmeier et Strobelweber, tantôt Müller et Schulze, ou ces deux peintres, Liebermann et Bondi «qui ont laissé plein d'histoires merveilleuses», ou encore Heinrich Zille qui «lorsqu'il entendait une belle histoire, il ne se contentait pas de la faire imprimer, bêtement, mais l'assortissait d'un sacré dessin»¹⁸⁴. Ainsi en brossant les contours de ces quelques noms devenus étrangers, Benjamin vient piquer la curiosité pour des personnages historiques méconnus qui ont participé à la création du dialecte berlinois, de son humour, de ses expressions, et du ton qui le caractérise ; ce parler probablement si familier à l'auditeur et dont pourtant l'origine est tombée dans l'oubli.

La valeur pédagogique de cette première émission vient de ce qu'elle s'attarde à défaire le préjugé qui vient à la bouche de chacun en pensant au Berlinoïse, celui de sa grande-gueule, de sa vulgarité, de son impertinence, bref de sa non-reconnaissance en tant que langue. Cette émission s'attarde au contraire, à en affirmer et à en montrer la qualité et la singulière beauté. « N'allez pas croire que le Berlinoïse n'est qu'une collection d'histoires drôles. C'est une vraie langue et une belle. Avec une vraie grammaire. [...] On peut être aussi fin, aussi délicat,

¹⁸³ *Ibid.*, p.12

¹⁸⁴ *Ibid.*, p.13

spirituel et tendre et aussi intelligent en Berlinois que dans n'importe quelle autre langue. Évidemment pas n'importe où ni n'importe quand.»¹⁸⁵ Benjamin veut donner confiance à ces jeunes berlinois en leur démontrant non seulement que leur langue en vaut bien une autre, et qu'elle a toutes les qualifications pour en être une, mais qu'en plus, elle a un charme singulier qui lui est propre et qui est le reflet de la manière de vivre des Berlinois. C'est alors une compréhension sociologique des liens communautaires de la langue que propose Benjamin :

« Le Berlinois est une langue du travail. Elle n'est pas née chez les écrivains et les savants, mais dans les chambrées, les bistrotts où l'on joue aux cartes, les bus et les mont-de-piété, les palais des sports et les usines. Le Berlinois est une langue de gens pressés qui se comprennent à demi-mot, ou doivent se contenter d'une allusion, d'un regard. Cela exclut les gens qui se rencontrent de temps à autre, il faut pour cela se voir régulièrement, journallement, à l'occasion de circonstances très précises et invariables. Des parlars naissent entre ces gens-là, et votre école n'en est-elle pas le meilleur exemple ? Il y a bien une langue d'écoliers. Il en va de même pour les ouvriers, les sportifs, les militaires, les voleurs, etc. Et toutes ces langues payent leur tribut au Berlinois, car les gens qui les parlent vivent massés à Berlin et à un rythme effréné, quels que soient leur métier et leur situation sociale. Le Berlinois d'aujourd'hui est l'expression la plus fidèle et la plus belle de ce rythme de vie démentiel. »¹⁸⁶

On remarque avec quelle clarté et avec quelle simplicité Benjamin fait l'analyse du rapport entre une langue et ses habitants. Il met en évidence le caractère social de la langue, comment celle-ci naît du réseau foisonnant et complexe des relations qu'une population crée et entretient avec elle-même. Elle est l'expression de la vie collective et de sa créativité. Les lieux qui animent une population et les activités qu'elle occupe forment le terreau de création de la langue, à condition qu'il y ait constance et répétition. La langue berlinoise apparaît comme une production collective, non pas seulement celle des lettrés, des écrivains ou des savants, mais celle des travailleurs, car Berlin est d'abord et avant tout une ville du travail. Il n'hésite pas à expliciter dans une autre émission (*Borsig*) la base économique de ce lien qui unit ces quatre millions de personnes agglomérées dans une ville: la grosse industrie et le commerce en gros.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p.14

¹⁸⁶ *Ibid.*, p.14-15

L'émission continue avec la comparaison de deux extraits lus de la langue d'un crieur, d'abord celle «du temps où Berlin avait quelques centaines de milliers d'habitants» et ensuite celle de l'époque où elle en a quatre millions. Le premier extrait est une anecdote comique du folklore urbain digne d'un almanach dont Benjamin ne précise pas la source. Ce sont les voix de la rue, on y reconnaît le parler populaire d'une époque passée et quelques personnages typiques : un balayeur ivre, un apprenti cordonnier, et un inspecteur des pavés, le fameux «Nante». Le deuxième extrait est tiré du roman *Berlin Alexanderplatz*, c'est la tirade d'un vendeur ambulant de cravates qui appâte sa clientèle, et que l'écrivain Alfred Döblin a recueilli dans la rue et arrangée pour son roman. Peu importe l'origine et la nature des deux textes qui n'appartiennent pas au même type de littérature, Benjamin montre avec ces deux exemples de la langue des crieurs publics à des époques différentes l'évolution palpable de la langue dans sa sonorité, ses expressions, la morphologie des mots, etc. Il explicite la transformation constante de la langue. Sans entrer dans les détails de l'analyse, il fait une leçon d'histoire en illustrant comment la langue est en constante création, et en montrant comment elle est le reflet de l'histoire de sa population : «Une telle langue se renouvelle à chaque instant. Tous les événements, grands et petits, y laissent leur empreinte. La guerre et l'inflation au même titre qu'un passage de Zeppelin, une visite d'Amanullah ou du chancelier de fer.»¹⁸⁷ En arrière trame de cette démonstration, on peut apercevoir sa conception matérialiste historique de la langue. La langue, en tant que production artisanale et collective, est l'expression et la cristallisation de l'histoire, tout événement y laisse sa marque. Plutôt que d'écrire l'histoire, le conteur préfère raconter, prêter sa parole aux voix de l'histoire. Plutôt que de faire la chronologie de l'histoire, il préfère montrer et juxtaposer de même que Döblin fait le montage de toutes les choses qu'il voit et qu'il entend pour représenter une époque, et sa ville.

Ce n'est pas un hasard si Benjamin choisit un extrait du roman de Döblin, il est un des écrivains berlinois contemporains à s'intéresser à l'oralité de la ville, ainsi qu'à la création de nouvelles formes littéraires qui pourrait dépasser celle du roman. Dans l'article *La crise du roman*, que Benjamin écrit en 1930 à propos de *Berlin Alexanderplatz*, il qualifie le roman de

¹⁸⁷ *Ibid.*, p.18

«monument du Berlinois», qui grâce au principe stylistique du montage et à l'utilisation du dialecte, fait éclater le roman pour ouvrir de nouvelles possibilités «très épiques». À ce sujet, il cite Döblin : « Je ne parlerai pas du fait que je juge utile [...] de libérer l'œuvre épique du livre, et le juge utile notamment par égard pour la langue. Le livre est la mort des langues réelles. L'écrivain épique qui s'exprime uniquement par l'écriture laisse échapper les forces formatrices les plus importantes de la langue.»¹⁸⁸ Cette thèse est intéressante, car elle rejoint celle de Benjamin, à travers une réflexion critique sur le médium du livre. Benjamin dans cet article de 1930, annonce déjà son essai sur le conteur, et nous prévient de ce qui constitue le danger du livre et la plus importante forme de narration qui en a découlé : le roman.

« Le romancier, quant à lui, s'est isolé du peuple et de ses faits et gestes. Le lieu de naissance du roman est l'individu dans sa solitude, qui ne dispose plus d'expression exemplaire de ses intérêts les plus vitaux et qui, n'étant conseillé par personne, est lui-même incapable de conseiller qui que ce soit. Écrire un roman, c'est pousser l'incommensurable dans la représentation humaine à son extrême. [...] Ce qui est oralement transmissible, le bien propre de l'épopée, est d'une autre nature que ce qui constitue le roman. Le roman est distinct de toutes les autres formes de prose – conte, légende, proverbe, facétie – en ce qu'il ne provient pas de la tradition orale et n'y conduit pas davantage. Il se distingue surtout de la narration qui, dans la prose, représente l'essence épique de la façon la plus pure. Rien, en effet, ne contribue autant à plonger l'homme dans un dangereux mutisme, rien ne tue aussi radicalement l'esprit de la narration que le développement éhonté que connaît, dans notre existence à tous, la lecture des romans.»¹⁸⁹

Le livre et plus fondamentalement le roman mènent à l'isolement de la tradition orale et à un mode de production et d'expression de la langue essentiellement individuel. Il coupe la création et l'expression langagière de l'oralité, son danger c'est le mutisme et l'isolement, c'est «la mort des langues réelles». Ce n'est pas un hasard si Döblin a participé aux programmes de la radio de l'époque, il a aussi voulu adapter son roman à la radio, puis au cinéma, deux médias qui permettaient le retour à une certaine oralité, et qui l'obligeaient de s'adresser à un public beaucoup plus large que celui visé par son roman. Alors que le roman s'adresse à des milliers de lecteurs, la radio parle à des millions d'auditeurs. En prenant parti pour le conteur, Benjamin ne récuse pas le livre sur lequel est fondé l'essentiel de sa culture de

¹⁸⁸ Cité à partir de «La crise du roman : À propos de Berlin Alexanderplatz de Döblin» in *Œuvre II*, Éd. Gallimard, Folio, Paris, 2000, p.190

¹⁸⁹ «*La crise du roman*», *op. cit.*, p.189-190

lettré, il constate plutôt les tendances et les effets d'un tel médium comme le livre et met en garde devant ses dangers.

À la fin de sa première émission, Benjamin rappelle à ses auditeurs que toutes ces savoureuses histoires qu'il vient de leur raconter ne proviennent pas de la radio, et que si ils désirent en entendre davantage ils n'ont qu'à se promener dans Berlin «en ouvrant grand leurs yeux et leurs oreilles». De même, dans sa deuxième émission, qui porte sur *Les marchands ambulants et les marchés du vieux et du nouveau Berlin*, commence par nous rappeler «qu'une chose certes ne se retrouve ni dans le film ni dans les livres : la conversation du marché, les tractations et les échanges [...]».¹⁹⁰ Cette distinction entre la représentation – celle que permet la radio, le film, les histoires - d'un côté et la réalité de l'autre est un thème récurrent des *Lumières pour enfants*. Il n'est pas rare que le narrateur radiophonique entraîne et pousse son jeune auditeur à découvrir la ville non par le biais de médiums intermédiaires, mais par lui-même et grâce à son contact direct, «à condition de bien ouvrir ses oreilles». Cela nous rappelle la technique du conteur qui est fondé sur l'observation en prenant son matériau directement dans la réalité, contrairement au romancier qui la recherche à l'intérieur de lui-même. La radio n'est qu'un moyen détourné pour mieux diriger l'auditeur vers le concret de la réalité, de la langue dans ses particularités et de ses histoires qu'il faut apprendre à écouter et à comprendre le sens, mais aussi à mémoriser pour les raconter à nouveau. Par ces incitatifs, on voit aussi apparaître la figure du flâneur. Il s'agit du promeneur qui observe, celui qui n'est pas atteint par le rythme démentiel de la ville. « Quand je veux me faire une petite fête, je vais me promener, entre quatre et cinq, aux halles de la Lindenstrasse. Je vous y croiserai peut-être. Mais nous ne nous reconnâtrons pas. C'est le mauvais côté de la radio.»¹⁹¹ C'est la frontière invisible de la radio qui sépare l'auditeur du narrateur, mais il n'y a qu'un pas à faire pour que ce rôle se transforme, et que l'auditeur devienne lui aussi à son tour narrateur. Après tout, tous deux vivent dans la même ville, et ils peuvent maintenant se croiser dans les endroits qu'ils ont visités ensemble virtuellement grâce à la radio. Mais, surtout l'auditeur après avoir suivi le narrateur dans ces promenades historiques, a un regard différent sur sa ville, et même peut-être quelques outils pour mieux l'appréhender et s'y repérer.

¹⁹⁰ *Lumières pour enfants*, op. cit., p.21

¹⁹¹ *Ibid.*, p.25

On remarque que l'angle pris tout au long de cette première émission, sans être explicitement politique, prend comme axe focal l'histoire et la tradition populaire. C'est l'axe focal qu'il adopte pour toutes ces *Lumières pour enfants*. On retrouve son souci de s'adresser à un auditoire large, en parlant non pas comme dans ses récits autobiographiques d'*Enfance berlinoise* à partir de l'expérience de sa jeunesse qui était celle du milieu et des quartiers bourgeois de Berlin, mais à partir d'un point de vue beaucoup plus vaste qui traverse les milieux et l'histoire populaire de la ville. Les traditions populaires sont le véritable sujet historique de ces émissions, à la fois producteur artisanal du langage, producteur et constructeur de la ville, de ses objets et de ses traditions. Cet angle de vue est un souci idéologique de la part de Benjamin, dans le but d'un retournement politique et historique : envisager l'histoire du point de vue des vaincus, des exclus, des parias, «de même, la brillante culture de Weimar doit être placée en regard de la situation des chômeurs, des pauvres et des victimes de l'inflation – comme dans *Sens unique*.»¹⁹²

3.3 Le narrateur et ses auditeurs

« Petit à petit, Berlin, ça nous connaît ; nous nous sommes occupés des marchés et marchands ambulants, du trafic, des anciennes écoles berlinoises, du Berlin mystérieux, du siècle passé, du dialecte et même un peu de l'histoire de son architecture, sans même parler de notre grande promenade des jouets et, ce faisant, nous n'avons cessé de tourner autour d'une chose essentielle : comment Berlin, petit à petit, est devenue une ville de trois millions d'habitants, dont nous sommes, en un mot, ce à quoi nous devons peut-être d'avoir lié connaissance [...] »¹⁹³

Berlin est à la fois le sujet des émissions, et l'expérience commune qui relie le narrateur et l'auditeur. À travers ces émissions sur Berlin, le narrateur partage ses expériences personnelles de la ville, ainsi que celles des autres. Il leur présente ses trouvailles, des anecdotes, des faits divers «local, bouffon ou criminel», mais aussi des témoignages et des souvenirs d'anciens Berlinois méconnus ou oubliés des enquêtes et reportages. C'est à travers les références communes qui s'accumulent, les lieux visités et découverts, les histoires racontées que «petit à

¹⁹² *Avertissement d'incendie*, op. cit., p.72

¹⁹³ *Lumières pour enfants*, op. cit., p.72

petit, Berlin, ça nous connaît». L'efficacité de ces émissions radiophoniques repose sur la relation que le narrateur réussit à créer avec ses auditeurs. Comme le remarque Jean-Michel Palmier : « la tendresse et l'ironie sont érigées en principe pédagogique [...] Benjamin excelle dans l'art de mêler, sur un ton de confiance, sa sensibilité la plus intime aux contes de fées et aux images populaires.»¹⁹⁴ Tranquillement, une expérience et un regard commun se forment à travers cette promenade virtuelle, à la fois spatiale et historique. C'est à force de questionner «ses chers invisibles», de les interpeller, de les provoquer, de les stimuler que le narrateur crée une complicité avec ses auditeurs. Et qu'ainsi un «nous» prend forme. Comme si ce narrateur aux oreilles ailées, à force d'interroger ses auditeurs sur ce qu'ils pensent, ce qu'ils connaissent, ce qu'ils aiment, il commençait réellement à les connaître, à deviner ou à anticiper leurs réponses, leurs réactions, leurs attentes, etc. La situation d'oralité de la radio se prête à cette mise en scène de la conversation qui est maintenue tout au long des *Lumières pour enfants*. Une conversation qui se passe dans un espace nouveau, imaginaire, proche du rêve et de la magie. Et pourtant, le narrateur radiophonique reste seul dans le studio, il entretient une conversation à sens unique avec son auditoire, quasi fantomatique. La radio en tant que médium ne permet pas d'avoir un retour de la réception des auditeurs comme le permettrait une performance orale. Même si à l'époque il existait déjà un système fonctionnel permettant de recevoir un retour de commentaires écrits de la part du public à propos des émissions, il n'était pas réellement possible de mettre à l'épreuve une émission et de tester quel effet elle produisait sur celui qui l'écoute. Excepté peut-être en dehors du studio, à travers ses relations personnelles, par exemple, avec les enfants qu'il côtoyait¹⁹⁵. On ignore par contre si Benjamin prenait la peine de faire de tels essais. Ainsi, notre conteur, entretient pratiquement une relation imaginaire avec son auditoire, il doit toujours prétendre connaître, sans réellement savoir, faire des suppositions, «faire comme si». Voilà une des ruses de ce narrateur qui semble pourtant si bien connaître ses auditeurs invisibles. Or, malgré cette relation unidirectionnelle, quelque chose s'accumule, un chemin parcouru ensemble, une relation se développe où l'un et l'autre ont l'impression de se connaître davantage. Et cela est d'autant plus vrai du côté de ceux qui l'écoutent, grâce aux répétitions, aux habitudes, au sens de la

¹⁹⁴ Jean-Michel Palmier, *Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, op. cit., p.687

¹⁹⁵ Benjamin avait alors un fils d'une dizaine d'année.

continuité qui se crée grâce à cette série d'émissions, ils finissent par ressentir une certaine familiarité avec la voix de ce narrateur, de sa pensée, et les thèmes qu'il explore. Ainsi on peut se demander qui se cache derrière ce «je»?

Quel genre de subjectivité Benjamin veut créer à travers ce narrateur qu'il anime de sa voix et de ses souvenirs ? Quelle relation s'établit entre le «je» de ce narrateur et la personne réelle et entière qu'est Walter Benjamin ? Pour cela il faut se rappeler un tant soit peu quelques réflexions de ce dernier à propos de la représentation de sa propre subjectivité dans l'écriture. La pensée de Benjamin s'inscrit dans une critique de la subjectivité, consciente de la fragmentation de la notion du sujet, et de la problématique narration de celui-ci. Dans sa *Chronique berlinoise* (*Berliner Chronik*), qu'il écrivit vraisemblablement à partir de 1932 lors de son séjour à Ibiza, d'avril à juillet, il nous rappelle de manière quelque peu grandiloquente que : «Si j'écris un meilleur allemand que la plupart des écrivains de ma génération, je le dois, en bonne part, à l'observation, pendant une vingtaine d'années, d'une unique petite règle. La voici : ne jamais utiliser le mot "je", hormis dans les lettres. Les exceptions à ce précepte que je me suis autorisées peuvent se compter.»¹⁹⁶ C'est dans ses chroniques autobiographiques que Benjamin entreprend de faire «monter à la rampe» et aux yeux du public, ce sujet «habitué pendant des années à rester à l'arrière-plan», entre autres, occupé par son rôle de critique littéraire qui nécessite un travail fondé sur la neutralité. Pour Jeanne-Marie Gagnebin, l'apparition du «je» dans l'écriture benjaminienne, ne se cantonne pas à la représentation d'un «sujet» – au double sens grammatical et philosophique du mot – elle participe à la volonté d'inscrire la vie de ce «je» particulier dans une «expérience historique» plus ample¹⁹⁷. La volonté autobiographique de l'auteur s'inscrit dans une volonté et un devoir de mémoire historique qui caractérise la dernière période de son œuvre selon Rainer Rochlitz. Il faut mettre en contexte à quel moment apparaît ce besoin de mémoire. Il survient au début des années 1930, peu de temps avant l'exil, alors que la montée du national-socialisme est de plus en plus évidente, annonçant la fin d'une époque et de grands bouleversements. De plus, Benjamin affronte à ce moment des difficultés personnelles et économiques si grandes qu'elles lui font envisager très sérieusement le suicide. Ce n'est pas un hasard si la mort est un thème

¹⁹⁶ *Walter Benjamin : Écrits radiophoniques*, Christian Bourgois, 1994, p.267

¹⁹⁷ Jean-Marie Gagnebin; *Histoire et narration chez Walter Benjamin*, Éd. L'Harmattan, Paris, 1994, p.117

central de sa *Chronique berlinoise*. C'est en juillet 1932, le jour de son quarantième anniversaire, qu'il renonce à mettre fin à sa vie, il décide alors de mettre de côté sa *Chronique berlinoise* pour commencer à rédiger *Enfance berlinoise autour de 1900* (*Berliner Kindheit um 1900*). Un livre qui, comme il l'explique dans une lettre à son ami Gershom Scholem, ne prend la forme non plus d'une chronique, mais de «diverses expéditions dans la profondeur du souvenir.»¹⁹⁸ Évitant les pièges d'un individualisme triomphant, ou des illusions d'une conscience autonome, elle se rapporte «à l'urgence d'une pensée qui tient compte de cette dissolution de la conception classique du sujet souverain et, *conjointement*, de la nécessité, à la fois théorique et pratique, de sujets humains capables de transformer leur histoire.»¹⁹⁹ Les textes autobiographiques de l'enfance visent à reconstruire, «au-delà de l'intensité des souvenirs individuels, la densité d'une mémoire personnelle *et collective*.»²⁰⁰ Adorno a souligné ce paradoxe : « Dans toutes ses phrases Benjamin a pensé, tout ensemble, la ruine du sujet et le sauvetage de l'homme. »²⁰¹ Cette conception de la subjectivité enchâssée dans l'histoire collective nous permettra d'éclaircir la figure de ce narrateur radiophonique et son rapport avec son auditeur. Nous verrons comment à travers l'enchevêtrement de récits de différents sujets historiques on voit apparaître la trame d'un récit collectif.

La série *Lumières pour enfants*, et plus spécifiquement les émissions sur Berlin, conçues principalement durant les années 1929, 1930 et 1931 précèdent donc seulement de quelques années les textes de Benjamin sur son enfance. Ces émissions lui fournissent l'un des premiers prétextes à ce travail autobiographique à venir. Elles nous éclairent sur la genèse de sa *Chronique berlinoise* et d'*Enfance berlinoise*. On y retrouve plusieurs souvenirs de l'enfance de Benjamin que celui-ci confie à ses auditeurs, et dont certains fragments se retrouveront dans les textes d'*Enfance berlinoise*. Il ne s'agit pas ici d'entreprendre une analyse comparée entre les émissions et ces textes, mais de proposer une piste d'analyse pour comprendre la subjectivité de ce narrateur radiophonique. Essayons de caractériser cette subjectivité. En premier lieu, il faut remarquer l'anonymat qui préserve l'identité du narrateur d'une association avec un nom, tout au long des émissions. S'il semble que le nom de Walter

¹⁹⁸ Cité à partir de *Histoire et narration chez Walter Benjamin, op. cit.*, p.118

¹⁹⁹ *Histoire et narration chez Walter Benjamin, op. cit.*, p.115

²⁰⁰ *Ibid.*, p.117 (les italiques sont de l'auteure)

²⁰¹ Cité à partir de *Ibid.*, p.115

Benjamin apparaissait en tant que créateur dans les revues radiophoniques qui accompagnaient l'abonnement à la radio et annonçaient la programmation; dans la performativité des émissions c'est le «je» qui prédomine. Un «je» à la fois personnel et anonyme, intime et discret. Un narrateur avec une personnalité propre, ancré dans une histoire, mais cherchant à redescendre de la rampe dès que possible pour laisser la place à d'autres. On ignore exactement qui se cache derrière le micro²⁰². Ainsi, Benjamin use de la spécificité du médium radiophonique, la séparation de la voix du corps, et il profite de cette voix sans corps pour faire apparaître de manière originale la figure du chroniqueur anonyme. C'est l'occasion de mettre en scène un narrateur à la fois ancré dans une ville, dans un passé, dans une histoire avec ses propres souvenirs, mais sans identité clairement définie. La chronique serait selon Benjamin la forme achromatique, la lumière la plus blanche de l'historiographie. Sur ce large spectre d'une seule et même couleur qui accueille toutes les autres se déploient autant de nuances qu'il y a de modes différents de narration possible. Il existe autant de modes de narrations, qu'il y a de rapport à l'histoire.

«Le chroniqueur est le conteur de l'histoire. Rappelons-nous le passage [celui des "Retrouvailles inespérées" présenté dans la section précédente] de Hebel : le ton en est celui d'une chronique, et l'on peut aisément mesurer sur cet exemple la différence entre l'historien, qui écrit l'histoire, et le chroniqueur, qui la raconte. L'historien est tenu d'expliquer d'une manière ou d'une autre les événements qu'il rapporte; en aucun cas, il ne peut se contenter de les présenter comme de simples échantillons de ce qui advient dans le monde.»²⁰³

Le narrateur radiophonique est un chroniqueur de l'histoire, il n'écrit pas l'histoire à travers des règles et un cadre scientifique comme le font les historiens. Ce à quoi Benjamin s'attaque ici c'est cette conception du «temps homogène et vide» sur laquelle est fondée l'idéologie du progrès et la conception historique classique des historiens. «Ce temps indifférent et infini qui s'écoule, égal à lui-même, en noyant sur son passage la souffrance,

²⁰² «Vue avec un certain recul, la figure du conteur se réduit à quelques grandes lignes élémentaires. Plus exactement : celles-ci s'en dégagent, comme une tête d'homme ou un corps d'animal peuvent se dessiner dans un rocher, lorsque le spectateur se place à la bonne distance et sous l'angle convenable.» dans «Le conteur», *op. cit.* p.114. De même il est difficile de discerner la figure de ce narrateur, par la distance que crée le médium radiophonique entre le narrateur et l'auditeur, mais aussi par la distance que prend intentionnellement le narrateur face à son sujet.

²⁰³ «Le conteur», *op. cit.*, p.132

l'horreur, mais aussi l'extase et le bonheur.»²⁰⁴ Il préfère raconter l'histoire à ses auditeurs. La rendre présente à leurs yeux grâce aux récits, la rendre vivante grâce aux témoignages de ceux qui ont vécu cette histoire. C'est un autre type d'objectivité, qui se fonde sur le montage et le déploiement du matériel historique brute : le souvenir, la description d'objet, la citation, bref ce qu'on pourrait appeler le détail historique. Pour parler de la ville de Berlin, ce sont déjà les souvenirs d'une enfance berlinoise autour de 1900 que le narrateur raconte, mais avec la distance du chroniqueur qui englobe de son regard des pans d'histoires. Ses propres souvenirs se mélangent à ceux des autres, mais aussi à toute sorte d'autres matériaux historiques puiser dans ses flâneries urbaines et livresques, tel un collectionneur. Ces matériaux historiques sont variés ils vont de l'anecdote orale à la recension d'ouvrages historiques, de la description d'une affiche à la lecture d'un conte, du récit détaillé de ses visites dans une usine à un souvenir de son enfance. Ces simples échantillons lui permettent de déployer telle une monade un morceau de passé. Ils sont les détails qui permettent une histoire «intégrale». L'importance de l'histoire, n'est pas celle du «flâneur raffiné dans les jardins du savoir» comme il nous met en garde dans l'exergue de la thèse XII de *Sur le concept d'histoire*. L'importance de raconter l'histoire, c'est l'importance de transmettre une histoire du passé qui oriente le présent et qui institue un lien historique avec ce qui a été et ce qui est maintenant. Tracer les fils d'une continuité historique *autre* – qui ne craint pas les discontinuités – qui réoriente et ancre l'auditeur dans l'histoire, et lui porte conseil dans le récit qu'il est lui-même en train de faire l'expérience maintenant. Ces témoignages historiques servent d'exemples pour mettre l'accent sur comment les choses changent ou comment elles durent. Ils permettent au conteur radiophonique de jouer sur le rapport générationnel qui existe entre lui et ses jeunes auditeurs. Ils sont l'expérience du conteur qui sert de repère pour comprendre l'expérience contemporaine des auditeurs. «On peut aller plus loin et se demander si le rapport qui lie le conteur à son matériau – la vie humaine - n'est pas lui-même d'ordre artisanal, si le rôle du conteur n'est pas précisément d'élaborer de manière solide, utile et unique la matière première des expériences, que ce soient les siennes ou celles d'autrui.»²⁰⁵ Benjamin attribue une fonction historique et politique importante au conteur, la tâche de faire la narration de

²⁰⁴ *Histoire et narration chez Walter Benjamin, op. cit., p.147*

²⁰⁵ «Le conteur», *op. cit., p.150*

l'histoire. Il doit élaborer à travers le langage, «la matière première des expériences» – la sienne et celle des autres. C'est un rapport pratique qui guide le conteur, entre sa vie et le langage dans le but de porter conseil à travers ses récits.

Voyons, comme exemple, un des quelques souvenirs biographiques qui apparaît dans les émissions, celui sur les marchés de Berlin:

«Quand j'étais petit, c'était une fête pour moi d'être emmené aux halles de la place Magdebourg, où il faisait si chaud en hiver et si frais les jours de canicule. Rien n'y est comme dans les marchés en plein air. Les pyramides de marchandises, d'abord, de la même sorte qui se serrent sur les étals. Et les odeurs, surtout de poisson, de fromage, de fleurs, de viande, crue et de fruits, dont le mélange indéfinissable et crépusculaire, qui se fait tout autrement dans ce lieu clos qu'en plein air, s'accorde si bien à la lumière pénétrant par les ternes carreaux enchâssés de plomb. Sans oublier le sol dallé, toujours arrosé par les eaux usées ou les rinçures et sur lequel on avance comme sur un fond de mer, froid et gluant. Je ne suis guère retourné aux halles depuis mon enfance et elles ont gardé pour moi tout le charme d'antan.»²⁰⁶

L'évocation de ce souvenir imagé et sensoriel des halles de Magdebourg est amenée par le «je» du narrateur qui le rapporte à son enfance. On remarque la clarté et la précision des détails qui en donne un aspect inoubliable (*das Unvergessliche*). Ce souvenir, qui suit une comparaison des marchés modernes et des marchés du vieux Berlin, a une fonction précise, il met l'accent sur la transformation des marchés et il sert d'exemple en venant immortaliser «le charme d'antan» des halles dans la mémoire des auditeurs. «De nos jours, les marchandes de la halle sont des femmes d'affaires et les bouchers du marché ont de grandes chambres froides, d'où ils chargent et déchargent leur marchandise chaque semaine.»²⁰⁷ Après avoir décrit et fait entendre le véritable régal pour les oreilles que fut la grande gueule des marchandes de la halle aujourd'hui disparue, Benjamin veut aussi illustrer «le véritable régal pour les yeux» de l'ancien marché berlinois par son propre souvenir. La subjectivité du narrateur est imprégnée d'images, de situations, d'expériences qui n'appartiennent pas seulement au narrateur propre, mais le dépassent et appartiennent à l'imaginaire collectif d'une époque. Ce «je» est la voix anonyme d'un collectif qui se remémore le passé. Ce souvenir fonctionne un peu comme l'«image dialectique» qui saisit un instant du passé et le rend visible au présent, et vient ainsi

²⁰⁶ *Lumières pour enfants, op. cit.*, p.24-25

²⁰⁷ *Ibid.*, p.24

«enrichir la mémoire involontaire» de ses contemporains.²⁰⁸ Pour s'imprégner plus profondément dans la mémoire, le récit gagne à répondre au critère d'indifférenciation psychologique :

« Rien ne recommande plus durablement les histoires à la mémoire que cette pudique concision qui la soustrait à l'analyse psychologique. Plus le conteur renonce naturellement à toute différenciation psychologique, plus ces histoires pourront prétendre rester dans la mémoire de l'auditeur, plus elles se couleront parfaitement dans sa propre expérience, et plus il prendra finalement plaisir un jour ou l'autre, à les raconter à son tour. Ce processus d'assimilation qui se déroule au plus profond de nous-mêmes exige un état de détente qui devient de plus en plus rare.»²⁰⁹

Ainsi, la mémoire collective se transmet à travers la mise en récit, mais aussi grâce à la qualité du rapport qui se crée avec celui qui écoute. Le renoncement à la différenciation psychologique dans le récit facilite la transmission et la mise en commun de l'expérience. Dans le souvenir des halles, le court récit est à la fois clair et détaillé, mais dénué de psychologisme. Excepté le sentiment de fête qu'éprouve le narrateur à l'annonce de la promenade, ce n'est pas la profondeur du moi qui importe dans cette description, mais la précision du regard et la qualité des images. Cela implique l'extériorisation du sujet vers le récit de ses expériences. C'est la vivacité des souvenirs et le modelage de ceux-ci dans le langage.

3.4 La mémoire collective et l'Histoire

Voyons maintenant l'émission *Un gamin des rues berlinoises*, qui offre un bel exemple de l'enchâssement des récits individuels dans le but de constituer un récit collectif. Ces récits s'articulent autour d'un même lieu, le parc du Tiergarten, à travers différentes générations de Berlinoises qui ont vu cet endroit se former et se transformer. En proposant son propre souvenir, le narrateur radiophonique vient s'ancrer dans une tradition du récit sur Berlin. Une émission qui nous permettra de reprendre la notion d'identité-ipséité développée par Paul Ricoeur et

²⁰⁸ *Écrits français, op. cit.*, p.444

²⁰⁹ «Le conteur», *op. cit.*, p.125-126

dont Jeanne-Marie Gagnebin a montré la pertinence pour comprendre la subjectivité du narrateur d'*Enfance berlinoise*. Nous allons voir ici comment elle peut s'appliquer aussi à la narration de ces chroniques radiophoniques.

«Confronté aux critiques, notamment analytiques, du concept d'identité, Ricoeur distingue l'identité qui répond à la question «Quoi», identité-mêmeté (*idem*) qui affirme la permanence et la continuité des objets, et l'identité-ipséité (*ipse*) qui correspond à la question «Qui»; cette dernière caractérise le sujet du langage et de l'action [...] permettant ainsi une réflexion sur le temps de l'énonciation et sur le temps de l'action éthique et politique. L'ipséité est donc une catégorie privilégiée de l'histoire, au double sens de narration, fictionnelle ou non, et de processus évènementiel, individuel ou collectif.»²¹⁰

Alors que la crise de l'identité (entendue comme «mêmeté») ébranle les conceptions du sujet, le recours à l'identité comme ipséité, permet encore à un «je» de prendre la parole, et cela même quand celui-ci met en doute la consistance de sa propre subjectivité et la permanence de son identité dans le temps. Cette notion permet de rapprocher la narration qu'on fait de notre propre histoire dans la vie courante à des questionnements propre à la littérature, en soulignant l'importance de l'«unité narrative de la vie» comme «l'une des questions de la vie bonne», ainsi que l'affirme Mac Intyre²¹¹. Le récit que nous faisons de «notre vie se déroule entre un début et une fin qui ne nous appartiennent pas, parce que l'histoire de notre conception, de notre naissance et de notre mort dépend des actes et des récits d'autres que nous même; il n'y a donc ni commencement et ni fin absolu possible de ce récit que nous faisons de nous-mêmes.»²¹² Le langage commun que le sujet narratif utilise pour raconter son histoire au quotidien est soumis, qu'il le sache ou non, aux mêmes mécanismes subtils qu'emploient les récits littéraires contemporains. C'est «l'équivoque de la notion d'auteur» qui éclate au grand jour, ainsi que la conception du sujet définie par son ancrage dans l'identité-mêmeté. Cette notion d'ipséité permet de comprendre le sujet dans le jaillissement essentiel qu'implique la prise de parole et la décision éthique. Elle permet d'éclairer le projet qui anime ces chroniques radiophoniques, celle de relier le destin de différents sujets dans une même trame historique, un récit collectif, dont le narrateur comme

²¹⁰ Jeanne-Marie Gagnebin, *Histoire et narration chez Walter Benjamin*, op. cit., p.124

²¹¹ *Ibid.*, p.126

²¹² *Ibid.*, p.126

les auditeurs font aussi partit. Bien sûr, on peut questionner la possibilité de créer un tel récit collectif vivant et social à travers une expérience d'écoute radiophonique qui tend à individualiser et à isoler les gens. Toutefois, on peut se demander si l'écoute était réellement individuelle ou si au contraire le salon ne permettait pas d'accueillir un microcosme de vie, celui de la famille ou des ami(e)s, rassemblés autour du poste radiophonique ? On peut se demander comment les récits écoutés à la radio et mémorisés venaient animer les discussions prochaines, ces discussions qui précédaient le coucher, celles du lendemain à l'école ? Comment ces histoires par moments comiques et abracadabrantes, et par d'autres sérieuses et confidentes venaient enrichir et exciter l'imagination des auditeurs, mais aussi stimuler leurs réflexions.

L'émission *Un gamin des rues berlinoises* commence, comme plusieurs autres émissions, par interroger son auditeur, en exigeant de lui cette fois-ci un effort de remémoration, qui vient l'inclure d'emblée dans cette chaîne de souvenirs que forme cette émission. « Je suis sûr, qu'en cherchant un peu, vous vous souviendrez de ces armoires, aux portes décorées de paysage, de portraits, de fleurs, de fruits ou d'autres motifs incrustés dans le bois. C'est de la marqueterie.»²¹³ La marqueterie de ces armoires anciennes, objet familier du quotidien, offre au narrateur radiophonique une métaphore visuelle qui permet de mettre en scène le parcours de l'émission qui s'en vient. L'assemblage décoratif que fait l'artisan à partir de lamelles de bois incrustés rappelle le travail du conteur qui prépare son discours à travers un assemblage de phrases incrustées, tel un artisan du langage. « Je vais vous présenter, aujourd'hui, des motifs ou des scènes incrustés, mais pas dans le bois, dans le discours.»²¹⁴ Les trois incrustations que Benjamin va leur présenter au cours de l'émission peuvent paraître éclectiques, on y retrouve d'abord des souvenirs d'enfance de la ville de Berlin, la présentation d'un livre de magie, puis l'indication d'une librairie où trouver des dessins de labyrinthe. Ce sont les trouvailles du flâneur trouvées au gré de sa promenade spatiale et livresque; des objets de curiosité qu'il a jugé dignes d'intérêt pour son cher auditeur. Elles sont la sélection du collectionneur, caléidoscope de l'enfance, qui nous le verrons, rappelle les trajets arbitraires du souvenir et des associations d'idées. L'émission part des mémoires d'un enfant berlinois du

²¹³ *Lumière pour enfants, op. cit.*, p.46

²¹⁴ *Ibid.*, p.46

siècle dernier pour ensuite se réfracter sur d'autres objets, trajectoires qui suivent le chemin de pensée du narrateur. « Mais j'y incrusterais des choses qui n'ont rien à voir avec notre affaire et qui, je l'espère du moins, se détacheront aussi nettement et vivement sur l'enfance de Ludwig Rellstab que les incrustations en marqueterie.»²¹⁵

Cette émission, c'est aussi la superposition de souvenirs qui se rapportent à trois personnes ayant une histoire à raconter sur le Tiergarten et la ville de Berlin. Rappelons-nous que le parc du Tiergarten fut un des lieux marquants de l'enfance de Benjamin, un lieu associé aux promenades et aux découvertes, et qui offrira le sujet du texte d'ouverture d'*Enfance berlinoise*. Ainsi, le premier témoignage que nous présente le narrateur est celui de Ludwig Rellstab, tiré de sa biographie, ce sont ses mémoires qu'il raconte, celles d'un Berlinois d'«il y a cent vingt ans, ses jeux, ses farces, et le Berlin de ce temps-là». Le narrateur nous rappelle que même si l'acte de mémoire de qualité est rare, il n'est pas réservé à certains auteurs d'exceptions, mais à tous ceux qui sont guidés par un amour sincère de leurs souvenirs. «Que cette biographie soit si belle sans qu'il y ait grand-chose à dire sur l'auteur n'est pas autrement étonnant. Il ne suffit pas d'être doué et célèbre pour garder un amour profond, un souvenir vivace de son enfance. C'est exceptionnel, d'ailleurs, pour un petit citoyen. Et qu'un enfant ait pu tisser des liens si heureux et si harmonieux avec la grande ville que l'homme mûr aime à évoquer cette enfance n'est pas si fréquent.»²¹⁶ Cette biographie d'un Berlinois jamais célèbre, mais pourtant connu, mérite d'être remémoré par la qualité de la description qu'elle fait du Berlin du début des années 1800. Ce n'est pas la singularité de sa vie qui importe, mais la vivacité de ces souvenirs et le passé qu'ils évoquent. *Un gamin des rues berlinoises* c'est donc déjà une enfance berlinoise... mais autour de 1800. Les souvenirs rétrospectifs de l'enfance par l'adulte permettent de rendre au-delà des souvenirs individuels, la mémoire personnelle et collective d'une époque. Le deuxième témoignage que le narrateur introduit est celui de son ami Franz Hessel. Le narrateur explique que bien que le Tiergarten change, la description qu'en fait Hessel «prouve que les vrais Berlinois n'ont jamais cessé de l'aimer.»²¹⁷ La continuité d'une ville en pleine transformation est mise en scène à travers cette promenade, et

²¹⁵ *Ibid.*, p.46

²¹⁶ *Ibid.*, p.46-47

²¹⁷ *Ibid.*, p.48

malgré les discontinuités et les ruptures, ce sont les entrelacs de la mémoire personnelle d'un seul et même endroit qui réunit tous ces gens et qui les rattache dans le temps.

Pour amener sa seconde incrustation, la description d'«un livre complet sur la prestidigitation», Benjamin prépare le terrain en nous rappelant une anecdote sur Ludwig Rellstab. Le narrateur radiophonique relate comment celui-ci fut amené à écrire son premier texte à l'âge de douze ans : son père qui était journaliste devait écrire un texte sur un prestidigitateur, mais c'est le jeune Ludwig qui y alla à sa place pour faire la recension du spectacle. Cela lui plut tant que les semaines suivantes il ne s'intéressa plus à rien d'autre, mais « ça ne l'a pas mené bien loin, avoue-t-il. Peut-être serait-il devenu un prestidigitateur célèbre, si le fameux livre dont je vais vous parler maintenant, en seconde incrustation, avait déjà été publié.»²¹⁸ Le détail de cette anecdote a plusieurs choses à nous révéler. D'abord il nous rappelle comment Benjamin s'intéresse particulièrement à ces moments où l'on franchit des seuils. Ces moments d'hésitation où l'on passe des seuils, comme au pied d'une croisée dans un labyrinthe, sont des franchissements où le destin à la possibilité de basculer. Le regard rétrospectif de l'adulte sur l'enfance et les seuils qu'on y a traversés s'avère lumineux, car il révèle d'autres trajectoires possibles, mais cachées. Depuis le passé, il offre un conseil au présent. Ce n'est pas un hasard si Benjamin termine son émission par la recommandation d'une librairie de Berlin où on peut découvrir une belle collection de labyrinthes. Le labyrinthe est le symbole et l'image « [...] de cette dimension souterraine de la vie et de l'écriture sur laquelle repose l'ordonnance de l'histoire.»²¹⁹ Il offre une représentation spatiale du temps : «Ainsi le labyrinthe ... est-il dans l'espace ce qu'est la mémoire (*die Erinnerung*) dans le temps, mémoire qui cherche dans le passé les signes prémoniteurs du futur.»²²⁰ Le labyrinthe offre l'image de l'activité de mémoire et de son déchiffrement par le sujet, travail qui ne vise pas seulement la description du passé, mais sa reprise salvatrice dans l'histoire présente. Ce geste familier du regard tourné vers les chemins labyrinthiques du passé, plus précisément ce regard de l'adulte sur l'enfance, c'est celui qui guide toute cette émission. «Souvent les choses que nous réussissons le mieux, plus tard, sont celles que nous avons

²¹⁸ *Ibid.*, p.51

²¹⁹ *Histoire et narration chez Walter Benjamin, op. cit.*, p.132

²²⁰ Peter Szondi, *Nachwort aux Städtebilder* de W. Benjamin, Suhrkamp, 1963, p.84, cité à partir de *Histoire et narration chez Walter Benjamin, op. cit.*, p.133

aimés et pensées, en premier, et il en a été de même pour Rellstab»²²¹ Le narrateur radiophonique porte un regard attentif vers le passé dans le but d'y découvrir quelque chose qui concerne le présent. Ainsi, ici ce n'est pas seulement à Ludwig Rellstab qu'il pense, mais à ses auditeurs auxquels il s'adresse et dont il a la possibilité d'accompagner et d'orienter le regard en leur racontant tous ces trésors oubliés. Pour cela il doit instituer une continuité historique qui rattache le présent à ce passé dont on a l'impression d'avoir été coupé par les brusques changements historiques : «je pense que beaucoup d'enfants s'intéressent encore à la magie, en dépit de la technique, des autos, de la dynamo ou de la radio, etc.»²²² Le narrateur, en leur présentant ce livre de magie tout en rappelant que Rellstab serait peut-être devenu un prestidigitateur célèbre grâce à celui-ci, vient créer un subtil jeu d'identification entre l'auditeur et Rellstab. Cette remarque est un clin d'œil à ces auditeurs, elle préfigure leur découverte de la magie grâce au livre que le narrateur leur présente : possible franchissement d'un seuil et détournement d'une trajectoire qui serait alors un tour de magie en soi.

De plus, cette transition de l'anecdote à la seconde incrustation par le thème de la magie nous rappelle que ces narrations radiophoniques sont bel et bien guidées par «le souvenir divertissant» du conteur. La narration veut imiter les associations libres et sans fin du conteur qui raccorde toutes les histoires et les souvenirs entre eux par l'entremise d'un simple détail. Par exemple, dans son émission sur le théâtre des marionnettes, Benjamin passe à travers le fil de ses souvenirs pour exemplifier son sujet: «Je me souviens de deux numéros» puis « cela me rappelle un autre souvenir», etc²²³. Ce «souvenir passe-temps» du conteur, où un souvenir en appelle un autre, s'oppose au principe immortalisant du romancier qui veut ordonner et synthétiser le réel dans une histoire close qui viendrait le contenir. La forme épique du souvenir, celle qui caractérise le conteur, n'est pas contrainte par une limite, elle s'ouvre et se déploie dans le temps, en remontant tous les fils de la tradition, une histoire en appelant toujours une autre. Toutefois dans ces émissions radiophoniques, ce n'est pas exactement la spontanéité du conteur que l'on retrouve, mais une spontanéité minutieusement préparée et

²²¹ *Lumières pour enfants, op. cit.*, p.52

²²² *Ibid.*, p.51

²²³ *Ibid.*, p.34-35

orchestrée.²²⁴ Et si le souvenir du conteur peut normalement se plaier à musarder indéfiniment, le conteur radiophonique doit se contraindre dans les 25 minutes que lui offre la plage horaire de la radio.

Pour terminer cette émission, le narrateur retourne sur ses pas pour traverser à nouveau ce parc illustre qui perdure à travers les âges, symbole de la ville de Berlin. Le narrateur raconte cette fois-ci ses propres souvenirs.

« C'est la partie du Tiergarten qui m'est la plus chère. J'allais jouer là, quand j'étais tout petit, et je n'oublierai jamais mon émotion, quand j'essayais de me faufiler sur des chemins tortueux jusqu'aux buissons où s'élevait la statue de la reine Louise, plus cachée encore que celle du roi et séparée d'elle par une étroite rigole. C'est auprès de ces statues que je découvris mon premier labyrinthe, bien avant que je n'en dessine sur mon buvard ou sur mon banc d'écolier. Et je pense que rien n'a changé : vos buvards doivent ressembler aux miens. »²²⁵

Benjamin vient relier sa propre histoire du Tiergarten à toutes les autres histoires qu'il a racontées au cours de l'émission et aux histoires à venir des enfants qui l'écoutent. C'est l'«inoubliable» qui fonde l'importance de ce souvenir. On comprend comment sa propre histoire est rattachée à celles qui l'ont précédé et celles qui la suivront. L'Histoire plus que la chronologie des événements importants est constituée de toutes ces histoires personnelles qui forment la trame d'un récit collectif. Que ce soit celle d'un lieu, celle d'un groupe, celle d'une pratique, celle d'un événement, etc. Cette vision de l'Histoire met de l'avant l'importance du témoignage et de la prise de parole de chacun et chacune, et non pas des seuls historiens. C'est Mnémosyne, muse de la mémoire qui anime ces émissions radiophoniques et qui lutte contre l'oubli.

« La mémoire fonde la chaîne de la tradition, qui transmet de génération en génération les événements passés. Elle est la muse du genre épique dans son acceptation la plus large. Elle embrasse tous les sous-genres de l'épopée. Parmi ceux-ci figure au premier rang l'art incarné par le conteur. C'est la mémoire qui tisse le filet que forment en définitive toutes les histoires. Car celles-ci se raccordent toutes entre elles, comme les grands conteurs, particulièrement les Orientaux se sont toujours plus à le souligner »²²⁶

²²⁴ Walter Ong disait à propos de notre désir de spontanéité actuel : « Nous organisons soigneusement nos happenings pour nous assurer de leur spontanéité. » *Oralité et écriture, op. cit.* p.154.

²²⁵ *Lumières pour enfants, op. cit.*, p.53

²²⁶ *Le conteur, op. cit.*, p.135

Ces histoires ont le pouvoir de marquer ceux qui les écoutent. De la même façon que ces personnes qui les racontent ont été marquées par les récits qu'ils ont entendus et qui font maintenant partie de leurs histoires. La prise de parole du conteur participe à la construction de l'identité de soi et des autres. Paul Zumthor disait : «Le discours oral [...] est le contraire du discours scientifique. Chargé de connotations, c'est-à-dire surtout qu'il est social ; lié à tous les jeux que permet le langage, il tend, à renforcer, à sa racine même (qui est de nature linguistique), le lien collectif ; sa force persuasive provient moins de l'argumentation que du témoignage.»²²⁷ Dans ce sens, la parole est un vecteur de l'action éthique, car elle participe à la construction de notre propre histoire et vient orienter et influencer nos actions. La notion de l'identité-ipséité permet de comprendre comment l'identité est en constante transformation à travers la narration et les récits que nous faisons de ce qui nous importe et de ce qui fait sens. Par exemple ce parc du Tiergarten qui se meut à travers le temps est à la fois différent par les changements historiques qui le transforment, mais toujours là aujourd'hui grâce à l'importance que lui reconnaissent les Berlinoises et des récits qu'ils en font.

Il est intéressant de faire à nouveau un rapprochement avec son texte autobiographique *Enfance berlinoise autour de 1900*. Rappelons-nous, ce qu'en dit Jeanne Marie Gagnebin :

« le «je» qui s'y dit ne parle pas seulement pour se souvenir de soi, mais aussi parce qu'il doit céder la place à autre chose que lui même. Benjamin insiste, en effet, à plusieurs reprises sur le fait qu'il a tenté de capter, de retenir des images où s'est déposée une expérience qui dépasse de loin le vécu conscient et individuel du narrateur : l'expérience de la grande ville telle qu'elle se montre à un enfant de la classe bourgeoise au début du siècle malgré toutes les stratégies familiales et sociales pour masquer l'existence des autres, des pauvres et des révoltés, de la misère et de la mort.»²²⁸

Dans les *Lumières pour enfants*, il y a un retournement : ce n'est plus à partir du «je» que prennent forme l'existence des autres, mais à partir de l'existence des autres que peut prendre forme un sujet. Une subjectivité qui se développe à partir de la mémoire collective, à travers une multiplicité d'histoires. C'est la mise en scène de l'histoire des autres, les absents

²²⁷ *Oralité, op. cit.*, p.170

²²⁸ *Histoire et narration chez Walter Benjamin, op. cit.*, p.122

de l'Histoire, qui est mise en lumière à travers ces courts récits sonores. Une mise en voix qui vient prendre place dans la grande histoire que Benjamin échafaude. Ce sont les voix de la ville : les marchands et les marchandes, les peintres et les écrivains populaires de Berlin, les souvenirs de ses anciens habitants, mais aussi l'histoire d'individus ou de groupes d'individus marginalisés victimes des idées reçues et des on-dit : les sorcières, les Tziganes, les bandes de brigands, les prisonniers de la Bastille, Caspar Hauser ; ou encore des escrocs et des filous : le docteur Faust, Cagliostro, les bootleggers; ainsi que finalement les témoignages de toute sorte de survivants de catastrophes naturelles : l'éruption de Pompéi, le tremblement de Lisbonne, l'incendie d'un théâtre chinois, le déraillement d'un train, l'inondation du Mississippi. À travers ce vaste éventail d'histoires et de témoignages, on fait une visite narrative dans les catacombes de la mémoire. C'est «le projet de redécouvrir les moments utopiques ou subversifs cachés de l'héritage culturel et historique» qui est mis à l'oeuvre²²⁹. La parole du narrateur radiophonique devient un chroniqueur anonyme à travers laquelle peut passer d'autres voix, une constellation de voix, d'où émerge un passé collectif oublié, disparu ou tu. Ces émissions radiophoniques ne portent pas sur un seul individu historique, la subjectivité ouverte du narrateur radiophonique favorise cette parole de la collectivité, où le narrateur devient le porte-parole de toutes ces voix.

Ces émissions radiophoniques forment une narration épique dans le sens où elles inscrivent les auditeurs auxquelles elles s'adressent ainsi que les voix de l'Histoire qu'elles ravivent dans une histoire collective qui vient les rassembler et les unir. C'est la tâche toujours actuelle de l'*apokatastasis*, le rassemblement de toutes les voix historiques du passé «devenu citable» dans la chronique du présent, et que le narrateur radiophonique effectue à travers le recueillement de ses récits. Un narrateur qui prend ici la figure d'un flâneur dans la ville, mais aussi d'un flâneur des bibliothèques, toujours de bon conseil pour son auditoire. La narration devient un art qui intègre le lointain à l'instant présent par opposition au journalisme, qui ne tiendrait pas compte de cette dimension spatio-temporelle. Cette tâche du narrateur définira également l'effort de l'historien «matérialiste», tel que le nomme Benjamin dans les *Thèses*.

²²⁹ *Avertissement d'incendie, op. cit. p.73*

Selon Richard Wolin c'est «la préservation et l'explicitation du potentiel utopique secret contenu au cœur des œuvres de culture traditionnelles que Benjamin considère comme la tâche première du critique matérialiste.»²³⁰ Ainsi, l'importance accordée aux objets culturels illustre cette tendance à s'orienter vers la vie pratique que Benjamin admire chez le narrateur Leskov. Ce qui caractérise et distingue ces narrations des récits autobiographiques de Benjamin qui suivront quelques années plus tard, c'est qu'elles s'adressent à un auditeur contemporain qui est toujours présent dans la narration même, mis visible par les pronoms qui l'interroge, et qui par ce fait l'inclus et le fait participer à ce récit. Cette narration interactive force l'auditeur à se questionner, à rester actif face à ce qu'il entend, plus qu'un cours magistral, ces narrations sont un grand récit collectif de la mémoire oubliée.

²³⁰ Cité à partir d'*Avertissement d'incendie, op. cit.* p.73

Conclusion

«En entendant cela, plus question de regretter le vieux Berlin. Il est toujours là, dans le nouveau, aussi indestructible que le «col imperméable» de notre orateur.»²³¹ Ce vieux Berlin, toujours présent dans le nouveau, la question se pose à savoir s'il dure de la bonne manière ? Cette question nous ramène à une citation placée en début de ce mémoire « Car, s'il n'y a plus de bonnes histoires à écouter, c'est aussi que les choses ne durent plus de la bonne manière.»²³² Se souviendra-t-on de la pipe du capitaine ? C'est parce qu'elle accompagne la vie des hommes en se transmettant de mains en mains, et que chacun y trouve son utilité que tranquillement s'y attachent des histoires. De même, le récit, cette «forme artisanale de la communication humaine», porte les «empreintes des mains» des conteurs qui l'ont raconté et qui y ont imprimé leurs marques. Le récit, à travers la tradition orale se conserve et se transforme, il est toujours de bon conseil pour celui qui l'écoute, ce qui pousse à le raconter à nouveau. Toutes deux, la pratique artisanale et la tradition orale permettent par leur mode de transmission ouvert et collectif un temps épique où les histoires comme les choses durent, pour ainsi dire, de la bonne manière. Déceler la durée des choses, leurs potentiels d'être actualisés, c'est une des tâches que s'est données Walter Benjamin dans les *Lumières pour enfants*. Il voulait montrer la continuité ainsi que les ruptures de l'Histoire à travers ces chroniques historiques, et y trouver par la remémoration du passé, des promesses de bonheur au présent pour les jeunes auditeurs de ses émissions.

Dans l'étude des *Lumières pour enfants*, j'ai voulu montrer comment Benjamin développe une forme de récit moderne pour la radio qui reprend des aspects importants de la narration traditionnelle, tout en acceptant les conditions particulières d'oralité du médium. Elles œuvrent à rebours de leur époque ainsi que du médium radio en voulant transmettre une expérience aux jeunes générations. Ces contes radiophoniques reprennent la dimension

²³¹ «Les marchands ambulants et les marchés du vieux et du nouveaux Berlin», *Lumière pour enfants*, *op. cit.*, p.28

²³² «Le mouchoir» dans *Rastelli raconte... et autres récits*, Traduit de l'allemand par Philippe Jacottet, Éditions Seuil, 1987, p.61

politique du conteur qui tire ses histoires de la tradition orale anonyme. Sauf que, au lieu d'emmagasiner dans la mémoire les histoires qu'on lui a racontées, le narrateur radiophonique use la citation pour faire apparaître différentes voix oubliées, méconnues ou rejetées comme un témoignage du passé. Davantage qu'une stricte pratique de la parole, la figure du conteur représente la pratique de gestes conceptuels et métaphoriques. Ce sont des gestes immémoriaux, ceux que pratiquait déjà Hérodote dans ses *Enquêtes*. Il s'agit de l'attention et de l'écoute, de la collecte ou de la mémorisation dans le but de faire collection ou de «se faire une mémoire». Ce sont les gestes du chiffonnier, du collectionneur, du petit bossu dans l'œuvre de Benjamin. Il les utilise dans son écriture, mais aussi dans la composition de ses émissions radio, car ils sont essentiels à une pensée vivante de l'histoire : «L'écriture de l'histoire est une façon de citer ce qui s'est passé, donc, comme pour toute citation, de sortir l'objet de son contexte propre» pour l'insérer dans un nouveau au présent²³³. Toutes ces citations des *Lumières pour enfants* qu'elles soient prises dans la rue, dans des discussions avec des amis, à partir de souvenirs personnels, dans les livres, etc. ont pour souci de sauver les phénomènes, déceler en eux une potentialité messianique, une teneur de rédemption. La transmission de la tradition se fait grâce à des pratiques nouvelles et des matériaux hétérogènes qui ne sont plus des récits tirés de la tradition orale, mais des citations de toutes sortes.

Le conteur en racontant ses histoires vient procéder à un acte de remémoration qui actualise la tradition depuis le présent. Nous avons vu comment les *Lumières pour enfants* reprennent ce jeu temporel qui est à l'œuvre dans la pratique du conteur. Le concept de remémoration (*Eingedenken*) benjaminien, ancrée sans aucun doute dans la tradition religieuse juive, est une catégorie centrale de sa philosophie de l'histoire. Comme l'observe Yoseph Hayim Yerushalmi, ce que les juifs «cherchent dans le passé, ce n'est pas son historicité, mais son éternelle contemporanéité»²³⁴. Cette conception du temps a pris forme d'abord dans le concept d'«origine» (*Ursprung*) que Benjamin développa dans la Préface du livre sur le drame baroque (1925). Elle se retrouvera ensuite développée en bonne partie dans le texte posthume

²³³ Éric Méchoulan, *La culture de la mémoire ou comment se débarrasser du passé ?*, Les Presses de l'Université de Montréal, 2008, p.115

²³⁴ Y.H. Yerushalmi, *Zakhor*, p.113, cité à partir de Michael Löwy; *Walter Benjamin : Avertissement d'incendie. Une lecture des Thèses «Sur le concept d'histoire»*, Éditions de l'éclat, philosophie de l'imaginaire, 2014, p.133

des *Thèses sur le concept d'histoire* (1940). Une conception du temps qui apparaît en fait à plusieurs moments dans toute sa philosophie, car si le penseur s'intéresse à la figure du conteur dans l'essai éponyme de 1936, c'est que la tâche de remémoration qui lui revient est proche de celle de l'«historien matérialiste». Ainsi, pour Benjamin la remémoration du passé n'est pas la restauration de celui-ci dans le présent, mais une transformation du présent, tel que le passé s'y retrouve repris et transformé²³⁵. Cette fidélité envers le passé ne vise pas sa stricte répétition, mais l'établissement d'un lien nouveau entre le passé et le présent. Nous pouvons dire que c'est ce que fit Benjamin en tant qu'historien matérialiste et en tant que narrateur moderne, il vient réactualiser cette forme ancienne de la narration pour la radio.

Dans *Lumières pour enfants* ce jeu temporel s'accomplit dans la pratique narrative du chroniqueur grâce à la mise en mémoire individuelle et collective par le récit, dans le but d'une prise de conscience historique qui ouvre et déploie différentes trajectoires depuis le présent. Cette pratique narrative fait sortir le sujet de soi – l'auditeur – et lui permet de dépasser sa perspective individuelle et historique et de la requestionner à la lumière de cette mise en récit collectif. Qu'il s'agisse des mémoires d'«Un gamin des rues berlinoises», de la découverte des richesses du dialecte berlinois, etc., la narration de ces chroniques historiques prend toujours sa raison d'être depuis le temps présent partagé par le narrateur et ses auditeurs. Dans un souci de fidélité au passé le narrateur radiophonique accomplit par la rencontre du passé et du présent une césure de la continuité du présent.

Le conteur doit aussi être associé à une pratique de la parole humaine grâce à la voix et au dire comme mode de communication essentiel à la transmission humaine. La radio en tant que technique de diffusion sonore offre la possibilité d'un retour à l'oralité, une oralité médiée par la technique. L'appareil radiophonique affecte la sensibilité et les perceptions de même que les gestes : la parole, l'écoute et la mémoire y sont redispesées. L'«écoute aveugle» offre un nouveau rapport à la parole d'autrui, en effet la voix radiophonique que les auditeurs accueillent comme un hôte dans l'intimité du salon est jugée selon des critères auditifs uniquement. Contrairement à la passivité dans laquelle devrait se retrouver l'auditeur, comme le suggèrera Paul Zumthor, où l'unique action possible face au désarroi serait d'éteindre ou de

²³⁵ Jean-Marie Gagnebin; *Histoire et narration chez Walter Benjamin*, Éd. L'Harmattan, Paris, 1994, p.28

changer la chaîne du poste radio, cette nouvelle écoute permet une forme de transmission originale. Une transmission basée sur la prise de parole d'un côté et l'écoute aveugle de l'autre.

L'isolement que crée ce mur invisible de la radio peut en fait être contourné par la force et le lien de la parole. C'est ainsi que le narrateur radiophonique n'hésite pas à fixer un point de rendez-vous à ses auditeurs, de même, il les encourage à sortir du salon familial pour explorer et découvrir la ville, et entreprendre le parcours labyrinthique, mémoriel et physique, de ses promenades radiophoniques berlinoises. Il les pousse aussi à ouvrir toutes sortes de livres, de contes, de récits, mais aussi des livres d'Histoire. Bref, il instaure et stimule, malgré la distance, des pratiques adaptées à la situation urbaine des auditeurs, comme celles de flâner, d'écouter, de collectionner, de se remémorer. Des pratiques qui requièrent une attention allant à rebours de cette accélération des choses qu'entraîne la ville et l'information qui y circule. Par cette prise de parole à travers le médium radiophonique, il entame le renouvellement d'une tradition où l'acte d'écouter et de raconter vont de pair avec des gestes comme celui de collectionner et d'accueillir avec curiosité les histoires ou les objets. Une collection qui ne trouve pas sa valeur dans la possession, mais dans les traces du passé qu'elle témoigne et la possibilité qu'elle a de se transmettre et de se déployer dans le temps, tel un récit par la parole. Terminons par un conseil du narrateur pour ses auditeurs après une visite dans les galeries des magasins de jouets berlinois, car, on le sait, un bon récit fonde sa valeur dans la qualité du conseil qu'il transmet, dans l'enseignement qu'il porte :

«Bouchez-vous les oreilles, un instant. Ce que je vais vous dire n'est pas pour les enfants. La fin de cette promenade est pour la semaine prochaine. Et j'ai très peur de recevoir une avalanche de lettres, disant à peu près ceci : “ Êtes-vous devenu fou ? Ne savez-vous pas que les enfants pleurnichent déjà du matin au soir ? [...] ” Qu'est ce que je vais leur dire moi ? Je pourrais me faciliter les choses en vous demandant de ne pas souffler mot de cette histoire, de faire comme si de rien n'était pour qu'on puisse continuer la semaine prochaine. Mais ce ne serait pas bien. Je vais donc vous dire ce que je pense vraiment : plus on s'y connaît dans un domaine, plus on sait combien de belles choses il y a dans une espèce – qu'il s'agisse de fleurs, de livres, d'habits ou de jouets –, plus on prend plaisir à les voir et moins l'on est avide de les posséder, de les acheter ou de se les faire offrir. Que

ceux qui ne se sont pas bouché les oreilles alors qu'ils auraient dû, aillent l'expliquer à leurs parents.»²³⁶

Ainsi, il appartient aux jeunes auditeurs de continuer le récit.

²³⁶ *Lumières pour enfants, op. cit., p.62*

Bibliographie

Œuvres principales

BENJAMIN, Walter ;

____ *Écrits radiophoniques*, traduit de l'allemand par Philippe Ivernel, textes choisis par Philippe Baudoin, Éditions Allia, Paris, 2014

____ *Gesammelte Schriften VII-1*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1977

____ «Le conteur», traduction par Maurice de Gandillac revue par Rainer Rochlitz dans *Œuvre III*, éd. Gallimard, Folio, Paris, 2000, p.114-151

____ «L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction technique» (version 1935) & (dernière version 1939), traduction par Maurice de Gandillac revue par Rainer Rochlitz dans *Œuvre III*, éd. Gallimard, Folio, Paris, 2000, p.67-113 et p.269-316

____ *Lumières pour enfants*, traduit de l'allemand par Sylvie Muller, Christian Bourgois Éditeur, Coll. «Détroits», Paris, 1988

____ *Rundfunkarbeiten in Werk und Nachlass*. Herausgegeben von Thomas Küpper und Anja Nowak, Band 9 (Zwei Bänden), Suhrkamp, Berlin, 2017

Œuvres secondaires

ADORNO, Theodor W. ; *Current of Music : éléments pour une théorie de la radio*, traduit de l'anglais et de l'allemand par Pierre Arnoux ; introduction de Robert Hullot-Kentor ; postface de Pierre Arnoux, Presses de l'Université Laval, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 2010

____ ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max, *La Dialectique de la raison : Fragments philosophiques*, traduit de l'allemand par Eliane Kaufholz, Gallimard, 1983

AGAMBEN, Giorgio ; *Enfance et histoire : Destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, trad. de l'italien par Yves Hersant, Payot & Rivages, coll. «Petite Bibliothèque Payot», Paris, 2002

ARENDDT, Hannah ; *Walter Benjamin 1892-1940*, Éditions Allia, 2007

ARNHEIM, Rudolf ; *Radio*, traduit de l'allemand par Lambert Barthélémy, Préface de Martin Kaltenecker, Van Dieren Éditeur, 2005

BAUDOIN, Philippe ; *Au microphone : Dr. Walter Benjamin. Walter Benjamin et la création radiophonique 1929-1933*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, coll. Philia, Paris, 2009

BENJAMIN, Walter ;

___ *Correspondance Adorno/Benjamin 1928-1940*, folio essais, Éditions Gallimard, 2006

___ *Correspondance*, Tome I : 1910- 1928, Aubier-Montaigne, Paris, 1979

___ *Écrits autobiographiques*, Christian Bourgois éditeur, collection «Détroit», 1994

___ *Écrits français*, Introduction et notice de Jean-Maurice Monnoyer, Éditions Gallimard, 1991

___ *Essais sur Brecht*, traduction Philippe Ivernel, La Fabrique, Paris, 2003

___ *Images de pensée*, traduit de l'allemand par Jean-François Poirier et Jean Lacoste, Christian bourgeois éditeur, 1998

___ *N'oublies pas le meilleur : et autres histoires et récits*, traduit et présenté Marc de Launay, L'Herne, Paris, 2012

___ *Oeuvres*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Éd. Gallimard, Paris, 2000, 3 vol.

___ *Le raconteur suivi d'un commentaire de Daniel Payot* [essai], traduction de Sybille Muller, Éditions Circé, 2014

___ *Rastelli raconte... et autres récits*, traduit de l'allemand par Philippe Jacottet, Préface de Philippe Ivernel, Éditions Seuil, 1987

___ *Récits d'Ibiza et autres écrits*, Traduction et introduction par Pierre Bayart, Riveneuve éditions, 2011

___ *Sens unique* précédé de *Enfance berlinoise* et suivi *Paysages urbains*, édition Maurice Nadeau, Paris, 2007

BOISSIERE, Anne ; « La part gestuelle du sonore : expression parlée, expression dansée. Main et narration chez Walter Benjamin », in : *Démeter* mars 2007 <http://demeter.revue.univ-lille3.fr/lodel9/index.php?id=217#tocto1n1>

BRECHT, Bertolt ; *Écrits sur la littérature et l'art*, t. 1, trad. Jean-Louis Lebrave et Jean-Pierre Lefebvre, L'Arche, Paris, 1970

GAGNEBIN, Jeanne-Marie ; *Histoire et narration chez Walter Benjamin*, Éd. L'Harmattan, Paris, 1994

___ « Philologie et actualité » dans *Topographies du souvenir : «Le livre des passages»* de Walter Benjamin, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2007, p.102-110

HAVELOCK, Eric A. ; *The Muse Learns to Write : Reflections on Orality and Literacy from the Antiquity to the Present*, Yale University Press. New Haven, 1986

HAUFF, Wilhelm ; *Contes*, traduit par N. Casanova et P. Deshusses, Actes Sud, Paris, 1998

HEBEL, Johann Peter ; *Histoires d'Almanach*, traduit par René Radrizzani, Librairie José Corti, Paris, 1991

___ *Schatzkästlein des rheinischen Hausfreundes*, Philipp Reclam Jun., Stuttgart, 1981

HOPWOOD, Elin Mererid ; *Johann Peter Hebel and the rhetoric of orality*, Akademischer Verlag Stuttgart, 1994

JELAVICH, Peter ; *Berlin Alexanderplatz: Radio, Film, and the Death of Weimar Culture*, University of California press, 2009

KANG, Jaeho ; *Walter Benjamin and the Media : The Spectacle of Modernity*, Polity press, Cambridge, 2014

LACOSTE Jean; *L'aura et la rupture : Walter Benjamin*, édition Maurice Nadeau, Paris 2003

LESKOV, Nicolas ; *Œuvres*, Introduction de Sylvie Luneau coll. Pléiade, Éd. Gallimard, Paris, 1982

___ *Le gaucher et autres récits*, préface et traduction de Catherine Géry, éditions L'Age D'Homme, Lausanne, 2002

LÖWY, Michael ; *Walter Benjamin : Avertissement d'incendie. Une lecture des Thèses «Sur le concept d'histoire»*, Éditions de l'éclat, philosophie de l'imaginaire, Paris, 2014

LUKACS, Georg ; *La Théorie du roman*, trad. de l'allemand par Jean Clairevoye, Paris, Éditions Denoël, 1968

McLUHAN, Marshall ; *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme*, trad. Jean Paré, HMH, Montréal, 1971

MÉCHOULAN, Éric ; *La culture de la mémoire ou comment se débarrasser du passé ?*, Les Presses de l'Université de Montréal, 2008

MEHLMAN, Jeffrey ; *Walter Benjamin for Children : An Essay on his Radio Years*, The University of Chicago Press, Chicago, 1993

NAZE, Alain ; *Temps, récit et transmission chez W. Benjamin et P. P. Pasolini*, «Tome 1 : Walter Benjamin et l'histoire des vaincus», L'Harmattan, Paris, 2011

ONG, Walter ; *Oralité et écriture : la technologie de la parole*, traduit de l'anglais par Hélène Hiessler, Belles Lettres, Paris, 2014

PALMIER, Jean-Michel ; *Walter Benjamin. Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, Klimcksiek, coll. d'esthétique, Paris, 2006

ROCHLITZ, Rainer ; *Le désenchantement de l'art. La philosophie de Walter Benjamin*, Éditions Gallimard, 1992

ROSENTHAL, Lecia ; *Mourning Modernism : Litterature, Catastrophe, and the Politics of Consolation*, Fordham University Press, New York, 2011

SCHAEFFER, Pierre ; *Essai sur la radio et le cinéma : esthétique et technique des arts-relais, 1941-1942*, Éditions Allia, Paris, 2010

SIMAY, Philippe ; «Reconstruire la tradition, L'anthropologie philosophique de Walter Benjamin», Cahiers d'Anthropologie sociale 04, L'Herne, 2013

___ *Capitales de la modernité : Walter Benjamin et la ville*, sous la direction de Philippe Simay, éditions de l'Éclat, Paris, 2005

SZONDI, Peter ; *Poésies et poétiques de la modernité*, Presses universitaires de Lille, 1981

TACKELS, Bruno ; *Walter Benjamin. Une vie dans les textes. Essai biographique*, Actes Sud, Paris, 2009

WITTE, Bern ; *Walter Benjamin, une biographie*, Cerf, Paris, 1988

WOLIN, Richard ; *Walter Benjamin : An Aesthetic of Redemption*, Columbia University Press, New York, 1983

ZUMTHOR ; *Introduction à la poésie orale*, Éd. Du Seuil, Paris, 1983

___ «Oralité», Revue *Intermédiatités*, N°12, Automne 2008, p.165-202