



Konstellations

Réflexions sur le rapport aux textes du passé

Par Mahité Breton

Fichier : 0501.16_A.pdf

Mahité Breton ©

mbreton@point-net.com

Quiconque s'intéresse à la littérature aujourd'hui doit faire face à l'immense quantité de textes qui s'offrent à la lecture, à leur hallucinante prolifération aussi. Même en limitant l'intérêt aux textes (et donc en excluant arbitrairement les autres productions artistiques), leur nombre déborde largement la capacité d'assimilation d'un esprit humain dans l'espace d'une vie. Il faut alors prendre position, explicitement ou non : ou bien on les considère insignifiants, et alors on ne s'en préoccupe plus ; ou bien on leur reconnaît une valeur, et alors il faut entrer en rapport avec eux. Ce rapport ne va pas de soi. Jusqu'à récemment, diverses formes institutionnalisées offraient des lignes directrices pour le gouverner : canons nationaux, programmes scolaires, histoire littéraire, mais elles ont été progressivement minées en laissant place à un malaise. On a terriblement conscience aujourd'hui de tout ce que l'histoire littéraire oublie. On peut difficilement proclamer, en toute bonne foi, un canon national, étant donné qu'on ne sait plus à quelle autorité le rattacher, puisqu'on a peine à prononcer le mot nation sans avoir une crise existentielle – et pas seulement au Québec. Quant aux programmes scolaires classiques, ils reposent sur les mêmes mensonges mais semblent seulement plus lents à réagir. De tous les côtés, on est floués, le bateau coule, il faut apprendre à nager dans l'océan de textes. Précisément parce qu'ils ne se présentent plus à nous en un défilé organisé sur une ligne du temps et distribué géographiquement, on a l'impression d'une temporalité aplatie : les écrits de tous les temps se présentent à nous indistinctement (et les nouveaux supports matériels y sont probablement pour quelque chose). C'est à ce rapport que j'ai voulu réfléchir à partir des textes de Walter Benjamin. Quand on n'est plus dirigé et encadré par la tradition, comment se met-on en rapport avec un texte, avec des textes ? Comment l'appréhende-t-on, quel qu'il soit ?

Et là, je pourrais m'arrêter ici. Car je dois avouer qu'en écoutant Eva Labarias hier, j'ai eu l'impression qu'elle avait trouvé, très simplement, une réponse à ma question : l'inspiration. On appréhende les textes en les écoutant, en écoutant ce qu'ils nous soufflent, et en se laissant inspirer. Vous pouvez vous imaginer comme je me suis sentie bête. Qu'à cela ne tienne, j'ai pensé à cette idée de Lukács, à propos de l'essai, comme quoi même lorsque survient ce qui apporte une réponse ou une satisfaction à une aspiration, celle-ci conserve une valeur et une existence propres : celles d'une prise de position originelle et profonde par rapport à la vie, d'une création nouvelle, d'un accès à la vie par l'expérience vécue réelle¹. Même lorsque la fin (ou une fin) est apparue, le chemin n'est pas supprimé. Alors je continue, ne serait-ce que pour présenter mon chemin, et soumettre le fragment de problème que l'idée de l'inspiration ne résout pas tout à fait.

¹ Georges Lukács, *L'Âme et les Formes*, trad. Guy Haarscher, Paris, Gallimard, 1974, p. 32-33.

Mon chemin, donc. Il passe, comme la plupart de ceux qui forment ce colloque, par les textes de Walter Benjamin. À ma question, à savoir comment se mettre en rapport avec les textes quand on n'est plus dirigé ni encadré, le livre sur l'origine du drame baroque allemand fournit une première réponse lorsqu'il évoque la critique des œuvres : la critique est la mortification des œuvres, c'est-à-dire l'instauration du savoir dans ces œuvres, qui sont mortes, écrit Benjamin². La critique philosophique doit montrer que la fonction de la forme artistique est de transformer les contenus réels de l'histoire en contenus de vérité de la philosophie. C'est par ces contenus de vérité que l'œuvre, dont les charmes agissent de moins en moins au cours des siècles, est en quelque sorte sauvée; elle subit, écrit Benjamin, une renaissance. Il y aurait là une première forme de rapport aux œuvres du passé : il s'agit de trouver les contenus de savoir, de les y instaurer, en fait. Dans le cas du *Trauerspiel*, cet objet du savoir qui persiste dans l'édifice des ruines est l'allégorie, le détail bizarre des règles allégoriques. C'est effectivement de cette façon que Benjamin aborde les drames du théâtre allemand du 17^e siècle, dans ce livre. Mais d'autres écrits de Benjamin ne se prêtent pas du tout à ce schéma. Je pense entre autres aux essais sur Kafka, sur Baudelaire, sur Döblin. On a affaire à tout autre chose.

Dans une lettre de 1916 à Herbert Belmore, Benjamin écrit : « Tout est trop grand pour qu'on le critique. Tout est la nuit qui porte la lumière, tout est le corps ensanglanté de l'esprit. Mais tout est aussi trop petit pour qu'on le critique, tout manque. » Il parle alors du langage, qu'il faut garder dans la plus précieuse forme que nous sommes capables de lui donner : l'art, la vérité, le droit. Et il ajoute : « on viendra peut-être tout nous arracher des mains; alors que cela au moins soit en forme de figure et non de critique. »³ Figure traduit ici *Gestalt*, un mot qui certes renvoie à une forme, une figure en ce sens-là, mais aussi à une créature, une silhouette ou un personnage de roman. Je ne saurais dire exactement ce que Benjamin voulut signifier dans cette lettre, mais dans ses essais sur des œuvres littéraires, c'est à une telle forme-créature qu'on a l'impression de faire face, plutôt qu'à l'instauration d'un contenu de savoir.

Ce n'est d'ailleurs plus la présence du philosophe qui domine dans les essais de Benjamin sur des œuvres littéraires, mais celle du lecteur. Benjamin évoque souvent le lecteur dans ces textes. Lorsqu'il emploie des formules comme : « *Matière et mémoire* définit l'essence de l'expérience dans la durée de telle manière que le lecteur est forcé de se dire... »⁴, il pense à partir de la posture du lecteur; et dans l'essai sur Kafka, lorsqu'il écrit : « On peut lire longtemps les histoires d'animaux de Kafka avant de s'apercevoir qu'il n'y est pas question d'êtres humains. Lorsque apparaît le nom de la créature – singe, chien ou taupe –, on lève les yeux épouvanté et l'on se rend compte qu'on a déjà depuis longtemps

² Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, trad. Sybille Muller, Paris, Flammarion, 1985, p. 195-196.

³ Walter Benjamin, *Correspondance I (1910-1928)*, édition établie et annotée par Gershom Scholem et Theodor Adorno, trad. Guy Petitdemange, Paris, Aubier Montaigne, 1979, p. 122.

⁴ Walter Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », trad. Maurice de Gandillac, dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 332.

quitté le continent humain »⁵, c'est clairement la posture et la mimique du lecteur qu'il décrit. Lui-même apparaît comme un grand lecteur dans ces essais – il produit considérablement moins de concepts que dans le texte sur le drame baroque allemand.

On peut penser au rapport aux textes qui se dessine dans ces essais littéraires, des essais de lecteur, à partir des réflexions de Benjamin sur l'histoire et la connaissance. Je me réfère ici au dossier N des "Notes et matériaux" pour le *Livre des passages*⁶. Benjamin écrit ces notes à propos d'un projet historique sur le 19^e siècle, mais sa conception de l'histoire y est fortement textuelle : il parle de la lecture, de l'image lue, de la lisibilité d'une image; il évoque l'idée du réel qui peut être lu comme un texte, et il en fait sa méthode pour étudier le 19^e siècle : « Nous ouvrons le livre de ce qui a eu lieu » [N 4, 2]; il parle aussi de l'histoire que l'on peut citer [N 11, 3]. Le rapport qu'il décrit au passé est donc en même temps un rapport à du texte, et ses réflexions permettent de réfléchir à la question textuelle.

Plusieurs de ces réflexions sont traversées par le motif du réveil. C'est un mot-clé que Benjamin inscrit à côté de deux fragments. D'abord celui-ci :

Le moment préhistorique dans le passé n'est plus dissimulé comme jadis (...) par la tradition de l'Église et de la famille. La vieille atmosphère d'horreur préhistorique enveloppe déjà le monde de nos parents parce que nous ne sommes plus reliés à celui-ci par la tradition. [N 2a, 2]

Moment préhistorique (comme, dans d'autres textes, vie antérieure et monde primitif, qui appartiennent au même registre) : ces vocables renvoient à ce à quoi rien ne me relie, ce que je perçois dans l'étrangeté d'une rupture, d'une discontinuité. C'est une façon de prendre acte de l'état des choses que j'ai constaté (assez grossièrement) en introduction, c'est-à-dire qu'on est de moins en moins efficacement enchâssés dans une tradition qui assurait la continuité. Cet état des choses, Benjamin l'a lui-même plus longuement analysé dans les textes où il discute de la destruction de l'expérience et du rapport au temps (entre autres, « Sur quelques thèmes baudelairiens » et « Le conteur »). La discontinuité, selon Benjamin, est une caractéristique du rapport au temps de l'homme de la modernité. L'expérience du choc a charcuté le temps, et c'est précisément cette destruction qui permet à un nouveau rapport au temps de s'instaurer. Il ne s'agit donc pas d'une rupture où tout est à recommencer, comme celle qu'expérimente l'ouvrier sur une chaîne de montage ou celui qui s'adonne aux jeux de hasard, mais une rupture où surgit l'occasion d'achever. Ce qu'il a analysé (souvent à partir de textes, d'ailleurs) par rapport à l'expérience, il le transpose, dans ses « Réflexions théoriques sur la

⁵ Walter Benjamin, « Franz Kafka. Pour le dixième anniversaire de sa mort », trad. Maurice de Gandillac, dans *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 2000, p. 426-427.

⁶ Walter Benjamin, « Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès », dans *Paris, Capitale du XIX^e siècle*, trad. Jean Lacoste, Paris, Éditions du Cerf, 1989, p. 473-507. Les citations tirées de ce livre seront identifiées par le numéro du fragment tel qu'il apparaît dans le texte, [N 4, 2], par exemple, ce qui permet de les retrouver dans n'importe quelle édition et traduction.

connaissance, théorie du progrès », dans la discipline historique – non plus comme un simple constat, mais comme une exigence : « Pour qu'un fragment de passé puisse être touché par l'actualité, il ne doit y avoir aucune continuité entre eux » [N 7, 7]. Il ne faut pas chercher une fausse continuité, comme le font les partisans de cette forme d'histoire qu'il appelle l'historicisme. Il faut se tenir dans la rupture, dans le moment du réveil. À ce moment, le monde des rêves, si naturel l'instant d'avant, paraît tout à coup incongru. Mais il est encore présent. La rupture du réveil n'entraîne pas, du moins pas toujours ou pas tout de suite, la disparition du monde des rêves. Le réveil est un point de contact, un moment de fusion, de confusion entre la conscience éveillée et celle du rêve (Benjamin parle d'une synthèse dans le fragment N 3a, 3).

Cette réflexion appliquée aux textes ferait de ceux-ci comme des éléments préhistoriques, des mondes primitifs ou des vies antérieures – et c'est précisément ainsi que Benjamin en parle dans son essai sur Baudelaire : « Ce qui rend insatiable le plaisir qu'on prend au beau, c'est l'image du monde primitif, celui qui, selon Baudelaire, est voilé par les larmes de la nostalgie. »⁷ Benjamin parle aussi de monde primitif à propos des écrits de Kafka. À bien y penser, tout texte renvoie toujours à un lointain et ne se présente au lecteur que depuis une discontinuité, et ce même s'il est contemporain, à cause de la rupture inhérente à l'écrit ou à toute forme de matérialisation du genre. La mort l'a frappé. Dès lors, il est du royaume des morts (ce qui n'empêche pas qu'il puisse encore présenter du mouvement, comme celui des ongles ou des cheveux qui continuent à pousser sur le cadavre, ni qu'il puisse donner naissance à des spectres...), tout aussi étranger à celui des vivants que le rêve l'est à l'éveil. L'œuvre s'affirme d'emblée comme ruine, comme l'écrit Benjamin à propos du Trauerspiel⁸. On peut recréer une continuité autour d'elle à l'aide de l'histoire littéraire, des interprétations, des explications, des commentaires, mais le contact avec le texte aura toujours quelque chose de cadavérique – néanmoins, il y a contact. Ce n'est pas une distance infinie. Dans d'autres notes, l'exigence d'honnêteté dans la discontinuité que Benjamin exprime dans ce que je viens de citer (que la discontinuité ne doit plus être *masquée* par la tradition) se radicalise et Benjamin affirme, dans un paragraphe où il compare l'écriture de l'histoire à la citation de l'histoire, qu'il faut arracher la citation à son contexte [N 11, 3]. Ainsi arrachée, elle est toute offerte à d'interminables réflexions, comme le geste que Kafka retire de ses supports traditionnels⁹.

Voyons le deuxième fragment associé au mot-clé "réveil" :

Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou que le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes, l'image est la dialectique à l'arrêt. Car, tandis

⁷ Walter Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », dans *Œuvres III*, op. cit., p. 380-381.

⁸ Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, op. cit., p. 195 et p. 196.

⁹ Walter Benjamin, « Franz Kafka. Pour le dixième anniversaire de sa mort », dans *Œuvres II*, op. cit., p. 427.

que la relation du présent avec le passé est purement temporelle, continue, la relation de l'Autrefois avec le Maintenant présent est dialectique : ce n'est pas quelque chose qui se déroule, mais une image saccadée. Seules les images dialectiques sont des images authentiques (c'est-à-dire non archaïques); et l'endroit où on les rencontre est le langage. [N 2a, 3]

Quand il reprend cette idée, presque dans les mêmes mots, dans un autre fragment, Benjamin ajoute :

L'image qui est lue – je veux dire l'image dans le Maintenant de la connaissabilité – porte au plus haut degré la marque du moment critique, périlleux, qui est au fond de toute lecture. [N 3, 1]

Et plus loin il écrit encore que le Maintenant de la connaissabilité est l'instant du réveil. Le réveil est donc une forme de lecture. À cet instant du réveil, le texte, arraché, sinon à tout son contexte, du moins à ce qui pourrait le relier au lecteur, lui apparaît dans son étrangeté – mais à cet instant précis, instant de rupture et de confusion, saturé de tension, surgit l'image dialectique. Il ne s'agit donc pas d'une actualisation du texte qui lui retirerait son étrangeté et le rendrait « "accessible" à "l'esprit du temps" » [N 8, 2] – c'est ce que Benjamin exclut en précisant qu'il ne s'agit pas d'images archaïques, dont il critique la fonction régressive dans sa note sur la théorie de Jung. Au contraire, l'image dialectique fait tenir ensemble l'étrange, des éléments étranger les uns aux autres; elle ne les rapproche pas. Le rapport aux textes qui se dessine là engage à la fois le passé et le présent, le texte et le lecteur, il les assemble en un éclair – pourquoi en un éclair ? Le fulgurant est aussi un motif qui revient souvent dans ces fragments, ainsi que dans les thèses sur l'histoire¹⁰. L'éclair, le fulgurant exclut d'emblée la maîtrise humaine. Si ça se passe en un éclair, il serait fort étonnant que ce soit le fait de l'homme, de sa volonté et de son intention, lesquelles arrivent rarement à exécuter quoi que ce soit à la vitesse de l'éclair. Dans la façon de se mettre en rapport avec le passé, avec des textes du passé, qui se dessine ici, il n'y a d'ailleurs rien qui soit visé par l'intention, pas de vérité intemporelle à découvrir : Benjamin écrit dans un autre fragment que la vérité est saturée de temps jusqu'à en exploser, et que cette explosion est la mort de *l'intentio* [N 3, 1] – il l'écrit en latin probablement pour désigner non seulement l'intention, mais précisément cette capacité de l'esprit de viser un objet, et de se maintenir ainsi dans l'objectivité, définie d'abord par la philosophie du Moyen-Âge puis par Husserl et ses disciples. Donc, pas de vérité intemporelle à saisir, mais une image qui surgit, une image qui n'est pas produite, mais lue – cette image est le rapport. Elle s'inscrit dans le langage (« l'endroit où on les rencontre est le langage » [N 2a, 3]), de même qu'on ne peut témoigner de sa lecture qu'en l'inscrivant dans le langage.

Il y a là une forte similitude avec la mémoire involontaire, qui est tout aussi soudaine et échappe à l'intention, et qui naît de la rencontre entre un fragment de passé enfermé dans une matérialisation présente (ce qui n'est pas sans rappeler le statut du texte) et un protagoniste, une sorte de lecteur.

¹⁰ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », dans *Œuvres III*, op. cit., p. 427-443.

Benjamin était un grand lecteur de Proust, il en a aussi été le traducteur, et il y a là une influence souterraine. Seulement, ce qu'il décrit ici se situe à un autre niveau. Un mécanisme comme celui de la mémoire involontaire est strictement privé, il a lieu à l'intérieur d'un individu particulier, comme Benjamin le souligne dans « Sur quelques thèmes baudelairiens ». Il n'aurait aucun sens dans un rapport à des textes qui n'appartiennent pas à une mémoire individuelle. Ces textes ne déclencheront pas la remémoration comme la madeleine de Proust dans son thé. Mais les textes sont langage, et le langage est collectif. Chaque mot porte en lui son histoire, sinon en lui, du moins quelque part entre lui et l'ensemble des esprits humains qui le parlent. C'est donc au sein du langage, qui est à la fois en moi et dans le texte, que se joue le rapport que Benjamin décrit dans les fragments cités plus haut.

De cette sorte de rapport au texte, on trouve une image dans l'essai sur « Le narrateur ». Benjamin commence son propos en écrivant :

Présenter un Leskov comme un narrateur, ce n'est pas le rapprocher de nous, mais bien plutôt augmenter la distance qui nous en sépare. Si nous l'observons d'une certaine distance les grands traits simples qui composent le narrateur l'emportent. Plus exactement ils apparaissent de la façon, dont, parfois, se présente dans un roc, dès que nous le fixons d'un point de vue voulu, la forme d'une tête ou le corps d'une bête. Ce point nous est ici prescrit par une expérience journalière. Elle nous dit que l'art de narrer touche à sa fin. Il est de plus en plus rare de rencontrer des gens capables de raconter quelque chose dans le vrai sens du mot.¹¹

Il y a la distance, la discontinuité; l'Autrefois de Leskov et le Maintenant de Benjamin, un Maintenant qu'il décrit comme l'expérience journalière de voir que personne n'est capable de raconter une histoire, et que si quelqu'un le propose comme un jeu dans une soirée, ça suscite l'embarras général. Et l'image dialectique qui apparaît : la tête ou la bête se dessine sur le rocher – rien n'a changé dans le roc, mais tout à coup les traits se composent.

Cela dit, on peut fort bien rester là des heures à contempler le rocher, sans que rien n'apparaisse.

Devant un texte, des textes, des fragments, des citations, on peut rester à attendre. On les contemple. On remue ses pensées devant eux. On attend. On attend la venue de l'inspiration, la venue de l'image dialectique, ou, au moins, la venue d'une petite allégorisation (au sens où Benjamin décrit l'allégorie, comme un monogramme, comme la signature de quelque chose d'autre). Devant des fragments arrachés au faux continuum de l'histoire et de la tradition, on attend. Mais si ça ne vient pas ? Si l'inspiration ne vient pas ? Si l'image ne surgit pas ? On se trouve comme Kafka et son échec de faire passer la littérature dans le domaine de la doctrine. La doctrine manque. On a sans cesse l'impression que quelque chose manque, qui nous permettrait d'avoir cette illumination, cet éclair qui permettrait de

¹¹ Walter Benjamin, « Le narrateur », dans *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 205.

dire « Ah ! C'est ça ! » Néanmoins, on attend. Et en attendant on occupe le démon à autre chose (et alors, on est bien content d'avoir lu plein de livres), et ça produit quelque chose de fort divertissant. Et c'est ainsi que l'impuissance dans la critique finit par mener à la création littéraire.

BIBLIOGRAPHIE

BENJAMIN, Walter, *Origine du drame baroque allemand*, trad. Sybille Muller, Paris, Flammarion, 1985.

_____, *Correspondance I (1910-1928)*, édition établie et annotée par Gershom Scholem et Theodor Adorno, trad. Guy Petitdemange, Paris, Aubier Montaigne, 1979.

_____, « Sur quelques thèmes baudelairiens », trad. Maurice de Gandillac, dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 329-390.

_____, « Franz Kafka. Pour le dixième anniversaire de sa mort », trad. Maurice de Gandillac, dans *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 2000, p. 410-453.

_____, « Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès », dans *Paris, Capitale du XIX^e siècle*, trad. Jean Lacoste, Paris, Éditions du Cerf, 1989, p. 453-507.

_____, « Le narrateur », dans *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 205-229.

LUKÁCS, Georges, *L'Âme et les Formes*, trad. Guy Haarscher, Paris, Gallimard, 1974.