

*Walter Benjamin*

1892-1940

HANNAH ARENDT

*Walter Benjamin*

*1892 - 1940*

Traduit de l'anglais par  
AGNÈS OPPENHEIMER-FAURE

&

PATRICK LÉVY

IDEM • VELLE



AC • IDEM • NOLLE

ÉDITIONS ALLIA

16, RUE CHARLEMAGNE, PARIS IV<sup>e</sup>

2010

TITRE ORIGINAL

*Walter Benjamin*

1892 - 1940

I. LE BOSSU

*Walter Benjamin : 1892 - 1940* a paru dans *The New Yorker* en 1968, puis en introduction au recueil d'essais de Benjamin, *Illuminations*, Harcourt, Brace & World, 1968. Il existe deux versions du présent essai : la "version originale" allemande (aujourd'hui accessible dans : H. Arendt, *Benjamin, Brecht, Zwei Essays*, Piper Verlag, Munich, 1971) et sa traduction américaine. Celle-ci – reprise dans *Men in Dark Times* – diffère très sensiblement de celle-là, surtout pour ce qui est de la première partie. Dans l'ensemble, nous avons suivi le texte plus bref paru aux États-Unis, mais sans perdre de vue l'original allemand dont nous voulions préserver le style et l'esprit. (N.d.T.) [Ce texte a été publié dans *Vies politiques* (Paris, Gallimard, 1974). Nous avons pour cette édition modifié l'appareil critique pour renvoyer le lecteur aux éditions actuellement disponibles des textes de Walter Benjamin. (N.d.E.)]

© Hannah Arendt, 1955, 1960, 1965, 1966, 1967, 1968, 1971.

© Éditions Gallimard, 1974, pour la traduction française.

© Éditions Allia, 2007, 2010 pour la présente édition.

FAMA, cette déesse tant convoitée, a beaucoup de visages, et la gloire vient sous des formes et des formats divers – de la célébrité passagère à la une d'un magazine, à l'éclat d'un nom immortel. La gloire posthume est l'un des articles les plus rares et les moins recherchés de *Fama*, bien qu'elle soit moins arbitraire et souvent plus solide que les autres, dans la mesure où elle n'échoit que rarement à une pure et simple marchandise. Le premier bénéficiaire est mort et de ce fait n'est pas à vendre. Cette gloire posthume, non commerciale et non rentable, est maintenant venue en Allemagne au nom et à l'œuvre de Walter Benjamin, écrivain juif allemand qui fut connu, mais non célèbre, pour ses contributions à des magazines et des rubriques littéraires de journaux pendant moins de dix ans, avant la prise du pouvoir par Hitler et sa propre émigration. Peu connaissaient encore son nom lorsqu'il choisit la mort en ces premiers jours du désastre de 1940 qui, pour beaucoup d'hommes de cette origine et de cette génération, marquèrent le moment le plus sombre de la guerre – la France effondrée, l'Angleterre menacée, le pacte Hitler-Staline encore inébranlé dont la conséquence la plus

redoutée à ce moment était l'étroite coopération des deux plus puissantes forces de police secrète en Europe. Quinze ans plus tard, une édition en deux volumes de ses écrits fut publiée en Allemagne et lui apporta immédiatement un *succès d'estime* \* qui allait bien au-delà de la reconnaissance par une minorité qu'il avait connue durant sa vie. Et puisque la simple réputation, si haute qu'elle soit, dans la mesure où elle repose sur le jugement des meilleurs, ne suffit jamais pour assurer aux écrivains et aux artistes cette subsistance que seule la gloire, la reconnaissance par une majorité qui n'a pas besoin d'être colossale, peuvent garantir, on est doublement tenté de dire (avec Cicéron) : *Si vivi vicissent qui morte vicerunt* – comme tout aurait été différent "s'ils avaient été victorieux durant leur vie, ceux qui ont remporté la victoire dans la mort".

La gloire posthume est chose trop singulière pour être imputée à l'aveuglement du monde ou à la corruption d'un milieu littéraire. On ne peut pas dire non plus qu'elle est la récompense

\* Les mots et expressions en italique suivis d'un astérisque sont en français dans le texte. Les notes des traducteurs sont appelées par des chiffres et commencent en page III. Les notes de l'auteur sont appelées par un astérisque et figurent en bas de page.

amère de ceux qui devançaient leur temps comme si l'histoire était une piste de course où certains concurrents passent si vite qu'ils n'ont le temps que de sortir du champ visuel du spectateur. Au contraire la gloire posthume pour un homme est habituellement précédée par la reconnaissance la plus haute de la part de ses pairs. Quand Kafka mourut en 1924, les quelques livres qu'il avait publiés ne s'étaient pas vendus à plus de deux cents exemplaires, mais ses amis littéraires et les quelques lecteurs qui étaient presque accidentellement tombés sur les brèves pièces de prose (aucun des romans n'avait encore été publié) savaient sans hésiter qu'il était l'un des maîtres de la prose moderne. Walter Benjamin avait été reconnu tôt, et non seulement d'hommes dont les noms à cette époque étaient encore inconnus, tels que Gershom Scholem, l'ami de sa jeunesse, et Theodor Wiesengrund Adorno, son premier et seul disciple, qui sont responsables ensemble de l'édition posthume de ses œuvres et lettres <sup>1</sup>. Une reconnaissance immédiate, on est tenté de dire instinctive, vint de Hugo von Hofmannsthal, qui publia l'essai de Benjamin sur les *Affinités électives* de Goethe en 1924, et de Bertolt Brecht, qui aurait dit, apprenant la mort de Benjamin, que c'était la première vraie perte qu'Hitler faisait subir à la littérature allemande. Nous ne

pouvons savoir s'il existe quelque chose comme un génie complètement méconnu, ou si c'est le rêve de ceux qui ne sont pas des génies ; mais nous avons des raisons d'être certains que la gloire posthume ne sera pas leur lot.

La gloire est un phénomène social ; *ad gloriam non est satis unius opinio* (comme remarquait Sénèque avec sagesse et pédantisme), "pour la gloire, l'opinion d'un seul ne suffit pas", bien qu'elle suffise pour l'amitié et pour l'amour. Et aucune société ne peut proprement fonctionner sans classification, sans une distribution des choses et des hommes dans des classes et des modèles imposés. Cette classification nécessaire est la base de toute discrimination sociale, et la discrimination, en dépit de l'opinion aujourd'hui contraire, n'est pas moins un élément constitutif du domaine social que l'égalité n'est un élément constitutif du domaine politique. L'important est que dans la société chacun doit répondre à la question concernant *ce qu'il est* – par opposition à la question demandant *qui il est* – quels sont ses rôle et fonction, et la réponse bien sûr ne peut jamais être : je suis unique, non du fait de l'arrogance que cela impliquerait mais parce que cette réponse n'aurait pas de sens. Dans le cas de Benjamin, le malheur (si c'en fut un), peut être diagnostiqué rétrospectivement avec une grande précision ;

quand Hofmannsthal eut lu le long essai sur Goethe de cet auteur complètement inconnu, il le déclara "*schlechthin unvergleichlich*" (absolument incomparable), et le malheur était qu'il avait littéralement raison, le texte ne pouvait être comparé avec aucun autre texte de la littérature existante. Le malheur dans tout ce qu'écrivit Benjamin fut que cela se révéla toujours être *sui generis*.

La gloire posthume semble donc être le lot des inclassables, c'est-à-dire de ceux dont l'œuvre n'est pas ajustée à l'ordre existant ni n'introduit un genre nouveau qui se prête lui-même à une classification future. Les innombrables tentatives d'écrire à la *Kafka*\*, toutes de lugubres échecs, n'ont eu d'autre résultat que de souligner le caractère unique de Kafka, cette originalité absolue qu'on ne peut faire remonter à aucun prédécesseur et qui n'admet aucun successeur. C'est ce dont la société peut le moins s'accommoder et ce à quoi elle aura toujours beaucoup de répugnance à accorder le sceau de son approbation. Pour parler net, il serait aussi trompeur aujourd'hui de présenter Walter Benjamin comme un critique littéraire et un essayiste qu'il eût été trompeur de présenter Kafka en 1924 comme un auteur de nouvelles et un romancier. Pour décrire correctement son œuvre, et le décrire lui-même comme un auteur

dans le cadre de référence habituel, il faudrait recourir à bien des négations, telles que : son érudition était grande, mais il n'était pas un spécialiste ; son travail portait sur des textes et leur interprétation, mais il n'était pas un philologue ; il était très attiré non par la religion mais par la théologie et le modèle théologique d'interprétation pour lequel le texte lui-même est sacré, mais il n'était pas un théologien et ne s'intéressait pas particulièrement à la Bible ; il était un écrivain-né, mais sa plus grande ambition était de produire une œuvre consistant entièrement en citations ; il fut le premier Allemand à traduire Proust (en collaboration avec Franz Hessel) et Saint-John Perse, et auparavant il avait traduit les *Tableaux parisiens* de Baudelaire, mais il n'était pas un traducteur ; il recensa des livres et écrivit nombre d'essais sur des écrivains vivants et morts, mais il n'était pas un critique littéraire ; il écrivit un livre sur le Baroque allemand et laissa une énorme étude inachevée sur le XIX<sup>e</sup> siècle français, mais il n'était pas un historien, de la littérature ou d'autre chose ; j'essaierai de montrer que sans être poète ni philosophe, il pensait poétiquement.

Cependant, dans les rares moments où il s'est soucié de définir ce qu'il faisait, Benjamin s'est pensé lui-même comme un critique littéraire, et, pour autant qu'il a ambitionné une

position dans la vie, ce fut d'être "le seul véritable critique de la littérature allemande" (selon les mots de Scholem dans l'une des rares lettres à l'ami, très belles, qui aient été publiées), à ceci près que l'idée même de devenir par là un membre utile de la société lui eût répugné. Il n'y a pas de doute qu'il était d'accord avec Baudelaire, "*Être un homme utile m'a paru toujours quelque chose de bien hideux* \*." Dans les paragraphes d'introduction à l'essai sur les *Affinités électives*, Benjamin a expliqué comment il voyait la tâche du critique littéraire. Il commence par distinguer entre un commentaire et une critique. (Sans le dire, peut-être même sans s'en rendre compte, il utilisait le terme *Kritik*, qui dans l'usage normal désigne la critique, au sens où Kant l'employait quand il parlait d'une *Critique de la raison pure*.)

"L'affaire de la critique (écrivait-il) est la vérité d'une œuvre d'art, celle du commentaire son sujet. Le rapport entre les deux est déterminé par cette loi fondamentale de la littérature selon laquelle la vérité de l'œuvre importe d'autant plus qu'elle est plus invisiblement et plus intimement liée à son sujet. Si en effet se révèlent durables précisément ces œuvres dont la vérité est le plus profondément enfouie dans leur sujet, le spectateur qui les contemple longtemps après leur époque trouve les *realia*

d'autant plus frappantes dans l'œuvre, que dans le monde elles se sont évanouies. Cela signifie que le sujet et la vérité, unies dans la première période de l'œuvre, se séparent durant sa vie postérieure ; le sujet devient plus frappant parce que la vérité garde son occultation originelle. Dans une mesure sans cesse croissante, par conséquent, l'interprétation du frappant et de l'étrange, c'est-à-dire du sujet, devient une exigence préalable pour tout critique ultérieur. On peut le comparer à un paléographe en face d'un parchemin dont le texte pâli est recouvert par les caractères plus forts d'un écrit qui se rapporte à ce texte. De même que le paléographe devrait commencer par lire cet écrit, le critique doit commencer par faire un commentaire de son texte. Et, de cette activité, surgit immédiatement un critère inestimable de jugement critique ; alors seulement le critique peut poser la question fondamentale de toute critique : celle de savoir si l'éclat du contenu en vérité de l'œuvre est dû à son sujet, ou si la survie du sujet est due au contenu en vérité. Car en se dissociant dans l'œuvre, elles décident de son immortalité. En ce sens, l'histoire des œuvres d'art prépare leur critique, et c'est pourquoi la distance historique accroît leur pouvoir. Si, pour utiliser une comparaison, on envisage l'œuvre qui grandit comme un bûcher

funéraire, son commentateur peut être comparé au chimiste, son critique à un alchimiste. Tandis que le premier, comme objets à analyser, ne trouve que bois et cendres, le dernier est intéressé uniquement à l'énigme de la flamme : à l'énigme du vivant. Ainsi le critique interroge la vérité dont la flamme vivante continue de brûler au-dessus des lourdes bûches du passé et des cendres légères de la vie d'autrefois<sup>2</sup>."

Le critique comme alchimiste pratiquant l'art mystérieux de transmuier les éléments fugitifs du réel en l'or brillant et durable de la vérité, ou plutôt observant et interprétant le processus historique qui amène une telle transfiguration magique – quoi que nous puissions penser de cette image, elle ne correspond guère à l'idée que nous avons habituellement en tête lorsque nous classons un écrivain comme critique littéraire.

Cependant, un autre élément, moins objectif que le simple fait d'être inclassable, est impliqué dans la vie de ceux qui "ont remporté la victoire dans la mort" : la malchance, et ce facteur, très manifeste dans la vie de Benjamin, ne peut être ici passé sous silence. Car cet homme qui n'a sans doute jamais songé à une gloire posthume, eut de sa malchance une conscience extraordinairement nette. Dans ses écrits, mais aussi dans ses propos, il lui

arrivait d'évoquer le “petit bossu ”, le “*Bucklicht Männlein*”, figure légendaire allemande empruntée à *Des Knaben Wunderhorn*, célèbre recueil de la poésie populaire allemande.

*Will ich in mein' Keller gehn,  
Will mein Weinlein zapfen :  
Steht ein bucklicht Männlein da,  
Tät mir'n, Krug wegschnappen.*

*Will ich in mein Küchel gehn,  
Will mein Süpplein kochen ;  
Steht ein bucklicht Männlein da ;  
Hat mein Töpflein brochen.*

(Je veux aller dans ma cave  
Pour tirer mon petit vin ;  
Il y a un petit bossu,  
M'a attrapé ma cruche.

Je veux aller dans ma cuisine  
Faire bouillir ma petite soupe ;  
Il y a un petit bossu,  
M'a cassé mon petit pot.)

Le bossu était une vieille connaissance de Benjamin. Celui-ci l'avait rencontré dès son

\* Cf. “Franz Kafka” in *Œuvres*, II, Gallimard, 2000, p. 445.

enfance, en trouvant le poème dans un livre pour enfants, et il ne l'oublia jamais. Une seule fois pourtant (à la fin de *Une enfance berlinoise dans les années 1900*), s'efforçant, dans une anticipation de sa mort, de saisir sa “vie entière” comme on raconte qu' “on la revoit au moment de mourir” – il a révélé clairement l'identité de ce “bossu” qui devait l'accompagner toute sa vie, jusqu'à la mort, et devant lequel il s'était mis à trembler si tôt. Sa mère, comme des millions d'autres mères en Allemagne, avait l'habitude de dire : “Avec les compliments de monsieur Maladroit ” chaque fois que survenait l'une des innombrables petites catastrophes de l'enfance. Et l'enfant savait bien sûr de quoi il s'agissait avec cet étrange “maladroit”. La mère voulait parler du “petit bossu” qui fait que les objets jouent leurs mauvais tours aux enfants ; quand vous tombez, c'était lui qui avait fait trébucher, lui quand vous cassiez quelque chose, qui vous l'avait fait tomber des mains. Plus tard, l'adulte comprit ce que l'enfant ignorait encore : ce n'était pas lui qui avait contrarié le “petit bossu” en le regardant comme le garçon qui veut apprendre à avoir peur – mais c'était le bossu qui l'avait regardé, et la maladresse était

\* “Ungeschickt lässt grüssen”.