



https://t.me/livres_2020

PETITE BIBLIO
PAYOT
CLASSIQUES

WALTER BENJAMIN

EXPÉRIENCE, ET PAUVRETÉ

SUIVI DE LE CONTEUR ET LA TÂCHE DU TRADUCTEUR



Présentation

« Ils n'ont qu'à creuser pour trouver le trésor. »

Comment transmettre le passé ? Est-ce possible dans un monde régi par l'information brute et l'immédiateté ? Les trois célèbres textes réunis ici – « La tâche du traducteur » (1923), « Expérience et pauvreté » (1933), « Le conteur » (1936) – sont traversés par cette idée : depuis la Première Guerre mondiale, l'expérience a perdu de sa valeur, ce que l'on a soi-même vécu n'est quasiment plus mis en mots et transmis d'une génération à l'autre. Benjamin livre là une poignante réflexion sur la beauté de ce qui disparaît, le sens de l'histoire et notre attitude ambiguë vis-à-vis du passé.

Walter Benjamin (1892-1940), philosophe proche de Theodor W. Adorno et de Gershom Scholem, traducteur de Baudelaire et de Proust, est l'un des penseurs les plus importants de notre temps. Plusieurs de ses ouvrages ont paru aux Éditions Payot, notamment *Sens unique*, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, *Sur le concept d'histoire*, et *Critique de la violence*.

Walter Benjamin

Expérience et pauvreté

suivi de

Le conteur

et de

La tâche du traducteur

*Traduction de l'allemand
par Cédric Cohen Skalli*

Préface d'Élise Pestre

PETITE BIBLIO
PAYOT

ÉDITIONS PAYOT & RIVAGES
payot-rivages.fr

Conception graphique de la couverture : Sara Deux
Illustration : © Séverine Scaglia

© Éditions Payot & Rivages, Paris, 2011
et 2018 pour la présente édition

ISBN : 978-2-228-92232-6

« Cette œuvre est protégée par le droit d'auteur et strictement réservée à l'usage privé du client. Toute reproduction ou diffusion au profit de tiers, à titre gratuit ou onéreux, de tout ou partie de cette œuvre, est strictement interdite et constitue une contrefaçon prévue par les articles L 335-2 et suivants du Code de la Propriété Intellectuelle. L'éditeur se réserve le droit de poursuivre toute atteinte à ses droits de propriété intellectuelle devant les juridictions civiles ou pénales. »

PRÉFACE

Expérience, traduction et modernité

par Élise Pestre

Inclassable, labyrinthique, contradictoire ou géniale, l'œuvre de Walter Benjamin éblouit. Mais la force de ses formules a parfois masqué une pensée complexe, aux ramifications étendues, qui trouve sa source dans une pluralité de disciplines. Redécouvert dans les années 1960, son travail théorique a souvent fait l'objet d'une segmentation selon les domaines scientifiques et littéraires, alors que chez ce penseur contemporain la philosophie, la critique d'art, la réflexion historique, les pièces radiophoniques entrent en dialogue de façon continue. Son œuvre s'est bâtie à partir de son intimité, de ses souvenirs d'enfance et des expérimentations qui ont jalonné une vie marquée par une extraordinaire curiosité. Les voies de traverse posées par Benjamin entre ces différents champs ont construit une pensée fulgurante et inédite.

Avec pour toile de fond la montée du national-socialisme et l'arrivée de Hitler au pouvoir, Walter Benjamin rédige entre 1921 et 1936 trois textes essentiels : « La tâche du traducteur », « Expérience et pauvreté », qui donne son titre au présent recueil, et « Le conteur ». Ces essais expriment avec agilité sa vision d'une époque et permettent d'observer comment les conditions d'instabilité générées par le climat de l'entre-deux-guerres semblent avoir paradoxalement fourni à

l'écrivain berlinois une sorte de réservoir spatio-temporel dans lequel il a puisé ses réflexions philosophiques.

De la « pulsion de traduire » au « devoir de traduire »

Walter Benjamin a gardé de ses études universitaires itinérantes – Berlin, Fribourg, Berne, Heidelberg – un goût prononcé pour le voyage. Ce tropisme du déplacement lui permet de faire corps avec des lieux étrangers. Il s'imprègne de ces nouveaux territoires, s'y installe un temps, écrit. Mais à cette flânerie tracée au fil de ses désirs et rencontres, s'est progressivement substitué l'exil. À partir de 1936, la condition d'« émigré politique » qu'il connaît en tant que juif intellectuel persécuté par l'arrivée du nazisme ne le quitte plus. Paris, Ibiza, San Remo ou Skovsbostrand, au Danemark, deviennent ses terres d'exil. Il mourra d'ailleurs à l'étranger, à Port-Bou, juste de l'autre côté de la frontière franco-espagnole, cherchant à échapper, par un suicide précipité, à l'atmosphère suffocante de la guerre.

Cet écrivain en transit, parfois en errance, dont on a pu dépeindre le caractère mélancolique, manifeste néanmoins un *aller vers l'autre langue*, impulsion désirante qui rend compte d'une formidable « pulsion de traduire¹ » à l'œuvre. Sa volonté de transmettre en Europe, depuis des géographies diverses, sa lecture de l'histoire peut être envisagée comme l'expression d'un « devoir de traduire² » qui semble s'être imposé à lui. Car, au-delà de son activité de passeur d'une langue à l'autre, Benjamin s'est mis en instance de démêler ce qui résiste, par le biais de la langue, comme pour mieux extraire du sens depuis le creux de l'histoire.

La tâche du traducteur

Dans « La tâche du traducteur », Walter Benjamin propose une conception à la fois scientifique et poétique de la traduction. Et si cet essai précurseur de la traductologie littéraire moderne³ a exercé une influence majeure sur les théoriciens de la traduction au xx^e siècle (Antoine Berman, Henri Meschonnic, Gayatri Spivak, etc.), sa portée s'étend bien au-delà. Cette « tâche » a en effet des implications multiples et fonctionne dans l'actualité comme un paradigme qui offre la possibilité de lire et décrypter d'autres événements.

Par ailleurs, et outre le souhait de diffuser au public allemand des œuvres françaises, la fonction de traducteur semble aussi être pour Benjamin un moyen de prendre de la distance avec l'écrit et de le mettre « au diapason de l'histoire », un texte étant fondamentalement imprégné et révélateur d'une époque.

Publié en 1923, « La tâche du traducteur » constitue l'avant-propos des *Tableaux parisiens* de Charles Baudelaire que Benjamin a lui-même traduits en allemand. Le philosophe choisit d'emblée de ne pas évoquer l'œuvre du poète français, préférant présenter sa propre théorie de la traduction à laquelle il attache une importance fondamentale depuis l'exposition de sa philosophie du langage en 1916⁴. Rédigé en 1921, ce texte-manifeste laisse filtrer un certain messianisme, spécifique de la pensée benjaminienne, engageant dans le même temps le souhait d'un retour à la langue originelle, adamique. L'idée d'une universalité de la traduction, avancée en 1916 et selon laquelle « tous les langages sont traduisibles les uns dans les autres. La traduction est le

passage d'un langage dans un autre par une série de métamorphoses continues⁵ », perdure néanmoins ici.

Les mutations engendrées par la traduction

Benjamin propose une perspective dynamique à partir de l'idée suivante : « La traduction est une forme. Pour l'appréhender en tant que telle, il faut revenir à l'original. » Cet énoncé permet de comprendre que la traduction, toujours secondaire à la création de l'œuvre, se modèle sur l'original, sorte de texte-métamorphose qui tente, sans pour autant vouloir le remplacer, de s'approcher au plus près de ce dernier.

La traduction doit ainsi être « transparente », tout en conservant les vertus suivantes : « fidélité et liberté », au sens et au mot. Pour le philosophe, la traduction participe de la survie de l'œuvre dans le temps, tout comme elle est à l'origine et au service de sa gloire. Cette sorte d'empreinte, devenue autonome, mène une existence propre et c'est précisément tout du long de sa trajectoire qu'elle produit des effets sur l'original : « Dans sa vie ultérieure, qui ne mériterait pas de s'appeler ainsi si elle n'était une transformation et un renouvellement du vivant, l'original change. » En étant ainsi reliés ensemble par une « corrélation de vie », original et traduction projettent la question de la mutation de la langue comme fil rouge de la théorie benjaminienne de la traduction.

L'incomplétude des langues

D'une part, l'original mûrit, se recrée avec la traduction, mais d'autre part la langue du traducteur est elle aussi amenée à se modifier : « De même que le ton et

la signification des grandes œuvres littéraires se transforment complètement au fil des siècles, de même la langue maternelle du traducteur change. » Cette idée, qui apparaît sous plusieurs angles au cours du texte de Benjamin, est fondamentale car elle permet de mesurer la grandeur de la langue, son renouvellement possible, dans la circonstance présente, en particulier de l'allemand. Cette dimension défendue par le philosophe ne semble pas étrangère à la montée en puissance du fascisme en Allemagne et dévoile peut-être un vœu d'oxygénation, voire de transformation de sa propre langue par une autre qui ne serait pas atteinte par ce totalitarisme naissant. Avec cette perspective sont soulevées des questions sous-jacentes aux problèmes politiques de l'époque. Par exemple, et de manière aussi intuitive que prophétique, celle-ci : la langue germanique, en voie de mutation du fait de l'arrivée du nazisme, pourra-t-elle évoluer, s'enrichir autrement qu'en empruntant le chemin escarpé de la « purification » ? Plus généralement, selon quelles modalités une langue est-elle conditionnée par l'histoire ?

« Alors que la parole de l'écrivain survit dans sa langue, même la plus grande traduction est destinée à entrer dans le processus de développement de sa langue et à périr dans son renouvellement », écrit Benjamin. Le philosophe ira d'ailleurs jusqu'à envisager les douleurs relatives à l'accouchement de la nouvelle langue naissante en évoquant « les douleurs d'enfantement des mots de sa langue ».

Les langues sont parentes, elles ne sont pas étrangères les unes aux autres, une intimité les unit, à laquelle le traducteur est confronté. Prises isolément, elles sont

incomplètes ; réunies, elles ont une vie et une visée communes. La « totalité de leurs intentions se complétant les unes les autres » est celle de la « langue pure », écrit Benjamin, qui désigne par cette expression aux consonances religieuses une harmonie première – la langue adamique – visée par tous ces modes différents de signifier. L'incomplétude des langues et leur intimité se retrouvent dans leur devenir, qui est celui d'une « langue supérieure » dont le noyau est intraduisible mais vers lequel tend toujours le traducteur. Celui-ci aura donc pour difficile tâche de « porter à maturation dans la traduction les semences d'une langue pure ».

Enfin, il existe entre l'original et sa traduction un irréductible écart. Cette « chute » liée à la « tonalité sentimentale » en jeu dans les mots, engendre une sorte de décalage qui empêche toute retransmission intégrale par le biais de la traduction. Ce caractère de « défectibilité⁶ », cette imperfection de la traduction l'amène à rester fidèle au mot sans pour autant « restituer pleinement le sens qu'a l'original ». Ce qui n'est pas transmissible lors de cet exercice de passage démontre que sa visée s'étend au-delà du simple fait de communiquer, transposer ou transmettre une idée. Elle n'est pas réplique. Et c'est d'ailleurs cette distance qui annule toute possibilité de traduction absolue et univoque, tout en laissant libre cours, dans le même temps, à la création et à l'interprétation.

Expérience et pauvreté

Une décennie après la publication de « La tâche du traducteur », alors que Hitler vient d'être nommé chancelier en Allemagne et que l'inflation connaît son

apogée, Benjamin fuit à Ibiza. Au printemps 1933, il publie un court texte au ton incisif : « Expérience et pauvreté ». La notion d'expérience⁷, apparue dès ses écrits de jeunesse, se dégage radicalement d'une conception qui reposera sur un modèle mathématique et scientifique inamovible. Cette conception néokantienne de l'expérience amène Benjamin à protester contre le « masque de l'adulte » et à prôner l'expérience de la jeunesse. Notion clé, l'expérience traverse de part en part l'œuvre de Benjamin et aboutit, dans « Expérience et pauvreté », à une position éthique dans laquelle le philosophe s'insurge contre la bourgeoisie et affirme que la possibilité de réinvention appartient à l'homme moderne, qui côtoie la pauvreté.

C'est avec le souvenir personnel d'une fable d'Ésope, « Le laboureur et ses enfants », lue quand il était écolier, que Benjamin ouvre son essai⁸. Alors qu'il est au seuil de la mort, un vieux paysan raconte à ses fils qu'un trésor se trouve caché dans son vignoble et qu'ils doivent le découvrir. Les fils ne trouvent aucun trésor, mais labourent si bien la terre que la vigne mûrit et donne en abondance. Fort de son expérience antérieure, le vieil homme a transmis à ses enfants que c'est dans le fruit du travail et le partage de l'expérience que gît le véritable trésor. Sur la base de cette fable, Benjamin dresse plusieurs constats et questionne la manière dont on peut raconter une histoire et la transmettre – ou non – au fil des générations. Qu'en est-il de la nature de l'homme moderne ? Les temps ont changé : l'expérience des anciens, leur capacité à raconter des histoires et à les transmettre, est remise en cause par l'avènement de la technique qui bouleverse l'ordre du monde. « Qui peut

encore, aujourd’hui, rencontrer des gens capables de raconter quelque chose avec rectitude ? se demande le philosophe. Où entend-on encore, aujourd’hui, de la bouche de ceux qui meurent des paroles si durables qu’elles cheminent de génération en génération à la manière d’un cycle ? »

Selon Benjamin, « l’expérience a subi une chute de valeur » et les anciens n’ont plus rien à nous apprendre. Ce déclin serait une conséquence directe de la Première Guerre mondiale et du mutisme des soldats revenus du front. Avec l’avènement d’une technique extraordinaire qui a décharné les corps et les âmes de « l’humanité en général », cette nouvelle forme de guerre industrielle a considérablement appauvri les gens en « expériences communicables ». C’est le monde dans sa totalité qui a été défiguré, donnant naissance à une nouvelle barbarie. Pourtant, cette barbarie évoquée par l’intellectuel n’est pas seulement négative. Faisant « table rase », recommençant « tout au début », elle possède des aspects positifs. Benjamin semble revendiquer « deux manières d’être barbare : l’une qui appelle le désastre, l’autre qui le conjure⁹ ».

Les personnes délestées de leur expérience sont désormais dénuées d’histoire, tout comme l’homme moderne habite la ville « sans laisser de traces ». Benjamin rapproche ce phénomène singulier du verre, ce « matériau dur et lisse auquel rien ne peut être fixé ». Éprouvant une profonde aversion à l’égard du salon bourgeois, l’écrivain dénonce, en reprenant les propos de son ami Bertolt Brecht, l’inhospitalité de la bourgeoisie qui susurre en permanence à son hôte : « Efface les traces ! »

Enfin, c'est au « déclin de l'aura » que l'appauvrissement en expérience doit aussi être relié. Laura, ce « halo » presque magique qui transfigure l'œuvre d'art par sa beauté, a été introduite par Benjamin deux ans plus tôt dans sa « Petite histoire de la photographie¹⁰ ». Située à l'intersection de l'histoire, de la politique et de l'esthétique, et évoluant au gré de ses périodes, cette notion complexe renvoie à la perception de l'œuvre comme « unique apparition d'une réalité lointaine¹¹ », étant à la fois dotée d'authenticité et d'unicité. Mais l'avènement de la modernité, avec l'intervention croissante de la technique et la reproductibilité de l'art, a précipité le « dépérissement de l'aura ». Pour autant, cette « liquidation » n'est pas à regretter, la réception de l'art ainsi désacralisée étant rendue plus accessible à tous, ce qui fait de l'aura un phénomène empreint d'ambivalence.

Le conteur

L'essai « Le conteur » entre en correspondance étroite avec « Expérience et pauvreté ». Benjamin y reformule ses thèses les plus avancées sur la crise de l'expérience de l'homme moderne en reprenant ses théorisations sur le « dépérissement de l'aura ». Rédigé en 1936 pour la revue suisse *Orient und Okzident*¹² alors qu'il est exilé en France, ce texte s'intéresse de près à l'œuvre de Nicolas Leskov, un écrivain russe de la seconde moitié du XIX^e siècle qui se situe à la croisée de Dostoïevski pour son inclination à l'orthodoxie et la puissance de la passion qui anime ses personnages, et de Tolstoï pour son engagement auprès du monde rural¹³. Selon Benjamin,

Leskov incarne la figure même du conteur qui est en train de disparaître.

Cet essai tourne principalement autour de l'idée suivante : « L'art de raconter s'achemine vers sa fin », que Benjamin relie directement, presque mot pour mot, à cette autre idée soutenue trois ans plus tôt dans « Expérience et pauvreté » : « L'expérience a subi une chute de valeur. » En effet, les gens sont de moins en moins capables de « prendre la parole » et de raconter une histoire devant une assemblée qui écoute. La « capacité d'échanger des expériences » fait de plus en plus défaut alors que l'art de conter, qui s'est toujours transmis oralement, se nourrit précisément de l'échange d'expériences dans lequel le souvenir fonde « la chaîne de la tradition qui transmet l'événement de génération en génération ». L'apparition du roman a engendré ce déclin, le romancier étant un solitaire, contrairement au conteur qui s'inspire de ses expériences et de celles vécues par d'autres, pour raconter des histoires.

Le règne de l'information et de l'immédiateté

Même si un regret certain apparaît chez Benjamin quant à la disparition de cette figure du conteur, cette révélation n'est pas embuée de nostalgie, la modernité étant incompressible et désormais à saisir. La crise de la narration classique amène Benjamin à proposer une nouvelle théorie du roman qui s'intéresse au « sens de la vie » que confère la mort. Caractérisé par l'individualisme, le roman a remplacé l'art du conte. Cette catégorie du roman se voit cependant, à son tour, supplantée par un autre phénomène : l'apparition de la

presse. Les gens ne lisent plus finalement que des journaux et sont exclusivement réceptifs à l'information qui n'a de valeur que nouvelle, gagnés par cette nécessité d'immédiateté et d'efficacité. Même si chaque jour nous sommes mis au courant des « nouvelles du globe », ces informations ne transmettent rien d'autre que des contenus plausibles qui écrasent notre capacité à rêver. « Nous sommes pauvres en histoires remarquables », écrit Benjamin.

À la mesure de l'appauvrissement du sujet en expérience, l'information et son corrélat d'images surabondent. S'agit-il d'un effet de vase communicants ? Le flot consommable d'images choisies par les instances médiatiques – et parfois politiques – est délivré *in situ* aux populations du globe qui accèdent toutes à la télévision. La domination de la réception individuelle des informations en circulation n'avait pas été imaginée par Benjamin qui projetait un futur au rôle public des masses dans les espaces collectifs – avec le cinéma, par exemple, où les personnes sont amenées à se regrouper dans des espaces collectifs. La télévision, mais aussi Internet, ont réduit ce rôle, concédant à l'inverse une réception individuelle des œuvres.

Des divers médias existants, le téléviseur continue d'incarner aujourd'hui celui qui, une fois allumé, diffuse en boucle, à partir d'un éventail de chaînes nationales et internationales, un flux ininterrompu d'images. Là, et dans certaines circonstances, le primat du visuel peut aller jusqu'à noyer la parole du sujet, directement annulée par un *no comment*¹⁴ qui l'abandonne à sa solitude et au non-sens d'une image brute, non médiatisée par le langage.

Contrairement au conte relaté et écouté, qui n'est pas « enclos » sur lui-même et qui ouvre la porte à l'interprétation de chacun, la télévision, en imposant des contraintes à la subjectivité et en pénétrant la sphère privée des personnes, semble verrouiller les capacités de rêverie du sujet. Celui qui écoute en boucle les médias ne peut plus s'oublier, ni s'évader. À l'inverse, il s'identifie aux bribes de témoignage qu'il est parvenu à saisir à la volée, et reste sidéré.

Néanmoins, avec la création d'Internet, de nouveaux modes de communication ont vu le jour. Favorisant, parfois à leur insu, la fabrique de lien social, la naissance de langues, codes et formats inédits (le SMS, Facebook, etc.) permettent, à leur manière, la circulation d'une parole. Dans ce contexte, la fonction d'échange entre les hommes apparaît sous un jour nouveau, phénomène de la langue et de la culture modernes probablement relancé par la nécessité d'échanger et de « se raconter des histoires », sans pour autant parvenir à remplacer la potentialité de merveilleux qu'apporte le conte. En ce sens, cette forme de narration est supérieure aux autres et le restera.

La lenteur du récit, avec sa temporalité propre, vient s'opposer à la rapidité de la presse et des outils interactifs. La vie qui s'est égrenée en douceur fait du mourant celui qui, empreint de savoir, de sagesse, et plein de ses histoires vécues, saura communiquer et délivrer des récits qui n'ont à voir ni avec la nouveauté ni avec l'immédiateté.

*De l'« incommunicable »
à la possibilité de traduire*

La Première Guerre mondiale semble bien avoir soumis l'homme à une emprise aliénante. Le déploiement de la technicité a engendré à cette occasion une forme d'anéantissement de l'aptitude de l'homme à échanger autour de ses expériences. Ce fait est très bien décrit par Walter Benjamin à travers la notion d'« incommunicable ». L'absence de témoignage des soldats revenus du champ de bataille évoquée dans « Expérience et pauvreté » et dans « Le conteur » renvoie à l'impossibilité du témoin de relater ce qui est précisément demeuré en deçà du langage et qui relève du traumatisme.

Car le philosophe soutient une idée remarquable : certes, le soldat rescapé de 14-18 a été ébranlé en profondeur par la « sale guerre », mais c'est aussi l'humanité tout entière qui en a été affectée. Blessée à son tour par l'ampleur du désastre, la communauté n'a pas été capable d'accueillir ses hommes et de se constituer comme interlocuteur étayant, à même de réintroduire du symbolique là où le registre du réel avait saccagé l'existence des combattants. L'accès à un abri sécurisant, au sein duquel la parole aurait pu entrer en circulation, s'est transformé en impossibilité à échanger, toute prédisposition à la parole des semblables – atteints eux aussi dans leur moi profond – ayant volé en éclats.

Celui qui a touché de près la mort éprouve parfois la nécessité de relater la traversée du péril auquel il a réchappé. Mais quand la difficulté de se dire à un autre s'entremêle à un accueil inhospitalier de son témoignage, l'attitude de non-écoute peut générer en lui une souffrance destructrice.

L'incapacité du soldat à témoigner rappelle fort l'actuelle situation des réfugiés qui ont fui les violences politiques, économiques et sociales de leur pays. Tout comme la recrue sidérée par la Grande Guerre, la parole du réfugié, lorsqu'elle ne rencontre pas d'hospitalité au sein de l'État du pays refuge, peut se voir étouffée dans son impulsion première à témoigner et à partager son expérience avec autrui. L'impact de certaines violences collectives est parfois si fort qu'il crée des trouées langagières de l'ordre de l'innommable. Ce registre, évoqué par Benjamin, en référence finalement à la question du traumatisme et à la dimension scandaleuse que revêtent certains mots, affects qui les accompagnent et produisent ce qui résiste tant dans la traduction.

Ce que le réfugié a vécu est parfois si extraordinaire – les effets subjectifs liés aux tentatives d'arrachement du sujet à son humanité atteignent l'identité en profondeur – qu'un écart incommensurable entre son vécu transmis et celui de la communauté « d'accueil » se forme. Dès lors, sa trajectoire n'est plus reconnaissable par ses hôtes, qui se mettent à le rejeter. En conséquence, l'absence de lien social rend encore plus difficile le récit et l'intégration subjective de ce passé traumatisque.

Mais il ne s'agit pas *seulement* pour le réfugié d'accéder à un semblable à qui parler. Il s'agit aussi – et surtout – pour lui de trouver un *bon* interprète, un autre qui soit en mesure de favoriser des opérations de traduction liées à ses souffrances en reste, par le langage, sans pour autant lui imposer une langue. La nécessité d'une instance traductrice qui favorise la transformation par le passage d'une rive à une autre de ce qui était resté exclu psychiquement peut rendre vie au communicable.

Cette opération de translation s'incarne dans le fait de traduire d'une langue à une autre. Les réfugiés, en accédant à une nouvelle langue, pourront se réapproprier, à travers des signifiants nouveaux, ce qui était resté en deçà des mots, autorisant par là même une possible reconfiguration de leur vécu.

Mais la traduction peut aussi être vue comme le mouvement d'un objet d'un point à un autre, déplacement inducteur de métamorphose. Car, par le truchement de la perte irrémédiable qu'engendre toute transmission, s'ouvre un espace à la création et à la transformation. C'est grâce à cette faille structurale propre à la traduction que le « gain psychique » devient possible pour le sujet.

Cette instance tierce, *facilitatrice de traduction*, pourra aussi être incarnée par un passeur. Le psychanalyste, par exemple, tentera de faire accéder l'analysant à ce travail de déchiffrage pour qu'il puisse se réapproprier, sous une autre forme, l'*intraduisible*¹⁵ qui était en reste chez lui. Par le biais de cette opération, de nouvelles significations sont désormais à même de se former.

Par ailleurs, les descendants de sujets qui ont vécu, par exemple, des violences politiques et sociales graves seront parfois mis en instance de traduire ce qui était demeuré silencieux chez leurs ascendans. L'acte de transmission pourra dans ce cas opérer comme traduction et permettre à la mémoire entre générations d'être restaurée.

Enfin, la « position traductrice¹⁶ » propre à Benjamin lui-même apparaît extrêmement féconde pour penser les enjeux de la traduction dans le monde contemporain. Le

philosophe, qui a saisi la portée et la puissance inhérentes à ce concept de traduction¹⁷, montre les implications politiques et éthiques de cette « tâche ». On a vu comment l'écrivain traduisait d'une langue à l'autre, certes, mais également, au-delà, et au travers de l'écriture, la façon dont il tentait d'approcher au plus près les questions politiques de son époque, comme pour mieux les déchiffrer. Ces tentatives de traduction se sont d'ailleurs manifestées par sa confection de multiples versions de ses écrits, visant une exploration textuelle à partir de langues diverses.

On se demande, après coup, si l'intellectuel n'a pas trouvé ici une manière de combattre le totalitarisme, proposant des analyses engagées sur l'art et la politique. Dans ce contexte, rappelons-nous que la traduction fut largement interdite par l'arrivée du régime nazi en Allemagne qui avait le souhait caché de refermer la langue germanique sur elle-même. En interdisant une telle activité, le mythe d'une origine pure de la langue pouvait être idéalement sauvegardé, écartant toute contamination possible par l'étranger.

Une pensée transdisciplinaire

L'interstice historique de l'entre-deux-guerres exploré par Benjamin l'a conduit vers des conceptions nouvelles, voire révolutionnaires, son souci politique – d'inspiration marxiste – participant grandement de son style affirmatif, au ton parfois radical. Le fait d'exposer ses théorisations sous la forme de fragments, le plus souvent par le biais de petits manifestes, ou encore de l'usage de la radio¹⁸, dévoile une pensée en construction constante. Son

œuvre, inachevée, ne l'empêche pas de toujours tendre vers une unité où l'éthique et l'histoire se rejoignent.

Les thématiques choisies par Benjamin trouvent leur source dans une variété étendue de domaines, donnant à voir une pensée multiple et une aptitude à impliquer d'autres champs que ceux impulsés initialement. En ce sens, Benjamin est un intellectuel éminemment moderne qui a fait naître une véritable pensée transdisciplinaire. Celle-ci traverse en effet les disciplines en les associant les unes aux autres de manière aussi bien transversale que transgressive¹⁹. Dans cette perspective, les résonances des trois textes ici présentés s'avèrent remarquables pour penser le monde d'aujourd'hui. En autorisant les disciplines, mais aussi le proche et le lointain, à se rencontrer, Benjamin est devenu incontournable : sans conteste, l'un des plus importants penseurs contemporains.

Élise PESTRE²⁰

1. Jean Laplanche, « Traumatisme, traduction, transfert et autres trans(es) », in *Le Primat de l'autre en psychanalyse. Travaux, 1967-1992*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1997, p. 268.

2. *Ibid.*, p. 295.

3. Voir Antoine Berman, *L'Âge de la traduction. « La tâche du traducteur » de Walter Benjamin : un commentaire*, Vincennes, Presses universitaires de Vincennes, 2008.

4. Voir Walter Benjamin, « Sur le langage en général et sur le langage humain en particulier » (1916), in *Œuvres I*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000.

5. *Ibid.*, p. 157.

6. Le terme est utilisé par Antoine Berman pour décrire cette perte de la traduction, Voir Antoine Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995.

7. Comme le rappelle le réalisateur Philippe Baudouin, le terme *Erfahrung* (« expérience », en allemand) vient du radical *fahr-* employé en vieil allemand dans son sens littéral de « parcourir, traverser une région durant un voyage ». Voir Philippe Baudouin, *Au microphone : Dr Walter Benjamin*.

Walter Benjamin et la création radiophonique, 1929-1933, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009, p. 140.

8. Cette fable a été reprise au XVII^e siècle sous le même titre par La Fontaine.

9. Bruno Tackels, *Walter Benjamin. Une vie dans les textes*, Arles, Actes Sud, 2009, p. 418.

10. Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie » (1931), in *Œuvres II*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000. On trouve néanmoins une première mention de l'aura dans ses protocoles d'expérience sur le haschich. Voir *Sur le haschich*, Paris, Christian Bourgois, 2001.

11. Walter Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000.

12. La première version de l'essai de Benjamin a été publiée sous le titre *Der Erzähler* par le directeur de la revue, Fritz Lieb. Les traductions françaises de ce titre oscillent entre les termes « conteur » (par exemple dans la présente édition ou dans celle de Gallimard) et « narrateur » (dans la version traduite par Benjamin lui-même et parue *post mortem* en 1952 dans le *Mercure de France*). Cette seconde dénomination implique une dimension interne au discours, représentant en quelque sorte l'auteur dans le récit. Le « conteur » exprime surtout l'idée de récit d'histoires imaginaires, définition qui se rapproche davantage du sens que lui confère Benjamin.

13. Les œuvres de Nicolas Leskov ont été regroupées en 1967 chez Gallimard dans la « Bibliothèque de la Pléiade ». Certaines ont été reprises en 2009 dans la collection « Folio » sous le titre *Lady Macbeth au village, L'Ange scellé, et autres nouvelles*. D'autres traductions existent aux Éditions L'Âge d'Homme : *Le Gaucher, et autres récits* (2002) et *Les Récits de Gostomiel* (2004). Signalons enfin la parution en 2011, chez Rivages, du *Voyageur enchanté*.

14. « Sans commentaires », en français. Je reprends ici l'expression anglo-saxonne qui figure en sous-titre à l'occasion d'images diffusées, généralement lors d'événements extraordinaires (tsunami, conflits armés, etc.). Ces images ainsi projetées sans commentaires ni *voix off* donnent à voir un « spectacle » du réel. Les témoignages sont évincés par ces chaînes de télévision, comme si elles les considéraient inutiles pour décrire ce que le téléspectateur regarde.

15. J'utilise ce terme en référence à l'œuvre majeure de Janine Altounian, *L'Intraduisible. Deuil, mémoire, transmission*, Paris, Dunod, 2005.

16. Michaël Oustinoff, *La Traduction*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2003, p. 64.

17. Walter Benjamin, « Sur le langage en général et sur le langage humain » (1916), art. cité, p. 157.

18. Voir à ce sujet le très bel ouvrage de Philippe Baudouin, *Au microphone : Dr Walter Benjamin, op. cit.*

19. Voir Paul-Laurent Assoun, « Savoir freudien et pulsion transdisciplinaire », in P-L. Assoun, M. Zafiropoulos (dir.), *Logiques du symptôme, logique pluridisciplinaire*, Paris, Economica/Anthropos, 2004.

20. Psychanalyste, auteur de *La Vie psychique des réfugiés*, Paris, Payot, 2009.

Expérience et pauvreté¹ (1933)

1. Ce texte, dont le titre original est « Erfahrung und Armut », a été publié pour la première fois le 7 décembre 1933 dans la revue *Die Welt im Wort*.

Le style ici très particulier de Walter Benjamin, émaillé de rugosités et reposant sur la technique du montage et de l'association, ne respecte pas volontairement la syntaxe. Par ce biais, Benjamin fait ressentir au lecteur ce qui, selon lui, est arrivé à la langue et à l'expérience. C'est ce que nous avons essayé de rendre dans notre traduction. (N.d.T.)

Dans nos manuels de lecture, il y avait la fable du vieil homme qui, sur son lit de mort, fait croire à ses fils qu'un trésor est caché dans son vignoble. Ils n'ont qu'à creuser pour le trouver. Ils creusent, pas la moindre trace d'un trésor. Mais quand l'automne arrive, le vignoble fructifie plus que tous les autres de la région. C'est alors qu'ils comprennent que leur père leur a légué une expérience : la bénédiction ne se trouve pas dans l'or, mais dans le labeur. Tant que nous grandissions, on nous renvoyait à de telles expériences sur un ton menaçant ou bienveillant : « Le jeune homme veut déjà avoir voix au chapitre » ; « Tu l'apprendras bientôt par toi-même. » On savait aussi exactement ce qu'était l'expérience : les personnes plus âgées l'avaient toujours transmise aux plus jeunes. Concise, parée de l'autorité de l'âge, prenant la forme de proverbes ; redondante dans son babil, énoncée sous la forme d'histoires ; parfois récits provenant de pays lointains, dite auprès de la cheminée aux enfants et aux petits-enfants – où tout cela a-t-il disparu ? Qui peut encore, aujourd'hui, rencontrer des gens capables de raconter quelque chose avec rectitude ? Où entend-on encore, aujourd'hui, de la bouche de ceux qui meurent des paroles si durables qu'elles cheminent de génération en génération à la manière d'un cycle ? Qui trouve encore, aujourd'hui, secours dans l'évocation d'un proverbe ? Qui oserait même tenter de se débarrasser de la jeunesse en la renvoyant uniquement à sa propre expérience ?

Non, au moins ceci est clair : l'expérience a subi une chute de valeur, et cela s'est produit à une génération qui, entre 1914 et 1918, a fait l'une des expériences les plus monstrueuses de l'histoire universelle. Cela n'est peut-

être pas aussi étrange qu'il ne semble. Ne pouvait-on pas, à l'époque, faire la constatation suivante : les gens sont revenus muets de la guerre ? Pas plus riches, mais au contraire plus pauvres en expériences communicables. Ce qui s'est déversé, au cours des dix années qui ont suivi, dans le flot des livres publiés sur la guerre était tout autre chose que l'expérience qui se diffuse de bouche à oreille. Non, ce n'était pas étrange. Car jamais démenti plus radical n'a été infligé aux expériences que celui de l'expérience stratégique par la guerre de positions, de l'expérience économique par l'inflation, de l'expérience corporelle par la faim, de l'expérience morale par les détenteurs du pouvoir. Une génération qui était encore allée à l'école en tramways tirés par des chevaux s'est retrouvée à découvert dans un paysage où rien n'était épargné par le changement, si ce n'est les nuages et, au beau milieu de tout cela, dans un champ de forces traversé de flux destructeurs et d'explosions, l'infime et frêle corps humain.

Une toute nouvelle pauvreté s'est abattue sur les hommes avec ce déploiement monstrueux de la technique. Et l'envers de cette pauvreté, c'est la richesse oppressante d'idées qui filtrent chez les gens – ou plutôt qui s'emparent d'eux – à travers le réveil de l'astrologie et de la sagesse yoga, de la *christian science* et de la chiromancie, du végétarisme et de la gnose, de la scholastique et du spiritisme. Car ce n'est pas un véritable réveil qui se produit, mais une galvanisation. Il faut penser aux tableaux magnifiques d'Ensor où des spectres emplissent les rues des grandes villes : des petits bourgeois affublés de déguisements de carnaval, des masques enfarinés déformés, des couronnes de paillettes

sur des fronts virevoltent à perte de vue. Ces tableaux ne sont peut-être rien d'autre que l'image de cette renaissance effrayante et chaotique en laquelle tant de gens placent leurs espérances. Mais ici se manifeste de la façon la plus claire la chose suivante : notre pauvreté d'expérience n'est qu'une part de la grande pauvreté qui, de nouveau, a un visage – et un visage aussi net et précis que celui du mendiant au Moyen Âge. Que vaut en effet tout ce patrimoine culturel s'il n'est pas lié pour nous justement à l'expérience ? Le méli-mélo des styles et visions du monde au siècle passé nous a rendu trop évident où ce patrimoine peut conduire quand l'expérience est feinte ou accaparée pour ne pas attribuer une valeur au fait de reconnaître notre pauvreté. Oui, avouons-le : cette pauvreté d'expérience ne concerne pas seulement nos expériences privées, mais aussi celles de l'humanité en général. Et c'est en cela une forme nouvelle de barbarie.

Barbarie ? En effet. Nous disons cela pour introduire un concept nouveau et positif de barbarie. Car la pauvreté d'expérience, où mène-t-elle le barbare ? Elle le mène à recommencer depuis le début : recommencer à nouveau, s'en sortir avec peu, reconstruire avec peu, sans regarder ni à droite ni à gauche. Il y a toujours eu parmi les grands créateurs des esprits implacables qui, avant toute chose, faisaient table rase. Ils voulaient en effet une planche à dessin, c'étaient des bâtisseurs. Descartes était l'un d'eux, il ne voulut d'abord pour toute philosophie que cette unique certitude : « Je pense, donc je suis », et l'utilisa comme point d'appui. Einstein aussi était un bâtisseur, lui qui tout d'un coup ne s'est plus intéressé dans le vaste monde de la physique qu'à un unique petit

désaccord entre les équations de Newton et les données empiriques de l'astronomie. Et c'est ce même acte de recommencer depuis le début que les artistes avaient à l'esprit quand, comme les cubistes, ils ont suivi l'exemple des mathématiciens et ont construit le monde à partir de formes stéréométriques, ou bien quand, comme Klee, ils se sont appuyés sur l'exemple des ingénieurs. Car les figures de Klee semblent ébauchées sur la planche à dessin, et, de même qu'une bonne voiture obéit avant tout aux nécessités du moteur, y compris dans sa carrosserie, elles obéissent avant tout, dans l'expression de leurs mines, à l'intérieur. À l'intérieur plus qu'à l'interiorité : c'est ce qui les rend barbares.

Ici et là, les meilleurs esprits ont depuis longtemps commencé à expliquer à quoi rimait tout cela. Désillusion complète sur notre époque, mais aussi revendication sans réserve de celle-ci, voilà leur signe distinctif. C'est la même chose quand le poète Bertolt Brecht établit que le communisme n'est pas la juste répartition de la richesse, mais de la pauvreté, et quand le précurseur de l'architecture moderne, Adolf Loos¹, déclare : « Je n'écris que pour ceux qui possèdent une sensibilité moderne. Je n'écris pas pour ceux qui se consument dans la nostalgie de la Renaissance ou du Rococo. » Un artiste aussi dense que le peintre Paul Klee et un artiste programmatique comme Loos – tous les deux rejettent l'image traditionnelle, solennelle et noble de l'homme, parée de toutes les offrandes du passé, pour se tourner vers leur contemporain nu, qui crie tel un nouveau-né dans les couches sales de cette époque. Personne ne l'a salué avec plus de joie et de rires que Paul Scheerbart². De loin, certains de ses romans ressemblent à ceux de Jules Verne.

Mais à la grande différence de Verne, chez qui ce ne sont finalement que des petits rentiers français ou anglais qui sillonnent à toute vitesse l'univers à bord des véhicules les plus extravagants, Scheerbart s'est intéressé à la question de savoir en quel genre de créatures toute nouvelle, digne d'attention et d'amour, nos télescopes, nos avions et nos fusées ont transformé l'homme d'autrefois. Par ailleurs, cette créature parle déjà dans un tout nouveau langage. En effet, ce qu'il y a de décisif en lui, c'est le trait caractéristique de la construction arbitraire, par opposition à celui de la construction organique. C'est là la dimension immanquable du langage des hommes de Scheerbart, ou plutôt des gens de Scheerbart, car la ressemblance à l'homme – ce principe de l'humanisme – est justement ce qu'ils refusent. Et même dans leurs noms propres, Peka, Labu, Sofanti et d'autres du même genre, ce sont les gens qui sont nommés dans ce livre qui porte le nom de son héros : *Lesabéndio*. Les Russes également donnent volontiers à leurs enfants des noms « déshumanisés » : ils les appellent « Octobre » selon le mois de la Révolution, ou « Pjatilekta » d'après le plan quinquennal, ou « Avichim » en référence à une compagnie d'aviation. Non pas une innovation technique du langage, mais sa mobilisation au service du combat ou du travail, et quoi qu'il en soit au service de la transformation de la réalité et non de sa description.

Mais Scheerbart, pour revenir à lui, accorde beaucoup d'importance à loger ses gens – et à leur instar, ses concitoyens – dans des campements correspondant à leur situation : dans des maisons de verre mobiles et coulissantes telles que Loos et Le Corbusier les ont entre-

temps bâties. Ce n'est pas pour rien que le verre est un matériau si dur et lisse, auquel rien ne peut être fixé. Il est aussi froid et sobre. Les choses en verre n'ont pas d'« aura ». Le verre est en général l'ennemi du secret. Il est aussi l'ennemi de la propriété. Le grand écrivain André Gide a dit une fois : chaque chose que je veux posséder devient opaque pour moi. Est-ce que des gens comme Scheerbart rêvent d'édifices de verre parce qu'ils sont adeptes d'une nouvelle pauvreté ? Une comparaison nous en dira peut-être plus ici que la théorie. Quand quelqu'un pénètre une pièce bourgeoise des années 1880, malgré tout le « sentiment de confort » qui peut en émaner, l'impression la plus forte est : « Tu n'as rien à chercher ici. » Tu n'as rien à chercher ici – car il n'y a pas ici le moindre endroit où l'habitant n'a pas déjà laissé sa trace : sur les corniches des murs avec des bibelots, sur le fauteuil avec des napperons, sur les fenêtres avec des transparents, devant la cheminée avec le pare-feu. Un bon mot de Brecht aide à poursuivre, à aller au-delà : « Efface les traces ! », dit le refrain dans le premier poème du *Manuel pour habitants des villes*. Dans la pièce bourgeoise, c'est le comportement opposé qui est devenu habitude. Et, inversement, l'« intérieur » oblige l'habitant à adopter le plus grand nombre d'habitudes – habitudes qui conviennent plus à l'intérieur dans lequel il vit qu'à lui-même. Toute personne qui se souvient encore de l'état absurde dans lequel tombaient les habitants de ces demeures de peluche quand quelque chose se cassait dans l'appartement est à même de comprendre cela. Même leur manière de se fâcher – cet affect qui commence petit à petit à disparaître et qu'ils pouvaient jouer avec une grande virtuosité – était avant tout la réaction d'un homme dont on a effacé les « traces de ses

jours sur terre ». Scheerbart avec le verre et le Bauhaus avec l'acier ont créé des espaces dans lesquels il est difficile de laisser des traces. « Conformément à ce qui a été dit, explique Scheerbart il y a maintenant plus de vingt ans, nous pouvons en effet parler d'une culture du verre. Ce nouveau milieu de verre va transformer complètement l'homme. Et il n'y a plus qu'à souhaiter que cette nouvelle culture du verre ne rencontre pas trop d'adversaires. »

Pauvreté d'expérience : il ne faut pas comprendre cela comme si les hommes aspiraient à une nouvelle expérience. Non, ils aspirent au contraire à se libérer de l'expérience, ils aspirent à un environnement dans lequel ils puissent mettre en valeur leur pauvreté de façon pure et explicite – leur pauvreté extérieure et finalement aussi leur pauvreté intérieure – de telle sorte qu'il en ressorte quelque chose de respectable. Ils ne sont pas non plus toujours ignorants ou inexpérimentés. On peut souvent dire l'inverse : ils ont tout « dévoré », la « culture » et les « hommes », et ils en sont plus que rassasiés et fatigués. Personne n'est plus concerné qu'eux par ces paroles de Scheerbart : « Vous êtes tous si fatigués – et cela uniquement parce que vous ne concentrez pas toutes vos pensées sur un plan très simple mais grandiose. » À la fatigue succède le sommeil, et alors il n'est pas rare que le rêve dédommage de la tristesse et du découragement du jour et montre réalisée l'existence toute simple mais grandiose pour laquelle, dans le monde éveillé, la force manque. L'existence de Mickey Mouse est ce rêve de l'homme d'aujourd'hui. Cette existence est pleine de miracles qui non seulement surpassent les miracles de la technique, mais se moquent d'eux. Car ce qu'il y a de plus

curieux en eux, c'est justement qu'ils se produisent tous sans machinerie, de façon improvisée, à partir du corps de Mickey Mouse, de ses partisans comme de ses persécuteurs, des meubles de la vie de tous les jours tout comme d'un arbre, d'un nuage ou de la mer. La nature et la technique, le primitif et le confort sont devenus entièrement un ; aux yeux des gens fatigués des complications sans fin du quotidien, pour qui la finalité de la vie ne surgit plus que comme le point de fuite le plus lointain d'une perspective infinie de moyens, une existence qui, à chaque changement, se suffit à elle-même de la façon la plus simple et en même temps la plus confortable, une existence dans laquelle une voiture ne pèse pas plus lourd qu'un chapeau de paille et dans laquelle le fruit sur l'arbre s'arrondit aussi vite que la nacelle d'une montgolfière, une telle existence apparaît comme libératrice. Et maintenant, prenons un peu de distance, faisons un pas en arrière.

Nous sommes devenus pauvres. Nous avons sacrifié bout après bout le patrimoine de l'humanité ; souvent pour un centième de sa valeur, nous avons dû le mettre en dépôt au mont de piété pour recevoir en échange la petite monnaie de l'« actuel ». La crise économique est au coin de la rue ; derrière elle une ombre, la guerre qui approche. Se maintenir est devenu aujourd'hui l'affaire de quelques rares puissants qui, Dieu le sait, ne sont pas plus humains que la foule ; le plus souvent, ils sont plus barbares, mais pas de la bonne manière. Les autres, par contre, doivent s'adapter, nouveau commencement, avec peu de chose. Ils ont partie liée aux hommes qui ont fait du renouveau complet leur affaire et l'ont fondé sur l'intelligence et le renoncement. Dans ses édifices, ses

images, ses histoires, l'humanité se prépare à survivre, s'il le faut, à la culture. Et l'essentiel est qu'elle le fait en riant. Ce rire sonne peut-être ici ou là comme un rire barbare. Eh bien ! puisse l'individu, de temps à autre, donner un peu d'humanité à cette masse qui, un jour, la lui rendra à taux usuraires !

1. Adolf Loos (1870-1933), architecte autrichien partisan d'une esthétique du dépouillement, est l'auteur en 1908 d'un célèbre essai, *Ornement et crime*, Paris, Rivages, 2003. (N.d.T.)

2. Paul Scheerbart (1863-1915) était un écrivain et dessinateur allemand. (N.d.T.)

Le conteur
Considérations sur l'œuvre
de Nicolas Leskov¹
(1936)

¹. Ce texte, dont le titre original est « Der Erzähler », a été publié pour la première fois en octobre 1936 dans la revue *Orient und Okzident*.

I

Le conteur – si familier que ce nom puisse nous sembler – ne nous est pas du tout présent dans son efficacité vivante. Il est pour nous une chose déjà lointaine et qui s'éloigne davantage encore. Présenter Leskov¹ comme un conteur ne signifie pas nous le rendre plus proche, cela signifie plutôt accroître l'écart qui nous sépare de lui. Quand on l'observe avec une certaine distance, les grands traits clairs et simples qui définissent le conteur prennent en lui le dessus. Mieux, ils se manifestent en lui comme sur un rocher capable, pour l'observateur placé à bonne distance et selon le bon angle de vue, de faire apparaître une tête d'homme ou un corps d'animal. Ce qui nous prescrit cette distance et cet angle de vue, c'est une expérience que nous avons l'occasion de faire presque chaque jour. Elle nous dit que l'art de raconter s'achemine vers sa fin. On rencontre de plus en plus rarement une personne capable de raconter proprement quelque chose. L'embarras se répand de plus en plus fréquemment dans l'assemblée quand s'exprime le désir d'écouter une histoire. C'est comme si une capacité qui nous semblait inaliénable, comme si la plus assurée de nos certitudes, nous était enlevée. C'est-à-dire la capacité d'échanger des expériences.

Une cause de ce phénomène est évidente : l'expérience a subi une chute de valeur. Et il semble que sa chute se poursuive vers une profondeur sans fond. Chaque coup d'œil jeté sur le journal révèle qu'elle a atteint un nouveau plancher et que ce n'est pas seulement l'image du monde extérieur, mais celle du monde moral qui a subi en une nuit une transformation qu'on n'aurait jamais

crue possible. Avec la Première Guerre mondiale, un processus a commencé à se manifester publiquement et, depuis, ne s'est pas arrêté. N'avait-on pas remarqué à la fin de la guerre que les gens étaient revenus muets du front ? Pas plus riches – mais plus pauvres en expériences communicables. Ce qui s'est déversé, au cours des dix années qui ont suivi, dans le flot des livres publiés sur la guerre était tout autre chose que l'expérience qui suit son cours de bouche en bouche. Non, ce n'était pas étrange. Car jamais démenti plus radical n'a été infligé aux expériences que celui de l'expérience stratégique par la guerre de positions, de l'expérience économique par l'inflation, de l'expérience corporelle par le combat mécanique, de l'expérience morale par les détenteurs du pouvoir. Une génération qui était encore allée à l'école en tramways tirés par des chevaux, s'est retrouvée à découvert dans un paysage où rien n'était épargné par le changement, si ce n'est les nuages et, au beau milieu de tout cela, dans un champ de forces traversé de flux destructeurs et d'explosions, l'infime et frêle corps humain.

II

L'expérience qui suit son cours de bouche en bouche est la source à laquelle tous les conteurs ont puisé. Et parmi ceux qui ont couché par écrit des histoires, ce sont les grands dont la transcription se détache de la parole des nombreux conteurs anonymes. En outre, au sein de ces derniers, il existe deux groupes imbriqués de diverses façons l'un dans l'autre. La figure même du narrateur n'obtient sa pleine corporalité que pour qui possède une représentation de ces deux groupes. « Quand on fait un

voyage, on peut alors raconter quelque chose », dit la langue populaire tout en s'imaginant le conteur comme quelqu'un qui vient de loin. Mais on ne prête pas moins oreille à celui qui, gagnant honnêtement son pain, est resté au pays et connaît ses histoires et traditions. Si l'on veut se représenter ces deux groupes à travers leurs représentants archaïques, alors l'un est incarné par l'agriculteur sédentaire, l'autre par le marin commerçant. De fait, ces deux sphères de la vie ont produit dans une certaine mesure leurs propres clans de conteurs. Chacun de ces clans conserve certaines de ses caractéristiques même après plusieurs siècles. Ainsi parmi les conteurs allemands modernes, Hebel et Gotthelf proviennent du premier groupe, Sealsfield et Gerstäcker du second. Du reste, il n'est question avec ces clans que de types fondamentaux, comme nous l'avons dit. L'extension réelle du domaine du conte dans toute sa dimension historique n'est pas pensable sans l'imbrication la plus étroite de ces deux types archaïques. C'est avant tout le Moyen Âge avec sa structure corporatiste qui a accompli une telle imbrication. Le maître sédentaire et ses apprentis itinérants œuvraient ensemble dans la même pièce ; et chaque maître avait été un apprenti itinérant avant de s'installer dans son pays ou à l'étranger. Si les paysans et les marins étaient de vieux maîtres du récit, la classe sociale des artisans fut l'université du conte. En elle s'alliait la connaissance du lointain telle qu'une personne ayant beaucoup voyagé peut la rapporter chez elle avec la connaissance du passé telle qu'elle est confiée éminemment au sédentaire.

III

Leskov se sent chez lui au loin – dans l'espace comme dans le temps. Il appartenait à l'Église grecque orthodoxe et cet homme était doté d'un intérêt religieux sincère. Mais c'était également un opposant non moins sincère de la bureaucratie ecclésiastique. Comme il s'accommodait tout aussi peu de l'administration séculière, les postes officiels qu'il s'est retrouvé à occuper n'ont pas été de longue durée. Le poste de représentant russe d'une grande firme anglaise qu'il a longtemps occupé a probablement été, parmi tous ses postes, le plus utile pour sa production littéraire. Pour le compte de cette firme, il a parcouru la Russie et ces voyages ont approfondi sa connaissance du monde tout comme celle des différentes conditions en Russie. C'est ainsi qu'il a eu l'occasion de découvrir et de devenir familier du monde des sectes dans le pays. Cette connaissance a laissé son empreinte dans ses récits. Leskov a vu dans les légendes russes un allié pour le combat qu'il menait contre la bureaucratie orthodoxe. Il a écrit une série de récits légendaires dont la figure centrale est le juste. Celui-ci est rarement un ascète, mais la plupart du temps un homme simple et actif qui devient un saint apparemment de la façon la plus naturelle du monde. L'exaltation mystique n'est pas le point fort de Leskov. Même si, parfois, il aime se laisser aller au merveilleux, il préfère, même en matière de piété, s'en tenir à un solide naturel. Il voit son modèle dans l'homme qui sait s'orienter en ce monde sans trop s'engager dans ses affaires. Il a manifesté une attitude analogue dans le domaine séculier. Le fait qu'il ait commencé tard à écrire, à savoir à vingt-neuf ans, s'accorde bien avec cette attitude. Ce fut après ses voyages commerciaux. Sa première œuvre imprimée s'intitule *Pourquoi les livres sont plus chers à Kiev*. Toute

une série d'écrits sur la classe ouvrière, sur l'alcoolisme, sur les médecins de la police, sur les vendeurs sans emploi annoncent ses récits plus tardifs.

IV

L'alignement sur l'intérêt pratique est un trait caractéristique chez de nombreux conteurs nés. On peut l'observer de façon plus marquée par exemple chez un conteur comme Gotthelf, qui donne des conseils agricoles à ses paysans. On le trouve chez Nodier, qui se préoccupe des dangers de l'éclairage au gaz. Hebel, qui insère dans *L'Écrin de l'ami allemand* des notions de physique à l'intention de ses lecteurs, fait également partie de cette lignée de conteurs. Tout cela pointe une caractéristique inhérente au vrai récit. Il porte en lui son utilité, de façon ouverte ou dissimulée. Cette utilité consiste tantôt en une morale, tantôt en une instruction pratique, tantôt en une maxime ou une règle de vie – dans tous les cas, le conteur est un homme qui est de conseil pour son auditeur. Mais si aujourd'hui l'expression « être de conseil » commence à sonner vieux jeu à nos oreilles, c'est à cause de la situation dans laquelle nous nous trouvons, où la communicabilité de l'expérience décline. Il en résulte que nous ne sommes plus de conseil pour nous-mêmes ni pour les autres. Le conseil est en vérité moins une réponse à une question qu'une proposition concernant la suite d'une histoire (en train de se dérouler). Pour aller chercher ce conseil, il faudrait tout d'abord pouvoir raconter l'histoire. (Et ce, indépendamment du fait qu'un homme n'est réceptif à un conseil que dans la mesure où il laisse sa situation s'exprimer.) Le conseil, quand il est tissé dans l'étoffe de

la vie vécue, est sagesse. L'art du récit tend vers sa fin parce que la dimension épique de la vérité, la sagesse, est en train de périr. Mais c'est là un processus qui vient de loin. Et rien ne serait plus insensé que de voir en lui uniquement un « phénomène de déclin », encore moins un phénomène « moderne ». Ce n'est qu'un phénomène secondaire de l'action de forces productives historico-séculières, qui a progressivement écarté le récit du domaine de la parole vivante tout en rendant perceptible une nouvelle beauté dans ce genre en voie de disparition.

V

Le signe premier du processus qui débouche sur le déclin du récit est l'apparition du roman au début de l'époque moderne. Ce qui sépare le roman du récit (et de l'épique au sens étroit), c'est sa dépendance essentielle à l'égard du livre. La diffusion du roman n'est possible qu'avec l'invention de l'imprimerie. Ce qui se transmet oralement, la marchandise de l'épopée, est d'une tout autre nature que ce qui constitue le fond du roman. Le roman se détache de toutes les autres formes de littérature en prose – les contes, les légendes, et même les nouvelles – par le fait qu'il ne provient pas de la tradition orale ni ne vise à s'y intégrer. Mais il se distingue avant tout de l'acte de raconter. Le conteur tire ce qu'il raconte de l'expérience, de la sienne propre et de celle qui lui a été rapportée. Et il en fait à nouveau une expérience pour ceux qui écoutent ses histoires. Le romancier s'est détaché de son environnement. La salle d'accouchement du roman est l'individu dans sa solitude, l'individu qui n'est plus capable d'exprimer sur un mode exemplaire ses désirs les plus importants, qui, n'étant pas lui-même un

homme de conseil, ne peut donner le moindre conseil. Écrire un roman signifie exacerber au plus haut point l'incommensurable dans la présentation de la vie humaine. Le roman annonce au cœur de la plénitude de la vie et à travers la représentation de celle-ci la profonde perplexité de celui qui vit. Le premier grand livre du genre, *Don Quichotte*, nous enseigne d'emblée à quel point la grandeur d'âme, l'audace et l'empressement à aider et à servir d'un des hommes les plus nobles – Don Quichotte lui-même – sont entièrement dépourvus de conseil et ne possèdent pas la plus petite étincelle de sagesse. Si, au cours des siècles, des tentatives ont été faites constamment pour insérer dans le roman des instructions didactiques – et c'est peut-être dans *Wilhelm Meister* que cela fut accompli de la façon la plus marquée –, ces tentatives débouchent toujours sur une modification de la forme romanesque elle-même. Cependant, le roman d'apprentissage ne s'écarte aucunement de la structure fondamentale du roman. En intégrant le processus vivant social dans le développement de la personne, il engendre la justification la plus faible que l'on puisse imaginer pour les sphères qui déterminent ce processus. Leur légitimation est en défaut par rapport à leur réalité. Ce côté insuffisant devient justement l'événement dans le roman d'apprentissage.

VI

Il faut s'imaginer la transformation des formes épiques comme s'étant accomplie à des rythmes qui peuvent être comparés à ceux des changements qu'a subis la surface de la Terre au cours des siècles. Il n'y a guère d'autres

formes de communication humaines qui se soient constituées et perdues avec plus de lenteur. Le roman, dont les débuts remontent à l'Antiquité, a pris des centaines d'années avant de rencontrer dans la bourgeoisie en cours de constitution les éléments qui ont servi à son plein essor. Avec l'apparition de ces éléments, le récit a commencé à sombrer lentement dans l'archaïque. Certes, il s'emparait très diversement du nouveau contenu qui se manifestait, mais il n'était jamais véritablement déterminé par lui. Par ailleurs, nous pouvons observer comment, avec la domination progressive de la bourgeoisie – dont la presse est l'un des instruments les plus importants à l'âge du capitalisme avancé –, une forme de communication émerge, qui, aussi loin que puisse remonter son origine, n'a jamais été influencée de façon déterminante par la forme épique. Mais maintenant son influence s'exerce. Il apparaît qu'elle n'est pas moins étrangère au récit que le roman, mais qu'elle s'oppose à lui de façon plus menaçante que ce dernier et le conduit par ailleurs à une crise. Cette nouvelle forme de communication, c'est l'information.

Villemessant, le fondateur du *Figaro*, a caractérisé l'essence de l'information dans une formule célèbre. « Pour mes lecteurs, l'incendie d'une ferme dans le quartier Latin est plus important qu'une révolution à Madrid. » Cette formule éclaire d'un coup que, désormais, on écoute moins la nouvelle qui vient de loin que l'information qui fournit un point d'appui pour saisir ce qu'il y a de plus proche. La nouvelle qui venait de loin – que ce soit la distance spatiale des pays étrangers ou la distance dans le temps de la tradition – disposait d'une autorité qui lui procurait de la valeur même quand elle

n'était pas soumise à un contrôle. Mais l'information, elle, exige la possibilité d'une vérification rapide. C'est là sa dimension première : elle apparaît comme étant « en soi et pour soi compréhensible ». Elle n'est souvent pas plus exacte que ne l'était la nouvelle des siècles précédents. Mais tandis que celle-ci emprunte volontiers au merveilleux, il est indispensable pour l'information qu'elle sonne plausible. Elle s'avère par là irréconciliable avec l'esprit du récit. Si l'art de raconter est devenu plus rare, la diffusion de l'information a contribué de façon décisive à cet état des choses.

Chaque matin nous rapporte les nouvelles du globe. Et pourtant, nous sommes pauvres en histoires remarquables. Il en est ainsi parce qu'aucun événement ne nous parvient qui n'ait été truffé d'explications. En d'autres termes : bientôt, plus rien de ce qui se produira ne servira le récit ; bientôt, tout sera au profit de l'information. La moitié déjà de l'art de conter consiste en effet à garder une histoire vierge d'explications lors de sa restitution. Leskov est un maître en la matière (que l'on pense à des pièces comme *La Rapine* ou *L'Aigle blanc*). L'extraordinaire, le merveilleux, est raconté avec la plus grande précision ; par contre, le cadre psychologique de l'événement n'est pas imposé au lecteur. Il est libre d'arranger la chose comme il l'entend, et ainsi, ce qui est raconté atteint une amplitude qui fait défaut à l'information.

VII

Leskov est allé à l'école des maîtres de l'Antiquité. Hérodote fut le premier conteur des Grecs. Au quatorzième chapitre du livre III de ses *Histoires*, se

trouve une histoire dont on peut apprendre beaucoup. C'est l'histoire de Psamménite. Après que le roi d'Égypte Psamménite fut vaincu par le roi perse Cambyse et fait prisonnier, Cambyse chercha de façon délibérée à humilier son prisonnier. Il donna l'ordre de placer Psamménite dans la rue où devait passer le cortège triomphal perse. Il fit ensuite en sorte que le prisonnier vit sa fille devenue servante qui allait chercher de l'eau à la source. Alors que tous les Égyptiens se plaignaient et gémissaient à la vue de ce spectacle, Psamménite resta seul sans émettre la moindre parole ni faire le moindre geste, les yeux rivés au sol. Quand, peu après, il vit son fils qui était conduit à l'exécution avec toute une colonne de prisonniers, il resta également impassible. Mais quand plus tard il reconnut dans la file des prisonniers un de ses serviteurs, un vieil homme réduit à la pauvreté, il se frappa la tête avec ses poings et donna toutes les marques de la plus grande affliction.

On peut voir avec cette histoire ce qu'est un vrai récit. L'information tire sa récompense de l'instant où elle est neuve. Elle ne vit que dans cet instant, elle doit se livrer à lui entièrement et s'expliquer à lui sans perdre le moindre temps. Il en va autrement du récit, il ne se dilapide pas. Il conserve sa force condensée en lui-même et est capable de se déployer même après une longue période de temps. Ainsi, Montaigne est revenu sur cette histoire du roi égyptien et s'est demandé pourquoi il ne se lamente qu'à la vue de son serviteur. Il répond : « Ce fut qu'estant d'ailleurs plein et comblé de tristesse, la moindre surcharge brisa les barrières de la patience². » Voilà ce que dit Montaigne. Mais on pourrait dire également : « Le destin des membres de la famille royale ne touche pas le

roi, car c'est son propre destin. » Ou bien : « Beaucoup de choses nous émeuvent sur scène qui ne nous émeuvent pas dans la vie. Ce serviteur n'est qu'un acteur pour le roi. » Ou encore : « Les grandes douleurs s'accumulent et n'éclatent qu'à un moment de relâchement. La vue de ce serviteur fut ce moment de relâchement. » Hérodote n'explique rien. Sa relation est extrêmement sèche. C'est pourquoi cette histoire de l'Égypte ancienne est encore capable, après plusieurs milliers d'années, de provoquer l'étonnement et la réflexion. Elle ressemble aux semences restées enfermées pendant des milliers d'années dans les chambres hermétiques des pyramides et qui ont conservé leur puissance de germination jusqu'à ce jour.

VIII

Rien ne recommande plus une histoire à la mémoire de façon durable que cette forme ramassée et chaste qui échappe à l'analyse psychologique. Plus le renoncement au dégradé psychologique vient naturellement au narrateur, plus la revendication de l'histoire à une place dans la mémoire de l'auditeur augmente, plus elle s'intègre parfaitement dans sa propre expérience, et plus il aura tendance finalement à la re-raconter un jour prochain ou lointain. Ce processus d'assimilation qui se fait en profondeur nécessite un état de détente qui devient de plus en plus rare. Si le sommeil est le summum de la détente corporelle, alors l'ennui est le summum de la détente spirituelle. L'ennui est l'oiseau du rêve qui couve l'œuf de l'expérience. Le bruissement des feuilles de la forêt le chasse. Ses nids – les activités qui sont intimement liées à l'ennui – ont déjà disparu des villes et à la campagne ils dépérissent également. Ainsi se

perd le don d'écouter silencieusement et la communauté de ceux qui écoutent s'éclipse. Raconter des histoires est en effet toujours l'art de les re-raconter, et cet art se perd quand les histoires ne sont plus conservées. Il se perd parce qu'on ne tisse plus et qu'on ne file plus en les écoutant. Plus l'auditeur est dans un état d'oubli de soi, plus ce qu'il écoute s'imprime profondément en lui. Quand il est pris par le rythme du travail, il écoute alors les histoires d'une façon telle que le don de les raconter lui échoit naturellement. C'est ainsi qu'est faite la maille de la toile où repose le don de raconter. C'est ainsi qu'elle se défait aujourd'hui de toute part après s'être nouée il y a des milliers d'années dans le cadre des formes les plus anciennes de l'artisanat.

IX

Le récit tel qu'il a longtemps fleuri dans la sphère du travail manuel et artisanal – du paysan, du marin et plus du citadin –, est lui-même pour ainsi dire une forme artisanale de communication. Ce qui compte pour lui, ce n'est pas de transmettre le pur « en soi » de la chose comme le font une information ou un rapport. Il immerge la chose dans la vie de celui qui la raconte pour ensuite l'extraire de celle-ci. Ainsi la marque du conteur reste attachée au récit comme celle de la main du potier sur le vase en grès. Les conteurs ont tendance à commencer leur histoire en présentant les circonstances dans lesquelles ils ont appris ce qui suit, quand ils ne le font pas tout simplement passer pour quelque chose qu'ils ont vécu eux-mêmes. Leskov commence *La Rapine* par la description d'un voyage en train au cours duquel il a appris de la bouche d'un autre voyageur les événements

qu'il raconte par la suite. Ou bien, il pense à l'enterrement de Dostoïevski où il situe sa rencontre avec l'héroïne de son récit *À propos de la sonate à Kreutzer*. Ou encore, il évoque la réunion d'un cercle de lecture où viennent sur le tapis de la discussion les événements qu'il nous relate dans *Des hommes intéressants*. Ainsi transparaît de différentes façons dans ses récits la marque du narrateur – quand ce n'est pas celle de celui qui a vécu les faits, c'est celle de celui qui les a rapportés.

En outre, Leskov a lui-même perçu cet art artisanal du récit comme un artisanat. « La littérature, écrit-il dans une de ses lettres, n'est pas pour moi un art libéral, mais un artisanat. » Il n'est pas étonnant qu'il se sente lié à l'artisanat et que, face à la technique industrielle, il se sente étranger. Tolstoï, qui a dû certainement comprendre cette dimension des choses, touche en certaines occasions ce point névralgique du talent de conteur de Leskov quand il le décrit comme le premier qui « a mis le doigt sur le caractère insuffisant du progrès économique... C'est étrange que l'on lise autant Dostoïevski... En revanche, je ne comprends tout simplement pas pourquoi Leskov n'est pas lu. C'est un écrivain fidèle à la vérité ». Dans son histoire malicieuse et exubérante, *La Puce d'acier*, qui oscille entre la légende et la farce, Leskov magnifie l'artisanat local à travers les orfèvres de Toula. Leur chef-d'œuvre, la puce d'acier, est même vu par Pierre le Grand et le convainc que les Russes n'ont pas à avoir honte face aux Anglais.

Le tableau spirituel de cette sphère artisanale d'où provient le conteur n'a peut-être jamais été peint d'une façon aussi significative que par Paul Valéry. « Il parle des choses parfaites de la nature, de perles immaculées, de

vignes pleines et bien mûries, de créatures vraiment développées et il les nomme “l’œuvre précieuse d’une chaîne de causes semblables”³. » L’accumulation de causes de ce genre n’atteint sa limite temporelle qu’avec la perfection. « L’homme jadis imitait cette patience. Enluminures ; ivoires profondément refouillés ; pierres dures parfaitement polies et nettement gravées ; laques et peintures obtenues par la superposition d’une quantité de couches minces et translucides [...] – toutes ces productions d’une industrie opiniâtre et vertueuse ne se font guère plus, et le temps est passé où le temps ne comptait pas. L’homme d’aujourd’hui ne cultive point ce qui ne peut point s’abréger⁴. » De fait, il est parvenu à abréger même le récit. Nous avons vécu le devenir de la *short story* qui s’est dégagée de la tradition orale et n’a plus permis cette lente superposition de couches fines et transparentes – superposition qui fournit l’image la plus exacte du mode par lequel vient au jour le récit parfait en traversant les couches des nombreuses réitérations de sa narration.

X

Valéry clôt ses considérations sur cette phrase : « On dirait que l’affaiblissement dans les esprits de l’idée d’éternité coïncide avec le dégoût croissant des longues tâches⁵. » L’idée d’éternité a depuis toujours eu dans la mort sa source la plus puissante. Si cette idée disparaît, alors nous pouvons en déduire que le visage de la mort a dû changer. Il s’avère que cette transformation est la même que celle qui a réduit la communicabilité de l’expérience au fur et à mesure que l’art du récit déclinait et s’acheminait vers sa fin.

Depuis plusieurs siècles, on peut observer à quel point l'idée de la mort a perdu dans la conscience commune de son omniprésence et de sa force imaginative. Dans ses dernières étapes, ce processus se déploie de façon accélérée. Au cours du XIX^e siècle, à l'aide de ses institutions hygiéniques et sociales, privées et publiques, la société bourgeoise a réalisé un effet secondaire qui était peut-être son but principal : créer la possibilité pour les gens de s'épargner la vue des mourants. Mourir, qui était auparavant dans la vie de l'individu un processus à la fois public et des plus exemplaire (que l'on pense aux images du Moyen Âge où le lit de mort se transforme en un trône devant lequel le peuple se presse entrant par les portes grandes ouvertes de la maison du mort) – le processus de la mort est au cours de l'époque moderne toujours plus repoussé en dehors du monde perceptible des vivants. Avant, il n'y avait pas une maison, pas une chambre où quelqu'un n'avait pas déjà décédé. (Le Moyen Âge éprouvait également spatialement ce qui rend significative en matière de sentiment du temps l'inscription *ultima multis* sur un cadran solaire d'Ibiza.) Aujourd'hui les bourgeois vivent dans des espaces qui sont restés purs de toute marque de mort, ils essuient les plâtres de l'éternité, et, quand ils s'acheminent vers leur fin, ils sont enlevés à leur demeure et placés dans des sanatoriums ou des hôpitaux. Or ce ne sont pas seulement le savoir et la sagesse de l'homme, mais aussi et surtout sa vie vécue – et c'est la matière de laquelle sont faites les histoires – qui prennent une forme transmissible tout d'abord chez la personne sur le point de mourir. Tout comme à l'intérieur de l'homme, au moment où la vie touche à sa fin, une série d'images est mise en mouvement – qui consiste en des visions de sa

propre personne où il se rencontre lui-même, sans même en prendre conscience –, de même surgit d'un coup dans ses expressions et ses regards l'inoubliable et communique à tout ce qui le concerne l'autorité que même le plus pauvre des brigands possède au moment de mourir aux yeux des vivants qui l'entourent. À l'origine de ce qui est raconté, se trouve l'autorité.

XI

La mort est la sanction de tout ce que le conteur peut rapporter. Celui-ci emprunte son autorité à la mort. En d'autres termes : c'est à l'histoire naturelle que renvoient ses histoires. Cet aspect s'exprime de façon exemplaire dans une des plus belles histoires que nous possédons de l'incomparable Johann Peter Hebel. Elle se trouve dans *L'Écrin de l'ami allemand* et s'intitule « Retrouvailles inespérées ». Elle commence avec les fiançailles d'un jeune gars qui travaille dans les mines de Falun. La veille du mariage, la mort du mineur le surprend au fond d'une galerie. Sa fiancée lui reste fidèle même après sa mort et elle vit assez longtemps pour un jour, devenue vieillarde, reconnaître son fiancé dans un cadavre extrait d'une galerie abandonnée, qui avait évité la décomposition parce qu'il était saturé de vitriol vert. Après ces retrouvailles, la mort la rappelle elle aussi. Quand Hebel, dans le cours de son récit, se retrouve devant la nécessité de rendre perceptible une longue suite d'années, il le fait à l'aide des phrases suivantes : « Entre-temps, la ville de Lisbonne fut détruite par un tremblement de terre, la guerre de Sept Ans s'acheva, le Kaiser Franz I^{er} mourut, l'ordre des Jésuites fut aboli, la Pologne fut divisée, la Kaserin Maria Theresa mourut, et Struensee fut exécuté.

L'Amérique devint indépendante, les forces françaises et espagnoles alliées ne réussirent pas à conquérir Gibraltar, les Turcs encerclèrent le général Stein dans la grotte Veterani en Hongrie et le Kaiser Joseph mourut lui aussi. Le roi Gustave de Suède conquit la Finlande russe, la Révolution française et la longue guerre commencèrent, et le Kaiser Leopold lui aussi fut enterré. Napoléon conquit la Prusse, les Anglais bombardèrent Copenhague, et les paysans semaient et récoltaient. Le meunier moulait et les mineurs creusaient dans leur atelier souterrain à la recherche de veines de métal. Mais quand, en 1809, les mineurs de Falun... »

Jamais conteur n'a inséré plus profondément son récit dans l'histoire naturelle que ne le fait Hebel dans cette chronologie. Lisons-la uniquement avec précision : la mort y surgit selon un cycle régulier comme la Mort dans les processions qui défilent à midi sur les horloges des cathédrales.

XII

Tout examen d'une forme épique est concerné par le rapport que cette forme entretient avec l'historiographie. On peut même aller plus loin et se demander si l'historiographie ne représente pas le point d'indifférence créateur entre toutes les formes d'épopées. L'histoire écrite se comporterait vis-à-vis des formes épiques comme la lumière blanche vis-à-vis des couleurs du spectre lumineux. Quoi qu'il soit, parmi toutes les formes d'épopées, il n'en est pas une dont la présence dans la lumière pure et sans couleur de l'histoire écrite soit plus évidente que la chronique. Et les différentes façons de raconter une histoire s'échelonnent sur le long ruban

d'encre de la chronique comme des dégradés d'une seule et même couleur. Le chroniqueur est le conteur de l'histoire. Que l'on pense à nouveau au passage cité de Hebel qui a tout à fait le ton d'une chronique et l'on mesurera sans difficulté la différence entre celui qui écrit l'histoire, l'historien, et celui qui la raconte, le chroniqueur. L'historien est tenu d'expliquer d'une manière ou d'une autre les événements auxquels il s'attache. Il ne peut en aucun cas se contenter de les présenter comme des fragments emblématiques du cours du monde. C'est exactement ce que fait le chroniqueur, et particulièrement ses représentants classiques, les chroniqueurs du Moyen Âge, qui furent les précurseurs de l'historiographie moderne. En plaçant au fondement de leur récit historique le plan de salut divin – qui est insondable –, ils se débarrassent d'emblée de la charge de l'explication démontrable. À la place de celle-ci surgit l'interprétation qui ne se préoccupe pas de l'enchaînement exact des événements, mais de la façon dont ils s'insèrent dans le grand cours insondable du monde.

Que le cours du monde soit conditionné par une histoire du salut ou soit naturel, cela ne fait aucune différence. Le chroniqueur s'est maintenu dans la personne du conteur en adoptant une nouvelle forme, pour ainsi dire sécularisée. Leskov fait partie des conteurs dont l'œuvre témoigne avec une grande clarté de cet état de choses. Le chroniqueur avec son orientation en direction d'une histoire du salut et le conteur avec son orientation profane font l'un et l'autre tellement partie de cette œuvre que, dans certains récits, il est presque impossible de déterminer si la trame au sein de laquelle

ils apparaissent est celle, dorée, d'une vision du monde religieuse, ou celle, bariolée, d'une vision du monde séculière.

Que l'on pense au récit intitulé *L'Alexandrite*, qui transporte le lecteur « en ces temps anciens où les pierres dans le ventre de la terre et les planètes dans les hauteurs du ciel se préoccupaient du destin de l'homme, et non comme aujourd'hui où tout dans les cieux comme sous terre est devenu indifférent au destin des fils de l'homme et où plus aucune voix ne leur parle de nulle part ni même ne leur obéit. Aucune des planètes inconnues ne joue plus aucun rôle dans les horoscopes. Il existe aussi un tas de nouvelles pierres, toutes mesurées, pesées et vérifiées quant à leur poids et leur densité spécifiques, mais elles ne nous annoncent plus rien et ne nous sont plus daucune utilité. Le temps où elles parlaient avec les hommes est passé ».

Il est à peine possible, comme nous venons de le voir, de caractériser de façon univoque le cours du monde tel qu'il s'illustre dans cette histoire. Est-il déterminé par une histoire du salut ou par une histoire de la nature ? La seule chose qui soit sûre, c'est que ce cours du monde, dans la mesure justement où il est tel, se situe en dehors de toutes les véritables catégories historiques. L'époque est révolue, dit Leskov, où l'homme pouvait se croire en harmonie avec la nature. Schiller nomme cet âge du monde l'âge de la poésie naïve. Le conteur lui reste fidèle et son regard ne se détourne pas du cadran de l'horloge devant lequel défile la procession des créatures où la mort a sa place, selon les circonstances, soit sous les traits du meneur, soit sous ceux du dernier malheureux traînard.

XIII

Il est rare que l'on rende compte du fait que le rapport naïf de l'auditeur au conteur est dominé par l'intérêt du premier de conserver ce qui a été raconté. Le point cardinal pour l'auditeur sans préjugé est de s'assurer de la possibilité de réitération. La mémoire est, entre toutes, la faculté épique. Ce n'est qu'à l'aide d'une mémoire compréhensive que l'épopée peut, d'une part s'approprier le cours des choses et, d'autre part, faire la paix avec leur disparition, avec la violence de la mort. Il n'est pas étonnant qu'aux yeux d'un homme simple du peuple – tel que Leskov se l'est à un moment imaginé –, le tsar, qui est le sommet de la sphère du monde, dispose de la mémoire la plus vaste. « Notre Empereur et toute sa famille, peut-on lire dans cette histoire, ont en effet une mémoire tout à fait étonnante. »

Mnemosyne, celle qui se souvient, était chez les Grecs la muse de l'épique. Ce nom conduit l'observateur à un carrefour de l'histoire mondiale. Si, en effet, ce qui est enregistré par la mémoire – l'historiographie – constitue le point d'indifférence créatrice entre les différentes formes épiques (tout comme la grande prose constitue le point d'indifférence entre les différentes mesures métriques de versification), alors sa forme la plus ancienne, l'épopée, parce qu'elle est une sorte de point d'indifférence, inclut le récit et le roman. Quand, par la suite, au cours des siècles, le roman a commencé à sortir du giron de l'épopée, il est apparu que ce qui relève en lui de la muse, c'est-à-dire la mémoire, se manifeste en adoptant une tout autre forme que celle qu'elle prend dans le récit.

La *mémoire* fonde la chaîne de la tradition qui transmet l'événement de génération en génération. Elle est ce qui dans l'épique relève de la muse au sens large. Elle comprend les différentes espèces particulières de l'épique. Et parmi elles, en premier lieu, celle qu'incarne le conteur. Elle initie la toile que toutes les histoires finissent par former à travers leurs liens réciproques. Une histoire se rattache à une autre comme les grands conteurs, avant tous les Orientaux, l'ont volontiers montré. Dans chacune d'elles vit une Schéhérazade à qui, à chaque moment de ses histoires, vient à l'esprit une nouvelle histoire. Voilà ce qu'est une mémoire épique et ce qui relève de la muse du récit. Mais il convient de mettre en regard cela avec un autre principe qui, lui aussi, relève de la muse au sens strict et qui, en tant que muse du roman à son début, c'est-à-dire dans l'épopée, reste dissimulé, non encore dissocié de la muse du récit. Il se laisse deviner, occasionnellement, dans les épopées. Particulièrement dans certains passages solennels de l'épopée homérique, telles les invocations des muses au début. Ce qui s'annonce dans ces passages, c'est la mémoire immortalisante du romancier par opposition aux souvenirs divertissants du conteur. La première est dédiée à *un* héros, à *une* odyssée ou à *un* combat ; la seconde est dédiée aux *nombreux* événements épargnés. En d'autres termes, c'est la *remémoration* qui, en tant que muse du roman, s'ajoute à la mémoire, muse du récit, une fois qu'avec le déclin de l'épopée l'unité de leur origine dans le souvenir s'est rompue.

« Nul ne meurt si pauvre, dit Pascal, qu'il ne laisse quelque chose. » Certainement également des souvenirs – sauf que ceux-ci ne trouvent pas toujours un héritier. Le romancier recueille cet héritage, et rarement sans une profonde mélancolie. Car ainsi qu'il est dit dans un roman d'Arnold Bennett à propos d'une morte – « elle n'avait absolument rien obtenu de la vie réelle » –, il en va généralement de même du montant de l'héritage que le romancier assume. Sur ce point, nous sommes redevables à l'éclaircissement très important apporté par Georg Lukács, qui a vu dans le roman « la forme de l'apatriodie transcendantale ». En même temps, le roman, d'après Lukács, est l'unique forme qui inclut le temps dans la série de ses principes constitutifs.

« Le temps, est-il écrit dans *La Théorie du roman*, dès lors, ne peut devenir constitutif qu'à partir du moment où toute liaison avec la patrie transcendantale est rompue. [...] Uniquement dans le roman, sens et vie se séparent et, avec eux, essence et temporalité ; on pourrait presque dire qu'en ce qu'elle a de plus intime, toute l'action du roman n'est qu'un combat contre les puissances du temps [...]. Et de ce combat [...] procèdent les expériences authentiquement épiques [...] de la temporalité : espoir et souvenir. [...] C'est dans le roman seul [...] qu'intervient le souvenir créateur capable d'appréhender l'objet même et de le transformer. [...] Le sujet ici peut surmonter la disjonction entre l'intérieurité et le monde extérieur s'il considère l'unité organique de sa vie entière comme l'avènement progressif de son présent vivant à partir d'un passé dont le souvenir condense le flux [...]. La vision qui saisit cette unité [...] devient pressentiment

et saisie intuitive du sens non atteint et, par conséquent, inexprimable de la vie⁶. »

Le « sens de la vie » est en effet le centre autour duquel tourne le roman. Mais la quête du sens de la vie n'est rien d'autre que l'expression initiale de la perplexité avec laquelle le lecteur se voit transplanté justement dans cette vie de papier. D'un côté le « sens de la vie », de l'autre la « morale de l'histoire » : le roman et le récit s'opposent l'un à l'autre à travers ces deux solutions et l'on peut lire en elles l'indice historique de référence entièrement différent de ces deux formes artistiques. Si *Don Quichotte* est le premier modèle parfait de roman, alors *L'Éducation sentimentale* en est peut-être le dernier en date.

Dans les derniers mots de ce roman, le sens auquel fait face l'âge bourgeois au début de son déclin à travers ses faits et gestes s'est précipité comme le levain dans la coupe de la vie. Frédéric et Deslauriers, qui sont amis depuis l'adolescence, repensent à leur jeunesse. Il y avait eu alors un petit incident : un jour qu'ils se présentaient, craintifs et en cachette, dans la maison close de leur ville natale, la seule chose qu'ils réussirent à accomplir fut d'offrir à la patronne un bouquet de fleurs qu'ils avaient cueillies dans leur jardin. « Cela fit une histoire qui n'était pas oubliée trois ans après. Ils se la contèrent prolixement, chacun complétant les souvenirs de l'autre ; et quand ils eurent fini : “C'est là ce que nous avons eu de meilleur ! dit Frédéric. – Oui, peut-être bien ! C'est là ce que nous avons eu de meilleur !” dit Deslauriers. »

C'est avec cette connaissance que le roman trouve sa fin, une fin qui, au sens strict, est plus propre au roman qu'à n'importe quel autre récit. En effet, il n'est pas de

récit pour lequel la question « Quelle est la suite ? » ne soit pas légitime. Le roman, au contraire, ne peut espérer faire le moindre petit pas au-delà de cette limite où il invite le lecteur à se représenter de façon prémonitoire le sens de la vie, par le simple fait qu'il écrit au bas de la page : « Fini. »

XV

Celui qui écoute une histoire est en compagnie du conteur ; même celui qui la lit fait partie de cette compagnie. Le lecteur d'un roman, en revanche, est seul. Il l'est plus que tout autre lecteur. (Car même celui qui lit un poème est prêt à prêter sa voix aux mots pour l'auditeur.) Dans cette solitude qui est la sienne, le lecteur du roman s'empare de sa matière plus jalousement que tout autre lecteur. Il est prêt à se l'approprier sans laisser le moindre reste, à l'engloutir pour ainsi dire. En effet, il anéantit, il avale sa matière comme le feu dévore un tas de bois dans la cheminée. La tension qui traverse le roman est très semblable au courant d'air qui réveille la flamme dans la cheminée et anime son mouvement.

C'est à un matériel sec que se nourrit l'intérêt brûlant du lecteur. Qu'est-ce que cela signifie ? « Un homme qui meurt à trente-cinq ans, a dit une fois Moritz Heimann, est à chaque point de sa vie un homme qui meurt à trente-cinq ans. » Rien n'est plus douteux que cette phrase. Pour la seule et unique raison qu'elle emploie un mauvais temps. Un homme, telle est la vérité visée ici, qui est mort à trente-cinq ans apparaîtra toujours, à *la remémoration*, à chaque moment de sa vie comme un homme qui meurt à trente-cinq ans. Autrement dit : cette phrase qui n'a aucun sens pour la vie réelle devient

inattaquable pour la vie remémorée. On ne peut pas présenter mieux l'essence d'un personnage de roman que ne le fait cette phrase. Elle dit que le sens de sa vie ne s'ouvre qu'à partir de sa mort. Le lecteur du roman cherche donc vraiment des êtres humains auprès desquels il puisse recueillir ce « sens de la vie ». Il doit pour cela être sûr à l'avance, d'une manière ou d'une autre, qu'il va assister à leur mort. Au besoin leur mort figurée : la fin du roman, mais de préférence leur mort véritable. Comment lui font-ils comprendre que la mort déjà les attend ? Une mort très particulière et à un moment très particulier. Telle est la question qui nourrit l'intérêt dévorant du lecteur pour les événements racontés dans le roman.

Le roman n'est donc pas important parce qu'il nous présente le destin d'une personne étrangère, de façon didactique peut-être, mais parce que ce destin étranger nous procure par la flamme qui le dévore un sentiment de chaleur que nous ne tirons jamais de notre propre destin. Ce qui attire le lecteur vers le roman, c'est l'espoir de réchauffer sa vie grelottante en lisant une mort.

XVI

« Leskov, écrit Gorki, est l'écrivain le plus profondément enraciné dans son peuple, il est parfaitement vierge de toute influence étrangère. » Un grand conteur prendra toujours ses racines dans le peuple, et avant tout dans les couches sociales composées d'artisans. Mais, de même que ces couches comprennent l'élément paysan, marin et urbain conformément aux stades variés de leur développement économique et technique, de même les concepts au sein desquels se

cristallise pour nous leur trésor d'expérience s'étagent en une gradation très variée. Pour ne rien dire de la part, très loin d'être insignifiante, que les marchands ont prise dans l'art du récit ; il leur fallait moins augmenter le contenu didactique qu'affiner les ruses par lesquelles ils captaient l'attention des auditeurs. Ces ruses ont laissé de profondes traces dans le cycle des *Mille et Une Nuits*. Bref, sans vouloir faire du tort au rôle élémentaire que joue l'acte de raconter des histoires dans le ménage humain, les concepts qui recèlent les moissons de récits sont des plus variés. Ce qui chez Leskov se laisse saisir le plus aisément en termes de religion, semble chez Hebel s'insérer naturellement dans la perspective pédagogique des Lumières, apparaît chez Poe sous les traits de la tradition hermétique et trouve un ultime asile chez Kipling dans l'espace de vie des marins britanniques et des soldats coloniaux. Tous les grands conteurs ont en commun cette légèreté d'esprit avec laquelle ils montent et descendent les échelons de leur expérience comme ceux d'une échelle. Une échelle qui va jusqu'au cœur de la Terre et se perd à l'autre bout dans les nuages, telle est l'image d'une expérience collective pour laquelle même le choc le plus profond de toute expérience individuelle, la mort, ne représente ni une pierre d'achoppement ni une limite.

« Et s'ils ne sont pas morts, ils vivent encore aujourd'hui », dit le conte. Le conte, qui est encore de nos jours le premier conseiller des enfants parce qu'autrefois il était le premier conseiller de l'humanité, survit en secret dans le récit. Le premier vrai conteur est et demeure celui des contes. Quand le bon conseil était chose rare et chère, le conte l'avait, et quand le besoin de

conseil se faisait ressentir de la façon la plus aiguë, l'aide qu'apportait le conte était la première et la plus accessible. Ce besoin était celui du mythe. Le conte nous renseigne sur les premiers arrangements de l'humanité pour se débarrasser du cauchemar que le mythe avait placé sur sa poitrine. Il nous montre avec la figure de l'idiot comment l'humanité a « fait l'idiote » face au mythe. Il nous montre à travers la figure du frère cadet comment ses chances augmentent au fur et à mesure que l'âge mythique s'éloigne. Il nous montre à travers la figure de celui qui est parti pour apprendre ce qu'est la peur que les choses dont nous avons peur ne sont pas opaques mais peuvent être percées par notre regard. Il nous montre avec la figure de l'intelligent que les questions que pose le mythe sont naïves comme l'est la question du Sphinx. Il nous montre avec la figure de l'animal qui prête assistance à l'enfant du conte que la nature n'est pas seulement assujettie au mythe, mais préfère au contraire se rassembler autour des hommes. Le plus prudent, comme l'a enseigné le conte à l'humanité il y a bien longtemps et comme il l'enseigne encore aujourd'hui aux enfants, c'est d'affronter les forces du monde mythique avec ruse et effronterie. (Ainsi le conte polarise-t-il dialectiquement le courage [*Mut*] entre la ruse [*Untermut*] et l'effronterie [*Übermut*].) La magie libératrice dont dispose le conte ne met pas en branle la nature de façon mythique ; au contraire, elle indique sa complicité avec l'homme libéré. L'homme adulte ne ressent qu'occasionnellement cette complicité, c'est-à-dire quand il est chanceux ; l'enfant, lui, la rencontre d'abord dans le conte et cela le rend heureux.

Rares sont les conteurs comme Leskov qui font montre d'une si profonde proximité avec l'esprit des contes. Il s'agit là de tendances qui ont été encouragées par les dogmes de l'Église grecque orthodoxe. Il est bien connu que les spéculations d'Origène sur l'*apokastasis* (l'entrée de toutes les âmes au Paradis) – qui ont été rejetées par l'Église romaine – jouent un rôle important dans ses dogmes. Leskov a été très influencé par Origène. Il projetait de traduire son *Traité des principes*. En accord avec les croyances populaires russes, il a interprété la résurrection moins comme une transfiguration que comme un désenchantement (dans un sens proche de celui qu'il a dans les contes). Cette interprétation d'Origène constitue le fond du récit intitulé *Le Voyageur enchanté*⁷. Dans cette histoire comme dans d'autres de Leskov, il s'agit d'une composition hybride entre le conte et la légende, pas très éloignée de cet élément mixte entre le conte et la légende dont Ernst Bloch parle dans un contexte où il s'approprie à sa façon notre distinction entre mythe et conte. « Un élément mixte entre le conte et la légende, lit-on, est ce qu'il y a d'inauthentiquement mythique en celle-ci, une part qui paraît tout à fait statique et paralysante comme un envoûtement qui ne réside pourtant pas en dehors des hommes. Les figures du Tao sont ainsi mythiques dans la légende, surtout les figures très anciennes comme le coupe de Philémon et Baucis : féeriquement ravis, mais ancrés dans la paix de la nature. Et l'on retrouve certainement dans le Tao beaucoup plus limité de Gotthelf une relation semblable : il arrache par moments la légende au caractère local de l'envoûtement, il sauve la lumière de la vie, cette lumière spécifiquement humaine qui brûle paisiblement au-dedans comme au-dehors⁸. »

Les créatures qui mènent la procession des personnages inventés par Leskov, les justes, se sont « échappées merveilleusement ». Pavline, Figura, l'artiste des postiches, le gardien des ours, la sentinelle serviable – ils incarnent tous la sagesse, la bonté et le réconfort du monde et se pressent autour du conteur. Il est indéniable qu'ils sont imprégnés de l'*imago* de sa mère.

Leskov la dépeint de la façon suivante : « Elle était d'une telle bonté d'âme qu'elle n'aurait pu faire le moindre mal à qui que ce soit, pas même à un animal. Elle ne mangeait ni viande ni poisson, tant elle avait pitié des créatures vivantes. Mon père lui en faisait parfois reproche. [...] Mais elle répondait : “[...] J'ai élevé moi-même ces petites bêtes, elles sont comme mes propres enfants. Je ne peux quand même pas manger mes propres enfants !” Même chez les voisins, elle ne touchait pas à la viande : “J'ai vu ces bêtes vivre, disait-elle, ce sont pour moi des connaissances, je ne peux pas manger mes connaissances”. »

Le juste est l'intercesseur de la créature et en même temps sa plus haute incarnation. Il a chez Leskov une apparence maternelle qui atteint par moments le mythe (et menace alors bien évidemment la pureté du merveilleux). Le personnage principal de son récit *Platonide et Cotin* est caractéristique à cet égard. Ce personnage, Pisonski, un paysan, est bisexuel. Pendant douze ans, sa mère l'a élevé comme une fille. Son côté féminin se développe en même temps que son côté viril et sa bisexualité devient un « symbole de l'homme-Dieu ».

Leskov voit en ceci l'arrivée de la créature à son sommet et en même temps l'établissement d'un pont entre le monde terrestre et le monde supraterrestre. En

effet, ces figures viriles maternelles, animées d'une puissance terrestre, qui, à chaque fois, s'accaparent l'art de fabuliste de Leskov, ont été arrachées à la soumission à leur pulsion sexuelle en pleine floraison de leur force. Pourtant, elles n'incarnent pas un idéal ascétique. Au contraire, cette abstinence des justes a si peu un caractère privatif qu'elle se transforme en son pôle opposé élémentaire : la passion débridée, que le conteur a personnifiée dans *Lady Macbeth au village*. Si l'éventail entre un Pavline et cette femme de marchand comprend toute la variété du monde des créatures, alors Leskov, dans la hiérarchie de ses créatures, n'en a pas moins sondé leur profondeur.

XVIII

La hiérarchie du monde des créatures, qui atteint son sommet avec le juste, plonge dans l'abîme de l'inanimé en passant par toute une série de paliers. À ce propos, il convient de penser à une circonstance particulière. Tout ce monde des créatures ne s'exprime pas tant par la voix humaine qu'à travers ce qu'on pourrait appeler, en reprenant le titre d'une de ses histoires les plus significatives, la « voix de la nature ».

Ce récit traite d'un petit employé, Philippe Philippovitch, qui fait l'impossible pour pouvoir héberger chez lui un maréchal qui passait par sa petite ville. Ses efforts sont couronnés de succès. L'hôte, qui d'abord s'étonne de l'invitation insistante du fonctionnaire, semble avec le temps reconnaître en lui quelqu'un qu'il a dû rencontrer auparavant. Mais qui donc ? Il ne parvient pas à s'en souvenir. C'est étrange, mais le fonctionnaire n'accepte pas de révéler son identité. Il fait patienter jour

après jour ce haut personnage en lui assurant qu'un jour la « voix de la nature » lui parlera de façon claire et intelligible. Cela dure ainsi jusqu'à ce que finalement l'invité, peu avant de poursuivre son voyage, doive demander publiquement à son hôte l'autorisation de faire résonner la « voix de la nature ». Sur ce, la femme du fonctionnaire s'éloigne. Elle « revint avec un grand cor en cuivre tout brillant et le donna à son mari. Il prit le cor, le posa sur ses lèvres et fut à ce moment même comme transformé. À peine eut-il gonflé ses joues et fait sortir un son puissant comme le roulement du tonnerre que le maréchal cria : "Arrête, ça y est, mon frère, cela me fait tout de suite me rappeler de toi ! Tu es le musicien du régiment des chasseurs que j'ai envoyé, en raison de ton honnêteté, surveiller un commis d'intendance filou. – C'est cela, votre Altesse, répondit le maître de maison. Je ne voulais pas moi-même vous le rappeler, mais au contraire laisser parler la voix de la nature". » La façon dont le sens profond de l'histoire se tient caché derrière sa niaiserie donne une idée de l'humour grandiose de Leskov.

Cet humour se révèle dans la même histoire d'une façon encore plus dissimulée. Nous avons entendu que le fonctionnaire avait été envoyé, « en raison de son honnêteté, surveiller un commis d'intendance filou ». Voilà ce qui est dit à la fin de l'histoire dans la scène de la reconnaissance. Mais tout au début de l'histoire, nous apprenons sur l'hôte du maréchal la chose suivante : « Tous les habitants du lieu connaissaient cet homme et savaient qu'il n'occupait pas une haute fonction, car il n'était ni un fonctionnaire de l'État ni un militaire, mais un petit gardien d'un petit dépôt de ravitaillement où il

rongeait avec les rats les biscuits et les souliers des bottes de l'État et s'était avec le temps confectionné une belle petite maison en bois. » On retrouve dans cette histoire la sympathie traditionnelle dont le conteur fait preuve à l'égard des filous et des escrocs. Toute littérature burlesque en témoigne. Cet aspect n'est point démenti même aux sommets de l'art : le meunier Brassenheim, Zundelfrieder et Dieter le Rouge sont parmi tous les personnages de Hebel ceux qui lui sont les plus proches et les plus fidèles. Et pourtant, aux yeux de Hebel, le juste a également le rôle principal sur la scène du *theatrum mundi*. Mais comme personne n'est véritablement à la hauteur de la tâche, le rôle passe d'une personne à une autre. Tantôt c'est un voyou, tantôt un traîquant juif, tantôt un borné qui surgit et joue ce rôle. C'est à chaque fois une performance d'un acteur de passage, une improvisation morale. Hebel est un casuiste. Il ne s'identifie à aucun prix avec aucun principe, mais n'en rejette non plus aucun, car chaque principe peut devenir une fois l'instrument d'un juste. Comparons avec l'attitude de Leskov à ce sujet. « Je suis conscient, écrit-il dans *À propos de la sonate à Kreutzer*, que ma manière de penser repose plutôt sur une vision pratique de la vie que sur une philosophie abstraite ou une haute morale, mains néanmoins, je suis habitué à penser de cette façon. » Il est vrai en outre que les catastrophes morales qui se produisent dans le monde de Leskov sont par rapport aux incidents moraux du monde de Hebel comme le flot puissant et silencieux de la Volga face au petit ruisseau chantonnant qui file au pied du moulin. Parmi les récits historiques de Leskov, il y en a plusieurs où les passions agissent de façon aussi destructive que la colère d'Achille et la haine de Hagen⁹. Il est étonnant de voir à quel point

le monde peut devenir terriblement sombre pour cet auteur et avec quelle majesté le mal peut y élever son sceptre. Leskov a manifestement connu des états d'esprit où il se sentait proche d'une éthique antinomiste – ce doit être un des rares traits de caractère où il rejoint Dostoïevski. Les natures élémentaires dépeintes dans ses *Récits des anciens temps* vont jusqu'au bout de leur passion débridée. Cette fin est justement perçue par les mystiques comme le point où la dépravation complète s'inverse et devient sainteté.

XIX

Plus Leskov descend profond dans l'échelle des créatures, plus sa vision des choses se rapproche clairement de la vision mystique. Du reste, comme nous le verrons plus loin, beaucoup d'éléments mettent en avant le fait qu'il s'agit dans ce cas également de la cristallisation d'un trait inhérent à la nature du conteur. Certes, rares sont ceux qui se sont aventurés dans les profondeurs de la nature inerte et dans la littérature moderne du récit, il y a peu d'histoires où résonne de façon claire et perceptible la voix du conteur sans nom qui était là avant toute écriture comme c'est le cas dans *L'Alexandrite*. Il y est question d'une pierre, le pyrope. La strate des pierres est la couche la plus basse de la création. Pourtant, aux yeux du conteur, elle est immédiatement rattachée à la strate la plus élevée. Il a le don de découvrir dans cette pierre semi-précieuse, le pyrope, une prophétie naturelle de la nature minérale et inerte touchant le monde historique dans lequel lui-même vit. Ce monde historique est celui du tsar Alexandre II. Le conteur – ou plutôt l'homme auquel il

attribue son propre savoir – est un tailleur de pierre, du nom de Wenzel, parvenu dans son métier au plus haut degré d'art imaginable. On peut le comparer à l'orfèvre de Tula et soutenir que le parfait artisan – dans l'esprit de Leskov – a accès aux chambres les plus reculées du règne de la création. Il est l'incarnation du dévot. Il nous est dit à propos de ce tailleur de pierre : « Il me pressa soudain la main où se trouvait la bague avec l'alexandrite qui, comme cela est bien connu, jette des étincelles rouges sous un éclairage artificiel et crie : “[...] Regardez ! La voilà, la pierre prophétique russe [...] ! Ô malicieux Sibérien. Elle était toujours verte comme l'espoir et ce n'est que le soir qu'elle se couvrait de sang. Il en était ainsi depuis l'origine du monde, mais elle se cacha pendant longtemps, dissimulée dans la terre, et ne permit qu'on la découvre que le jour de la majorité du tsar Alexandre quand un grand magicien était arrivé en Sibérie pour la lui trouver, un magicien.” “Quelles absurdités racontez-vous là, l'interrompis-je, ce n'est pas du tout un magicien mais un érudit du nom de Nordenskiöld !” “Un magicien, vous dis-je, un magicien ! cria Wenzel d'une voix forte. Regardez seulement quel genre de pierre c'est ! Il y a en elle un matin vert et un soir sanglant... C'est le destin, le destin du noble tsar Alexandre !” Sur ces paroles, le vieux Wenzel se retourna contre le mur, posa sa tête sur ses coudes et [...] se mit à sangloter. »

Il est difficile de s'approcher plus de la signification de cette histoire importante que ne le fait Paul Valéry en quelques mots écrits dans un contexte très éloigné du nôtre : « L'observation de l'artiste peut atteindre une profondeur presque mystique, Les objets éclairés perdent

leur nom : ombres et clartés forment des systèmes et des problèmes tout particuliers, qui ne relèvent d'aucune science, qui ne se rapportent à aucune pratique, mais qui reçoivent toute leur existence et leur valeur de certains accords singuliers entre l'âme, l'œil et la main de quelqu'un, né pour les surprendre en soi-même et se les produire. »

L'âme, l'œil et la main sont rapportés en quelques mots à un seul et même contexte. En agissant l'un sur l'autre, ils déterminent une praxis. Cette praxis ne nous est plus familière. Le rôle de la main dans la production est devenu plus modeste, et la place qu'elle remplissait dans l'acte de raconter des histoires est vide. (L'acte de raconter, d'un point de vue sensible, n'est pas du tout uniquement une œuvre de la voix. La main intervient dans l'acte authentique de raconter en soutenant ce qui est dit d'une centaine de façons différentes avec ses gestes appris au travail.) Cette vieille coordination de l'âme, de l'œil et de la main qui surgit dans les mots de Valéry est la coordination artisanale que nous rencontrons là où l'art de raconter est chez soi. On peut en effet poursuivre plus loin et se demander si la relation que le conteur entretient avec sa matière, la vie humaine, n'est pas elle-même une relation artisanale. La tâche du conteur ne consiste-t-elle pas justement à façonner la matière brute de l'expérience – étrangère et personnelle – d'une manière solide, utile et unique ? Il s'agit d'une transformation dont le proverbe donne peut-être la meilleure idée quand on le conçoit comme l'idéogramme d'un récit. Les proverbes, pourrait-on dire, sont les ruines qui demeurent à la place des anciennes histoires et sur

lesquelles une morale grimpe autour d'un geste comme le lierre sur un pan de mur.

Ainsi considéré, le conteur a sa place parmi les maîtres et les sages. Il est de conseil – non pas comme le proverbe : pour certains cas, mais comme le sage : pour de nombreux cas. Car il lui est donné de pouvoir se rapporter à toute une vie. (Une vie, en outre, qui comprend en elle non seulement l'expérience personnelle propre, mais aussi une part substantielle de celle des autres. Ce qu'il entend par ouï-dire s'ajoute chez le conteur à ce qui lui est le plus propre.) Son talent est de pouvoir raconter sa vie ; sa dignité, de pouvoir la raconter tout entière. Le conteur – c'est l'homme qui pourrait laisser la mèche de sa vie se consumer entièrement sous la douce flamme de son récit. C'est sur cela que repose l'ambiance incomparable qui, chez Leskov, Hauff, Poe ou Stevenson, entoure le conteur. Le conteur est la figure dans laquelle le juste se rencontre lui-même.

1. Nicolas Leskov est né en 1831 dans la province d'Orel, il est mort en 1895 à Saint-Pétersbourg. Il partage certaines affinités avec Tolstoï en raison de ses intérêts et sympathies paysannes, et certaines affinités avec Dostoïevski à cause de son orientation religieuse.

Mais ce sont justement les textes qui expriment principalement et de façon doctrinaire cet aspect-là de sa personnalité – ses romans de jeunesse – qui se sont révélés être la partie dépassée de son œuvre. Ce qu'il y a d'important chez Leskov se trouve dans ses récits et ceux-ci appartiennent à la strate plus tardive de sa production. Depuis la fin de la guerre, plusieurs tentatives ont été entreprises pour faire connaître ces récits dans le monde germanophone.

2. Montaigne, *Essais*, Livre I, chapitre 2.

3. Paul Valéry, « Les broderies de Marie Monnier », *Pièces sur l'art*, in *Oeuvres*, tome II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 1244.

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*

6. Georg Lukács, *La Théorie du roman* (1916), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1989.
7. Voir Nicolas Leskov, *Le Voyageur enchanté*, Paris, Rivages, 2011.
8. Ernst Bloch, *Héritage de ce temps* (1935), Paris, Payot, 1978, p. 170.
9. Dans la *Chanson des Nibelungen*, une épopée allemande du XII^e siècle, Hagen est l'un des personnages principaux. C'est lui qui tue Siegfried pour venger la reine Brunehilde. (N.d.T.)

La tâche du traducteur¹ (1923)

1. Ce texte, dont le titre original est « Die Aufgabe des Übersetzers », a été publié pour la première fois en 1923 chez l'éditeur Richard Weissbach en guise de préface à la traduction allemande que Walter Benjamin avait faite des *Tableaux parisiens* de Baudelaire.

Jamais, la considération du récepteur ne s'est avérée féconde pour la connaissance d'une œuvre d'art ou d'une forme artistique. Non seulement toute référence à un certain public ou à un représentant de celui-ci écarte du droit chemin, mais le concept même de récepteur « idéal » est néfaste à toutes les discussions théoriques sur l'art parce que celles-ci s'en tiennent en définitive à présupposer l'existence et l'essence de l'homme. L'art lui-même présuppose également son essence corporelle et spirituelle – mais ne présuppose dans aucune de ses œuvres son attention. Car aucun poème n'est adressé au lecteur, aucun tableau au spectateur, aucune symphonie à l'auditeur.

Une traduction s'adresse-t-elle à des lecteurs qui ne comprennent pas le texte original ? Cela semble suffisant pour expliquer la différence de statut entre les deux dans le domaine de l'art. En outre, il semble que ce soit l'unique raison possible de dire une nouvelle fois « la même chose ». Car que « dit » une œuvre littéraire¹ ? Que communique-t-elle ? Très peu pour qui la comprend. L'essentiel en elle n'est pas la communication ni l'énonciation. Mais alors la traduction qui veut transmettre ne pourrait transmettre que la communication – donc ce qui est inessentiel. C'est aussi le signe de reconnaissance des mauvaises traductions. Mais ce qui dans une œuvre littéraire se situe en dehors de la communication – et même le mauvais traducteur concède que c'est l'essentiel – n'est-il pas considéré en général comme l'insaisissable, le secret, le « poétique » ? Ce que le traducteur ne peut rendre qu'en faisant lui-même œuvre de poète ? Et de là découle de fait une deuxième marque de la mauvaise traduction que l'on

peut en conséquence définir comme une transmission inexacte d'un contenu inessentiel. La traduction en reste là tant qu'elle se fait fort de servir le lecteur. Mais si elle était destinée au lecteur, l'original devrait-il l'être également ? Si l'original n'existe pas en vue du lecteur, comment peut-on comprendre la traduction à partir de cette relation ?

La traduction est une forme. Pour l'appréhender en tant que telle, il convient de revenir à l'original. Car c'est en lui que réside sa loi en tant que contenue dans la traductibilité de l'original. La question de la traductibilité d'une œuvre a un double sens. Elle peut signifier : parmi la totalité de ses lecteurs, se trouve-t-il un traducteur adéquat pour cette œuvre ? Ou, plus véritablement : est-ce que l'œuvre, conformément à son essence, admet la traduction et dès lors l'exige également – conformément à la signification de cette forme ? Fondamentalement, la première question ne peut être tranchée que sur un mode problématique, la seconde sur un mode apodictique². Seule la pensée superficielle, en niant le caractère indépendant de la seconde question, déclarera que les deux questions ont la même signification... Face à une telle attitude, il convient de montrer que certains concepts de relation gardent leur sens, et peut-être leur meilleur, quand ils ne sont pas d'emblée rapportés exclusivement aux hommes. Ainsi, on pourrait parler d'une vie ou d'un instant inoubliables, même si tous les hommes l'avaient oublié. Si en effet, leur nature exigeait de ne pas être oubliée, ce prédicat ne contiendrait alors rien de faux, mais simplement une exigence que les hommes ne remplissent pas et le renvoi à un domaine où elle serait satisfaite : un souvenir de Dieu. De façon

analogue, il est possible de considérer la traductibilité d'œuvres linguistiques même dans le cas où celles-ci ne pourraient être traduites par les hommes. Et, étant donné un concept strict de la traduction, ne devraient-elles pas, en réalité, l'être jusqu'à un certain degré ? Il faut poser la question dans toute son abstraction : la traduction de certaines œuvres linguistiques est-elle exigible ? Car la proposition suivante est valide : si la traduction est une forme, la traductibilité doit être essentielle à certaines œuvres.

La traductibilité est une possibilité propre et essentielle de certaines œuvres – cela ne veut pas dire que leur traduction soit essentielle pour ces mêmes œuvres, mais qu'une certaine signification qui habite l'original s'exprime dans sa traductibilité. Le fait qu'une traduction, si bonne soit-elle, ne puisse jamais rien signifier pour l'original est évident. Cependant, elle est en lien étroit avec l'original en raison de sa traductibilité. Oui, ce lien est d'autant plus intime qu'il ne signifie plus rien pour l'original lui-même. Il peut être appelé lien naturel, ou plus exactement lien de vie. La traduction procède de l'original tout comme les expressions de la vie sont intimement liées à la vie sans pour autant rien signifier pour elle. Et, certes, elle ne procède pas tant de sa vie que de sa « survie ». La traduction est en effet plus tardive que l'original, elle marque pour les œuvres importantes qui ne trouvent jamais leurs traducteurs élus au moment de leur apparition, le stade de leur vie ultérieure³. Il convient de saisir cette pensée de la vie et de la vie ultérieure de l'œuvre d'art dans une objectivité entièrement non métaphorique. Même aux temps de la pensée la plus limitée, on soupçonnait qu'on ne pouvait

pas attribuer la vie uniquement à la corporalité organique. Mais il ne s'agit pas pour autant d'étendre sa domination sous le sceptre médiocre de l'âme ainsi que Fechner a tenté de le faire ; sans parler de l'idée que la vie puisse être définie à partir des facteurs encore moins déterminants de l'animalité, comme la sensation qui ne peut la caractériser qu'occasionnellement. Bien plutôt, c'est quand la vie est conférée à tout ce dont il y a histoire et qui n'est pas simplement l'arène de celle-ci que le concept de vie obtient son dû. Car, en définitive, la sphère de la vie est à déterminer à partir de l'histoire, et non à partir de la nature, encore moins à partir de quelque chose d'aussi branlant que la sensation ou l'âme. De là naît pour le philosophe la tâche de comprendre toute vie naturelle à partir de la vie plus englobante de l'histoire. N'est-il pas du moins incomparablement plus facile de reconnaître la vie ultérieure des œuvres que celle des créatures ? L'histoire des grandes œuvres d'art connaît sa généalogie à partir de leurs sources, de leur formation à l'époque de l'artiste et de la période de leur vie ultérieure en principe éternelle à travers les générations suivantes. Cette dernière, quand elle se produit, s'appelle la gloire. Les traductions, qui sont plus qu'une simple transmission, apparaissent quand, dans sa vie ultérieure, une œuvre a atteint l'âge de la gloire. Elles ne servent donc pas tant à la gloire de l'œuvre – comme les mauvais traducteurs ont coutume de le revendiquer en faveur de leur travail – qu'elles lui doivent plutôt leur existence. La vie de l'original atteint en elles son déploiement le plus tardif, le plus large, car sans cesse renouvelé.

Ce déploiement en tant que déploiement d'une vie singulière et supérieure est déterminé par une finalité singulière et supérieure. Vie et finalité – leur lien en apparence palpable et qui pourtant échappe presque à la connaissance se révèle seulement quand cette fin à laquelle concourent toutes les finalités individuelles de la vie n'est pas recherchée dans la sphère propre de celle-ci, mais dans une sphère plus élevée. Tous les phénomènes de vie finalisés tout comme leur finalité ont pour fin, en dernière analyse, non pas la vie, mais l'expression de son essence, la présentation⁴ de sa signification. La traduction sert donc en définitive la finalité de l'expression de la relation la plus intime des langues entre elles. Il ne lui est pas possible de révéler ni de produire cette relation cachée en son sein, elle peut en donner une présentation en la réalisant de façon embryonnaire ou intensive. Et, en effet, la présentation de ce qui est signifié au moyen de cette tentative, au moyen de l'embryon de sa production, est un mode de présentation très particulier que l'on ne rencontre presque jamais dans le domaine de la vie non langagière. Car celui-ci connaît dans l'analogie et les signes d'autres types d'allusions que la réalisation intensive, c'est-à-dire celle qui anticipe et suggère. Cette relation pensée et très intime entre les langues est pourtant une relation de convergence particulière. Elle repose sur le fait que les langues ne sont pas étrangères les unes aux autres, mais sont apparentées entre elles, *a priori* et indépendamment de tout rapport historique, par ce qu'elles veulent dire.

Avec cette tentative d'explication, il semble toutefois que nos considérations aboutissent après des détours inutiles à la théorie traditionnelle de la traduction. Si la

parenté des langues doit se vérifier dans les traductions, comment pourrait-elle alors s'accomplir si ce n'est en transmettant dans la traduction la forme et le sens de l'original de la façon la plus exacte possible ? Cette théorie serait naturellement bien en peine de déterminer le concept de cette exactitude et serait incapable en définitive de rendre compte de ce qui est essentiel dans la traduction. Mais, en vérité, la parenté des langues s'atteste dans une traduction d'une façon beaucoup plus profonde et précise que dans la similitude superficielle et indéfinissable de deux textes littéraires. Pour saisir le véritable rapport entre l'original et la traduction, il convient de faire une considération dont le but est tout à fait analogue aux raisonnements par lesquels la critique de la connaissance se doit de prouver l'impossibilité d'une théorie de l'imitation. S'il a été montré dans la critique de la connaissance qu'il ne peut y avoir d'objectivité dans la connaissance et qu'il ne saurait y avoir même une telle exigence – si celle-ci consiste en des copies du réel, il est alors démontrable qu'aucune traduction ne serait possible si elle devait aspirer dans son essence ultime à la similitude avec l'original. Car, dans sa vie ultérieure, qui ne mériterait pas de s'appeler ainsi si elle n'était une transformation et un renouvellement du vivant, l'original change. Il existe une maturation tardive également pour les mots fixés. Ce qui, à l'époque d'un auteur, pouvait être une tendance de sa langue poétique, peut plus tard disparaître et des tendances immanentes peuvent surgir de façon nouvelle de la forme de l'œuvre. Ce qui à l'époque sonnait neuf peut ensuite sembler usé, et ce qui alors sonnait courant peut paraître plus tard archaïque. Chercher l'essentiel de ces transformations tout comme celles, également constantes, du sens dans la subjectivité

des générations postérieures plutôt que dans la vie même de la langue et de ses œuvres signifierait – même en concédant ce psychologisme le plus cru – confondre cause et essence d'une chose, mais plus strictement, cela reviendrait à nier un des processus historiques les plus puissants et les plus fertiles par l'impotence de la pensée. Et même si l'on voulait faire du dernier trait de plume de l'auteur le coup de grâce de son œuvre, cela ne sauverait pas pour autant cette théorie morte de la traduction. Car de même que le ton et la signification des grandes œuvres littéraires se transforment complètement au fil des siècles, de même la langue maternelle du traducteur change. Oui, alors que la parole de l'écrivain survit dans sa langue, même la plus grande traduction est destinée à entrer dans le processus de développement de sa langue et à périr dans son renouvellement. En cela, elle est si éloignée d'être une équation sourde entre deux langues mortes que parmi toutes les formes, celle-ci lui échoit comme étant justement ce qui lui est le plus propre : prendre note de la maturation tardive des mots étrangers et des douleurs d'enfantement des mots de sa langue.

Si dans la traduction s'annonce la parenté des langues, cela se produit autrement par la vague similitude de la copie et de l'original. De même, il devient alors évident que la similitude ne doit pas nécessairement se trouver là où il y a parenté. Le concept de parenté dans ce contexte s'accorde également avec son usage plus restreint dans la mesure où il n'est pas suffisamment défini par l'identité de l'origine dans les deux cas, bien que, évidemment, le concept d'origine reste indispensable pour la détermination de cet usage plus restreint. Où peut-on chercher la parenté de deux langues – indépendamment

de la considération de leur parenté historique ? En tout cas, pas dans la similitude d'œuvres littéraires ni non plus dans celle des mots employés. Toute parenté supra-historique des langues repose plutôt sur le fait que, dans chacune d'elles en tant que tout, une seule et même chose est signifiée qui ne peut être atteinte par aucune d'entre elles individuellement, mais seulement par la totalité de leurs intentions se complétant les unes les autres : la langue pure. En effet, alors que tous les éléments individuels des langues étrangères, les mots, les phrases et les liens associatifs, s'excluent les uns les autres, ces langues se complètent les unes les autres dans leurs intentions en tant que telles. Pour saisir exactement cette loi, une des lois fondamentales de la philosophie du langage, il faut distinguer dans l'intention entre ce qui est signifié et la façon dont il est signifié. Dans *Brot* et « pain », ce qui est signifié est le même ; la façon de le signifier, par contre, ne l'est pas. En effet, cette façon de signifier implique que les deux mots signifient chacun quelque chose de différent pour l'Allemand ou le Français, de telle sorte qu'ils ne sont pas interchangeables et que, en définitive, ils tendent à s'exclure l'un l'autre. En revanche, ce qui est signifié implique qu'au sens absolu, les deux mots signifient le même et l'identique. Alors que la façon de signifier dans chacun des deux mots s'oppose à l'autre ainsi que nous l'avons évoqué, elle se complète dans les deux langues dont ils proviennent. Et certes, en elles, la façon de signifier se complète avec le signifié. Dans les langues individuelles, c'est-à-dire dans les langues qui n'ont pas été complétées, on ne trouve en effet jamais ce qui est signifié dans un état d'indépendance relative – comme c'est le cas pour les phrases ou les mots individuels –, mais plutôt pris dans

un changement continu jusqu'à ce qu'il réussisse à sortir de l'harmonie de toutes ces façons de signifier et apparaisse comme la langue pure. Jusque-là, il reste caché dans les langues. Mais si elles se développent de cette façon jusqu'à la fin messianique de leur histoire, alors la traduction, qui tire sa flamme de la survie éternelle des œuvres et de la réanimation infinie de la langue, consiste à toujours faire à nouveau l'épreuve de ce développement sacré des langues : éprouver à quel point ce qu'il y a de caché en elles est éloigné de sa révélation et à quel point il peut devenir présent dans le savoir de cet éloignement.

Ce qui revient certes à admettre que toute traduction n'est qu'une façon en quelque sorte provisoire de s'expliquer avec l'étrangeté des langues. Une solution autre que temporaire et provisoire à cette étrangeté, une solution instantanée et définitive, est refusée aux hommes ou du moins ne peut être visée immédiatement. Cependant, de façon indirecte, c'est le développement des religions qui fait mûrir dans les langues les germes voilés d'une langue supérieure. La traduction donc, quand bien même elle ne peut prétendre à la durée de ses œuvres et en cela n'est pas semblable à l'art, ne renie pas son orientation vers un stade ultime, définitif et décisif, de toute construction linguistique. En elle, l'original s'accroît jusqu'à une sphère pour ainsi dire plus élevée et plus pure de la langue, au sein de laquelle il ne peut naturellement pas vivre à la longue, tout comme l'original est loin d'atteindre cette sphère dans toutes les parties de sa forme, mais qu'il indique d'une manière prodigieusement insistante, comme le domaine prédestiné, refusé, de la réconciliation et de

l'accomplissement des langues. L'original ne l'atteint pas pleinement, mais c'est en lui que se trouve ce qui dans une traduction dépasse la communication. Ce noyau essentiel peut être déterminé plus précisément comme ce qui dans la traduction elle-même n'est pas à nouveau traduisible. On peut en effet en retirer autant de communication que possible et traduire cela, reste pourtant intact ce vers quoi s'oriente le travail du vrai traducteur. Il n'est pas transposable tout comme la licence poétique de l'original, car le rapport du contenu à la langue est complètement différent dans l'original et dans la traduction. Si contenu et langue dans l'original forment en effet une certaine unité comme le fruit et sa peau, alors la langue de la traduction enveloppe son contenu comme un manteau de roi avec de larges plis. Car elle signifie une langue supérieure à celle qu'elle est et demeure par là inadéquate, violente et étrangère vis-à-vis de son propre contenu. Cette fragilité empêche cette transposition en même temps qu'elle la rend superflue. Car chaque traduction d'une œuvre faite à un certain moment de l'histoire de la langue représente, vis-à-vis d'un aspect particulier de son contenu, la traduction dans toutes les autres langues. La traduction transplante donc l'original dans une sphère de la langue, en ceci au moins plus définitive – ironiquement – que l'original ne peut plus en être déplacé par une quelconque transposition, mais au contraire ne peut qu'y être toujours élevé à nouveau et à chaque fois en relation avec d'autres parties de lui-même. Ce n'est pas pour rien que le mot « ironiquement » peut rappeler les raisonnements des Romantiques. Ces derniers ont eu avant les autres une intuition de la vie des œuvres dont la traduction est une attestation suprême. Ils l'ont bien sûr à peine reconnue

comme telle ; toute leur attention était tournée plutôt vers la critique qui représente également un moment, quand bien même plus limité, dans la vie ultérieure des œuvres. Cependant, même si leur théorie ne pouvait pour ainsi dire pas s'orienter vers la traduction, leur grande œuvre de traduction allait en elle-même de pair avec un sentiment de l'essence et de la dignité de cette forme. Ce sentiment – tout l'indique – n'a pas besoin nécessairement d'être le plus fort chez l'écrivain. En effet, il a peut-être en lui, en tant qu'écrivain, beaucoup moins d'espace pour se déployer. L'histoire ne suggère pas du tout le préjugé traditionnel selon lequel les traducteurs importants seraient de grands écrivains et les écrivains mineurs des traducteurs d'un niveau inférieur. Nombre parmi les plus grands, comme par exemple Luther, Voss, Schlegel, sont incomparablement plus importants en tant que traducteurs qu'en tant qu'écrivains, et d'autres comme par exemple Hölderlin et George ne peuvent être subsumés uniquement sous le concept d'écrivain en raison de toute l'étendue de leur création. Et pas particulièrement en tant que traducteurs. De même que la traduction est une forme en elle-même, de même la tâche du traducteur peut être saisie comme une tâche propre, distincte nettement de celle de l'écrivain.

Elle consiste à trouver dans la langue dans laquelle elle traduit l'intention à partir de laquelle l'écho de l'original peut être éveillé dans cette langue. C'est là un trait de la traduction qui la distingue entièrement de l'œuvre de l'écrivain parce que l'intention de celle-ci n'est jamais dirigée sur la langue en tant que telle, dans sa totalité, mais immédiatement et uniquement sur certains ensembles de relations de contenu au sein de la langue.

La traduction, à la différence de l'œuvre littéraire, ne se considère pas comme pour ainsi dire au cœur de la forêt de la langue elle-même, mais au contraire en dehors de celle-ci, en face d'elle, et sans y pénétrer, elle invoque l'original, juste en ces endroits uniques où l'écho dans sa propre langue est à chaque fois à même de faire résonner une œuvre de langue étrangère. L'intention de la traduction ne s'oriente pas seulement vers quelque chose d'autre que celle de l'œuvre littéraire, à savoir une langue dans sa totalité procédant d'une seule œuvre d'art dans une langue étrangère, mais c'est aussi en elle-même une autre intention : l'intention de l'écrivain est une intention naïve, première, intuitive, celle du traducteur est une intention dérivée, dernière et de l'ordre de l'Idée. Car le grand motif d'une intégration des diverses langues en une langue vraie est ce qui fait son travail. Mais cette langue est celle dans laquelle certes, les phrases, les œuvres et les jugements individuels ne se comprennent jamais – dans la mesure où ils restent également dépendants de la traduction –, mais dans laquelle pourtant ce sont les langues elles-mêmes qui, complétées et réconciliées dans leur façon de signifier, s'accordent entre elles. Par ailleurs, s'il existe une langue de la vérité, dans laquelle les secrets ultimes, à la recherche desquels toute pensée s'efforce, sont conservés sans tension et dans un silence interne, alors cette langue de la vérité est – la vraie langue. Et justement cette langue dans le pressentiment et la description de laquelle réside l'unique perfection que le philosophe peut espérer, est intensément cachée dans les traductions. Il n'y a pas de muse de la philosophie, il n'y a pas non plus de muse de la traduction. Mais elles ne sont pas cuistres comme les artistes sentimentaux le prétendent. Car il existe un génie

philosophique dont l'essence la plus propre est l'aspiration à cette langue qui s'annonce dans la traduction. « Les langues imparfaites en cela que plusieurs, manque la suprême : penser étant écrire sans accessoire, ni chuchotement mais tacite encore l'immortelle parole, la diversité, sur terre, des idiomes empêche personne de proférer les mots qui, sinon se trouveraient, par une frappe unique, elle-même matériellement la vérité. » Si ce que rappelle Mallarmé dans ces mots est mesurable au sens strict pour le philosophe, alors la traduction avec les germes de cette langue qu'elle recèle se situe entre la littérature et la doctrine. Son œuvre est inférieure à elles deux en matière de délimitation de son expression, mais elle n'imprime pas moins profondément sa marque dans l'histoire.

Si la tâche du traducteur se présente sous un tel jour, alors les voies qui mènent à sa solution risquent de s'obscurcir jusqu'à devenir impénétrables. En effet, cette tâche – porter à maturation dans la traduction les semences d'une langue pure – semble ne jamais être soluble, ni être déterminable dans aucune solution. Car ne retire-t-on pas à une telle solution son assise si la restitution du sens cesse d'être le critère décisif ? Et telle est bien, formulée de façon négative, la signification de ce qui a été dit précédemment. Fidélité et liberté – liberté de la restitution conforme au sens et au service de celle-ci, fidélité à l'égard du mot – sont les concepts traditionnels utilisés dans chaque discussion à propos de traductions. Ces concepts ne semblent plus pouvoir servir à une théorie qui cherche autre chose dans la traduction que la restitution du sens. Certes, l'usage d'origine de ces concepts les considère comme étant pris constamment

dans un conflit incessant. Car que peut faire en vérité la fidélité pour la restitution du sens ? La fidélité dans la traduction du mot individuellement ne peut presque jamais restituer entièrement le sens qu'il a dans l'original. Car celui-ci ne s'épuise pas dans la chose visée pour ce qui est de sa signification littéraire pour l'original, mais il atteint justement celle-ci par le fait que la manière dont la chose visée est liée à la façon de signifier d'un mot particulier. On a coutume d'exprimer cela dans la formule : les mots portent avec eux une tonalité sentimentale. La littéralité en matière de syntaxe ruine entièrement toute tentative de restitution du sens et menace de conduire tout droit à l'incompréhensible. Les traductions de Sophocle par Hölderlin étaient au regard du xix^e siècle des exemples monstrueux de cette littéralité. Il est facile de comprendre à quel point la fidélité dans la restitution de la forme rend finalement plus difficile la restitution du sens. Ainsi, l'exigence de littéralité ne peut être déduite de l'intérêt pour la conservation du sens. Ce dernier sert plutôt la licence sans retenue des mauvais traducteurs – et bien évidemment beaucoup moins la littérature et la langue. Cette exigence de littéralité, dont la légitimité tombe sous le sens, mais dont le fondement est profondément dissimulé, doit donc nécessairement être interprétée à partir d'un ensemble de relations plus pertinent. De même qu'en effet les morceaux d'un récipient pour se laisser recoller ensemble ont besoin de s'emboîter dans les moindres détails, sans qu'ils aient besoin pour cela d'être semblables les uns aux autres, de même la traduction, au lieu de chercher à se rendre semblable au sens de l'original, doit se construire avec beaucoup de dévotion et jusque dans les moindres détails en extension

de la façon dont l'original signifie dans sa propre langue, pour faire apparaître l'original et la traduction comme les fragments d'une langue plus vaste, à l'instar des tessons qui se révèlent être les fragments d'un récipient. C'est justement pourquoi elle doit s'écartier dans une très large mesure de l'intention de communiquer quelque chose, du sens, et l'original lui est essentiel uniquement en ce qu'il a déjà déchargé le traducteur et son œuvre de l'effort et de l'agencement de ce qu'il y a à transmettre. Dans le domaine de la traduction également, *εν αρχῃ ην ο λογος*, au début était le verbe. Par contre, la langue de la traduction peut, et même doit, se laisser aller face au sens de l'original afin de faire retentir non pas l'*intentio* de l'original sous la forme d'une restitution, mais sa propre forme d'*intentio* comme une harmonie, un complément à la langue dans laquelle elle se transmet. C'est pourquoi ce n'est pas la plus grande louange que l'on peut faire d'une traduction de dire qu'elle se lit comme une œuvre dont la langue originale est celle de la traduction – surtout à l'époque de sa parution. La signification de la fidélité garantie par la littéralité est plutôt que la grande aspiration à compléter la langue parle à travers l'œuvre. La vraie traduction est translucide, elle ne recouvre pas l'original, elle ne lui fait pas d'ombre, au contraire, elle ne fait que laisser retomber la langue pure – renforcée pour ainsi dire par le médium de la traduction – d'autant plus pleinement sur l'original. Cela peut être atteint avant tout par la littéralité dans la transposition de la syntaxe, et cette littéralité montre que c'est le mot et non la phrase qui est l'élément originel du traducteur. Car la phrase est le mur devant la langue de l'original, et la littéralité l'arcade.

Si la fidélité et la liberté de la traduction sont depuis toujours considérées comme des tendances opposées, alors cette interprétation plus profonde de la fidélité semble elle aussi ne pas réconcilier ces deux tendances, mais au contraire dénier toute légitimité à la liberté. Car à quoi se réfère la liberté de la traduction, si ce n'est à la restitution du sens qui doit cesser d'être appelée légiférante ? Seulement si l'on accepte que le sens d'une œuvre de langage soit posé comme identique à celui de sa communication, alors une dernière chose, une chose décisive, lui demeure à la fois toute proche et pourtant infiniment lointaine, cachée en elle ou évidente, brisée en elle ou puissante au-delà de toute communication. Il reste dans toute langue et dans ses œuvres en dehors du communicable un quelque chose de non communicable, un quelque chose qui, chaque fois, selon le contexte dans lequel on le rencontre, symbolise ou est symbolisé. Il symbolise seulement dans les œuvres finies des langues ; il est symbolisé, en revanche, dans le devenir des langues elles-mêmes. Et ce qui cherche à se présenter, en fait à se produire, dans le devenir des langues, c'est ce noyau de la langue pure elle-même. Mais si celui-ci, qu'il soit caché ou fragmentaire, est cependant présent dans la vie comme le symbolisé lui-même, alors il n'habite dans les œuvres que de façon symbolisée. Si cet ultime caractère essentiel, qui est ici la langue pure elle-même, n'est lié qu'à l'élément linguistique et à ses changements, il est alors chargé dans les œuvres d'un sens difficile et étranger. Délivrer ce caractère essentiel de ce sens, faire du symbolisant le symbolisé lui-même, reconquérir la langue pure configurée dans le mouvement de la langue, tel est le pouvoir immense et unique de la traduction. Dans cette langue pure qui ne signifie plus rien,

n'exprime plus rien, mais qui en tant que mot inexpressif et créateur est ce qui est visé dans toutes les langues, toute communication, tout sens, toute intention atteignent enfin une couche au sein de laquelle ils sont destinés à s'effacer. Et c'est justement à partir d'elle que s'atteste la liberté de la traduction en un droit nouveau et supérieur. Elle ne tire pas son existence du sens de la communication dans la mesure où la tâche du traducteur consiste justement à s'en émanciper. La liberté s'éprouve plutôt au sein de sa propre langue dans l'effort fait en direction de la langue pure. Délivrer dans sa propre langue cette langue pure qui est bannie et exilée dans les langues étrangères, libérer la langue emprisonnée dans l'œuvre à travers sa transposition littéraire, telle est la tâche du traducteur. C'est en vue de cette langue pure que le traducteur brise les clôtures vermolues de sa propre langue : Luther, Voss, Hölderlin, George ont étendu les limites de l'allemand. Ce qu'il reste en conséquence de l'importance et du sens de la relation entre l'original et la traduction peut se saisir à l'aide d'une comparaison. De même que la tangente touche furtivement et en un seul point le cercle et de même que cette tangence, et non pas le point de tangence, prescrit la loi suivant laquelle la tangente poursuit son cours jusqu'à l'infini, de même la traduction touche furtivement l'original et seulement au point infinitésimal du sens pour suivre selon la loi de la fidélité son cours propre dans le mouvement de la langue. Rudolf Pannwitz a caractérisé la véritable signification de cette liberté, sans pourtant la nommer ni lui trouver un fondement, dans les développements de son ouvrage *La Crise de la culture européenne*⁵. Ces derniers avec les affirmations de Goethe dans ses notes au *Diwan* peuvent aisément être

considérés comme les meilleures choses qui ont été publiées en Allemagne en matière de théorie de la traduction. Il y est écrit notamment : « Nos traductions, y compris les meilleures, partent d'un principe faux, elles cherchent à germaniser l'indien, le grec, l'anglais, au lieu d'indianiser, d'helléniser et d'angliciser l'allemand. Elles ont un respect bien plus grand pour les usages de leur propre langue que pour l'esprit de l'œuvre étrangère... L'erreur principielle du traducteur est qu'il maintient l'état contingent de sa propre langue au lieu de la faire changer puissamment par la langue étrangère de l'œuvre traduite. Particulièrement quand il traduit d'une langue très éloignée de la sienne, il lui faut replonger dans les éléments ultimes de la langue elle-même, là où mot, image et son convergent, il lui faut élargir et approfondir sa propre langue par la langue étrangère depuis laquelle il traduit. Nous n'avons pas de concept pour savoir dans quelle mesure cela est possible, jusqu'à quel point chaque langue peut se transformer et jusqu'à quel point une langue ne se distingue d'une autre que comme un dialecte se distingue d'un autre, mais cela est vrai, non pas quand on considère les langues avec trop de légèreté, mais au contraire quand on les prend suffisamment au sérieux. »

La traductibilité de l'original détermine objectivement dans quelle mesure une traduction peut correspondre à l'essence de cette forme. Moins la langue de l'original a d'importance et de majesté, plus il y a en elle de communication, moins il y a à gagner pour la traduction, au point que la suprématie du sens, bien loin d'être le moteur d'une traduction conforme, la fait plutôt échouer. Plus une œuvre est d'une nature élevée, plus elle reste

traduisible, ne serait-ce que par un contact des plus furtif avec son sens. Il est évident que cela ne vaut que pour l'original. Les traductions, quant à elles, s'avèrent intraduisibles, non pas en raison de leur difficulté, mais à cause du mode trop fuyant par lequel le sens les habite. Sur ce point, comme sur tout autre point essentiel, les traductions de Hölderlin, particulièrement celles des deux tragédies de Sophocle, se présentent comme une confirmation. Dans ces traductions, l'harmonie des langues est si profonde que le sens n'y est effleuré que comme une harpe éolienne par le vent de la langue. Les traductions de Hölderlin sont les prototypes de leur forme. Elles se rapportent même aux traductions les plus parfaites de ces textes comme le prototype à son modèle, ainsi que le montre la comparaison des traductions de la troisième *Ode* de Pindare par Hölderlin et par Borchardt. Telle est justement la raison pour laquelle il y a dans les traductions de Hölderlin plus que dans les autres ce danger monstrueux et originel propre à toute traduction : que les portes d'une langue si élargie et assujettie se referment et enferment le traducteur dans le silence. Les traductions de Sophocle furent les dernières œuvres de Hölderlin. Dans ces traductions, le sens tombe d'abîme en abîme jusqu'à menacer de se perdre dans la profondeur sans fond de la langue. Mais il y a un point d'arrêt. Cela n'est accordé à aucun autre texte que le texte sacré, dans lequel le sens cesse d'être la ligne de partage du flux de la langue et du flux de la Révélation. Là où le texte appartient à la vérité ou à la doctrine de façon immédiate, sans la médiation du sens, et dans la littéralité de la vraie langue, il est absolument traduisible. Non plus pour lui-même, mais uniquement pour les langues. Face à ce texte, est exigée une fidélité de la

traduction tellement illimitée que, de même que dans le texte sacré langue et Révélation s'unissent sans la moindre tension, de même dans la traduction littéralité et liberté doivent s'unir nécessairement sous la forme de la version interlinéaire. Car tous les grands écrits, et en premier lieu les Saintes Écritures, contiennent dans une certaine mesure entre les lignes leur traduction virtuelle. La version interlinéaire du texte sacré est le prototype ou l'idéal de toute traduction.

1. Le terme allemand *Dichtung* désigne l'art poétique et son produit : le poème, mais il peut être utilisé pour désigner l'ensemble du champ littéraire comme relevant de la poétique. (N.d.T.)
2. Voir Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, trad. J. Barni, Paris, Garnier-Flammarion, 1976, § 9, p. 130.
3. Le terme *Fortleben* utilisé par Walter Benjamin désigne ici la postérité des œuvres, mais tout comme *Überleben*, la « survie », il désigne une vie après ou au-delà de la vie immédiate des œuvres. (N.d.T.)
4. Le terme *Darstellung* renvoie, entre autres, à Kant. Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Vrin, 1986, p. 93, p. 110, p. 145 et p. 166. (N.d.T.)
5. Rudolf Pannwitz, *Die Krisis der europaeischen Kultur*, Nürnberg, 1917. (N.d.T.)

WALTER BENJAMIN
AUX ÉDITIONS PAYOT & RIVAGES

L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique

Sur le concept d'histoire, suivi de : Eduard Fuchs, le collectionneur et l'historien, et de : Paris, la capitale du XIX^e siècle

Sens unique

Critique de la violence

Expérience et pauvreté, suivi de : Le Conte, et de : La Tâche du traducteur

Le Surréalisme, et autres textes

Critique et utopie

Enfance. Éloge de la poupée et autres essais

Romantisme et critique de la civilisation

Je déballe ma bibliothèque

Dernières Lettres

Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme

À propos de cette édition

Cette édition électronique du livre *Expérience et pauvreté* de Walter Benjamin a été réalisée le 13 septembre 2018 par les Éditions Payot & Rivages.

Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage (ISBN : 978-2-228-92213-5).

Le format ePub a été préparé par PCA, Rezé.