

L'ÉCRITURE CHEZ WALTER BENJAMIN: UN REGARD SUR ‘ENFANCE BERLINOISE VERS 1900’



WALTER BENJAMIN IN WRITING: A LOOK ON “CHILDHOOD IN BERLIN AROUND 1900”

Vol. 8 nº 16 jul./dez. 2013

p. 433-444

Jacqueline de Fátima dos Santos Morais¹
(Universidade do Estado do Rio de Janeiro)

RÉSUMÉ: Cet article se propose de discuter quelques caractéristiques du style d'écriture du philosophe et critique littéraire Walter Benjamin. Pour cela, il part du texte ‘Enfance berlinoise vers 1900’ où l'auteur décrit son enfance en Allemagne au début du siècle. Le texte de cet auteur allemand peut nous apporter des pistes qui aident à mieux comprendre l'ensemble de ses oeuvres.

MOTS-CLÉ: Écriture, Walter Benjamin, Style, langage.

ABSTRACT: This article aims to discuss some of the characteristics of the writing style of the philosopher and literary critic Walter Benjamin. For this part of the text “Berlin Childhood around 1900” where the author describes his childhood in Germany from the beginning of the century. The text of this German author can give us clues to help better understand the set of his works.

KEYWORDS: writing, Walter Benjamin, Style, language.

¹ Possui graduação em Pedagogia pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1990), Mestrado em Educação pela Universidade Federal Fluminense (1998) e Doutorado em Educação pela Universidade Estadual de Campinas (2006). Atualmente é professora adjunta da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, atuando na Faculdade de Formação de Professores e no Instituto de Aplicação Fernando Rodrigues da Silveira – CAP/UERJ. É líder do Grupo de Pesquisa “Formação em diálogo: narrativas de professoras, currículos e culturas”. Tem inúmeras publicações na área de formação de professores e alfabetização.

INTRODUCTION

C'est un après-midi que, par hasard, un titre est tombé dans mes mains qui m'a intéressé. Je cherchais un livre de littérature et le nom *Obras Escolhidas* m'a semblé appartenir à ce genre. Je me trompais. J'ignorais l'oeuvre du penseur allemand, écrivain et critique de la culture moderne Walter Benjamin, auteur de ce livre-là. À ce moment-là, Benjamin ne représentait plus qu'un inconnu. J'ai accepté de feuilleter ce livre par simple curiosité. Son texte m'a tout de suite passionnée.

J'ai compris que j'avais en main non un ensemble de contes ou de poèmes mais une oeuvre dense où transitaient d'une façon impressionnante les nombreuses expériences qui constituaient la modernité : barbarie, progrès, fascisme, violence, crise, tradition, silence, mélancolie, pauvreté, oubli... tout tissé dans un style de quelqu'un qui, ne refusant pas la littérature, ne s'éloignait pas de sa formation en philosophie.

J'ai lu Benjamin et je n'ai plus voulu m'en éloigner, même en sachant l'adjectif qui l'a toujours accompagné et l'accompagne encore aujourd'hui : pessimiste. Tout comme Gagnebin (1994) qui voit dans l'accusation qu'on fait à son supposé pessimisme exacerbé comme une vision myope sur la production de cet auteur, je me suis convaincue que, à une époque où l'on doit d'être heureux à n'importe quel prix, même sous l'effet quotidien de comprimés de Prozac, il faut affirmer le *pessimisme de la raison et l'optimisme de la volonté*.

Lire Benjamin et voir dans ses écrits quelque chose au-delà du supposé négativisme c'est une tâche qui requiert plus que de bons yeux. Cela requiert surtout de la patience car pour suivre les pistes lancées dans le tissu de ses textes, il faut se comporter comme un chasseur qui suit les traces de la proie désirée sans hâte. Ou encore, agir comme un détective qui cherche à rencontrer dans les sens cachés les possibles indices éparpillés le long du trajet parcouru. Lire Benjamin requiert de fouiller à contre-poil, en cherchant ainsi les pistes parfois cachées dans l'entrelacement de ses dits. Perdre ses pistes requiert de rencontrer d'autres par le simple plaisir de chercher et par le simple plaisir de perdre. Mais il faut ne pas oublier que les rendez-vous et les nouveaux rendez-vous que son texte provoque, comportait des nouvelles et provocatrices recherches. Des recherches par instruction. Finalement, comme le propre Benjamin nous avertit dans *Enfance berlinoise vers 1900*:

Savoir s'orienter dans une ville, cela ne signifie pas beaucoup. Pourtant, se perdre dans une ville comme quelqu'un qui se perd dans une forêt, cela requiert de l'instruction.

Quel type d'instruction/pistes nécessitent ceux qui souhaitent de se perdre dans les textes de notre auteur ? Lesquelles semblent être offertes par Benjamin lui-même pour ceux qui souhaitent de s'aventurer parmi ses lettres ?

Si nous pensons que...le nom de la rue doit sonner pour celui qui se perd comme le claquement du bois sec lorsqu'on marche dessus, et les ruelles du centre-ville doivent réfléchir les heures du jour aussi nettement qu'un défilé, nous pourrions comprendre que les concepts utilisés par Benjamin tout le long de son oeuvre peuvent être les pistes

offertes pour que le chemin à être parcouru ne soit pas de totale obscurité. Ce sont les monades, les fantasmagories, le concept d'histoire, de narration, de mémoire, les allégories, la remémoration, l'aura, sans parler du concept d'enfance, de culture et de modernité... toutes des pistes révélatrices, et non des sens uniques ; quoique cloîtrés dans les vocables, ce sont des sens libres, multiples, historiquement construits et reconstruits par les différents sujets.

Pour parcourir son oeuvre, je suis des pistes qui me mènent à ce que Benjamin a souhaité de dire et à ce qu'il a cherché de ne pas dire ; des pistes d'un style scriptural qui dans *Enfance berlinoise vers 1900* se fait encore plus présent. Cet auteur laisse des marques de sa voix dans les traces de la lettre qu'il imprime dans le papier et il ne laisse pas de doutes quant au fait que, en pensant à la production académique, il n'a pas dissocié le contenu de la forme. Ainsi, il procède dans tous ses écrits en épanchant son style par toute son oeuvre.

C'est pour comprendre sa façon de dire que je pars de ce dernier texte en cherchant à tisser quelques dialogues qui puissent sonner comme des pistes pour penser les marques d'une esthétique scripturale très propre : le style benjaminien.

Le texte de Benjamin initie sa journée dans l'enfance que ce garçon juif a vécu à Berlin au commencement du siècle et il rencontre l'enfance que chacun et chacune de nous a eu indépendamment du temps et de l'espace que nous avons vécus. C'est au milieu de ce jeu de perte de soi et de redécouverte, que je me permets de demander : vers quel chemin va le récit de Benjamin ? Quel style d'écriture produit cet auteur ? Pourquoi il le fait ainsi ? Dans un monde qui fait taire la parole, dans un temps commandé par le langage bureaucraté de la modernité, par le langage-information, qu'est-ce qui mobilise cet auteur à rompre les règles de l'écriture hégémonique, dure et sèche ? Qu'est-ce qui le provoque à chercher dans les petites situations de son propre quotidien un style, une façon d'écrire, un mode qui étant biographique est plus que cela tout simplement ?

Ces questions, j'ose les repasser, même en sachant ne pas trouver des réponses définitives. Je cherche à apporter les questions qui ont mobilisé Benjamin à écrire dans un certain style *Enfance berlinoise vers 1900*, et voir dans sa forme d'écriture, des pistes qui peuvent nous aider à mieux comprendre toute sa production.

Mon but, donc, tout le long de ce travail, ne sera pas celui de discuter les concepts philosophiques que le texte offre à lire mais la forme d'écrire utilisée par Benjamin dans *Enfance berlinoise*.

ENFANCE À BERLIN VERS 1900

"Trilogie berlinoise" — c'est avec ce nom générique que se fait connaître l'ensemble complexe d'écrits produits par Benjamin dans lequel la discussion sur la mémoire apparaît de façon plus intense. Cette trilogie se compose de 3 parties : une série radiophonique sur Berlin, écrite entre les années 1929-1930 ; Chronique Berlinoise, produite entre 1931-1932, écrite à Ibiza sur commande de la Revue *Leterarische Welt* ; et *Enfance à Berlin vers 1900*. Ce dernier texte, où une version initiale a été écrite entre 1932-1934, a été modifié postérieurement, sa dernière version étant présentée en 1938. *Ces travaux*

nous dit Willi Bolle, dans une importante recherche sur le phénomène de la ville moderne, sous l'optique de la production théorique de Walter Benjamin, *ont été produits justement dans l'intervalle où Benjamin a interrompu son travail dans l'Oeuvre des Passages.* (BOLLE, 2000:314)

Dans ce travail mon but sera centré sur les questions liées à l'écriture et au style textuel invoqué par Benjamin quand il a produit *Enfance berlinoise vers 1900*. C'est pour cela que je vais chercher à comprendre non ses concepts sur l'enfance, c'est-à-dire, **ce que** a été écrit, mais son style, c'est-à-dire, comment il a été écrit. Je cherche à comprendre quelle structure textuelle a utilisé Benjamin, en rendant possible que le contenu et la forme soient lus comme une unité de sens.

Au Brésil, quelques auteurs s'engagent à dévoiler les sens des textes de Benjamin: Gagnebin, Leandro Konder, Willi Bolle, Sonia Karmer, Flavio Köthe, Katia Muricy, Olgária Matos. Malgré cela, la production est encore restreinte si comparée avec celle d'autres pays de l'Amérique Latine comme, par exemple, l'Argentine. Le peu de production sur l'oeuvre de notre auteur, ou même de la traduction de ses titres, est lié au peu de publication en général et au manque de politiques publiques pour la formation de lecteurs. C'est pour cela que nous ne nous épouvantons pas de voir une ville comme Araruama, située dans la région des lacs de Rio de Janeiro, un lieu de grande activité touristique où il n'existe pas de librairie. Et celui n'est pas le seul cas. D'autres villes vivent une situation pareille.

Une autre donnée préoccupante et qui reflète le dégonflement des politiques de lecture dans le pays se réfère à la réalité où se trouvent les bibliothèques scolaires. D'après le MEC lui-même, la situation est *désolante* (INEP, 1999 : 15). Approximativement la moitié des écoliers de 4^ª série fréquente des écoles publiques qui ne possèdent pas de bibliothèques ou possèdent des bibliothèques précaires par rapport au patrimoine.

Cette situation nous donne la dimension de l'inexistence d'une politique sérieuse de lecture dans le pays, malgré les programmes et les projets annoncés avec un certain appel dans les médias. En fait, nous avons besoin d'une politique compétente en ce qui concerne la publication.

Ce sont encore peu nombreux les chercheurs qui se préoccupent du style scriptural de Benjamin. S'acheminer par ce thème c'est littéralement se perdre, maintenant non plus dans le sens allégorique, mais littéral. En cherchant, alors, à repasser ce thème intrigant, je me demande : d'où vient le mode de registre utilisé par Benjamin dans *Enfance berlinoise vers 1900*? Qu'est-ce qui le caractérise ? À quoi, ou à qui, notre auteur s'inspire pour s'y acheminer ?

Chez Bolle (2000) nous pouvons trouver les premières pistes. Celui-ci affirme que Benjamin, en cherchant à délinéer la *physionomie* de la modernité, recourt aux modèles textuels sur lesquels il redéfinit, il signifie de nouveau, il réinvente. Quelques auteurs seront ses interlocuteurs, parmi eux notamment Baudelaire qui va l'aider à donner de la forme au projet de dévoilement de la modernité capitaliste. Pour comprendre la mentalité dans un contexte culturel de domination bourgeoise, Benjamin ira rechercher les rêves et les fantasmagories du XIX^º siècle, car :

À chaque époque, il faut arracher la tradition au conformisme qui veut s'en emparer (BENJAMIN, 1996 :224)

Le projet de modernité sera donc pour Benjamin un projet contradictoire, inachevé et mal résolu.

Benjamin se compromet alors à être historien/narrateur de son temps en utilisant pour tel non le langage oral, des paysans et des matelots, *premiers maîtres dans l'art de narrer*; mais le langage écrit. Il sait que son texte nécessite d'une forme qui maintienne avec ce dire une relation de cohérence. Il trouve alors le "tableau".

Inspiré dans les *Tableaux parisiens* de Baudelaire, où celui-ci avait réalisé un portrait de la société française moderne du XVIII^e siècle, Benjamin recrée l'ancien "tableau" en le prenant comme un style propre et l'utilise dans *Enfance berlinoise vers 1900*. Ce type d'écriture, d'après Bolle représenterait une espèce de stage intermédiaire parmi les images de pensée créées par Benjamin dans Œuvres et les images dialectiques de la deuxième phase de l'oeuvre des Œuvres

Avec ce genre s'initie, dans le XVIII^e siècle, la littérature moderne sur la grande ville, les Tableaux parisiens de Baudelaire étant la liaison entre ces débuts-là et les tableaux urbains de Benjamin. (ibidem :314)

Le style littéraire adopté dans *Enfance berlinoise* possède un fort appel autobiographique où les expériences personnelles de l'auteur sautent du texte et éveillent nos propres expériences et mémoires en créant ainsi un dialogue fertile. Quand il registre sa biographie personnelle, il nous invite tous à faire le même : imbriquer notre biographie individuelle dans l'histoire collective, même en sachant que *la vraie image du passé passe auprès, véloce*. De cette façon, le passé nous invite à ne le regarder que comme une image qui *éclaire dans le moment de danger*. (BENJAMIN, 1996 :224). Et ce ne sont pas peu les moments de danger que tout le long de 48 ans de vie il a expérimenté.

Enfance berlinoise vers 1900 est un registre de beaucoup de ces images éclairantes, scènes qui sont en danger, réminiscences qui, en accord avec le propre auteur dans sa préface publiée dans la version produite en 1938, ne seraient pas liées à un sentiment de regret, mais représenteraient son effort de *prendre les images dans lesquelles l'expérience de la grande ville se condense dans un enfant de classe bourgeoise*. (BOLLE, 2000 :317)

Ce texte a commencé à être écrit en 1932, face à un climat de désespoir. En juillet de cette même année Benjamin *a conclu que sa vie serait devenue insupportable et absurde* (KONDER, 189 :51). Il semblait qu'il n'y avait plus qu'attendre dans son quatre-centième anniversaire : ses amours résultaient en échec, ses travaux étaient systématiquement refusés par le marché éditorial. Sans argent et seul, il a résolu qu'il était l'heure de mettre fin à la souffrance. *Il a pris toutes les mesures pour se tuer dans un hôtel à Nice*. (KONDER, 189:51). Il a écrit des lettres d'adieu et un testament en confirmant le destin choisi. Dans le dernier instant, cependant, il s'en est désisté. L'idée de la vie avait gagné de la mort. Au moins, à ce moment.

Enfance berlinoise est, donc, le produit d'un auteur face à un tourbillon de sentiments : espoir et tourment, mélancolie et désirs, ruines et recommencements. Face à tout cela, un voyage. Le voyage qu'il réalise vers le passé, ses mémoires de garçon allemand entouré de loutres, téléphones, papillons, trains, livres, cachettes, école, Noël,

armoires, mendiants. Le voyage vers le passé est également un voyage vers l'avenir. Quelque avenir.

Pour produire ce texte notre auteur utiliserait les écrits produits dans *Cronique Berlinoise*. Quarante et un "tableaux" ont constitué la version présentée en 1934, parmi lesquels seulement 30 ont été publiés dans une version révisée, la dernière, d'ailleurs, publiée en 1938. Avec l'écriture de ces fragments d'histoire et mémoire, Benjamin plonge encore une fois dans le lieu où les souvenirs de l'enfance se trouvent...ou se perdent : dans les croniques à l'intérieur de soi-même. *Enfance berlinoise a été engendré dans l'atelier de la mémoire qui est la cronique.* (BOLLE, 2000 :317)

Si cet écrit est un texte autobiographique, écrit pour son fils avec Dora Sophie Pollak, Stefan Benjamin, cela n'implique pas de dire qu'il n'accomplit pas un rôle avec nous tous. Et avec soi-même.

Pour Gagnebin, (1994 :85) face au style d'écriture développé dans le texte, l'écriture autobiographique, l'auteur présente une nouvelle conception de sujet. Celle-ci ira répudier tout aussi bien l'individualisme triomphant que son contraire :

Dans sa pratique autobiographique, Benjamin nous propose une conception de sujet qui, en suivant l'héritage de Proust et de Freud, ne se restreint pas à l'affirmation de la conscience de soi mais elle s'ouvre aux dimensions involontaires, dirait Proust, inconscientes, dirait Freud, de la vie psychique, en particulier, de la vie du souvenir et inséparablement de la vie de l'oubli.

Comment rendre ce texte autobiographique quelque chose qui ne soit pas seulement une histoire particulière? C'est intéressant de remarquer que dans les premières pages de *Cronique Berlinoise*, un travail qui a résulté en une série d'impressions sur sa ville natale, commandées par une revue, Benjamin nous offre des mots intrigants, des pistes sur son style marquant:

Si j'écris en allemand mieux que la plupart des écrivains de ma génération, je le dois principalement à l'observation, pendant quelques vingt ans, d'une seule règle. Voici la règle : ne jamais utiliser le mot " moi ", sauf dans les lettres. (1994:83).

Mais quels sens cachés auraient ces mots? Ils démontreraient un aspect contradictoire dans l'oeuvre de Benjamin ? Enfin, cet auteur écrit sur ses expériences et il utilise la première personne du singulier dans ses textes. Gagnebin affirme que Benjamin joue avec le double sens, grammatical et philosophique du mot moi. Ce qu'il fait c'est d'affirmer ce *moi* comme un lieu de la représentation de soi et non un lieu d'un soi-même absolu. Benjamin, nous dit Gagnebin, *dissocie le sujet de son moi pour établir entre eux une relation de représentation dans le sens politique du terme* (1994 :84).

La redéfinition du concept de sujet apportée par Benjamin dans ses textes et configurée dans *Enfance berlinoise* démontre l'intention de cet auteur de redéfinir le propre style classique de narration autobiographique. Non plus un écrit qui représentait les souvenirs individuels et l'histoire d'une vie, mais une écriture qui apportait l'intensité

de ces souvenirs, la force des mémoires, non seulement personnelle mais également collective.

Proust semble avoir été, au-delà de Baudelaire, le grand inspirateur du style recherché pour ce texte-là, quoiqu'il fasse des critiques à ce qu'il classifiait de style bourgeois de l'auteur de *À la recherche du temps perdu*. Benjamin rejetait les rituels suivis par Proust car ils signifiaient son identité bourgeoise : une production individualiste, un ego enflé de génie assumé.

Benjamin désiste peu à peu de la forme autobiographique classique qui suit l'écoulement du temps vécu par l'auteur... pour se concentrer sur la construction d'une série finie d'images exemplaires, monades. (1994: 91).

Chercher à comprendre le style scriptural de Benjamin c'est quelque chose qui implique de la disposition et un peu d'aventure. Une aventure complexe, un peu linéaire mais d'une satisfaction profonde. Roland Barthes (1982) nous dit que le style *n'est pas le bien écrire*. Celui-ci *ne peut pas être réduit à une intention de beauté pauvrement esthétique*. Le style, d'après l'auteur, se réfère à *une espèce de satisfaction du voyage*. C'est cette satisfaction, je pense, que nous obtenons quand nous sommes devant les écrits de Benjamin.

En cherchant l'étymologie du mot style, nous allons chercher une intéressante piste pour comprendre cette question : le vocable dérive du mot latin *stillus*, un pendule de fer ou d'os avec lequel on pouvait écrire en certaines planches cirées. Le style, donc, se rapporte aux marques que nous mettons dans ce que nous faisons, des formes originaux, puisque propres, de dire et d'être. Il résulte de choix faits, d'une forme d'expressivité construite, d'une façon de tisser, le manifeste de la pensée du sujet qui écrit. L'écrit de Benjamin, son style, porte donc ce que Benjamin est, son mode de penser et d'être dans le monde. Ses écrits sont sa marque dans le monde. Ils sont sa marque pour le monde. Le monde présent et celui-là qui viendra.

Le style c'est depuis son origine, une marque de distinction, un trait de différence.

La modernité du XXI^e siècle, ou la postmodernité comme quelques-uns veulent, apporte à la notion de style des défis intéressants. Il suffit que nous pensions à comment l'utilisation de l'internet questionne la production paternelle.

D'après Chartier, vers 1450 il n'était possible de reproduire un texte qu'en le copiant à la main. La révolution de Gutenberg a rendu le travail moins cher et agile : *"le temps de reproduction du texte est réduit grâce au travail de l'atelier typographique."* (1998 :7) La technologie a réussi à réduire encore plus le temps de production d'un livre. Et elle a apporté d'autres défis. Dans l'espace du réseau, des fichiers sont facilement copiés et des fragments ou la totalité de textes peuvent être reproduits, sans que la référence à ses producteurs soit pourtant garantie. D'autre part, nous recevons et nous envoyons tous les jours plusieurs textes par e-mail. Beaucoup des messages ne possèdent pas de paternité. Et elles sont, malgré cela, envoyées. Nous revenons aux pratiques de la paternité de siècles antérieurs où l'auteur des textes n'était même pas mentionné ? Ou, comme nous dit Chartier, *"la transformation n'est pas absolue comme on dit"* (1998 :7) car quoiqu'elle révèle des mouvements de rupture, elle apporte aussi des mouvements de

permanence de pratiques qui existaient déjà.

C'est encore Chartier qui nous rappelle qu'au Moyen Âge, la notion de paternité comme en révélant une production originale n'existe pas, car "*l'écrivain n'était que le scribe d'un Mot qui venait d'autre lieu.*" (1998 :31) Et aujourd'hui d'où viennent les mots? Ils sont le produit de l'action réflexive et originale d'un sujet? Qu'est-ce que c'est être l'auteur dans la postmodernité? Qu'est-ce qui caractérise la paternité? Et l'oeuvre?

Maintenant, si nous pensons au monde contemporain du multimédia, dans le passage d'une même oeuvre, du livre au CD-Rom, du CD-Rom au film, cette question se met de façon particulièrement aiguë. (1998 :71)

Ce sont quelques signaux qui nous indiquent que la discussion de la paternité et du style n'est pas achevée mais elle a besoin d'être reprise et mieux discutée. Pas même la création d'une discipline, la stylistique, a réussi à offrir des éléments qui dépassaient la perte de prestige que ce thème possède pour quelques-uns. Mais au-delà des disputes de champ et de savoir, ce qui m'intéresse c'est de comprendre le style benjaminien comme un objet de réflexion.

Je pourrais être d'accord avec Lacan que la seule formation que l'on peut prétendre transmettre à ceux qui suivent s'appelle style? Peut-être. J'aimerais penser qu'au lieu d'être transmis comme un héritage, le style c'est quelque chose qui ne sert que comme un possible modèle, rien de plus: quelque chose qui a besoin, pour qu'il continue à être un modèle, d'être surmonté par un autre. Un style c'est, donc, quelque chose qui existe pour cesser d'exister.

Il faut nous rappeler que si aujourd'hui les discussions sur la paternité et le style sont reprises, elles naissent au XVII^e siècle avec la construction d'un nouveau projet d'homme: l'homme rationnel, cartésien. Avec ce nouvel homme une nouvelle société est annoncée, une société qui tisse ses fondements appuyés sur la bourgeoisie et sur le culte du progrès.

Descartes, quand il fonde l'idéologie du sujet de la raison, il affirme dans ses écrits, notamment dans La Méthode, le style de la concision comme une forme de dire de la science. Les discours sur le style seront, sans doute, imprégnés de *l'objectivité* géométrique et de la *certitude* mathématique, car c'est avec cette conception que Descartes traduit son référentiel théorique-pratique de penser et de produire de la connaissance. L'art d'écrire c'est quelque chose qui devra être fait avec *précision* et clarté car il aura besoin de transmettre *une vérité atemporelle*.

Déjà au XVIII^e siècle, le style signifiera la marque de l'homme sur son texte.

Au XX^e siècle, nous aurons la découverte que le mot ne révèle pas seulement, mais il cache aussi le dit car l'inconscient produit des effets sur l'écrit, ce qui résulte que *nous disons* plus que *nous disons*. Avec Freud nous apprenons que l'écriture n'est pas seulement la matérialisation de la pensée consciente d'un sujet, mais les marques de son inconscient. Et qu'est-ce que cela répercute dans la recherche par la compréhension du style paternel de Benjamin? Je pense qu'une des conséquences et peut-être la plus importante pour notre travail, c'est de pouvoir chercher dans son style non ce qu'il *a voulu* de dire mais les

sens que nous pouvons voir dans ce qu'il a écrit, car écrire c'est mettre plus que des lettres conscientes dans le papier. Le style peut donc être considéré la façon de mettre dans le papier non seulement ce qu'on pense, mais surtout ce que nous ne savons pas que nous pensons. Et pourquoi ? Peut-être, comme croyait Antônio Callado, *pour survivre, pour durer*. (RICCARDI, 1988 : 57)

Nous pourrions penser au style comme la forme d'appropriation par l'auteur de l'objet et en parler ? Ou serait-ce le mode à travers lequel l'objet choisit l'auteur en s'appropriant de celui-ci ? D'après Vidal (2000 :76)

Le style c'est le mode particulier à travers lequel l'objet se fait lettre supporté par l'écriture de celui qui est nommé l'auteur. L'objet fait le texte en sollicitant seulement le consentement de l'écrivain qui, non sans évoquer son angoisse, est obligé à déposer les armes.

Des polémiques à part, c'est intéressant de remarquer la pluralité de conceptions sur le concept de style, ce qui dénote la complexité que la discussion provoque. Ainsi c'est aussi la vie et l'oeuvre de cet auteur : complexe et de multiples lectures.

Accusé de mélancolique par les uns et d'idéaliste par les autres, l'oeuvre de Benjamin survit et se renouvelle dans un temps où *tout ce qui est solide se défait dans l'air*, comme nous a déjà dit Marx, et, inspiré par celui, Marshall Berman.

Plonger dans *Enfance berlinoise* c'est, en même temps, pénétrer dans un texte spécifique, un fragment de l'oeuvre de Benjamin, et suivre vers la totalité de ses écrits. Cela ne signifie pas le traduire mais chercher à s'interroger sur l'oeuvre pour chercher des nouvelles pistes sur le style scriptural de notre auteur. Ce mouvement trouve, donc, le caractère provisoire du regard et du savoir comme un horizon.

Olgária de Matos initie l'introduction de *O Iluminismo Visionário* en se référant aux qualités de l'écriture de notre auteur allemand comme "*un travail...qui s'exprime préférentiellement par des essais, fragments et aphorismes...*" (1993 :9).

Quand elle parle des caractéristiques textuelles de cet auteur, elle attire l'attention pour celle qui est tissée dans la discontinuité:

Considerés comme des fragments, les objets perdent son identité de choses ou d'oeuvres achevées, reconnaissables, pour entrer dans un état de "désintégration atomique": les fragments d'Einbahnstrasse sont chaotiques et irradiateurs. Sa fragmentalité correspond à celle du réel qui chez Benjamin se dissout dans un idéalisme magique où disparaît la frontière entre le sujet et l'objet. Quand on parle de fragment, on parle de la totale indépendance de la partie – dissociée d'un tout de sens classique et organisé – et de la conscience, on parle de cet inachèvement, d'une tension qui cherche l'unité, sans jamais l'atteindre, tel que le chaos des affiches, lumineux, des rencontres et divergences d'Einbahnstrasse l'indique : il n'y a pas de chronologie, pas même dans l'intérieur d'un même fragment. (1993 :13)

La fragmentation du texte benjaminien dans *enfance berlinoise* représente un style cherché par l'auteur dans toute son oeuvre et elle semble posséder une relation avec sa

notion de temps : discontinu, fragmenté, la circonstance où arrivent des ruptures brusques dans le texte, où nous voyons l'écriture passer d'un lieu à un autre, d'un temps à un autre, pouvant ou non retourner à ce qui a été initié comme dans Affentheater (BENJAMIN, 1987 : 106)

Affentheater – ce mot signifie pour les adultes quelque chose de grotesque. Cette caractéristique lui manquait quand je l'ai écouté pour la première fois. J'étais encore petit. Le fait que des singes dans la scène sont une rareté faisait partie de cette idée insolite : des singes dans la scène, c'est une chose qui n'a pas de sens. Le mot théâtre traversait mon cœur comme un son de clairon. La fantaisie arrivait.

Kramer (1993), dans une oeuvre qui prend le quotidien de l'école comme un objet d'analyse, construite avec Benjamin et deux autres auteurs, Bakhtin et Vygotsky, considère que le premier, quand il a cherché les fragments et les apparentes insignifiances que la réalité lui posait, cherchait à établir une relation dialectique avec le tout de la vie humaine. Benjamin chercherait de cette façon à "récupérer l'universel, la totalisation, dans le singulier". (1993 :43) Son écrit chercherait à récupérer dans la théorie la dimension de la singularité. Sa vision philosophique affirmait que le micro n'était donc pas une pièce du macro, mais une synthèse provisoire de lui. Ainsi, quand il parlait de son enfance à Berlin, à partir de souvenirs remémorés, ne serait pas seulement ses propres expériences évoquées, mais celle de tous ceux qui ont un jour été enfants, non seulement en Allemagne, mais dans toutes les parties du monde dominées par le capitalisme. Nous nous sentons invités à être présents dans les récits de Benjamin : à côté de sa collection de timbres (quel garçon ne l'a pas faite ?), dans les narrations de tant de maladies qu'il a eu, partageant son chagrin par rapport au bossu, une figure allégorique présente dans son enfance, jouant avec le jeu de lettres, chassant des papillons.

Benjamin nie le mythe par rapport à l'histoire en le niant aussi par rapport au progrès illimité de la technique, : "ce qu'il propose c'est la rupture, la rédemption messianique de l'humanité, le " maintenant" rompant avec l'"était une fois", l'entrecroisement de passé-présent-futur." (KRAMER : 1993 :49) L'oeuvre de Benjamin est marquée par la rupture, discontinuité, fragmentation, qu'il utilise comme un style scriptural pour nous dire qu'il faut voir la réalité comme monade.

Mais quelles images représente la monade ? Elle est vue comme le lieu "où ce qui a été rigidement fixé acquiert vie dans la perspective historique." (KRAMER, 1993 :48). Nous pourrions encore comprendre dans les mots de Benjamin, que "Quand la pensée arrête brusquement dans une configuration saturée de tensions, il leur communique un choc à travers lequel cette configuration se cristallise en tant que monade." (BENJAMIN, 1985 :231) Le concept de monade semble être, donc, directement lié à celui d'histoire. D'après Konder, Benjamin substitue le concept de genèse par l'idée de rupture que l'expression saut original, apporte. Ce changement conceptuel" présuppose aussi l'idée que le fragment singulier ne doit pas être prétentieusement expliqué en se basant sur son insertion dans un ample flux historique, car, le fragment, il est une monade" (1988 :66) En outre, pour Konder, le concept de monade "a une dimension significative universelle

propre, directement référée à notre vie.” (1988 :66)

Le concept de monade est encore discuté par Ribes, qui affirme que “En prenant comme référence la philosophie de Platão, Benjamin equivaut l’universel à l’idée et le particulier au phénomène.” Et il poursuit en affirmant que pour Benjamin l’idée de monade c’est celle que “dans son auto-suffisance, contient en miniature la totalité des idées.” (1996 :102) La monade serait une unité indivisible constituée par la totalité d’éléments existants, une réalité miniaturisée qui, en constituant un point de vue sur le monde, constitue, en même temps, tout le monde sous un seul point de vue.

Benjamin semble nous inviter dans toute son oeuvre, et dans Enfance berlinoise notamment, à réaliser une lecture monadologique du particulier, ce qui signifie procéder la confrontation d’extrêmes dans le mouvement dialectique et chercher l’origine de ce qu’on veut mieux comprendre. Ribes (1996 :102) assure qu’une lecture monadologique du particulier permet d’entrevoir dans l’oeuvre l’ensemble de cette oeuvre, dans l’ensemble de l’oeuvre son époque et dans l’époque la totalité du processus historique qui est préservé et transcendé.

Celui-ci est peut-être le plus grand legs de Benjamin : permettre que nous entendions les appels du passé, que nous allions à la rencontre de la totalité du passé, en pouvant, dans ce mouvement, avoir un regard plus clair sur le présent et sur le futur.

Les images benjaminienes survivent dans l’intensité et dans la vibration d’un éclair; éparpillées dans ses écrits et dans ses dits. Des mots qui en partant de sa mémoire ne représentent pas le passé qu’en effet il a été, mais une “réminiscence, telle comme elle éclaire dans le moment d’un danger” (BENJAMIN, 1996 :224). Et le danger n’a pas cessé, il suffit que nous lisions les journaux, il suffit que nous bavardions dans les rues. Le danger, se trouve proche. Encore très proche. Exigeant de nous éveiller les morts du passé et réveiller ses étincelles d’espoir.

Benjamin nous invite, par son style esthétique à une rencontre où connaître le présent, entrevoir le futur et comprendre le passé c’est notre seule forme de sauvetage.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. **O grau zero da escritura**. Trad. A. Arnichand e A. Lorencini. 3. Ed. São Paulo, Cultrix. 1982.
- _____. **Le plaisir du texte**. Paris. Seuil.1973.
- BENJAMIN, Walter. . **Œuvres I**. Gallimard, Paris. 1985
- _____. **Œuvres II**. Gallimard, Paris. 1987
- _____. **Enfance berlinoise vers 1900**: version dite de Giessen (1932-1933) Paris : L’Herne, 1996.
- _____. **Paris, capitale du XIXe siècle**. Éditions du Cerf, Paris. 1989
- Berman M. **All that is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity**, New York, Paperback Editions. 1999
- BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna**. SP, Editora da Universidade de São Paulo. 2000.
- CHARTIER, Roger. **A aventura do livro**: do leitor ao navegador. Trad. Reginaldo C. Corrêa de Moraes, SP, Fundação Editora da UNESP. 1998

GAGNEBIN, J. M. *História e narração em Walter Benjamin*. Campinas, Editora da Unicamp, 1994

GINZBURG, Carlo. *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*. Paris : Flammarion, 1991.

INEP. *O perfil da escola brasileira: um estudo a partir dos dados do SAEB 97*. Brasília, INEP, 1999.

KRAMER, Sonia. *Por entre as pedras: arma e sonho na escola*. S.P. Ática, 1993

KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro, Campus, 1989.

_____. *A concepção da história de Walter Benjamin In: O percebejo. Revista de teatro, crítica e estética*. n. 6. Rio de Janeiro, 1998. Departamento de Teoria do Teatro. UNIRIO, 1998.

MATOS, Olgária C. F. *O iluminismo visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant*. SP, Editora Brasiliense, 1993.

MURICY, Katia. *Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin*. RJ, Relume Dumará, 1998.

PERES, Ana Maria Clark.. O estilo enfim em questão. In: BRANCO, Lucia Castello e BRANDÃO, Ruth Silviano (orgs). 2000. *A força da letra: estilo escrita representação*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2000

RIBES, Rita Marisa. *De ser professor: uma breve história do nosso tempo. Dissertação de mestrado defendida em 1996 na PUC-Rio. (mimeo)*.

RICCIARDI, Giovanni. *Escrever: origem, manutenção, ideologia*. Bari, Itália, Libreria Universitaria, 1988.

VIDAL, Eduardo. O estilo é o objeto. In: BRANCO, Lucia Castello e BRANDÃO, Ruth Silviano (orgs).. *A força da letra: estilo escrita representação*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2000.

Recebido em 10/02/2013

Aprovado para publicação em 08/08/2013