Féeries radiophoniques

Walter Benjamin au microphone

Philippe Baudouin

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/cps/2889>

DOI : 10.4000/cps.2889

ISSN : 2648-6334

Éditeur

Presses universitaires de Strasbourg

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2010

Pagination : 113-138

ISBN : 978-2-35410-197-8

ISSN : 1254-5740

Référence électronique

Philippe Baudouin, « Féeries radiophoniques », *Les Cahiers philosophiques de Strasbourg* [En ligne], 27 | 2010, mis en ligne le 15 mai 2019, consulté le 12 novembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/cps/2889> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cps.2889>

Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International - CC BY-NC-SA 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Féeries radiophoniques

Walter Benjamin au microphone

Philippe Baudouin

Polichinelle: Ici c'est marrant. Qu'est-ce que c'est que ces petites cages que vous avez là? C'est pour enfermer des souris?

M. Dupontlagueule: Ce sont les microphones, Polichinelle. Tu parleras tout de suite dans l'un de ces microphones.

Polichinelle: Que se passera-t-il alors?

M. Dupontlagueule: On t'entendra dans le monde entier.

Walter Benjamin, Chahut autour de Polichinelle.

Walter Benjamin est, semble-t-il, l'un des rares philosophes à s'être interrogé sur la radio et sans doute le seul qui en fit une expérience aussi diversifiée. Théoricien de l'art, écrivain, collectionneur, libre-penseur, Benjamin n'a cessé durant sa vie de s'intéresser aux différentes manifestations de la modernité. S'inspirant aussi bien de la littérature que de travaux sociologiques ou philosophiques, la pensée de Benjamin s'attache à définir le sens que prennent l'histoire, la politique, la culture, le langage ou bien encore l'art dans une époque où le développement sans précédent de la technique va permettre les plus grandes avancées comme les pires atrocités. Exception faite d'une première émission en 1927, le parcours radiophonique de Benjamin débute en août 1929 pour s'achever en janvier 1933, quelques jours avant la nomination d'Adolf Hitler au poste de chancelier du Reich. Ce sera l'occasion pour lui d'expérimenter un médium qu'il n'a pas encore eu l'occasion de pratiquer. Cette période est également celle durant laquelle la radio connaît un engouement très important de la part du public, de par l'inventivité et l'originalité des programmes qu'elle propose alors aux

auditeurs de l'époque. Enfin, c'est aussi une période singulière de l'histoire des médias allemands dans le sens où elle va constituer l'un des derniers espaces d'une libre expression culturelle, politique et artistique avant que le nazisme ne confisque la radio à des fins de propagande politique. Mais qu'en est-il au juste des émissions que Benjamin réalise entre 1929 et 1933? Délicate tentative que celle de vouloir répertorier les écrits radiophoniques de Walter Benjamin. Si ce dernier est pourtant bien connu pour avoir fait l'inventaire de presque tout ce qu'il possédait ou avait lu, il en va différemment de ses émissions. Ni Benjamin,¹ ni Adorno, pourtant premier éditeur de son œuvre posthume, ni même Rolf Tiedemann, l'éditeur des *Gesammelte Schriften* chez Suhrkamp, n'ont réalisé d'inventaire de ces interventions sur les ondes. Toutefois, les études minutieuses de Sabine Schiller-Lerg² et, plus récemment, de Theresia Wittenbrink,³ permettent de se faire une idée sur l'étendue et la diversité des émissions radiophoniques du philosophe. Durant l'année 1929, Benjamin produit douze émissions (sept à Francfort et cinq à Berlin). Les deux années suivantes seront très certainement les plus intensives avec la réalisation de trente-sept émissions en 1930 et vingt et une en 1931. À partir de 1932, les interventions du philosophe sur les antennes de Berlin et Francfort se font moins fréquentes (treize émissions en 1932 puis deux seulement en janvier 1933) et ce en raison, d'une part, de la restructuration globale du système radiophonique allemand, et d'autre part, de l'arrivée des nazis au pouvoir. Ainsi, on dénombre près de quatre-vingt-dix émissions réalisées par Benjamin entre 1929 et 1933. Impossible donc de le considérer comme un intervenant occasionnel au sein des programmes radiophoniques allemands.

- 1 Dans une lettre qu'il adresse le 28 février 1933, Benjamin confie à Scholem : « Pour les autres desiderata de tes archives, à savoir mes travaux à la radio, moi-même n'ai pas réussi à les rassembler au complet » (Benjamin, Walter, *Correspondance*, t. II, trad. Guy Petitdemange, Paris, Aubier-Montaigne, 1979, p. 79).
- 2 Schiller-Lerg, Sabine, *Walter Benjamin und der Rundfunk*, Munich, K. G. Saur, 1984.
- 3 Wittenbrink, Theresia, *Schriftsteller vor dem Mikrophon. Autorenauftritte im Rundfunk der Weimarer Republik 1924-1932*, Berlin, Verlag für Berlin-Brandenburg, 2006.

Nous pouvons distinguer au sein de ce parcours deux principales catégories de réalisations.⁴ On note, d'une part, les émissions littéraires durant lesquelles le philosophe officie en tant que journaliste-chroniqueur. Remarquons d'ailleurs que la première intervention de Benjamin sur les ondes a lieu lors d'une émission littéraire consacrée aux «Jeunes poètes russes», le 23 mars 1927. Ces programmes radiophoniques ne sont, pour la plupart, que la simple transposition de formes littéraires aux contraintes exigées par le médium sonore. Toujours est-il que nous pouvons dénombrer près d'une trentaine d'émissions littéraires réalisées par Benjamin parmi lesquelles on trouve aussi bien des lectures de nouvelles, des conférences consacrées à des écrivains célèbres, des entretiens, et des émissions de critique littéraire. D'autre part, Walter Benjamin va véritablement créer de nouveaux genres radiophoniques et expérimenter d'une façon radicalement novatrice le matériau sonore diffusé sur les ondes. En tant que *Hörspielmacher*, Benjamin écrit et produit quatre *Hörspiele*,⁵ plusieurs *Hörmodelle* – modèles radiophoniques –, les *Funkspiele* – jeux radiophoniques – qui se limiteront à une seule et unique émission en 1932, sans oublier une trentaine de contes radiophoniques pour enfants, rassemblés en partie sous le nom de *Lumières pour enfants*.⁶ C'est justement à propos de ces émissions à destination des jeunes auditeurs que nous consacrerons les lignes qui suivent. En s'adressant aux enfants et aux adolescents, Walter Benjamin est confronté à un public qu'il n'a pas l'habitude de côtoyer, ou du moins, un public auquel ses travaux habituels ne s'adressent pas. Quel usage fait-il alors du microphone? Plus encore, en quoi la place de conteur radiophonique qu'il va occuper dans le cadre de ces émissions pose-t-elle également de graves problèmes théoriques

4 Nous ne proposons ici qu'un bref état des lieux des travaux de Walter Benjamin pour la radio. Nous invitons le lecteur à se reporter à notre ouvrage : Baudouin, Philippe, *Au microphone : Dr Walter Benjamin*, Paris, Éditions de la MSH, 2009.

5 D'origine allemande, le *Hörspiel* est une forme de pièce radiophonique qui se caractérise par son hétérogénéité, que ce soit dans le choix de ses matériaux ou dans sa structure. Littéralement, *Hörspiel* signifie « jeu (*Spiel*) pour l'oreille, pour l'écoute (*Hören*) ». Ce type de pièce radiophonique se fonde sur l'expressivité des sons ainsi que sur la combinaison de genres tels que la musique électroacoustique, la poésie sonore ou le théâtre musical.

6 Benjamin, Walter, *Lumières pour enfants*, trad. Sylvie Muller, Paris, Christian Bourgois, 1988.

au sujet de la narration? Dans quelle mesure le conte, conçu comme composante emblématique de la narration traditionnelle, peut-il alors être repris au cœur même d'un phénomène de la modernité qui tend à le faire disparaître? En effet, les interventions radiophoniques qu'il réalise à l'intention des enfants ne peuvent-elles pas être considérées comme une possible expérimentation du philosophe dans le domaine de la narration moderne? Si le conte de fées semble offrir, pour Benjamin, une dernière voie d'accès au bonheur, les contes radiophoniques pour enfants ne témoignent-ils pas d'une volonté similaire de renouveler les conditions de l'expérience? Afin d'apporter à ces questions quelques éléments de réponses, nous nous proposerons, dans les paragraphes qui suivent, d'étudier certains textes de ces programmes pour enfants. Car c'est finalement à cette question fondamentale que va tenter de répondre Benjamin, de manière pratique, au travers de ses émissions.

I. Le déclin de la narration traditionnelle: l'artisan, le romancier et le journaliste

Avant toute chose, il convient d'apporter une précision d'ordre méthodologique sans laquelle l'analyse risquerait de paraître quelque peu déroutante pour notre lecteur. En effet, les essais philosophiques que Benjamin consacre au problème de la narration, et sur lesquels nous appuierons notre propos, sont rédigés durant une période ultérieure à celle de sa pratique de la radio. Or, c'est certainement grâce à cette expérience dans les studios de Berlin et de Francfort – du moins, nous le pensons – que le problème de la narration a suscité l'intérêt du philosophe. Alors qu'il tente, en 1935, dans son célèbre essai sur « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », de conférer une valeur émancipatrice à l'élément à la fois novateur et destructeur de la technique de reproduction, de l'exposition publique et de la réduction de l'expérience, percevant par là même, une promesse de transformation sociale, Benjamin semble, dès l'année suivante, réviser quelque peu les conclusions qu'il avait émises auparavant. Si « Le Narrateur » prolonge le deuil des richesses d'un passé perdu dont l'essai sur la reproductibilité signalait l'achèvement, c'est que la compensation ne paraît pas être à la hauteur de l'attente. Le statut public des nouvelles formes de communication, le fait qu'elles se mettent désormais à la portée des masses et satisfont leurs exigences légitimes, ne contrebalancent nullement les pertes en substance traditionnelle. Car de

la même manière qu'il peut être perçu dans les nouvelles techniques de la photographie et du cinéma, le déclin de l'aura se ressent également dans la fin de l'art narratif traditionnel, et plus généralement, dans notre croissante incapacité à raconter. La question de la narration paraît donc essentielle aux yeux du philosophe allemand, et ce, parce qu'elle concentre sans doute en elle les paradoxes de notre modernité. Benjamin avance les premiers éléments de réflexion sur ce phénomène dans un court texte intitulé «Expérience et pauvreté». Cet essai s'ouvre d'ailleurs sur l'évocation d'un conte ancien, déjà présent chez Ésope, qui nous explique comment devenir riche : un père mourant révèle à ses trois fils qu'un trésor est caché dans sa vigne, et qu'ils le découvriront à condition de creuser et de piocher sans relâche. Les fils s'exécutent, ne trouvent aucun trésor mais leurs vendanges se révèlent être les plus abondantes du pays car ils n'ont pas mesuré leurs efforts. Ils reconnaissent alors que leur richesse ne vient d'aucun trésor mais de l'expérience que leur père leur a transmise au seuil de la mort. Or, remarque Benjamin, de telles expériences ne se transmettent plus de nos jours :

L'expérience, on savait exactement ce que c'était: toujours les anciens l'avaient apportée aux plus jeunes. Brièvement, avec l'autorité de l'âge, sous forme de proverbes; longuement, avec sa faconde, sous formes d'histoires; parfois dans des récits de pays lointains, au coin du feu, devant les enfants et les petits enfants. — Où tout cela est-il passé? Trouve-t-on encore des gens capables de raconter une histoire? Où les mourants prononcent-ils encore des paroles impérissables, qui se transmettent de génération en génération comme un anneau ancestral? Qui, aujourd'hui, sait dénicher le proverbe qui va le tirer de l'embarras? Qui chercherait à clouer le bec à la jeunesse en invoquant son expérience passée?⁷

Cette première page d'«Expérience et pauvreté» est justement riche d'enseignement concernant la notion d'*Erfahrung*. Premièrement, l'expérience s'inscrit dans une temporalité commune à plusieurs générations, et suppose donc une tradition partagée et reprise dans la continuité d'une parole transmise de père en fils. Ensuite, cette tradition n'est pas seulement d'ordre religieux ou poétique mais débouche aussi, nécessairement, sur une pratique commune. Les histoires du narrateur traditionnel ne sont pas simplement entendues ou lues mais elles sont écoutées et suivies, entraînant par là même une véritable

7 Benjamin, Walter, «Expérience et pauvreté», dans *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 2004, p. 364sq.

formation, valable pour tous les individus d'une même collectivité. Enfin, l'expression privilégiée de cette expérience traditionnelle est la parole du moribond, non pas tant parce qu'il aurait un savoir personnel à nous révéler mais plutôt parce qu'au seuil de la mort, il approche, par une soudaine intimité, cet autre monde inconnu, et cependant commun à tous. Il convient d'ailleurs ici de rappeler que le mot *Erfahrung* évoque au sens littéral «parcourir, traverser une région durant un voyage». À la source de la véritable transmission de l'expérience se tient donc cette autorité qui vient auréoler le vieil homme à l'heure de sa mort. Car, si la crise de la narration est un des problèmes majeurs posés par la modernité, l'appauvrissement de l'expérience en constitue l'un des principaux éléments.

Benjamin poursuit cette réflexion à travers son essai sur «Le Narrateur», texte de 1936 dans lequel il met en rapport la crise de l'expérience avec celle que connaît la narration. «L'art de raconter est en voie de se perdre»,⁸ affirme-t-il au début de son écrit sur «Le Narrateur». L'origine de cette crise réside dans une expérience «quotidienne»: «Il semble que nous ayons perdu une faculté que nous pouvions croire inaliénable, que nous considérions comme la moins menacée: celle d'échanger des expériences».⁹

Trois phénomènes complémentaires sont à la source de cette infirmité: le développement démesuré de la technique et la privatisation de la vie qu'elle entraîne; le mutisme des soldats revenus de la Grande Guerre, dépassés par le matériel de destruction massive; l'extension excessive de la sphère privée de l'existence, révélée notamment par la place accrue des grivoiseries, à travers lesquelles la vie privée envahit la communication publique de l'expérience. Mais de quelle manière Benjamin caractérise-t-il cet art de narrer qui semble sur le point de disparaître?

La narration traditionnelle est liée aux conditions d'une société artisanale, préindustrielle: transmission orale de l'expérience, porteuse d'une sagesse ancestrale; distance spatiale ou temporelle conférant au récit l'aura des lointains; autorité conférée par la mort. L'artisanat est la fusion de deux grandes écoles traditionnelles de la narration, celle

8 Benjamin, Walter, «Le Narrateur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov», trad. Maurice de Gandillac, dans *Rastelli raconte... et autres récits*, Paris, Seuil, 1987, p. 145.

9 *Ibid.*, p. 145sq.

du marin qui transmet l'expérience des voyages lointains, et, celle du paysan qui vient raconter celle des temps éloignés. Dans l'artisanat, ces deux types archaïques de narrateurs s'interpénètrent. Ce qui distingue cette époque révolue repose sans doute sur un contexte favorable à la transmission des récits. La société artisanale connaît encore l'ennui et trouve, dans les contes et légendes, le moyen de le dissiper. De plus, la narration traditionnelle permet à ceux qui écoutent de s'adonner à des activités manuelles :

Plus l'auditeur s'oublie lui-même, plus les mots qu'il entend s'inscrivent profondément en lui. Lorsque le rythme du travail se rend maître de lui, il prête l'oreille aux histoires de telle façon que de lui-même le don lui advient de les répéter.¹⁰

Enfin, la narration correspond elle-même à une forme artisanale en imprimant « sur le récit la marque du narrateur, comme le potier laisse sur le vase d'argile la trace de ses mains ». ¹¹ Dès que l'expérience ne peut plus être transmise oralement mais par le biais de l'écriture, la narration se retrouve confinée dans la littérature. Le narrateur et son public sont alors séparés et plongés, chacun de leur côté, dans une solitude défavorable à la transmission de l'expérience. À l'origine, le narrateur traditionnel se caractérise par le sens pratique que présente le récit qu'il raconte :

Explicite ou implicite, [ce dernier] présente toujours un aspect utilitaire. Cet aspect se traduit parfois par une moralité, parfois par une recommandation pratique, ailleurs encore par un proverbe ou une règle de vie – en tout cas, le narrateur est un homme de bon conseil. Si la formule aujourd'hui paraît vieillie, c'est que l'expérience devient de moins en moins communicable. Aussi, nous ne savons plus nous conseiller nous-mêmes ni conseiller autrui.¹²

Selon Benjamin, le roman est *la* forme qui entérine le déclin de la narration. « Inséparable du livre », il « n'a pu se développer qu'avec l'invention de l'imprimerie ». ¹³ C'est donc une technique de reproduction qui contribue essentiellement au déclin de la narration et de son caractère traditionnel en la privant de son « aura », c'est-à-dire de son authenticité originelle. Or, un élément central de la narration traditionnelle fait défaut au roman : le bon conseil. « Écrire un roman, c'est mettre en

¹⁰ *Ibid.*, p. 156.

¹¹ *Ibid.*, p. 157.

¹² *Ibid.*, p. 149.

¹³ *Ibid.*, p. 150.

relief, dans une vie, tout ce qui est sans commune mesure». ¹⁴ Autrement dit, le roman tente de retranscrire l'aspect irréductiblement individuel d'une expérience arrachée au cadre dans lequel elle pouvait s'échanger. Solitaire par définition, le lecteur de roman, incapable de transmettre une expérience, cherche en permanence à interroger à travers des personnages, le sens de sa vie à partir de leur mort. Or, dans la narration, «la mort elle-même [...] ne représente en rien un scandale ni une limite». ¹⁵ Les héros de la tradition orale ne meurent pas et rejoignent ainsi les personnages des contes de fées.

Une seconde forme de communication moderne vient mettre un terme à la narration traditionnelle: celle de la presse et de l'information. En privilégiant le fait divers, en s'immisçant dans la vie privée des individus et en s'attachant à satisfaire les intérêts les plus immédiats des lecteurs, la presse s'attaque à la fois au statut public de l'expérience et à l'autorité de la tradition. Ainsi, l'information dépouille la narration traditionnelle de sa sobriété en y introduisant une explication psychologique. Dès lors, le récit ne peut plus être réinterprété indéfiniment. Alors que l'auditeur du conte pouvait interpréter comme il le voulait la chose qui lui était transmise, le lecteur du journal reçoit l'information *déjà* accompagnée d'une explication, et donc, d'une interprétation. Si ce goût pour la nouveauté ressort des nouvelles formes de communication, c'est que l'idée d'éternité tend également à disparaître. Par conséquent, l'expérience que nous faisons désormais de la mort s'en trouve bouleversée:

Au cours des derniers siècles, on peut constater combien, dans la conscience commune, l'idée de la mort a perdu de son omniprésence et de sa force suggestive. À ses dernières étapes, le processus s'est accéléré. Au XIX^e siècle, la société bourgeoise, avec ses institutions hygiéniques et sociales, privées et publiques, a obtenu un résultat accessoire, qui était peut-être inconsciemment son but principal: permettre aux hommes de ne plus assister à la mort de leurs congénères. ¹⁶

Avec la dissimulation de l'acte de mourir, c'est donc une part d'humanité qui disparaît, celle précisément qui distingue la narration d'une information vidée de toute expérience.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 169.

¹⁶ *Ibid.*, p. 159.

De même que le déclin de l'aura reste un phénomène ambivalent, le dépérissement de l'expérience qui correspond à la crise de la narration est donc porteur de significations contradictoires. En effet, la position de Benjamin sur la question de la narration est profondément complexe. En dépréciant la littérature romanesque en tant que forme qui *accepte* les conditions de la modernité, sa réflexion témoigne des affinités profondes qu'elle a avec les formes prémodernes ou avec les expressions d'un refus radical de la modernité. Toutefois, Benjamin n'est pas simplement un romantique tourné vers le passé. S'il défend l'autorité de la tradition religieuse, c'est encore à des fins rationnelles, pour ainsi dire. En cela, il se distingue des tendances conservatrices du Romantisme allemand. Pas plus qu'il ne déplore la disparition de l'œuvre auratique, Benjamin ne songe aucunement à réhabiliter la narration traditionnelle. Le style d'expérience qui lui correspond s'est à jamais brisé contre la modernité. Or, si le caractère irrémédiable de la crise de l'expérience semble nié par Benjamin lui-même à travers ses récits rassemblés dans *Rastelli raconte...*, nous pouvons nous demander si la radio ne représentait pas pour lui la possibilité d'une narration moderne.

II. L'écriture des contes radiophoniques pour enfants : le brigand, la ville et la catastrophe

Une chose est sûre : Benjamin se plaît à raconter des histoires à ses jeunes auditeurs. Mais que leur raconte-il précisément ? Des histoires de brigands et de bandits en tous genres, tout d'abord. Que ce soit les ruses des bootleggers américains défiant la Prohibition, les aventures des brigands de l'ancienne Allemagne ou bien encore les tromperies de Cagliostro, Benjamin sait à quel point ces récits de colporteurs et de charlatans peuvent être à la fois fascinants et riches d'enseignement à l'égard de ceux qui tendent l'oreille. Les anecdotes qu'il distille au fil de ces petites conférences à propos de ces escrocs lèvent le voile sur une face cachée de l'histoire, celle de ces individus insignifiants, misérables, à qui cette dernière a dérobé la parole. Et ceci n'est d'ailleurs pas sans lien avec les recherches théoriques sur la notion d'histoire que Benjamin mène parallèlement depuis déjà plusieurs années. En effet, à partir de la fin des années vingt, cet enjeu philosophique, même si ce dernier sous-tendait déjà son livre sur le drame baroque allemand, devient primordial pour Benjamin lorsque sa réflexion se tourne progressivement, au contact

de Lacis et de Brecht, vers un matérialisme historique. S'effectue alors, comme le note Stéphane Mosès, « le passage du paradigme esthétique au paradigme politique de l'histoire ». ¹⁷ Ce changement dans la conception benjaminienne de l'histoire se manifeste avant tout par une évolution de l'attitude de l'historien. Si ce dernier était représenté dans les travaux sur le *Trauerspiel* comme un artiste qui, par la contemplation des idées et une « écriture quasi poétique », ¹⁸ parvenait à accéder à la compréhension des faits historiques, il en va tout autrement à la fin des années vingt et ce dès la rédaction des premières notes du *Livre des passages*. Désormais, l'historien se montre méfiant à l'égard d'une conception strictement contemplative et abstraite de l'histoire. Ce qui l'intéresse dorénavant se situe dans l'actualité de l'instant historique. Autrement dit, la tâche de l'historien consistera à révéler, voire à « réveiller » cette face cachée de l'histoire. Pour Benjamin, l'objet historique n'est jamais donné, mais doit être construit, et ce au moyen d'une écriture éclairée et « réveillée » :

*La nouvelle méthode dialectique de l'histoire [...] se présente comme l'art de connaître le présent comme un monde de veille auquel se rapporte en vérité ce rêve que nous appelons passé. [...] Le rêve est la révolution copernicienne, c'est-à-dire dialectique, de la remémoration.*¹⁹

Remémorer les oublis du passé pour les réactualiser dans l'expérience présente, écrire l'histoire à l'envers, à partir du présent conçu comme le lieu même de la vérité, telles sont désormais les missions de l'historien. *Quid* alors des brigands, escrocs, et sorcières auxquels le philosophe redonne vie par le biais du microphone ? Certes, nous avons bien là des oubliés, des « sans-paroles » ²⁰ de l'histoire. Cependant, force est de constater que l'existence de ces personnages dont parle le philosophe à ses jeunes auditeurs s'ancre dans le Mal : le brigand est un malfaiteur pillant à main armée, l'escroc celui qui obtient quelque chose d'une personne

17 Mosès, Stéphane, *L'Ange de l'Histoire*, Paris, Gallimard, 2006, p. 202sq.

18 *Ibid.*, p. 203.

19 Benjamin, Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, trad. Jean Lacoste, Paris, Le Cerf, 1989, p. 405.

20 Il est d'ailleurs difficile de ne pas penser ici à l'écriture de l'histoire du point de vue des « vaincus », tâche éminemment révolutionnaire que Benjamin confiera en 1940 à l'historien matérialiste dans ses thèses « Sur le concept d'histoire ». Il est probable que les figures de charlatans, d'escrocs et de brigands présentes dans *Lumières pour enfants* soient à l'origine de la notion de « vaincus ».

par artifice, la sorcière celle qui conclut un pacte avec le diable afin de prononcer des maléfices. Pour quelles raisons Benjamin s'efforce-t-il donc de donner le droit de cité à ces « muets » de l'histoire ? Sa conception de l'histoire inspirée par le marxisme n'aurait-elle pas dû plutôt l'inciter à mettre en lumière la vie d'opprimés et d'esclaves ? Pourquoi s'intéresser à des personnes malveillantes ? La question est d'autant plus surprenante qu'elle se voit doublée d'une dimension morale, généralement étrangère à la réflexion connue du philosophe :

Doit-on parler de ces choses aux enfants ? Doit-on leur parler des escrocs et des criminels qui, pour se faire une fortune en dollars, ne respectent pas les lois et à qui cela réussit le plus souvent ? Oui, c'est une question que l'on peut se poser, et j'aurais mauvaise conscience, je crois, si je me contentais de vous faire claquer les « pétards » aux oreilles.²¹

Derrière les délits et les maux commis par les bandes de brigands, les escrocs et les sorcières, n'est-ce pas plutôt l'aspect à la fois mystérieux et lumineux de ces derniers que Benjamin tente de révéler ? Car, au fond, que ce soient les *bootleggers*, le comte Cagliostro, ou bien Caspar Hauser, ce sont surtout les différentes facettes de telles existences dans le Mal²² qui intéressent notre conteur radiophonique. De la même manière, c'est peut-être aussi l'occasion de (re)transmettre à ses jeunes auditeurs une « éducation à l'ambiguïté », pour reprendre les mots de Merleau-Ponty.²³

21 Benjamin, *Lumières pour enfants*, op. cit., p. 197.

22 Comment ne pas percevoir également à travers ces existences dans le Mal ce que Carl Schmitt nomme les « accélérateurs » de la catastrophe ? En effet, les différents personnages malveillants rencontrés dans les émissions de Walter Benjamin semblent appartenir à une conception gnostique de l'histoire. Dans une telle optique, l'histoire est perçue comme un déclin au sein duquel la catastrophe précède l'arrivée du Messie. Que ce soient les impostures des escrocs ou les actes impies des sorcières, tous paraissent concourir à l'accélération de la catastrophe. Autrement dit, si le monde se conçoit pour les gnostiques comme une détérioration croissante, il semble difficile de ne pas voir à travers ces existences dans le Mal les artisans de l'accélération de ce processus.

23 Nous faisons ici référence au concept de « perception ambiguë » qu'emploie Maurice Merleau-Ponty dans son cours sur *Les relations avec autrui chez l'enfant*, Paris, Centre de documentation universitaire, 1975, p. 13sq. Le phénoménologue s'inspire notamment des travaux en psychologie d'Else Frenkel-Brunswik. Cette dernière s'attache notamment à mettre en évidence le lien entre la tolérance à l'ambiguïté perceptive et la tolérance à l'ambiguïté des sentiments dans la maturation de la relation avec autrui. Frenkel-

L'idée que la réalité qui nous entoure se distingue avant tout par une profonde complexité, composée de mille couleurs. Les *bootleggers* sont bel et bien des contrebandiers d'alcools mais ce sont aussi des citoyens américains qui, au début des années 1930, ont défié la prohibition et le puritanisme en vigueur. Comment alors ne pas percevoir à travers les *bootleggers* les révélateurs de l'absurdité et l'inefficacité de telles lois? Des lois qui, pour Benjamin, sont

*transgressées par la moitié de la population, transformant ainsi les adultes en enfants désormais tentés par l'interdit, et dont l'application coûte une fortune à l'État, et la vie à de nombreuses personnes.*²⁴

Quant aux sorcières qui mènent une vie au service du Mal, elles furent également les victimes, à partir du XV^e siècle, des persécutions orchestrées par l'Église sous couvert d'arguments politico-scientifiques. Les procès de sorcellerie, écrit Benjamin, « furent le plus terrible fléau de cette époque avec la peste »:²⁵

*Ils se propagèrent comme elle, comme elle passèrent d'un pays à l'autre, eurent leur point culminant pour décroître momentanément, n'épargnant ni enfants ni vieillards, ni riches ni pauvres, ni juristes ni maires, ni médecins ni scientifiques ni chanoines; tous devaient monter au bûcher, qu'ils soient gens d'église ou charmeurs de serpents et bateleurs, sans parler des femmes, en nombre infini, de tout âge et de toute condition.*²⁶

Allant à l'encontre de toute stigmatisation, Benjamin s'efforce donc d'attiser la curiosité de ses auditeurs à l'égard des marginaux dont il narre

Brunswik définit la « rigidité psychologique » comme l'attitude des sujets qui, à toute question, donnent des réponses tranchées, sans nuances et sont peu aptes à reconnaître des événements discordants ainsi qu'à percevoir tout phénomène de transition. D'une manière générale, la rigidité psychologique se traduit souvent par une rigidité perceptive et intellectuelle: quel que soit l'énoncé d'un problème, le sujet rigide psychologiquement conservera la même méthode tout en ayant tendance à ramener au déjà connu toute situation nouvelle. Il faut d'ailleurs souligner qu'en 1950, Else Frenkel-Brunswik coécrivait l'étude sur *La personnalité autoritaire* avec Adorno, ouvrage dans lequel cette dernière se voit définie comme une personnalité refusant les interprétations ambiguës et préférant des réponses fermes et définitives, le plus souvent en terme de bien et de mal.

²⁴ Benjamin, *Lumières pour enfants*, op. cit., p. 204.

²⁵ *Ibid.*, p. 127.

²⁶ *Ibid.*

l'histoire et d'inciter ces premiers à devenir de plus fins observateurs de la réalité.

À côté des émissions consacrées aux sorcières et aux brigands de tous poils, on trouve une autre série d'interventions radiophoniques consacrée, quant à elle, à la ville de Berlin. Car, durant la première période pendant laquelle il travaille pour la *Funkstunde* de Berlin, Benjamin est chargé par la direction de la station de concevoir des émissions en lien direct avec l'histoire de cette ville. Si cette contrainte inhibe sans doute quelque peu la liberté du philosophe, elle va lui permettre, en même temps, de rapprocher sa pratique radiophonique du travail autobiographique sur son enfance berlinoise, qu'il était parallèlement en train de préparer.

Examinons, à la lumière de ces considérations, «Le Berlin démoniaque», l'un des premiers textes radiophoniques rédigés sur la ville de Berlin et diffusé le 25 février 1930. Dans celui-ci, Benjamin revient sur la lecture qu'il fit des ouvrages d'E.T.A. Hoffmann durant son enfance. Il évoque alors avec une certaine nostalgie les conférences et les lectures qu'organisaient ses professeurs en dehors du temps scolaire. Un soir, se souvient Benjamin, August Halm, qui enseignait alors la musique dans l'établissement, vint lire aux élèves quelques-unes des histoires d'Hoffmann et conclut son intervention par une phrase qui allait marquer profondément Benjamin :

«À l'occasion, je vous expliquerai dans quel but on écrit ce genre d'histoires». Cette occasion, je l'attends toujours et comme le brave homme est mort entre-temps, il faudrait que l'explication me parvienne, si tant est que cela soit possible, par des voies si étrangement inquiétantes, que je préfère la prendre de vitesse et tenir, face à vous, une promesse qui m'a été faite, il y a tant d'années.²⁷

Cette anecdote est d'autant plus significative que les parents de Benjamin lui avaient interdit de lire Hoffmann. Cela n'empêcha pas pour autant le jeune amateur de contes de satisfaire sa passion :

Je devais lire Hoffmann en cachette, le soir, quand mes parents étaient sortis. Je me souviens d'un soir où je lisais Les Mines de Falun, assis seul à l'immense table de la salle à manger, éclairée par la suspension – c'était encore Carmerstrasse – dans une maison parfaitement silencieuse, et petit à petit, toutes les terreurs, tels des poissons aux gueules aplaties, sortirent de l'obscurité pour se rassembler aux coins de la table, forçant mon regard à

27 *Ibid.*, p. 40.

s'accrocher à la page comme à une île salvatrice, alors qu'elle était la source de toutes mes terreurs, et une autre fois, plus tôt dans la journée – je me vois encore, debout devant la bibliothèque à peine entrouverte, prêt à jeter le volume dans l'armoire au moindre bruit, lisant le Majorat, pétrifié de terreur, une terreur renforcée par la peur d'être surpris, de sorte que je n'y ai rien compris.²⁸

Cette dernière remarque est reprise sous une forme légèrement modifiée dans « Enfance berlinoise » :

Je ne comprenais rien à ce que je lisais. Pourtant les terreurs que faisaient naître chaque voix spectrale, chaque coup de minuit et chaque malédiction se multipliaient et s'accomplissaient grâce aux angoisses de l'oreille qui guettait à chaque instant le bruit de la clé de l'appartement et le choc sourd de la canne de mon père qui tombait, dehors, dans le porte-parapluies.²⁹

Alors que le texte radiophonique insiste sur la terreur qui empêchait le jeune Benjamin de comprendre le texte qu'il avait sous les yeux, l'extrait d'« Enfance berlinoise » souligne le fait que sa crainte d'être surpris lui procure une certaine compensation esthétique de ce qu'il n'avait pas réussi à saisir durant sa lecture. Les souvenirs d'enfance du philosophe sur sa ville natale resurgissent également dans le script « Un gamin des rues berlinois ». Construit autour des mémoires du critique musical berlinois Ludwig Rellstab, ce texte est l'occasion pour le philosophe d'évoquer des quartiers et des lieux de Berlin auxquels il tient tout particulièrement. En témoigne la première scène où, après avoir évoqué la description que fit Rellstab du Tiergarten de 1815, Benjamin choisit de citer celle qu'écrivit son ami Franz Hessel dans *Promenades à Berlin*, plus de cent dix ans plus tard :

Tout compte fait, dans la pénombre surannée d'aujourd'hui il est resté aussi broussailleux et désorientant qu'il y a trente ou quarante ans, avant que le dernier Kaiser ne transforme le parc naturel en un lieu plus dégagé et plus présentable.³⁰

Les promenades de Rellstab et Hessel contribuent ainsi à élaborer une véritable « mythologie du Tiergarten », considérée par Benjamin comme la nécessaire approche préliminaire à toute réflexion sur la ville. Après

28 *Ibid.*, p. 41.

29 Benjamin, « Enfance berlinoise », dans *Sens unique*, trad. Jean Lacoste, Paris, Maurice Nadeau, 1988, p. 105.

30 Benjamin, *Lumières pour enfants*, *op. cit.*, p. 49.

avoir fait part à ses jeunes auditeurs de la fascination qu'éprouvait le jeune Rellstab pour l'univers de la magie, Benjamin choisit d'intégrer un nouvel élément dans son histoire. Il évoque alors la lecture qu'il fit d'un livre étonnant d'Ottokar Fischer sur la prestidigitation, *Das Wunderbuch der Zauberkunst*, où des centaines de tours étaient dévoilées et expliquées aux enfants :

Un coup d'œil sur la table des matières vous tire des larmes tant il existe de tours de magie. N'ayez pas peur de ne plus aimer les spectacles de magie, après toutes ces explications. Bien au contraire: celui qui sait observer attentivement, sans se laisser attraper par les propos agiles du prestidigitateur et sans perdre de vue ce qui importe – celui-là seulement sait que leur adresse incroyable, leur agilité fruit de l'entraînement et du zèle, tient de la sorcellerie.³¹

Ce Berlin « démoniaque » si cher à Benjamin est aussi celui des labyrinthes dans lesquels le flâneur peut laisser libre cours à ses désirs d'égarement. Le philosophe émet à ce sujet une dernière recommandation à l'attention de son jeune public :

Pour ceux qui aiment les labyrinthes, voici ma dernière incrustation. Je vais leur dire où ils peuvent admirer les plus beaux labyrinthes que j'aie jamais vus. Chez Paul Graupe, qui a réservé une salle entière de sa belle et grande librairie aux drôles de labyrinthes de villes, de montagnes, de vallées, des châteaux forts et de ponts que le peintre munichois Hirt a griffonnés d'une plume incroyablement précise, et où vous pourrez promener vos regards.³²

Livres de magie, labyrinthes, vieux écrivains oubliés, Berlin regorge de personnages et de lieux méconnus que les jeunes auditeurs sont invités à découvrir. Les rues marchandes également, les maisons, les jardins sans oublier les boutiques de jouets, véritable paradis des enfants, dans lesquelles l'univers du conte n'est jamais très loin. Diffusée en 1930, « Promenade des jouets berlinoise » est justement une émission que Benjamin consacre au monde du jouet. C'est aussi l'occasion pour lui de raconter un conte populaire, « Sœurette Tintchen », bien connu des enfants de l'époque. Un jour, une fée promet à cinq orphelins de les préserver de tout enlèvement à condition que leur entente ne soit jamais remise en cause. Or, un sorcier arriva et sema la discorde parmi les enfants en leur promettant de leur offrir de merveilleux cadeaux.

31 *Ibid.*, p. 52.

32 *Ibid.*, p. 54.

Les quatre garçons furent alors pris au piège et capturés. Seule la petite sœur, Tinchén, qui n'avait pas été tentée par les cadeaux du sorcier, fut épargnée et se vit alors confier la mission de sauver ses frères :

On ne lui demande qu'une chose pour délivrer ses frères, ne pas s'arrêter, même un instant, dans sa traversée du pays du méchant magicien – jusqu'à ce qu'elle arrive à sa caverne. Le magicien, pour l'empêcher de réussir, essaiera de la retenir avec des chimères. Qu'elle s'écrie, ne serait-ce qu'une fois : « Je veux rester ici », et elle tomberait en son pouvoir.³³

Or, c'est à ce moment précis que l'histoire de Tinchén, qui aurait pu se terminer idéalement par le sauvetage des quatre frères, subit un changement étonnant de destination :

Elle traversa ainsi plusieurs royaumes, l'oiseau surgissant toujours au bon moment, et nous pourrions la suivre pas à pas, si cette émission ne s'appelait pas L'Heure berlinoise et si je ne devais pas, tandis que Tinchén est au pays enchanté, retourner à Berlin par des voies mystérieuses et souterraines.³⁴

De ce fait, le retour du périlleux voyage des petits orphelins va être remplacé par l'évocation des jouets berlinois. En effet, le sauvetage des quatre garçons est éclipsé au profit de la description des galeries marchandes berlinoises :

Vous avez hâte d'arriver à Berlin mais moi, j'y suis déjà. Car ce que je vous ai dit sur le pays enchanté que doit traverser la petite fille courageusement sans s'attarder, je pourrais le dire des galeries marchandes de Berlin, où vous êtes tous passés courageusement sans vous attarder. Et parfois, même, quand votre mère avait le temps, en vous attardant. Vous me voyez venir, je pense, vous voyez où se trouvent ces longues galeries de jouets sans fée et sans magicien, plein cœur de Berlin. Dans les grands magasins.³⁵

À la suite de quoi le reste de l'émission est consacré à l'évocation du charme des différents jouets exposés dans les boutiques de Berlin. Benjamin y endosse alors le rôle de Tinchén, oubliant la mission qui lui avait été confiée, à moins que ce ne soit plutôt celui du mauvais magicien, observant l'excitation du désir des petits berlinois devant les marchandises des magasins. Cette fascination des enfants pour les rayons des grandes boutiques de jouets contraste nettement avec la dureté du monde du travail dont Benjamin dresse le portrait dans « Visite d'une

33 *Ibid.*, p. 56.

34 *Ibid.*, p. 57sq.

35 *Ibid.*, p. 59.

fabrique de laiton» et «Borsig», et la militarisation de la population sous le règne de Frédéric Le Grand, qu'il dénonce dans «Les cités-casernes».

S'inspirant de l'étude de Werner Hegemann publiée en 1930 sur le sujet,³⁶ ce dernier script relate le développement historique de la ville au cours duquel Berlin devint à la fois «la plus grande cité-caserne du monde»³⁷ et le lieu d'une lutte engagée, dès 1925 contre ces constructions. Ce phénomène trouve son origine à la fin du XVIII^e siècle dans le statut traditionnel de «ville de garnison» qu'avait Berlin. En effet, «l'effroyable cruauté» du régime militaire prussien était telle que des soldats tentaient régulièrement de s'échapper. Frédéric le Grand prit alors la décision de loger les soldats avec leurs familles dans des habitations collectives, les privant ainsi de tout autre refuge. La population civile était ainsi militarisée: l'âge des cités-casernes avait débuté. Ce qui aggrava cette situation fut la décision de Frédéric le Grand de développer la capitale non pas horizontalement mais verticalement, prenant ainsi Paris comme modèle. En agissant de la sorte, il commit une erreur «injustifiable».³⁸ À l'instar de Paris, la rénovation urbaine de Berlin, qui consacra l'ère des «cités-casernes», provoqua une catastrophe sociale.

Si la militarisation croissante de la population berlinoise est dépeinte par Benjamin avec un engagement très critique, il en va de même quant aux souffrances et à la dureté du monde ouvrier. C'est ainsi que notre conteur radiophonique nous ouvre les portes de l'usine *Borsig*, spécialisée dans la construction de machines-outils. L'on y découvre à la fois les multiples avancées techniques que présente cette firme («cette vingtaine [...] de halls, d'ateliers, de hangars, de cheminées»³⁹; «les chaudières, les machines des navires, les turbines à vapeur, les tuyaux, les appareillages chimiques et tous les innombrables produits de l'usine, sont chargés sur place»)⁴⁰ et la pénibilité du travail ouvrier («le bruit y est assourdissant mais on ne voit presque personne»)⁴¹. Dans sa «Visite d'une fabrique de laiton», Benjamin nous propose une présentation détaillée du processus de fabrication de ce métal. Le philosophe profite de cette

36 Hegemann, Werner, *Das steinerne Berlin: Geschichte der größten Mietskasernenstadt der Welt*, Berlin, Ullstein, 1963.

37 Benjamin, *Lumières pour enfants*, op. cit., p. 82.

38 *Ibid.*, p. 84.

39 *Ibid.*, p. 75.

40 *Ibid.*

41 *Ibid.*, p. 77.

déambulation sonore dans les méandres des entrepôts pour s'attarder sur ce qu'il reste du savoir-faire artisanal au cœur même de cette énorme machine à produire qu'est l'usine de laiton : le bain décapant dans lequel sont trempés les immenses morceaux de métal est décrit comme « l'un des stades où cohabitent encore l'ancien travail à la main et le nouveau automatisé, que l'on peut ainsi comparer ». ⁴² Et Benjamin de rappeler à ses jeunes auditeurs que l'ère de l'artisanat a depuis longtemps cédé la place à celle de la « rationalisation ». ⁴³ Avec le développement fulgurant de la technique et les progrès de la science, les machines remplacent désormais une grande partie des ouvriers. C'est tout un processus qui s'en trouve alors bouleversé, preuve que toute innovation technique s'accompagne toujours de « barbarie », la main habile de l'artisan disparaissant ainsi au profit d'une main-d'œuvre automatisée :

L'usine s'est équipée de trente fours, servant au réchauffement du métal, refroidi par les laminoirs, on les appelle des gueules, et deux ouvriers suffisent à les actionner, alors qu'il fallait, jadis, vingt-huit ouvriers pour quinze fours. ⁴⁴

Cette brève présentation ne saurait être complète sans esquisser quelques traits des récits de catastrophes qui ponctuent ces petites conférences pour enfants. En rappelant les tragédies humaines que furent « La chute d'Herculanum et de Pompéi », « Le tremblement de terre de Lisbonne », « L'incendie du théâtre de Canton », « La catastrophe ferroviaire du Firth of Tay » ou bien encore « Le Mississippi et l'inondation de 1927 », Benjamin met en lumière, une fois encore, l'Histoire. De cette façon, il rappelle à ses auditeurs que la catastrophe constitue un moment fondamental du développement historique, plus encore, un *signe* qui permet à l'homme de se rendre compte de l'illusoire pouvoir qu'il aurait sur la Nature. Pour autant, Benjamin se garde bien d'adhérer à quelque attitude pessimiste que ce soit. Le développement de la technique est, bien plutôt, à la fois porteur de progrès, que le philosophe ne sous-estime nullement, et de catastrophes, auxquelles l'homme doit faire face. Si l'histoire a un sens, c'est sans doute celui du désastre, nous dit Benjamin. Plus encore, la catastrophe révèle au grand jour les véritables passions de l'individu : la *violence* avec laquelle le gouvernement américain obligea

⁴² *Ibid.*, p. 107.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*

les paysans les plus pauvres à sacrifier leurs terres pour sauver la grande ville commerciale de la Nouvelle-Orléans menacée par la montée rapide du fleuve Mississippi, l'*égoïsme* de certains hommes face à la détresse d'habitants entourés par les eaux, la *modestie* du peuple chinois et la supériorité qu'il confère aux valeurs d'ordre et de travail, l'*avarice* des romains pris au piège des laves du Vésuve. L'histoire de l'Occident, que Benjamin évoque aux jeunes auditeurs berlinois et francfortois, se conçoit donc comme un véritable champ de ruines. L'histoire du progrès est, pour ainsi dire, l'histoire de sa désillusion. Même si, sous la forme de la révolution scientifique, il s'est imposé à notre civilisation moderne, avec des inventions technologiques performantes, le déficit en matière de « progrès réel de l'humanité » dans notre XX^e siècle est tel, qu'une prise de conscience critique du phénomène ne peut plus contourner la constatation de Benjamin, que « le concept de progrès doit être fondé sur la catastrophe ». ⁴⁵ Et c'est en cela que nous pourrions souligner, chez Benjamin, la polysémie de la notion de « médium ». En effet, si l'on relie les recherches sur le langage, qu'il mène à partir des années dix, et sa pratique de la littérature et surtout de la radio, on s'aperçoit que cette dernière peut se concevoir non seulement comme un médium, c'est-à-dire un moyen technique de communication et de diffusion d'information, mais également comme un *médium*, ⁴⁶ au sens prophétique et visionnaire du terme, auquel l'homme de radio qui parle à ses auditeurs peut correspondre. Si l'homme de radio peut lui aussi faire figure de médium, c'est peut-être en faisant preuve de « catastrophisme éclairé », pour reprendre les mots de Jean-Pierre Dupuy, c'est-à-dire en « transformant la menace de l'avenir en maintenant accompli, ce miracle télépathique seul digne d'être traité ». ⁴⁷ Le langage prophétique

45 Benjamin, « Sur le concept d'histoire », dans *Œuvres III*, *op. cit.*, p. 428.

46 Walter Benjamin avait d'ailleurs l'intention de réaliser une émission sur le spiritisme. C'est du moins un projet dont il fait part à son ami Scholem dans une lettre datée du 15 janvier 1933 : « Mais sinon il faut me contenter de filandreuses sciences occultes ; et pour l'instant je suis sur le point de faire un tour dans cette littérature en vue d'une émission radiophonique sur le spiritisme. Non sans évidemment m'être taillé tout à la dérobee et pour mon propre plaisir une théorie sur le sujet, que je me propose de te développer un soir lointain en compagnie d'une bouteille de Bourgogne » (Benjamin, *Correspondance*, t. II, *op. cit.*, p. 76).

47 Benjamin, « Madame Ariane, deuxième cour à gauche », dans *Sens unique*, *op. cit.*, p. 220.

de l'homme de radio consisterait donc moins en une divination et une interprétation du futur qu'en une invitation à « percevoir exactement ce qui arrive à la seconde ». ⁴⁸ Si la figure de « conteur » qu'occupe Benjamin sur les antennes de Berlin et Francfort lui confère une certaine forme de médiumnité, elle correspond, semble-t-il, à la tâche de traduire le monde et la catastrophe imminente qu'il contient.

III. L'avènement de la narration radiophonique: l'auditeur, le speaker et le pédagogue

Nous venons de le voir, Benjamin, en concevant les contes radiophoniques à destination de la jeunesse, produit une série de petits essais expérimentaux qui surprennent autant par leur écriture que par leur originalité. En endossant le rôle de « narrateur radiophonique », il se propose de résoudre, sur le plan pratique, un problème théorique fondamental posé par la modernité: celui de la réactualisation éventuelle de la figure archaïque du conteur au sein même d'un moyen technique de communication, la radio, qui contribue à sa disparition. Mais sur quels éléments Benjamin fonde-t-il au juste sa pratique du « conter » radiophonique?

Un premier élément permet de relier la narration traditionnelle et son éventuelle réactualisation dans le champ radiophonique, celui du matériau sonore. En effet, comme le remarque très justement Anne Boissière, ⁴⁹ la narration, chez Benjamin, engage une théorie du sonore, et ce, au titre de deux motifs déterminants qui ne sont autres que deux aspects du caractère artisanal de la narration. D'une part, le philosophe introduit, à propos de l'utilité de toute vraie narration, une conception singulière de l'écoute. Benjamin insiste donc sur le fait que la narration doit permettre avant tout à l'autre de raconter à son tour une histoire, sa propre histoire. Si la narration traditionnelle, telle que Benjamin la caractérise dans son essai de 1936, engage une théorie du sonore, cela s'explique également par la place importante qu'elle attribue à la mémoire. Car « écouter » ne signifie pas ici « comprendre » mais bien

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Boissière, Anne, « La part gestuelle du sonore: expression parlée, expression dansée. Main et narration chez Walter Benjamin », dans *Déméter*, janvier 2007 (<http://demeter.revue.univ-lille3.fr>).

plutôt «retenir». La narration ne trouve pas seulement son utilité dans la sagesse, le bon conseil. Elle permet aussi de constituer une mémoire qui est en train de décliner progressivement en raison de l'émergence de la reproduction technique et ce précisément depuis que les histoires ont pu être imprimées. Si la narration se trouve étroitement liée à l'artisanat, c'est donc parce qu'avant toute chose l'écoute et la mémoire représentent les piliers d'un art de narrer aujourd'hui en péril. Or, de quelle manière l'écoute et la mémoire de l'auditeur peuvent-elles encore être activées au sein de l'expérience, médiate par définition, que propose la radio? Au rapport personnel, direct, presque charnel du narrateur à son récit se substitue le rapport distancié du «conteur radiophonique» à l'enfant auditeur. C'est peut-être en empruntant ses éléments à la tradition du conte de fées, que le conte radiophonique pourra proposer une expérience sonore d'un nouveau genre.

S'il «reste le premier conseiller de l'enfance», le conte de fées correspond également, selon Benjamin, à «la première forme de narration authentique».⁵⁰ D'où l'importance pour lui de poursuivre, en quelque sorte, son écriture à travers le médium radiophonique. Non seulement, le conte de fées permet de donner à celui qui en fait l'expérience un bon conseil, mais c'est lui qui est le plus à même de porter secours à l'homme, là où «la détresse» est la plus grande: «Cette détresse est celle du mythe. Le conte de fées nous montre les premières dispositions prises par l'homme pour dissiper le cauchemar mythique».⁵¹ Car si le conte suscite chez Benjamin un tel intérêt, c'est que celui-ci permet, d'une certaine façon, d'indiquer à l'enfant les voies de son émancipation, l'univers du conte s'opposant par là à celui du mythe qui se définit par son aspect aliénant. En combinant «la ruse et l'insolence»,⁵² le conte de fées nous livre ainsi plusieurs enseignements:

[...] grâce au personnage du naïf, il nous apprend comment l'humanité se protège du mythe en «faisant la bête»; grâce au personnage du frère cadet, il nous indique que les chances de l'homme grandissent à mesure qu'on s'éloigne des temps originaires du mythe; grâce au personnage qui partit pour des expéditions périlleuses, il nous enseigne que les choses qui nous effraient peuvent livrer leur secret; grâce à la figure du sage, il nous montre que les questions que pose le mythe sont aussi simples que celles du sphinx; grâce aux

50 Benjamin, «Le Narrateur», *op. cit.*, p. 169.

51 *Ibid.*

52 *Ibid.*

*visages d'animaux qui, dans la féerie, viennent en aide aux enfants, il nous révèle que la Nature ne se sait pas seulement obligée à l'égard du mythe, mais bien plus volontiers rassemblée autour de l'homme.*⁵³

L'interprétation benjaminienne du conte de fées converge sur de nombreux points avec celle que proposera Ernst Bloch dans *Héritage de ce temps* (1935) et *Le principe espérance* (1954-1959). Dans ce dernier, le philosophe allemand cite en exergue un extrait de *Mein Leben und Streben* (*Ma vie et mon œuvre*) de Karl May dans lequel un jeune garçon, ne pouvant s'endormir en l'absence de son père, se plonge dans la lecture d'un conte intitulé *La grotte aux brigands de la Sierra Morena*. À l'arrivée de son père, l'enfant s'endort enfin pour être bientôt tiré du lit par un espoir irréprouvable. Il s'habille, rédige une note à son père pour lui confier que, ne pouvant supporter de le voir travailler jusqu'à sa mort, il part trouver de l'aide en Espagne. Il sort alors dans la rue, traverse la ville, le pays entier, arrive en Espagne où « dans ce pays de nobles voleurs »,⁵⁴ il compte trouver ceux qui l'aideront dans sa détresse. Ainsi, l'échappée nocturne de l'enfant, à laquelle l'a invité le conte, éclaire son avenir. De cette manière, les aspects clair-obscur du conte, chez Bloch, confondent l'attention de l'enfant, dont l'utopie se nourrit, avec l'attente des rêves :

*L'heure la plus propice aux contes est celle de la nuit tombante, alors que les objets familiers s'estompent et s'éloignent, et que le lointain, où tout semble meilleur, se rapproche de nous.*⁵⁵

C'est dans une intention similaire, semble-t-il, que la diffusion des contes radiophoniques de Benjamin était programmée juste avant l'heure du coucher des enfants. L'atmosphère particulière de la maison, lorsque la nuit était déjà tombée, favorisait ainsi les conditions requises pour permettre aux jeunes auditeurs de s'abandonner aux « rêves éveillés », juste avant de s'endormir.

Nous rêvons tous éveillés, suggère Bloch. À chaque moment du jour, nous souhaitons une autre vie, une vie meilleure, une transformation du monde, et parfois aussi, plus égoïstement, la richesse, le pouvoir et la vengeance. L'enfance offre, toutefois, à ces petits rêves éveillés l'espace le plus pur, qui permet de se délier des contraintes de la vie sociale et des

53 *Ibid.*, p. 169sq.

54 Bloch, Ernst, *Le principe espérance*, t. I, trad. Françoise Wuilmar, Paris, Gallimard, 1991, p. 420.

55 *Ibid.*, p. 421.

travers idéologiques. Le vecteur que constitue le «rêve éveillé» devient pour Bloch l'élément fondamental de la compréhension de l'utopie. Critiquant Freud, il tente de réhabiliter la fonction anticipatrice des rêves et se penche en particulier sur cet aspect négligé par la psychanalyse que constituent «les rêves éveillés». Ceux-ci ont une vocation différente de celle des rêves nocturnes, ayant moins à voir avec les mécanismes inconscients du désir qu'avec la volonté de se projeter dans un monde idéal. Renversant le principe de la théorie freudienne qui guide l'analyste vers les contenus figés de l'inconscient afin de tirer au jour des significations, Bloch amène d'emblée le contenu des rêves nocturnes à la lumière d'une conscience anticipatrice, de telle sorte que ce contenu entre, lui aussi, dans le vaste champ de la conscience utopique, non pas sous la forme de «résidus», mais comme véritable foyer d'actions politiques. Le contenu manifeste du rêve cesse ainsi d'être, selon Bloch, un «déguisement» comme le prétendait la psychanalyse freudienne.

De plus, si Bloch puise dans le courage de l'enfant parti à la recherche des voleurs de la Sierra Morena, c'est parce que la mise en route de l'enfant *figure* l'espérance. L'enfance n'appelle pas pour Bloch une lecture réductrice et régressive du monde, mais quelque chose qui l'arrache toujours d'emblée à elle-même. C'est sur le modèle du rêve éveillé que Bloch conçoit l'intuition propre à l'espérance, soit la découverte du «non-encore-conscient» qui est en rapport avec tout ce qu'il y a d'auroral dans le monde. Bloch est d'ailleurs convaincu que depuis ce réveil, depuis la chambre même où l'enfant s'éveille à la vie, alors que «très tôt déjà, [il] cherche», «l'image-souhait»⁵⁶ guide toute espérance. Dès lors, du moment où la politique n'a pas d'autre structure que celle du rêve éveillé et que le peuple a conservé cette faculté à s'éveiller à l'espérance d'un monde meilleur, la révolution devient réalisable.

Cette métaphore du réveil, dans laquelle Bloch perçoit les germes de l'utopie naissante, se retrouvera chez Bachelard, accompagnée d'une signification sensiblement différente. En effet, le philosophe français n'hésitera pas à affirmer, en 1950, que «la radio est [...] en possession de rêves éveillés extraordinaires».⁵⁷ De plus, elle a ceci de particulier de pouvoir toucher l'inconscient humain. Or, pour ce faire,

⁵⁶ *Ibid.*, p. 33.

⁵⁷ Bachelard, Gaston, «Rêverie et radio», dans Centre Pompidou (dir.), *Carnet d'écoute*, Paris, Éditions Phonurgia Nova, 2004, p. 28-31.

l'heure précédant le coucher sera la plus appropriée, permettant, par là même, à l'auditeur de recevoir « la bonne philosophie du repos ». ⁵⁸ À ces conditions, celui qui écoute la radio pourra alors faire l'expérience du « rêve éveillé ». C'est du moins ce que les contes radiophoniques de Benjamin semblent proposer à ses jeunes auditeurs.

Enfin, l'élément pédagogique représente également une composante fondamentale de l'écriture radiophonique du philosophe. En effet, la tâche que les radios de Berlin et Francfort confient à Benjamin est, pour lui, l'occasion de mettre en pratique une conception singulière de la pédagogie à laquelle il réfléchit depuis les années dix. ⁵⁹ Lorsqu'en 1929, il propose au jeune public de la radio de découvrir ses fantaisies radiophoniques, Benjamin rédige parallèlement le « Programme pour un théâtre d'enfants prolétarien », ⁶⁰ rendant par là un hommage aux expérimentations théâtrales qu'Asja Lacis a menées au lendemain de la révolution bolchevique de 1917. Cependant, Benjamin destine sa réflexion à une situation tout autre que la pratique de la jeune dramaturge lettone : celle du mouvement communiste berlinois des années trente, qui tente de développer une contre-culture offensive dont les techniques d'agit-prop constituent un élément. Le philosophe accorde d'ailleurs la plus grande valeur au fait que l'enfance y prenne sa place, non en se soumettant à des objectifs déterminés par les adultes, mais bien plutôt en se réalisant pleinement comme telle. Quant à Asja Lacis, il s'agit de ramener à une vie commune, à travers le théâtre prolétarien, des enfants abandonnés et livrés à eux-mêmes. Pour cela, elle ne sépare pas l'entente sociale recherchée par le jeu de la productivité individuelle et collective, ni celle-ci de l'improvisation qui promet « bonheur et aventure ». Par sa conception du théâtre pour enfants, Asja Lacis converge avec Benjamin dans une certaine idée de l'éducation communiste, incluant solidarité, polyvalence et spontanéité. Cette piste se prolongera d'ailleurs dans un

⁵⁸ *Ibid.*, p. 29.

⁵⁹ Le passage que fait Benjamin, en tant que jeune pensionnaire, de 1904 à 1906, au célèbre *Landerziehungsheim Haubinda*, situé en Thuringe, jouera un rôle décisif dans l'intérêt qu'il portera toute sa vie à la question de l'éducation. Fondé par Hermann Lietz en 1901, dirigé à partir de 1904 par Paul Geheeb et Gustav Wyneken, l'*Haubinda* développait une pédagogie progressiste, comprenant des activités théoriques et pratiques, où la structure hiérarchique entre maîtres et élèves était abolie.

⁶⁰ Lacis, Asja, *Profession : Révolutionnaire*, Grenoble, PUG, 1989, p. 50-57.

compte rendu que fait Benjamin des travaux d'Edwin Hoernle dans ce domaine. De la même façon que le théâtre permet à l'enfant de s'éveiller et de « s'activer », le conte radiophonique semble proposer une pédagogie de la narration et de l'écoute qui invite le jeune auditeur à se réapproprier le monde qui l'entoure, tout en lui garantissant, comme c'était le cas dans le « Programme pour un théâtre d'enfants prolétarien », le sentiment de son enfance.

En s'adressant aux jeunes auditeurs de Francfort et Berlin entre 1929 et 1933, Walter Benjamin fait donc une expérience de la radio qui sera certainement déterminante quant à la théorie de la narration qu'il développera quelques années plus tard. De par le caractère destructeur de ses phénomènes (l'utilisation démesurée de la technique, l'apparition du roman, le développement de la presse et de l'information journalistique), la modernité tend à faire disparaître l'art de narrer et à appauvrir l'expérience qui en découle, remarque Benjamin. Or, en usant du microphone, le philosophe essaie de résoudre une difficulté extrêmement complexe posée par la modernité : tenter de faire émerger une forme moderne de narration à l'intérieur même d'un organe – la radio – qui tend justement à faire disparaître l'art de narrer. De par la diversité des thèmes abordés (la catastrophe, l'escroquerie, la ville, l'enfance), Benjamin saisit, dans ces écrits expérimentaux et fragmentaires, l'opportunité de souligner un certain nombre de conceptions philosophiques, esthétiques et littéraires qui lui sont propres. C'est tout d'abord, l'occasion pour lui de renouveler, ou, du moins, de proposer une forme de narration qui se risque au médium moderne qu'est la radio. Le conte radiophonique lui permet également de méditer sur des questions théoriques qu'il ne développera que plus tard. C'est le cas notamment des notions de catastrophe et de reproductibilité technique. Enfin et surtout, l'écriture et la lecture de ces *Lumières pour enfants* lui permettent de s'adresser à une enfance qu'il s'agit d'éclairer. Pour cela, Benjamin met en pratique au moyen du jeu, de la tradition du conte de fées mais aussi d'une réflexion philosophique, une pédagogie de l'écoute radiophonique au centre de laquelle se trouve le jeune auditeur. En somme, si les expérimentations à la fois originales et audacieuses, que Benjamin réalise pour ce médium alors émergent, permettent de voir en lui un auteur radiophonique remarquable, il semble que la discussion théorique sur les médias qu'il a impulsée est loin d'avoir atteint, encore de nos jours, le niveau de l'analyse benjaminienne sur le sujet. Raison de plus pour ne pas voir en

lui que l'«archéologue de la modernité» mais aussi le créateur actif en matière radiophonique.