Walter Benjamin. Archives, Catalogue d'exposition
(Musée d'art et d'histoire du judaïsme, Paris,
12 octobre 2011-5 février 2012), Paris, Klincksieck,
2011, 320 p.

Patricia Lavelle

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/genesis/1000>

DOI : 10.4000/genesis.1000

ISSN : 2268-1590

Éditeur :

Presses universitaires de Paris Sorbonne (PUPS), Société internationale de génétique artistique
littéraire et scientifique (SIGALES)

Édition imprimée

Date de publication : 15 novembre 2012

Pagination : 247-248

ISBN : 978-2-84050-869-4

ISSN : 1167-5101

Référence électronique

Patricia Lavelle, « *Walter Benjamin. Archives, Catalogue d'exposition* (Musée d'art et d'histoire du judaïsme, Paris, 12 octobre 2011-5 février 2012), Paris, Klincksieck, 2011, 320 p. », *Genesis* [En ligne], 35 | 2012, mis en ligne le 17 juin 2014, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/genesis/1000> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/genesis.1000>

Comptes rendus d'ouvrages

Walter Benjamin. Archives, Catalogue d'exposition (Musée d'art et d'histoire du judaïsme, Paris, 12 octobre 2011-5 février 2012), Paris, Klincksieck, 2011, 320 p.

Compte rendu par Patricia Lavelle¹

La survie de l'œuvre de Walter Benjamin, largement posthume, ne serait pas assurée sans les nombreuses précautions prises par l'auteur lui-même qui, avec « l'éthique d'un archiviste » (p. 10), s'est toujours obstiné à ne pas laisser s'effacer les traces de sa pensée. Pour cela, il s'est fait aider par ses amis, en leur envoyant de nombreux manuscrits, copies dactylographiées de ces travaux, cahiers de notes, fiches, coupures de presse – des papiers qui prolongeaient ses nombreuses lettres et que les destinataires ont pris soin de bien conserver et de transmettre. Cet effort de classement et de sauvegarde est à l'origine des archives qui ont été exposées récemment au Musée d'art et d'histoire du judaïsme. Or, le souci de garder les traces de sa propre activité d'écrivain fait écho à l'importance toute particulière que Benjamin conférait aux témoignages du passé. Ainsi, l'exposition de ses archives a été une occasion de réfléchir sur l'importance des traces pour sa pensée et sur le rôle des techniques d'archivage dans son travail d'écriture.

Pour lui, les matériaux historiques n'étaient pas seulement des pièces permettant une reconstruction objective des événements, mais aussi des expressions évocatrices du passé. En ce sens, ils constituaient des points de départ privilégiés pour sa pensée et pour son travail

d'écriture. Les traces y ont une aura. Or, une des notices reproduites dans le catalogue de l'exposition définit l'expérience de l'aura comme la capacité de répondre au regard, de regarder en retour : « Quand un homme, un animal ou une chose inanimée sous notre regard lève le sien, il nous attire d'abord vers le lointain ; son regard rêve et nous entraîne à la suite de son rêve. L'aura est l'apparition d'un lointain aussi proche soit-il » (p. 53). Regardés par Benjamin, les vestiges de l'autrefois lui rendent le regard et nous attirent vers les rêves inaccomplis du passé. Comme la « madeleine » proustienne, ils ne sont pas pour lui de simples outils permettant une reconstruction des événements, mais peuvent devenir des éléments déclencheurs de ce travail dans la mesure où ils éveillent la conscience historique, en attirant l'attention pour ce qui a été oublié. C'est bien ce rôle qu'ont joué les passages parisiens dans les recherches sur le Paris du XIX^e siècle. De ce travail interrompu par la mort de l'auteur, nous n'avons qu'un ensemble ordonné de traces, c'est-à-dire une sorte d'archive ou de collection dont certains éléments très significatifs ont été exposés au Musée d'art et d'histoire du judaïsme. Le livre des passages semble en effet constituer le canon d'après lequel les commissaires de l'exposition ont cherché à présenter les archives de Benjamin.

« L'ordre, l'efficacité, la complétude, l'objectivité, tels sont les principes du travail d'archivage. Les archives de Benjamin, en revanche, manifestent les passions de la collecte. S'y accumulent les vestiges constituant les réserves de fond et demandant à être sauvés. Sites où fulgure l'actua-

lité, registres obstinément tenus de l'écrivain, subjectifs, lacunaires, inofficiels » (p. 10).

Fidèle à l'esprit du collectionneur qui confère à chaque objet une aura, l'exposition a été organisée autour de treize points correspondant à des matériaux de différents types, qui se renvoient entre eux, et permettent d'indiquer comment l'auteur se servait, de manière très personnelle, de techniques propres au travail d'archivage. Le premier, « Arbre du soin », rassemble des traces de son activité comme archiviste de ses propres écrits. Dans une recension dont le manuscrit a été inclus sous ce titre, Benjamin définit les collectionneurs comme ceux qui, obéissant aux caprices du hasard, suivent des traces : « ils sont des physionomonistes qui croient là que rien d'aussi saugrenu, d'aussi imprévisible, d'aussi subreptice ne puisse arriver aux choses sans que cela ne laisse ses traces en elles. Ce sont ces traces qu'ils suivent : l'expression de ce qui s'est produit les dédommage mille fois de la déraison de l'événement » (p. 34). En ce sens, le désordre ordonné des archives correspond à la constitution capricieuse d'une collection où on ne cesse de transformer « un destin de hasard en expression mimique » (p. 34).

Dans ce contexte, deux ensembles de manuscrits dévoilent les étapes intermédiaires de la production de Benjamin. Ils montrent les stratégies de composition explicitées par des images graphiques (« Constellations ») et permettent de reconstituer les chaînons intermédiaires entre les ensembles de mots-clés et les premières

1. CRIA-EHESS.

ébauches (« Tendre l'arc »). « Écrivaieries en pièces et fiches » montre que le caractère fragmentaire de l'œuvre, sa dispersion dans de nombreux petits textes, se traduit matériellement dans des techniques de classement par fiches, de découpe et de recollage des manuscrits. « Très tendres quartiers » expose les carnets que l'auteur tenait avec le plus grand soin et qui lui permettaient de prendre des notes facilement, là où il se trouvait, mais aussi de recopier ses travaux avec l'objectif de les rassembler et de les conserver. Les collections de fiches et les petits cahiers s'associent à la micrographie, l'écriture en miniature, très difficile à déchiffrer, qui caractérise bon nombre de manuscrits et semble indiquer matériellement le caractère énigmatique de ses écrits (« Du petit au tout petit »).

Une partie significative de l'exposition (« Amandes à casser ») est dédiée à la collection d'énigmes et de devinettes qui, jouant sur les sonorités de la langue, sur les déformations et les glissements sémantiques, renvoient à des éléments théoriques présentés artistiquement par l'auteur dans *Enfance berlinoise vers 1900*. « Opinions et pensées », qui rassemble des mots et tournures provenant de Stefan, le fils de Benjamin, inclut également des jeux langagiers de déformation et des livres associations qui ont sans doute constitué également une source pour l'élaboration littéraire de ses mémoires d'enfance. Plusieurs titres (« Physionomie du monde des choses », « Images de voyage », « Passé mué en espace », « Sibylles ») rassemblent des photographies de lieux, d'œuvres ou de jouets. Ce sont des images parfois annotées qui témoignent de la fascination de l'auteur pour le monde de la matière et de sa capacité physiognomonique de faire apparaître l'aura des choses tout en suivant, chez elles, la trace expressive de ce qui s'est produit. « Collecte de chiffons », titre sous lequel ont été réunies les traces de la collection de matériaux en vue du livre sur les passages parisiens, permet en effet d'accompagner la mise en œuvre de ce « génie du collectionneur » dont parle l'auteur (p. 34).

Paul Verlaine, *Chair & Hombres*, Manuscrits, édition établie par Pierre-Marc de Biasi, en collaboration avec Seth Whidden et Déborah Boltz, Paris, Textuel, coll. « L'Or du temps », 2009, 212 p.

Compte rendu par Olivier Bivort

Destinés à un public d'amateurs aisés, les livres de « L'or du temps », publiés « en tirage limité, marie[nt] à la fois les codes du design contemporain et ceux de la bibliophilie classique : des livrets de format différent, comprenant introduction, fac-similés, transcriptions et commentaires, sont enchâssés dans un écrin de toile noire, marqué à l'encre métallique, mystérieux et élégant » (présentation de l'éditeur). Pour inaugurer leur nouvelle collection, les éditeurs ont porté leur choix sur deux recueils de Verlaine, réunis et présentés sous le label de l'érotisme et de la dissidence : *Hombres*, publié sous le manteau par Albert Messein vers 1903 et *Chair*, imprimé à mille exemplaires pour la « Bibliothèque artistique et littéraire » juste après la mort du poète (en 1896), parallèlement à l'hommage que lui rendit *La Plume* le 1^{er} février 1896. Si *Chair* a depuis toujours figuré dans les *Œuvres complètes* de Verlaine, *Hombres* a longtemps souffert d'un ostracisme éditorial dû à la fois à la censure et la prudence des éditeurs. Il suffit de rappeler que ce recueil n'a rejoint les *Œuvres poétiques* « complètes » dans la Bibliothèque de la Pléiade qu'en 1989. C'est que le contenu licencieux ou provocateur de ces recueils n'est pas comparable : alors que le premier constitue à tous égards le fondement scandaleux de la littérature homosexuelle moderne, le second poursuit une veine petite-bourgeoise ouverte par Verlaine dans les années 1890 et, contrairement à ce qu'affirment ici les éditeurs, il n'y a pas de « proximité d'inspiration » entre eux. Verlaine avait d'ailleurs prévu, dans le registre pornographique, de faire de *Hombres* le pendant de *Femmes*, publié clandestinement à Bruxelles en 1890. La réunion de *Hombres* et *Femmes* aurait

peut-être justifié davantage cette entreprise éditoriale qui se fait parfois sans véritable motif le paladin du dernier Verlaine, élevant au pinacle tels vers de *Chair* aussi peu inspirés que les appâts des égéries qui les ont peut-être suscités. Or la réévaluation du « dernier » Verlaine ne se fait pas toujours sans parti pris ni approximations : si *Chair* fait suite à *Élégies* et à *Odes en son honneur*, recueils publiés par Verlaine en 1893, *Hombres* appartient au domaine très privé de la littérature clandestine ; il est contemporain de *Parallèlement*, le premier recueil du poète où apparaît une défense explicite de l'homosexualité, alors que *Chair* est un avatar tardif de la dernière manière de l'auteur. Aussi, comment suivre le commentateur qui associe « dans le même temps ou presque » les poèmes chrétiens de *Sagesse* à la rédaction des pièces « les plus avilissantes » et s'inquiète de cette troublante promiscuité (p. ix) ? La composition de *Sagesse* remonte à 1874 ; celle de *Hombres* date des années 1889-1890 et celle de *Chair* s'échelonne entre 1893 et 1895 ! D'autre part, faut-il réellement voir dans *Chair* un sommet de la poésie érotique, un livre « honteux » et « maudit » traduisant une « expérience existentielle d'une rare violence » (p. viii et x) dont la « richesse et la complexité » s'affirment « plus intensément et plus profondément que jamais dans l'œuvre du poète » (p. xxviii) ? Yves-Gérard Le Dantec, en 1954, parlait plus raisonnablement de « livret amoureux »... Distinction faite, il reste que la publication du manuscrit de *Hombres* constitue une étape importante dans la reconnaissance d'un des textes majeurs de la littérature « libre » du xix^e siècle.

On assiste depuis quelques années à la présence massive de manuscrits d'écrivains sur le marché de la littérature. Expositions, catalogues, beaux livres, revues – et même un musée ! – donnent l'illusion au public de se mesurer avec l'acte créateur, quand ils ne répondent pas à son besoin de sacraliser tout texte écrit « de la main de l'auteur ». Cet intérêt croissant du public pour les arrières-cui-