

CHRISTINE DUPOUY

Passages — Aragon/Benjamin

Or nous ne pénétrons dans le mystère que pour autant que nous le retrouvons dans le quotidien, grâce à une optique dialectique qui reconnaît le quotidien comme impénétrable, l'impénétrable comme quotidien.

Walter Benjamin, *Mythe*, p. 311¹

Passages dans l'œuvre de Benjamin

Au débordement sera voué mon propos, à ce Schwellen (gonfler, enfler, dilater) qui dit aussi le seuil (die Schwelle), zone et zone de transition — passage. Benjamin, qui a séjourné régulièrement à Paris avant l'exil définitif de 1933, maîtrisait parfaitement la langue française, et connaissait aussi bien la littérature française que la littérature allemande. Dès 1923, il traduit les *Tableaux parisiens*, textes sur la ville qui alimenteront sa future réflexion, puisque le *Baudelaire* sera un élément de l'ensemble plus vaste sur Paris et les passages. Est importante aussi son amitié avec Franz Hessel, «paysan de Berlin» (*Sens*, p. 31) avec qui il traduit Proust à partir de 1927, et qui est lui-même l'auteur d'un livre intitulé *Promenades à Berlin* paru en 1929. Benjamin lui rendra hommage dans *Enfance berlinoise*, ouvrage achevé vers 1933, d'inspiration proustienne.

Comme cela apparaît bien dans la correspondance, la découverte du *Paysan de Paris*, publié en 1926, est décisive. Ainsi, adressant en 1935 à Adorno son exposé sur «Paris capitale du XIX^e siècle», Benjamin fait l'historique de son travail et rappelle qu'«il y a au commencement Aragon, *Le Paysan de Paris*, dont le soir au lit, [il] ne pouvait jamais lire plus de deux ou trois pages, [son] cœur battant si fort qu'il [lui] fallait poser le livre» (*Correspondance* II, p. 163). En 1927, Benjamin, qui se sent très isolé en Allemagne et croit retrouver dans le mouvement surréaliste ses propres préoccupations, grâce à la lecture du *Paysan* et à l'atmosphère parisienne découvre enfin la forme de *Sens unique*, «livre de notes» auquel il rêvait depuis longtemps (lettre à Hofmannsthal du 5.6.1927, *Correspondance* I, p. 406). Aux placards et publicités intégrés dans le texte d'Aragon répondent des fragments aux titres déclencheurs empruntés au réel, titres de journaux populaires, pancartes, plaques.

L'ouvrage sera publié en 1928, en même temps que sa thèse sur *L'Origine du drame baroque allemand*, qui l'avait occupé de nombreuses années et avait été refusée par l'Université, et de fait l'auteur se trouve alors à un moment charnière, point de passage entre deux grands pans de sa recherche. Comme il l'écrit à Scholem en janvier 1928, le cycle

germanistique s'achève, clôturé par le livre sur le Trauerspiel; à la réflexion sur le XVII^e siècle allemand va correspondre l'étude sur le XIX^e siècle français, qui prolongera *Sens unique*. Dans cet «essai très curieux et précaire à l'extrême sur les «Passages parisiens. Une féerie dialectique», les thèmes profonds d'*Einbahnstrasse* vont [...] défilier dans une gradation colossale.» Ces confidences nous paraissent après coup fort ironiques, Benjamin évaluant mal l'ampleur de sa tâche suppose qu'il s'agit là d'un travail de quelques semaines. Il a toutefois conscience de n'avoir jamais risqué l'échec à ce point (lettre à Scholem du 30 janvier 1928, *Correspondance* I, p. 414)...

Le passage, point de rencontre entre Aragon et Benjamin, qui dans son magnum opus passe sous silence l'autre aspect du livre, «Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont», alors que dans *Enfance berlinoise* il évoquait le Tiergarten, constitue la base de cette vaste architecture, réunissant de manière exemplaire les principaux éléments de la modernité. Les passages devaient originellement fournir le titre de l'ensemble, et l'exposé de 1935, alors même qu'il est intitulé «Paris, capitale du XIX^e siècle», s'ouvre inévitablement sur le mythe fondateur des passages. Le passage, lieu de rencontre, a vocation de rassembler, point de départ d'une chaîne quasi infinie, la notion de passage entraînant celles de commerce et de grand magasin, d'éclairage au gaz, de construction en fer, de flânerie, bref de ville moderne. Dans un rapport de mise en abyme, pour Benjamin citant un *Guide illustré*, «un tel passage est une ville, un monde en miniature» (*Paris*, p. 35).

Benjamin et le surréalisme

Dans les travaux préparatoires au projet, il convient en outre de noter l'important article de 1929 sur le surréalisme, conçu comme «prolégomène» à l'ouvrage (lettre à Hugo von Hofmannsthal du 26 juin 1929, *Correspondance* II, p. 19). D'emblée la perception est à la fois éclairante et faussée. Benjamin souligne la relation privilégiée du surréalisme avec la ville («Il n'est de visage aussi surréaliste que celui d'une ville». *Mythe*, p. 303), et il salue la qualité de «voyants» et de «déchiffreurs de signes» des écrivains du mouvement (*ibid.*, p. 302). Il politise le rapport surréaliste aux objets, dans lesquels on reconnaît une liste plus benjaminienne que surréaliste, ne serait-ce que par sa cohérence: «Le suranné, [...] les premières constructions en fer, les premières usines, les plus vieilles photos, les objets qui commencent à mourir, les pianos de salon, les vêtements de plus de cinq ans, les lieux de réunion mondaine lorsqu'ils commencent à passer de mode... Le rapport de ces objets à la révolution, voilà ce que ces auteurs ont mieux compris que personne» (*Mythe*, p. 302).

La dimension historique lui permet de juxtaposer deux affirmations contradictoires. Le surréalisme naissant, tel qu'il peut apparaître dans

Une vague de rêves (Aragon 1924), son et image, submergeait tout, ne laissant «pour le petit sou appelé 'sens' pas le moindre interstice» (*Mythe*, p. 299). Par projection, Benjamin insiste sans doute beaucoup trop sur la volonté herméneutique du mouvement, qui est bien d'ailleurs son fait, en tant que philosophe, que celui des surréalistes, d'abord poètes avant toute démarche interprétative. Aragon dans *Les Incipit*, alors même que dans sa «Préface à une mythologie moderne» il s'est livré à une réflexion d'une réelle qualité philosophique — certes il ne s'agit là que d'une préface, et le reste de l'ouvrage n'a pas été développé sur ce mode —, se défend d'avoir voulu faire de la philosophie et s'affirme «l'ennemi de la philosophie, tout au moins des philosophes» (*Incipit*, p. 55). Dans *Passages II*, ébauche pourtant à peu près contemporaine de l'article, Benjamin d'ailleurs se contredit, remarquant assez méchamment qu'on ne doit pas attendre du livre d'Aragon «autre chose qu'une physiologie et, pour le dire franchement, un rapport d'autopsie sur ces parties on ne peut plus mortes et on ne peut plus mystérieuses de la capitale de l'Europe» (*Paris*, p. 880). Sa tâche consistera donc à mettre en valeur philosophiquement le surréalisme, le dépassant (aufheben) au sens hégélien (lettre à Scholem du 9 août 1935, *Correspondance II*, p. 183).

Dans son article, «l'observateur allemand» (*Mythe*, p. 297) se réfère principalement au *Paysan de Paris* et à *Nadja*, qu'il estime, mais dont il souligne néanmoins les faiblesses. Ces critiques concernent surtout le texte de Breton, exagérément fasciné par «l'humide alcôve du spiritisme». L'«illumination profane, d'inspiration matérialiste et anthropologique» (*Mythe*, p. 299), permettant de mieux connaître le monde, doit être employée avec précaution, et il convient de maintenir la nécessaire dialectique entre mystère et quotidien, se gardant vigilant sans jamais sombrer dans la pure fascination romantique (*Mythe*, p. 311). Cette dialectique, qui n'est pas sans parenté avec le *Unheimliche* qu'Hélène Cixous traduit par «familier étrange», Benjamin l'avait lui-même éprouvée lors de son expérience du «Hachisch à Marseille», notant «une alternance prolongée d'états de rêve et de lucidité, un constant va-et-vient, à la fin épuisant, entre des modes de conscience tout à fait différents» (*Mythe*, p. 287).

Le souci du réveil — pour Benjamin il faut «s'arracher au royaume du rêve» (*Paris*, p. 881); l'onirisme n'est pas une fin mais un moyen — constitue une différence majeure par rapport au surréalisme, et explique peut-être, avec les restrictions évoquées plus haut, que Benjamin et les surréalistes ne se soient jamais rencontrés. À l'égard du surréalisme Benjamin se comporte comme avec les autres courants de pensée qui l'ont fortement influencé, le judaïsme et le marxisme. Pris dans une relation de *double bind*, à la fois il exagère son allégeance et cherche à affirmer sa différence, éternellement étranger et souffrant — juif? —, et l'on peut comprendre ainsi sa marginalité désirante par rapport à l'Université. Dès le départ, le 30 novembre 1928, il confie à Scholem le

caractère contradictoire de sa démarche, qui la voue inéluctablement à l'échec: «Afin d'arracher ce travail à un voisinage trop ostensible avec le mouvement surréaliste qui, si compréhensible et fondé soit-il, pourrait me devenir fatal, j'ai dû l'élargir toujours davantage» (*Correspondance*, I, p. 439)

Benjamin, pour qui le surréalisme est quasi mort en 1929, fasciné par les milieux de la NRF où il espérait pouvoir se faire publier, ne chercha pas vraiment à rencontrer les membres du groupe. Lui qui n'a jamais eu sa carte du Parti ne saurait fréquenter l'Aragon militant des années Trente, quoiqu'il ait en commun avec lui d'avoir été converti par une femme, Asja Lacis, en 1924. À la recherche d'un souffle nouveau (Leiris, Klossowski, Caillois...) du surréalisme il ne connaîtra que la dissidence de Bataille et du Collège de Sociologie. Au moment du départ ultime, c'est à Bataille qu'il confiera le manuscrit des *Passages*, accomplissant ainsi son rêve le plus cher de n'être plus que livre parmi les millions de volumes de la Bibliothèque Nationale où il avait tellement travaillé, au cœur du quartier des passages.

D'Anicet au Paysan: Eros et Thanatos

Révélation décisive pour Benjamin, le passage l'est aussi pour Aragon, seuil dont le franchissement l'éloignera fatalement de Breton et du surréalisme, l'entraînant sur la voie du roman. La première apparition de ce qui est plus qu'un thème obsédant — et deviendra centre de méditation philosophique — se fait au chapitre II d'*Anicet*, sous-titré «ou le panorama, roman», comme si une étrange connivence existait entre le panorama, tableau circulaire en trompe-l'œil typique du XIX^e siècle et cher à Benjamin, associé aux passages auxquels il donna éventuellement son nom, et la forme romanesque, «mentir-vrai» dans lequel allait s'épanouir le talent d'Aragon. Espace clos qui à eux seuls sont tout un monde et donnent l'illusion du réel, c'est bien de théâtre que parle *Anicet* (*Anicet*, p. 47), et ceci renvoie au caractère magique du passage, lieu de transformation où «les inscriptions ne demandent qu'à changer de sens» (*ibid.*).

Le mouvement caractéristique du passage² — on ne s'y attarde pas — et de la modernité, intuition que Benjamin retrouvera dans sa réflexion sur la mode, temps de l'enfer et du tout-nouveau (*Paris*, p. 814), est ici particulièrement accéléré, tournant à la frénésie du bal et d'une passade, pour ne pas parler d'une passe au sens érotique du terme. Le procédé d'accumulation («Il y a » suivi d'une longue liste détaillant les différents étalages) (*Anicet*, p. 46-47) rend bien compte de la démarche capitaliste qui avait voulu faire de ces temples de la marchandise un moderne équivalent de la caverne d'Ali-Baba et des bazars orientaux. Cette impression de richesse est due au travail de condensation évoqué par Aragon dans sa préface («Sa description synthétique des passages

parisiens, dit-il à propos du passage des Cosmoramas, emprunte à plusieurs ses boutiques» (*Anicet*, p. 21), qui loin d'être négatif comme le pense l'auteur permet de suggérer l'impression d'abondance que l'on pouvait avoir à l'époque de la splendeur des passages, c'est-à-dire sous le Second Empire qui est clairement désigné (p. 47 «Les pièces de cinq francs à l'effigie de Napoléon III multipliables à volonté»; p. 50, à propos du bal: «aux gibus, aux escarpins, je reconnais le Second Empire...»).

Au contraire le *Paysan* est expressément ancré dans le présent, Aragon ayant abandonné le masque de la fiction pour évoquer des événements contemporains, la démolition du Passage de l'Opéra qui doit s'accomplir en janvier 1925, alors que le texte est daté de 1924. En raison de cette échéance, le passage est déjà quelque peu à l'abandon: on y est exproprié (*Paysan*, p. 38), un magasin est «fermé pour cause de décès» (p. 36), on s'y proclame «Fournisseur de S.A.R. Monseigneur le Duc d'Orléans» (p. 37), et la seule exposition à laquelle on se réfère est celle de 1889 (p. 36). Pour autant, ce caractère désuet ne renvoie à aucune nostalgie: il est la marque de la modernité pour qui tout se périme de plus en plus vite.

Travaillant sur un passage voué à la démolition — non pas seulement, comme il le dira dans *Les Incipit*, parce que cela rendrait la description invérifiable³ —, Aragon ne perd pas de vue son projet d'élaborer une mythologie moderne, comme le théâtre du même nom, pourtant passablement délabré. Cet établissement misérable, dont on ne sait s'il eut «jamais son époque de lustre et de grandeur» (*Paysan*, p. 123), est moderne par sa vétusté. (*Paysan*, p. 133).

Notre présent est le fruit de ce passé récent qui a marqué la naissance d'une nouvelle ère (ainsi pour Benjamin le panorama annonce-t-il la photographie et le cinéma) (*Paris*, p. 37). Son caractère démodé est paradoxalement l'indice de sa proximité, comme du père par rapport au fils: qui songerait à trouver démodée une époque dont tout nous séparerait? Démarche archéologique, visant à mieux percevoir par un juste recul un quotidien qui risquerait de se dérober par trop d'immédiateté⁴. On a de surcroît ici une dialectique du proche et du lointain caractéristique du mythe, qui à la fois appartient à un temps radicalement autre — le passage vivra désormais dans la mémoire et dans le livre — et peut être sans cesse réactualisé, figure emblématique de l'origine orientée vers l'avenir.

La mort est de manière privilégiée associée au passage: il est ce qui passe — trépas —, comme la mode voué à l'éphémère⁵. Pour Aragon «le passage de l'Opéra est un grand cercueil de verre» (*Paysan*, p. 44), et Benjamin rappelle que lors de sa construction en 1802 le «passage du Caire, près de la rue Saint-Denis, ... [a été] pavé en partie de pierres sépulchrales» (*Paris*, p. 83). Au XV^e siècle les prostituées fréquentaient les arcades du cimetière des Innocents (*Paris*, p. 531), et de la sorte en

des temps fort anciens a commencé ce qu'Aragon qualifie de «double jeu de l'amour et de la mort» (*Paysan*, p. 44). Le passage de l'Opéra, hanté par «tout [un] peuple changeant de femmes qui concèdent à la volupté un droit perpétuel sur ses va-et-vient» (*Paysan*, p. 46) comporte bien évidemment un bordel dont la complexe «géographie du plaisir» (*Paysan*, p. 57) constitue une mise en abyme du passage, voyeurisme et rencontre⁶.

Conception sordide de l'amour, c'est le destin qui se joue ici, aux enjeux de mort. Aragon rêve devant les bagages de Landru, «expérimentateur sensible», bagages qui sont autant de symboles mystérieux de son destin (*Paysan*, p. 58), et la prostitution a valeur libératrice, pour l'homme en tout cas dont le seul point de vue est exprimé. Pour le flâneur affranchi des conventions (*Paysan*, p. 130), la femme est moins marchandise — d'où sa présence logique parmi les autres commerces — que figure de hasard et communion avec la masse (*Baudelaire*, p. 225). Comme dans une salle de jeu — et les passages ont souvent abrité des tripots, de Balzac au Passage-Club —, on parie, dans la pure volupté de l'inconnu. Peu importe la perte ou le gain, c'est l'incertitude, source de tous les possibles, qui fonde la jouissance (*Paris*, p. 508).

Selon une formule relevée par Benjamin (*Paris*, p. 510), la «clarté soudaine» qui illumine le passage de l'Opéra est moins foetale que teintée d'un érotisme trouble, éclat «sous une jupe qu'on relève d'une jambe qui se découvre» (*Paysan*, p. 21). Lieu par excellence du fantasme, l'importance de la métaphore liquide signale la féminité énigmatique de ce labyrinthe où les sujets masculins tendent à s'égarer⁷, épreuve initiatique non dépourvue d'angoisse.

Baigné d'une «lueur glauque», «abyssale» (*Paysan*, p. 21), le passage aux allures d'aquarium se métamorphose en paysage sous-marin: aussi est-il tout naturel de voir surgir une sirène, réminiscence nervalienne mais également terme utilisé au XIX^e siècle pour désigner les créatures de rencontre (voir par exemple Béraud, *Paris*, p. 519). De son côté Benjamin rêve à un livre de science-fiction, *Le Péril bleu*, dans lequel l'homme serait perçu comme un poisson au fond de l'océan, et d'après lui il faut «penser le passage comme pavillon thermal» abritant une source légendaire. (*Paris*, p. 826).

Dans *Le Paysan*, pour accéder à l'établissement de bains à l'atmosphère malsaine autant qu'onirique il faut «s'enfoncer dans le sous-sol» (*Paysan*, p. 71), évocation à laquelle répond, chez Benjamin, le terrifiant souvenir d'une piscine: demeure d'une déesse jalouse où l'on risque d'être écrasé par la masse d'eau (*Sens*, p. 124). Eros et Thanatos sont ainsi inexorablement mêlés, comme chez Aragon pour qui les baignoires de l'établissement de bains, prostituées et sarcophages, «sont de dangereuses sirènes pour le visiteur qui se confie à leur émail lépreux» (*Paysan*, p. 65). La volupté semble s'accroître du risque même, rencontre avec la mort (*Paysan*, p. 67).

Il est impératif de sortir de cette crypte du passage pour retrouver la vérité heureuse du lieu, à savoir la dialectique du dehors et du dedans. «Demeure du collectif» dont l'habitat naturel est la rue, le passage offre une intimité qui l'apparente à l'intérieur bourgeois. Et Benjamin de rêver à une étonnante analogie: «Pour ce collectif, les brillantes enseignes en émail des maisons de commerce sont un trésor mural qui a autant de prix, sinon plus, que le chromo bon marché dans l'intimité du chez-soi. Les murs avec 'Défense d'afficher' lui servent de pupitre pour écrire, les kiosques à journaux sont ses bibliothèques, les vitrines ses inaccessibles armoires vitrées, les boîtes aux lettres ses bronzes, des bancs son mobilier de chambre à coucher et la terrasse de café la fenêtre en encorbellement d'où il peut surveiller son ménage» (*Paris*, p. 826).

Ce «comme si» qui a été violemment critiqué par Adorno⁸ est en réalité fondé sur des textes utopiques du XIX^e siècle, de Fourier et surtout de Tony Moilin, auteur du visionnaire *Paris en l'an 2000*. Dans ce livre paru en 1869, l'auteur imagine une collectivisation de Paris. Le gouvernement socialiste fait aménager des rues-galeries dans l'ensemble de la capitale en faisant détruire le premier étage de chaque maison, chaque galerie communiquant avec les autres (*Paris*, p. 80). Les passages réels sont donc autant de traces d'une ville de l'esprit, et c'est ce qui explique sans doute en partie leur potentialité onirique, comme l'a bien compris Aragon rebaptisant le passage de l'Opéra (*Paysan*, p. 109). Un passage n'est jamais seul, il forme réseau, labyrinthe, aux dimensions de la masse et de l'imaginaire.

Le passage, temple capitaliste, peut être perçu comme architecture populaire. C'est en tant que collectif révolutionnaire que le groupe surréaliste se réunissait dans un café du passage de l'Opéra, dialectique de l'ouvert et du fermé propice à la fécondation: «Le père du surréalisme était Dada. Sa mère était une galerie appelée «passage» (*Paris*, p. 107). On mettra alors moins l'accent sur l'exploitation et le commerce — ce que fera Aragon en 1936 en évoquant le Passage-Club — que sur l'art et le plaisir de la flânerie.

En effet dans les passages tombés en désuétude on ne consomme pas plus qu'on ne travaille⁹, niant de la sorte radicalement le système capitaliste. Hors du rythme d'activité habituel, le passage est une rue idéale, de la voie publique conservant l'essentielle liberté et offrant de surcroît le confort de l'abri ... On y erre à la manière des anciens hôtes du labyrinthe, et l'on se perd à tous les sens du terme, ne possédant rien et miraculeusement s'échappant à soi-même. Opère l'alchimie du lieu, dont le caractère collectif mais surtout impersonnel est fondamental.

Dans ce lieu se passe ce qui ne saurait se produire ailleurs, et c'est sans doute ce qu'Aragon entend quand il parle de dimension métaphysique. La modernité est l'époque du mouvement, non de l'essence

immuable. C'est pourquoi la caractéristique principale de ces temples est d'être en devenir, à l'état de naissance: «La divinité ne les habite pas encore. Elle s'y forme» (*Paysan*, p. 19). C'est en cela qu'elle est vivante, au contraire des cultes traditionnels figés, et sa force transformatrice entraîne quiconque s'aventure dans ses «galeries enchantées» (*Paysan*, p. 54). Le charme opérant du passage tient à son mystère, qui est de l'ordre de l'inconscient: individuel chez Aragon, collectif chez Benjamin.

Aragon explique dans *Les Incipit* que «l'histoire [du *Paysan*] est celle de l'évolution d'un esprit, à partir d'une conception mythologique du monde, vers le matérialisme» (*Incipit*, p. 58-59), et la première personne est revendiquée, s'accompagnant d'une dénonciation de l'illusion du collectif¹⁰. Lorsque se découvre le mystère à la manière du lapsus, ce sont «ses propres abîmes» qu'aperçoit le passant rêveur, et qu'il va entreprendre de sonder (*Paysan*, p. 20). Comme l'a bien souligné Jacqueline Chénieux¹¹, le point de vue est fortement idéaliste (ainsi p. 109: «Cette marchande de mouchoirs, ce petit sucrier [...] sont des limites intérieures de moi-même»), et le passage ne vaut pas en lui-même mais est «une méthode pour [s'] affranchir de certaines contraintes, un moyen d'accéder au-delà de [ses] forces à un domaine encore interdit» (*Paysan*, p. 109).

Pourtant, si au terme on parvient à l'avènement d'un sujet nouveau — le futur romancier —, le moyen est l'abolition de la personne (*Paysan*, p. 249). Dans une logique hégélienne le devenir-soi-même passe par le devenir-autre, objet de soi-même. S'attachant au monde concret, le Je est cet objet qu'il contemple, par quoi retournant à lui-même, il se détermine comme sujet. Aragon citant Hegel (*Paysan*, p. 45) souligne ce mouvement qui fait que l'on va du sujet à l'objet puis à nouveau au sujet.

La réussite de ce roman sans personnages tient à la présence du monde concret rendu le plus fidèlement possible par une description qui, en dépit de quelques intrusions d'auteur, s'efface devant son objet jusqu'à, surtout s'il s'agit d'une inscription, en accueillir l'exact équivalent textuel. Aucun élément n'est oublié, et chacun est présenté dans sa singularité. La précision et l'exhaustivité des descriptions annoncent le Nouveau Roman, cependant que les développements oniriques prennent une autonomie quelque peu esthétisante, ce qui n'est jamais le cas de la rêverie benjaminienne, toujours motivée et porteuse de sens.

Au contraire d'Aragon, Benjamin privilégie la notion de collectif, entité un peu vague où se mêlent influences marxistes et jungiennes¹². Dans l'opposition entre l'individuel et le collectif se joue la différence entre *Enfance berlinoise* et le livre sur Paris, puisqu'il s'agit de passer de la perception subjective d'un enfant à une approche historique et globale. Mais on ne saurait si aisément distinguer les deux ouvrages, qui en réalité obéissent à une démarche similaire, quoique inversée: l'évocation

de l'enfance ouvre sur une réflexion sur l'époque Bidermeier et la genèse du XIX^e siècle (*Sens*, p. 34), et l'expression du collectif dans les *Passages* implique le recours à l'expression individuelle, pour ne pas parler de la figure du flâneur, certes «homme des foules» et métaphore de Baudelaire, mais aussi double de l'auteur.

Enfance berlinoise n'est pas seulement l'histoire d'un petit bourgeois juif des quartiers privilégiés de l'ouest. Réminiscence proustienne, les intérieurs ont un rôle prédominant, ce qui correspond à la classe sociale évoquée, mais déjà l'enfant est attiré par les espaces du collectif que sont les panoramas ou la rue avec ses prostituées, sur lesquels l'écrivain théorise d'une façon tout analogue à ce qu'il fait dans le même temps à propos de Paris. Inversement, dans le livre des *Passages*, Benjamin utilise sa sensibilité pour mieux déchiffrer le XIX^e siècle. Il avoue d'ailleurs dans une lettre particulièrement émouvante parce que quasi ultime à Adorno, datée du 7 mai 1940, n'ayant plus de masque à adopter devant son censeur: «Pourquoi vous cacher que je trouve dans un souvenir d'enfance la racine de ma 'théorie de l'expérience'?» (*Correspondance* II, p. 325).

Chez Benjamin la théorie n'est jamais toute-puissante. Il s'en sert, elle peut être éclairante, mais elle ne saurait être pleinement satisfaisante. Sa conception du collectif est colorée de subjectivité, sans que cela soit péjoratif. Pour lui, si la politique doit se substituer à l'histoire (*Paris*, p. 880), c'est parce que nous sommes concernés. Voulant redonner à l'histoire une dimension humaine, il réhabilite l'anecdote qui «nous rend les choses spatialement plus proches, [...] les fait entrer dans notre vie» (*Paris*, p. 843). Il ne s'agit pas de se projeter dans le passé, mais de faire le lien entre celui-ci et notre temps. L'élément le plus modeste peut faire sens, et l'attention aux détails vise à «saisir la concrétude extrême d'une époque» (lettre à Scholem du 15 mars 1929, *Correspondance* II, p. 15): entreprise de collectionneur, par nature inachevable...

Benjamin ne décrit pas, mais s'attache au concret, comme Aragon, et travaille de manière privilégiée sur l'architecture, «passé devenu espace» (*Paris*, p. 867), incarnation exemplaire du rêve du collectif (*Paris*, p. 841). Avec cet autrefois nous communiquons par notre histoire tant individuelle que familiale (*Paris*, p. 851). Cette mémoire collective est aussi la nôtre, mais infiniment plus vaste et de ce fait d'autant plus riche. Le processus de démoïsation commence par une rêverie généalogique pour s'étendre à l'immensité de la foule.

Le passage, désuet, à l'écart, est l'espace privilégié de la rêverie, par laquelle nous accédons à une meilleure connaissance du lieu. Pour Benjamin comme pour Aragon, c'est l'enfant en nous qui seul est capable d'en déceler le mystère. Il s'agit pour le paysan, méritant son nom, de retrouver l'émerveillement de la première fois (*Paysan*, p. 19-20), et l'enfant benjaminien à la différence de l'adulte «se rappelle le nouveau», c'est-à-dire dépassant l'utilitaire accède au symbolique¹³. Le

moderne aussi a charge poétique, il suffit de le regarder autrement. Benjamin et Aragon ne choisissent pas une période particulièrement glorieuse de l'art, mais c'est justement de ce qui en paraît le plus éloigné que va émaner la magie nouvelle. Le XIX^e siècle, avènement de la mécanique et des constructions en fer, avait voulu bannir l'irrationnel : à son insu il resurgit, tel l'inconscient à la faveur du lapsus. La marchandise étant privée de sa valeur capitaliste, des décombres du projet bourgeois initial s'élève la « lumière moderne de l'insolite » (*Paysan*, (p. 20)¹⁴.

Il ne s'agit pas toutefois, pour Aragon comme pour Benjamin, de s'enfermer dans le piège du néo-romantisme et de croire à un autre monde. C'est de la chose même que surgit le rêve. Si l'imagination a vertu libératrice, c'est parce que l'on se tient en son seuil au carrefour des possibles (*Paysan*, p. 75, repris dans *Paris*, p. 512). Situé entre — deux rues, deux choix de vie —, le passage est le lieu de l'hésitation (*Paysan*, p. 22), d'où sa structure labyrinthique de qui ne va pas droit au but¹⁵ — est en quête. Le passage de l'Opéra est double et cette dualité est emblématique de sa nature fondamentalement dialectique.

En franchir le seuil est une décision grave (*Paris*, p. 114), inaugurale d'une manière de descente aux Enfers¹⁶ dont le modèle est *Aurélia*. L'itinéraire nervalien s'ouvre sur les fameuses « portes d'ivoire ou de corne, qui nous séparent du monde invisible »¹⁷, et c'est un passage au sens architectural du terme qui permet de glisser de la réalité au rêve, de la veille au sommeil, de la vie à la mort. Image traditionnelle de l'initiation, « c'est un souterrain vague qui s'éclaire peu à peu, et où se dégagent de l'ombre et de la nuit les pâles figures gravement immobiles qui habitent le séjour des limbes » (*ibid.*). Cependant si Orphée revient du monde des Esprits plus riche de ses épreuves, Nerval n'insiste guère sur ce retour qui ne l'intéresse pas et fait s'interrompre le récit¹⁸.

Aragon au contraire et surtout Benjamin s'abandonnant à la métaphore ne perdent jamais de vue le réel qui la suscite. Le passage est en effet un espace attesté avant que d'être une image, et la mythologie est moderne en ce qu'elle est « métaphysique des lieux » (*Paysan*, p. 19), émanant du concret pour le mieux formuler. Hanté par son narcissisme, Aragon conclut en disant qu'il est lui-même passage et association des contraires (*Paysan*, p. 135-136). Mais pour Benjamin soucieux d'élaborer une « science des seuils » (*Paris*, p. 118), le passage symbolise la bascule entre deux époques et la naissance d'une ère nouvelle, plus que d'un individu¹⁹.

L'âge de la lettre : l'auteur en mont(r)eur

Il reste à aborder une caractéristique majeure du passage, cette fois-ci indiscutablement moderne, son rapport à la lettre. À dessein j'emploie ce terme mallarméen et éclaté qui renvoie à la matérialité du signifiant

plutôt que celui de texte, qui suggère un ensemble cohérent et tissé. Certes *Le Paysan* fondé dans le détail sur une technique de juxtaposition proche du collage, présente une progression dialectique très marquée, qui inscrit l'autorité du maître d'œuvre — l'architecte, étymologiquement celui qui commande, ἄρχω — ; mais le passage, comme l'indique son sémantisme, est fuyant, difficile à dominer, surtout au pluriel, et les travaux de Benjamin sont un immense champ de ruines, dans lequel l'auteur chiffonnier a accumulé le fruit de ses trouvailles²⁰.

Pour les deux futurs écrivains de la ville, au commencement sont la lecture et l'écriture. L'auteur des *Incipit*, une fois passée la répugnance initiale²¹, se met à couvrir de «grifouillis» tout ce qui est à sa portée, y compris murs et placards (*Incipit*, p. 12), et pour Benjamin le labyrinthe des rues a pour premier modèle les circonvolutions des buvards de ses cahiers (*Sens*, p. 29). Très vite l'écriture est ainsi appelée à sortir de l'espace confiné qui lui est d'ordinaire réservé, s'opère un échange entre l'intérieur et l'extérieur, le monde des lettres et le monde concret. Faisant l'apprentissage de la lecture silencieuse, Benjamin enfant pense à la neige qui lui conte des histoires pour mieux revenir ensuite au texte, la tempête des lettres succédant à la tempête de neige (*Sens*, p. 89).

Initié depuis longtemps au passage par le «labyrinthe de la lecture»²², Benjamin trouvera en Paris une ville idéale en raison de son caractère exceptionnellement livresque. La capitale — terme qui s'emploie également pour désigner une lettre — est fantasmée comme une immense bibliothèque traversée par la Seine (*Sens*, p. 286). Chaque monument possède son équivalent littéraire (*Sens*, p. 286-287), et la ville est organisée comme un livre avec les hors-textes des places (*Sens*, p. 287). En 1867 déjà Paris correspond à une bibliographie de cent pages dans le catalogue de la Bibliothèque impériale (*Sens*, p. 288), et la découverte de la ville s'effectue principalement par l'exploration de ce cœur métonymique qu'est la Bibliothèque Nationale.

Renouant avec les intuitions de son article de 1916 selon lequel «l'essence spirituelle des choses est leur langage» (*Mythe*, p. 81), la ville pour Benjamin est fondamentalement vocables. L'étude du plan est des plus instructives, «car des quartiers entiers révèlent leur secret par les noms de leurs rues» (*Sens*, p. 288), et de surcroît source d'une extrême jouissance, par la «sensualité des noms de rue» (*Paris*, p. 354). Issus d'une entreprise littéraire — les rêveries urbanistiques et toponymiques²³ — qui a contribué à ennoblir la masse des mots sélectionnés (*Paris*, p. 539), les passages comme les rues sont voués à n'être plus que noms, par où à la manière d'un filtre passe «l'essence la plus intime, l'essence amère de l'Autrefois» (*Paris*, p. 832).

«Lire le réel comme un texte» (*Paris*, p. 481): la formule doit être entendue en son sens littéral. Le réel est texte, et ce d'autant plus à l'époque moderne, non pas seulement parce que les mots sont la mémoire de ce qui n'est plus, mais parce qu'échappés du livre ils

éclatent dans la rue par la publicité qui conformément à son origine est expression collective. Dans deux textes fondamentaux de *Sens unique*, «Poste d'essence» et «Bücherrevisor» (contrôleur de livres et expert-comptable), Benjamin théorise cette révolution de la lettre qu'il oppose à l'avènement du livre au XVI^e siècle, fruit de l'imprimerie et de la traduction de la Bible par Luther (*Sens*, p. 163).

Tout commence au fond d'une chambre par un coup de dés lancé par un certain Mallarmé qui, scrutant le cristal «de son œuvre assurément traditionnaliste» (*ibid.*), aurait aperçu l'image de la catastrophe qui allait toucher l'écriture dans l'ensemble de la société... Comme tous les bouleversements étudiés dans l'article sur «L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique» (*Poésie*, p. 171 à 210), celui-ci est d'abord perçu négativement, mort du livre avant de permettre la naissance d'une autre forme de littérature.

Mais déjà l'agression de la lettre, autonome et ennemie du livre, est formulée en des termes qui font penser aux recherches cubistes et surtout orphistes, en raison de l'utilisation de la couleur et du mouvement: «Et avant que l'homme contemporain en vienne à ouvrir un livre, un tourbillon si épais de lettres instables, colorées, discordantes, lui est tombé sur les yeux que les probabilités pour qu'il pénètre dans le silence archaïque du livre sont devenues très faibles» (*Sens*, p. 164). Par un renversement dialectique Benjamin en vient alors à prophétiser l'apparition d'une poésie nouvelle où signifiant et signifié seraient enfin réconciliés: l'écriture, qui s'avance toujours plus profondément dans le domaine graphique que représente sa nouvelle et excentrique nature figurative, s'emparera d'un seul coup des contenus qui lui sont adéquats» (*Sens*, p. 165).

La prolifération de la lettre dans la rue peut ainsi engendrer une littérature d'un type inédit, à qui elle sert de modèle, comme l'a bien compris Aragon dans *Le Paysan de Paris*. Empruntant très largement sa matière au passage, lieu particulièrement riche en inscriptions, l'auteur fait éclater les limites de son livre dans un double mouvement d'échange, du lieu au livre et inversement. Articles de journaux, pancartes, plaques diverses..., sont insérés dans le texte selon une technique de l'ordre du collage, qui respecte au mieux les caractères et la disposition initiale.

Dans le passage, l'écriture est matière, et la juxtaposition arbitraire des différents éléments évoque un cadavre exquis, aussi insolite que la rencontre du parapluie et de la machine à coudre sur la table de dissection. Cependant c'est avec le travail sur le mot «pessimisme», pulvérisé sur la page, qu'Aragon va le plus loin dans l'inventivité et par là rejoint Benjamin. On n'est plus alors dans l'espace du texte mais dans celui de la lettre, consonnes et voyelles qui avaient déjà fait rêver Rimbaud (*Paysan*, p. 62).

Aragon pourtant pas plus que Benjamin n'en demeure au pur choc

des consonnes et des mots, en-deçà de toute signification. Le pessimisme est intégré à tout un développement allégorique (*Paysan*, p. 61 à 63), et l'intrusion des inscriptions dans le texte aragonien correspond à un choix non seulement esthétique mais aussi politique. On peut voir en effet dans *Le Paysan* le dossier d'une opération immobilière, dont la modernité autant que la discrétion sont infiniment plus convaincantes que la langue de bois à visage de fiction des *Beaux quartiers*. Selon Benjamin, «L'efficacité littéraire, pour être notable, ne peut naître que d'un échange rigoureux entre l'action et l'écriture», grâce à l'utilisation des formes modestes que sont «les tracts, les brochures, les articles de journaux et les affiches» (*Sens*, p. 139). Les surréalistes «compose[nt] des textes qui sont en vérité des prospectus pour des entreprises qui ne sont pas encore établies» (*Paris*, p. 843) — ce qui est positif —, et Benjamin pratique une forme nouvelle d'écriture qui passe par l'effacement du sujet.

Benjamin n'a pas composé d'ouvrage définitif sur *Paris capitale du XIX^e siècle*; collectionneur patient, il s'est contenté de chiner dans des milliers de volumes. Dans ce travail, sa matière première n'est pas la lettre dans la rue comme dans *Sens unique* mais la lettre sur la rue qui peut être proprement littéraire (Baudelaire, Hugo...), mais relève généralement d'une para-littérature (rapports de police, fictions de seconde zone, études diverses) que l'auteur fait accéder à une dignité inédite par son obstination chiffonnière. Se fondant sur des textes souvent médiocres dont il prélève des passages significatifs, les associant avec d'autres il les met en valeur et accomplit à sa manière une tâche créatrice²⁴.

Ce goût pour la littérature marginale était partagé par les surréalistes, et l'on peut considérer comme emblématique la librairie du passage de l'Opéra, qui expose revues, romans populaires et publications scientifiques (*Paysan*, p. 26): toutes productions d'ordinaire dédaignées dont le prix est révélé par le pillage. Ces livres — si l'on peut encore employer ce terme — ont de la lettre la discontinuité et sont destinés à être volés — emportés par le flux du passage. On ne les lit pas, on les feuillette «en soulevant les pages non coupées» tout en surveillant «les allées et venues [...] pour des raisons diverses» (*Paysan*, p. 27).

Benjamin, qui se voulait simple assembleur, a théorisé son rapport à la citation: «La méthode de ce travail: le montage littéraire. Je n'ai rien à dire. Seulement à montrer» (*Paris*, p. 856). De ce fait, on ne peut pas véritablement parler d'échec à propos de *Paris* tel qu'il se présente actuellement, car son inachèvement est tout autant force que faiblesse. L'état de *work in progress*, dans lequel la classification introduit une dimension d'ordre conceptuel, est probablement satisfaisant par son ouverture même, dans une juste dialectique entre concret et abstrait. Accumulant les indices, détails et anecdotes, l'historien Sherlock Holmes s'efforce d'éviter le piège de l'idéologie et de la construction arbitraire. Précieux débris, «les œuvres achevées ont pour les grands

hommes moins de poids que ces fragments sur lesquels leur travail dure toute la vie» (*Sens*, p. 143).

Langage/image

La lettre joue donc dans *Le Paysan* un rôle important, mais Aragon revendiquant son appartenance au surréalisme met en avant «l'emploi déréglé et passionnel du stupéfiant image» (*Paysan*, p. 82), formule qui fait directement écho au *Manifeste* de 1924²⁵. Alors même que par son livre il commence à prendre ses distances, il fait ainsi allégeance à Breton dont *Les Incipit* rappellent la position autoritaire de chef de groupe.

Le Manifeste, s'il développe abondamment le principe de l'image, n'en évoque pas moins cependant la possibilité de transposer sur le plan littéraire la technique du papier collé pratiquée jusque-là par les peintres. Braque, Picasso, avaient détourné des journaux ou des étiquettes pour les intégrer à leur toile, sans pour autant dissimuler le caractère hétérogène de ces éléments: aussi n'était-il pas exclu de s'approcher pour éventuellement déchiffrer les lignes d'un article... Théorisant, Breton semble se conformer à cette méthode qui maintient la nature propre de l'inscription, sous peine de perdre l'effet d'écart (p. 56). Mais pour Breton l'origine quotidienne (le sable, le faux-bois du cubisme) ne présente aucun intérêt. Seule compte pour lui la qualité de rapprochement arbitraire, et il en vient à évoquer le collage dans les mêmes termes que l'image, fondée sur l'association de deux éléments les plus éloignés²⁶.

Alors s'opère un glissement. Il n'est plus question de double registre, sur quoi jouait Aragon alternant emprunts au réel et développements lyriques, mais d'un poème composé exclusivement de fragments et possédant de ce fait une certaine homogénéité. Cette caractéristique est d'ailleurs accentuée par le respect de la syntaxe, quasi inexistante au départ puisqu'il s'agit de titres de journaux, qui devient conséquemment l'indice de l'élaboration textuelle²⁷. Chez Aragon, l'intégrité des inscriptions était respectée. Ici au contraire elles sont déréalisées par un double mouvement de dislocation et de substitution d'un nouvel ordre syntaxique et métrique, qui dans l'exemple reproduit²⁸ fait apparaître des strophes. L'aspect matériel, pictural, demeure notable avec en particulier la variété des caractères, mais on peut repérer un important travail de réécriture esthétisante privilégiant les métaphores. Le collage n'est donc pour Breton qu'une méthode au service de l'image devant qui tout doit s'effacer.

Pour Benjamin — par là sans doute passe la différence majeure avec le surréalisme —, l'attention au réel ne doit jamais être négligée. Telle est la motivation de l'image, une façon de mieux dire afin de mieux voir, réconciliation des mots et de l'image dans un commun souci de vérité: «Trouver des mots pour ce qu'on a devant les yeux — comme cela peut

être difficile. Mais lorsqu'ils viennent, ils frappent le réel à petits coups de marteau jusqu'à ce qu'ils aient gravé l'image sur lui comme sur un plateau de cuivre» (*Sens*, p. 299).

Christine Dupouy

Notes

1. Nous utiliserons au cours de ce travail, pour désigner les œuvres de Benjamin, les abréviations suivantes: *Baudelaire* (*Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. Jean Lacoste, Petite Bibliothèque Payot, 1982). *Correspondance* I et II (t. I: 1910-1928; t. II: 1929-1940, trad. Guy Petitdemange, Aubier-Montaigne, 1979). *Mythe* (*Mythe et violence*, trad. Maurice de Gandillac, Dossier des Lettres Nouvelles, Denoël, 1971). *Paris* (*Paris capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, trad. Jean Lacoste, Cerf, 1989). *Poésie* (*Poésie et révolution*, trad. Maurice de Gandillac, Dossier des Lettres Nouvelles, Denoël, 1971). *Sens* (*Sens unique* précédé de *Une enfance berlinoise*, trad. Jean Lacoste, Maurice Nadeau, 1988). Pour ce qui est d'Aragon, nous nous référerons aux ouvrages suivants: *Anicet* (*Anicet ou le Panorama, roman*, Folio, 1983). *Incipit* (*Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Les Sentiers de la Création, Skira, 1969). *Paysan* (*Le Paysan de Paris*, Folio, 1978).
2. Voir *Paysan* p. 144: «Le principe d'accélération qui gouverne aujourd'hui le passage...».
3. «J'avais pris soin de choisir un passage, très vite rendu incontrôlable, du fait qu'on allait démolir ce passage pour ouvrir la voie au Boulevard Haussmann. Non pour mieux mentir, mais pour cacher mon caractère d'apprenti à décrire, crainte qu'on se moque de moi» (*Incipit*, p. 54).
4. Selon Benjamin: «l'historien [...] connaît les choses telles qu'elles sont à l'instant où elles ne sont plus» (*Paris*, p. 831).
5. «Voilà la mode. C'est pour cela qu'elle change si rapidement; elle titille le Trépas et a déjà pris encore une fois une figure nouvelle, lorsque celui-ci la cherche des yeux pour l'écraser» (*Paris*, p. 89).
6. Il y a en fait au moins deux bordels attestés, quoique tout dans le passage soit susceptible de le devenir: celui dans lequel on consomme (p. 126 à 131) et où l'on soupçonne un épisode de voyeurisme (p. 131), et l'hôtel de passe symboliquement situé à l'entrée du passage (p. 23 à 26), «labyrinthe voluptueux» (p. 25) avec un double système d'escaliers permettant les fuites.
7. L'image du labyrinthe, «passage du désir», revient à plusieurs reprises dans *Enfance berlinoise*: ainsi dans cet épisode où l'enfant tente d'échapper à sa classe sociale et à sa mère: «J'avais pris l'habitude [...] de rester toujours d'un demi-pas en arrière. C'était comme si je ne voulais en aucun cas aller de front, même avec ma propre mère. Tout ce que je devais à cette répugnance rêveuse lors de nos sorties communes en ville se révéla plus tard, lorsque le labyrinthe de celle-ci s'ouvrit au désir sexuel» (*Sens*, p. 109).
8. «L'une des conceptions les plus vigoureuses de votre œuvre me semble présentée sous la forme d'un simple 'comme si' (Adorno, lettre du 10 novembre 1938 dans laquelle il réagit au *Baudelaire, Correspondance* II, p. 269).
9. «Le commerce et le trafic sont les deux composantes de la rue. Or, dans le passage le commerce est presque mort et le trafic rudimentaire» (*Paris*, p. 825). Pour ce qui est de la dimension politique de la flânerie, voir l'étude sur Baudelaire, p. 81: «[le flâneur] va oisif comme un homme qui a une personnalité; il proteste ainsi contre la division du travail qui fait des gens des spécialistes. Il proteste également contre leur activité industrielle.»

10. «Je ne me mets pas en scène. Mais la première personne du singulier exprime pour moi tout le concret de l'homme. Toute métaphysique est à la première personne du singulier. Toute poésie aussi.

La seconde personne, c'est encore la première.

Aujourd'hui qu'il n'y a plus de rois, ce sont les savants qui disent: Nous voulons. Braves gens.» (*Paysan*, p. 246-247)

11. Dans sa thèse sur *Le Surréalisme et le roman*, L'Âge d'homme, 1983, p. 33 à 53.

12. Voir à ce propos les critiques d'Adorno dans sa lettre du 2 août 1935, *Correspondance* II, p. 173 («la conscience collective, dont la version actuelle, je le crains, ne se différencie pas de celle de Jung») et celles de Rita Bischof et Elisabeth Lenk dans leur article sur «L'Intrication surréelle du rêve et de l'histoire dans les *Passages* de Benjamin» dans *Walter Benjamin et Paris*, études réunies et présentées par Heinz Wismann, Cerf 1986, p. 179 à 199.

13. «Les locomotives ont déjà pour nous un caractère symbolique, parce que nous les avons vues dans notre enfance. Mais les enfants percevront celui des automobiles, dont nous ne voyons nous-mêmes que le côté nouveau, élégant, moderne, déluré» (*Paris*, p. 851).

14. Voir à ce propos l'analyse de Jean Lacoste dans son introduction à *Sens unique*, s'appuyant sur le fameux article de 1936 sur «L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique» (*Poésie*, p. 171 à 210): «Le capitalisme a figé la vie, la création vivante. Celle-ci a perdu son aura, son authenticité et son unicité. L'œuvre d'art est devenue reproduction mécanique avec la photographie. La littérature est devenue document. L'architecture est devenue construction en fer, affaire d'ingénieur. L'imagination devient publicité. Les objets vivants du souvenir, les illuminations de l'art et de l'enfance sont devenues marchandises. L'amour prostitution. [...] Balzac a parlé le premier des ruines de la bourgeoisie. Mais le surréalisme est le premier à les avoir considérées d'un regard libre» (*Poésie et révolution*, p. 138) (*Sens*, p. 23).

15. «Le labyrinthe est la patrie de celui qui hésite. Le chemin de celui qui appréhende de parvenir au but dessinera facilement un labyrinthe» (*Baudelaire*, p. 225).

16. «À l'entrée une boîte aux lettres: ultime occasion de faire signe au monde que l'on quitte» (*Paris*, p. 112).

17. Gérard de Nerval, *Les Filles du feu* suivi de *Aurélia*, Folio, 1983, p. 291.

18. *Ibid.*, p. 354.

19. Même si, méditant sur les portes et les rites de passage, il note: «C'est à partir de l'expérience du seuil que s'est développée la porte qui métamorphose celui qui passe sous sa voûte» (*Paris*, p. 112). Il y a comme d'ordinaire chez Benjamin un élargissement de l'individuel au collectif.

20. Voir à ce propos l'importante étude de Irving Wohlfarth, «Et Cetera? De l'historien comme chiffonnier», in *Walter Benjamin et Paris*, Cerf, 1986, p. 559 à 609.

21. «Ce commencement de moi... j'ai très vite appris à lire, au sens enfantin qu'on donne à ce verbe. [...] Mais quand on me mit un crayon entre les doigts, et qu'on entreprit de m'enseigner comment le tenir, en tracer des signes séparés et tout ce qui s'ensuit, j'eus une espèce de révolte» (*Incipit*, p. 9).

22. Pour le petit Berlinoïse «il n'y avait rien de plus beau que de découvrir les corridors souterrains de ces histoires plus longues que les autres qui, interrompues en de multiples endroits, resurgissaient toujours à la lumière avec le mot «Suite» et traversaient ainsi tout le livre.» (*Sens*, p. 94).

23. Dans la section des *Passages* consacrée aux «Rues de Paris», Benjamin donne de nombreux exemples de ces projets plus ou moins délirants. Certains se sont réalisés, ainsi celui du quartier de l'Europe, qui «existait déjà à l'état de projet en 1820, avec les noms des capitales européennes» (*Paris*, p. 534).

24. Voir à ce propos l'étude de Dolf Oehler sur «Science et poésie de la citation dans le *Passagen-Werk*», in *Walter Benjamin et Paris*, Cerf, 1986, p. 837 à 847.
25. «Le surréalisme [...] agit sur l'esprit à la manière des stupéfiants [...] Il en va des images surréalistes comme de ces images de l'opium...» (*Manifestes du surréalisme*, Idées/Gallimard, 1975, p. 50).
26. André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Idées/Gallimard, 1975, p. 51.
27. «Il est même permis d'intituler poème ce qu'on obtient par l'assemblage aussi gratuit que possible (observons, si vous voulez, la syntaxe) de titres et de fragments de titres découpés dans les journaux.» *Ibid.*, p. 56.
28. *Ibid.* p. 56 à 59.