

- 5 *Revue du mois*, "Notes et discussions", sous le titre général: "La méthode en histoire littéraire", article de Charles Salomon (p. 486-492) et réponse de Gustave Lanson (p. 493-497), no. du 10 avril 1911, tome 11.
- 6 Extrait d'une lettre d'Edouard Guitton publiée dans *Le Monde* le 28 mars 1964.
- 7 Texte cité par A. Birembaut dans l'article "Lavoisier" de l'*Encyclopaedia Universalis*, tome IX, p. 847.
- 8 La première date de 1730.
- 9 Rémy de Gourmont, *Esthétique de la langue française*, Mercure de France 1899. J'ai pu consulter la dix-septième édition publiée en 1938.
- 10 Les botanistes se contentent encore, pour l'essentiel, d'adopter des termes latins au lieu de fabriquer du gréco-français, mais ils trouvent aussi *clématite* pour viorne, *rhododendron* pour rosage, *acanthé* pour chardon, etc.
- 11 Paul Valéry, *Œuvres*, tome I, *Poésie, Mélange, Variété*, édition établie par Jean Hytier, Gallimard "Bibliothèque de la Pléiade", p. 1442. C'est le 19 octobre 1937 que Valéry fut nommé titulaire de la chaire de poétique au Collège de France.
- 12 *Romanica Wratislaviensia*, tome XXI, numéro consacré à la publication des actes d'un colloque organisé à Wroclaw sur le thème: *Problèmes de terminologie littéraire*. Il est regrettable (et significatif) que la plupart des communications présentées dans ce colloque ne concernent que très indirectement la terminologie.
- 13 Je reprends ici l'article "écriture" de Marc Angenot, dans son *Glossaire pratique de la critique littéraire contemporaine*, Hurtubise, Montréal, 1979, p. 68.
- 14 Communication présentée au colloque de Wroclaw et publiée (p. 103 à p. 114) dans le numéro de *Romanica Wratislaviensia* cité note 12.
- 15 Voir l'article de Roman Jakobson: "La nouvelle poésie russe" dans la traduction de Tzvetan Todorov publiée dans le numéro "Hommage à Roman Jakobson" de la revue *Poétique*, no 7, 1971, p. 287-298.
- 16 Thierry Gaudin, *Essai de prospective technologique. Les métamorphoses du futur*, Economica, 1988.
- 17 Voir note 14.
- 18 Raymond Picard, *Nouvelle critique ou Nouvelle imposture*, J.-J. Pauvert, "Libertés 27", 1965, p. 136.
- 19 Oswald Ducrot, "Linguistique et mathématiques" dans *Langue française*, numéro 12, 1971.
- 20 Lecerf et Parker, *Les dictatures d'intelligentsia*, Presses universitaires de France, 1987, p. 19 et suivantes.

L'Invention d'un Baudelaire. Remarques sur la méthode critique de Walter Benjamin

Ginette Michaud

"Le plus beau serait de penser dans une forme que l'on aurait inventée."

Paul Valéry, "Rhumbs II", dans *Œuvres*

"Rien ne se trouve; il faut aider les choses à se laisser trouver."

Nestroy, cité par Werner Kraft, *Karl Kraus*

"La méthode de ce travail: le montage littéraire. Je n'ai rien à dire. Seulement à montrer. Je ne vais rien dérober de précieux ni m'approprier des formules spirituelles. mais les guenilles, le rebut: je ne veux pas en faire l'inventaire, mais leur permettre d'obtenir justice de la seule façon possible: en les utilisant."

Walter Benjamin, "Réflexions théoriques sur la connaissance" (N 1a, 8), dans *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le Livre des Passages*.

Du pouvoir de l'imitation à l'œuvre dans la méthode du critique littéraire: c'est par le biais de cet aspect souvent négligé ou perçu surtout en des termes négatifs - trop forte identification du critique à son modèle, désir mimétique, myopie et perte de distance critique, justement - que j'aimerais ici ouvrir un passage vers la question de l'invention critique. Cette question dans laquelle s'entrecroisent diverses sphères des savoirs discursifs de manière complexe - historique, cognitif, herméneutique, rhétorique, métaphorique, etc. -, ne se laisse pas aisément circonscrire de

façon concrète dans ses manifestations et effets les plus matériels, pas plus, d'ailleurs, qu'elle ne se soumet d'emblée à une stratégie d'ensemble. Peut-être faut-il en effet renoncer à une telle tentative de généralisation et de totalisation théoriques, encore prématurée semble-t-il par rapport à un tel sujet, pour adopter l'attitude plus modeste mais non moins féconde de la critique littéraire-chiffonnier telle que le fragment de Benjamin posé en exergue la représente, et recueillir plutôt les restes, ces riens qui rebutent toute appropriation parce qu'ils ne sont ni précieux ni éclatants, mais rendus mats et apparemment moins nouveaux, usés précisément, par l'usage qui en a été fait. Les lieux communs ont toujours porté cette valeur opératoire de recyclage culturel en misant, entre autres valeurs, sur celle du temps critique qui sépare l'œuvre de ses divers commentaires et interprétations, élaboré selon différentes couches et strates avant de se sédimenter. C'est pourquoi il est toujours plus rémunérateur d'en repasser par ces lieux pourtant familiers, de les utiliser comme le suggère Benjamin, que se contenter de dresser l'inventaire, fût-ce celui des figures de l'invention critique, en les triant, en les classant, en les ordonnant. Il ne faut pas en effet trop se presser de donner un nouveau statut à l'objet trouvé, et de le transformer, du haillon ou du déchet où il en était venu à perdre sa forme et sa fonction strictement utilitaire, en une pièce de collection à nouveau bien identifiée, qui le remet en circulation pour d'autres raisons. Peut-être faut-il au contraire essayer de tirer parti, dans l'acte critique même, du flou, du vague qui entoure certains objets, et résister à l'emprise de la clarté qui, jetée sur eux trop brutalement, les fait s'évanouir. Les taxinomies, les tableaux, les collections gardent évidemment une indéniable portée heuristique: ils permettent au regard critique, toujours plus à l'aise lorsqu'il peut prendre du champ et se faire panoptique, de mesurer le terrain parcouru, d'esquisser de nouvelles cartographies et de réaménager le paysage. Mais il est nécessaire d'avoir d'abord pris le temps, comme le propose Benjamin, d'"interpoler dans l'infiniment petit"¹, de lire dans une seule image tout un monde en miniature.

De même, entre-t-il dans la relation critique qui s'établit entre deux écrivains appartenant à des temps différents une grande part d'ombre, de silence, d'amnésie, que vient compenser, mais seulement compenser, la reconstruction imaginaire qui s'investit, elle, précisément dans l'efflorescence du détail intensément revivifié². Le cas d'une telle relation critique exemplaire (mais non d'exception) me servira ici de point d'appui pour mon propre "montage", tant il est vrai que le critique littéraire est toujours étroitement impliqué dans l'œuvre qu'il commente, que son modèle lui dicte de fait le plus souvent jusqu'à la forme même de sa

pensée critique, auto-réflexion comprise: je veux bien entendu parler de l'important travail de Benjamin sur Baudelaire, point nodal de toute sa réflexion philosophique et littéraire, qu'il s'agisse des essais éminemment condensés publiés de son vivant³, et plus encore de la masse imposante des notes, citations et matériaux bruts amassés dans le *Passagen-Werk* et qui viennent d'être publiés en français⁴. On sait à quel point les travaux de Benjamin ont, à mesure que leur diffusion s'est intensifiée depuis une vingtaine d'années (notamment au rythme des traductions et des découvertes des manuscrits déposés dans le fonds Bataille à la Bibliothèque Nationale de Paris), complètement renouvelé notre perception de l'œuvre de Baudelaire⁵, et à travers celle-ci saisie comme la "cristallisation de l'événement total"⁶, de tout le dix-neuvième siècle. De nombreux commentateurs ont déjà souligné, à partir des perspectives les plus diverses, maints aspects de ce rapport transférentiel à plus d'un titre de Benjamin à Baudelaire, rapport qu'on pourrait également qualifier de "kaléidoscopique" tant il paraît pouvoir être infiniment varié. Point n'est besoin de reprendre ici ces analyses dans le détail de leur argumentation: je souhaiterais plutôt poursuivre cette réflexion sur la relation de Benjamin et de Baudelaire, en empruntant une voie un peu différente, c'est-à-dire en ne considérant pas cette rencontre entre le plus grand poète lyrique du XIX^e siècle et le plus grand critique allemand de son temps (selon Hannah Arendt) seulement en termes d'influence et de modèle, mais en déplaçant l'angle de vue vers la structure même du commentaire de Benjamin.

On ne peut en effet qu'être frappé par la situation éditoriale fort rare, pour ne pas dire privilégiée, qu'offrent les dossiers de travail reproduits dans *Paris, capitale du XIX^e siècle*: devant ces notes amoncelées, ces citations recopiées parfois sans indications, ces interprétations lapidaires, ces cristaux bruts qui côtoient les morceaux les plus ciselés, le lecteur est plongé non pas dans la situation courante de l'avant-texte et de ses brouillons, mais violemment arraché à toute contextualisation de type génétique, renvoyé en deçà – ou est-ce au-delà? – du seuil habituellement acceptable censé départager ce qui est matériellement propre à la publication de ce qui ne l'est pas encore. Certes, nous sommes loin ici de l'essai critique rigoureux, organisé (même si celui-ci ouvre lui aussi le plus souvent son chemin en marchant), mais cet ouvrage de Benjamin, en se présentant comme un matériau inclassable dans son style et dans sa forme, fait ainsi obstacle à son appropriation par le lecteur, et il nous *montre* peut-être mieux que n'importe quel autre comment le mode de présentation est en lui-même "l'instrument d'une connaissance privilégiée, [...] construit selon un

schéma où l'exposition est une péripétie, tandis que la composition en mosaïque lui confère sa valeur opératoire.⁷" A cause du thème même de la foule repéré chez Baudelaire et qu'il analysera à la fois comme central mais non centralisateur, comme on le verra, Benjamin sera de fait appelé à faire l'épreuve d'une pensée qui refuse la spécialisation, le cloisonnement des disciplines, les catégories esthétiques ou scientifiques, les modèles, de quelque genre qu'ils soient.

Sans vouloir trancher ici du débat suscité par le *Livre des Passages*, dont la désagrégation devait selon les uns seulement représenter une étape d'élaboration appelée à se fondre ultérieurement dans le grand Œuvre à venir⁸, alors que pour d'autres l'essentiel même du projet des *Passages* et de son destin tient à sa nature fragmentaire et met en échec toute possibilité de relève du montage citationnel dans une totalité, force est de constater que la lecture de ces fragments de pensée livrés en vrac – on dirait mieux libérés de l'ordre du livre –, si elle pose de nombreux problèmes méthodologiques et théoriques lorsqu'il s'agit de reconstruire ces éclats textuels en vue de retrouver une certaine intentionalité du critique, suscite d'abord et surtout par son dispositif même une assez extraordinaire *energeia* et dynamisation chez le lecteur. Pierre Missac a bien montré comment ce mode de composition "à la fois discontinu et élaboré par rapport à une linéarité naïve"⁹ est lié chez Benjamin à sa préoccupation pour les problèmes de la rhétorique classique qu'il synthétise de la façon suivante: "à l'*Inventio* sa réflexion sur les genres ou sur le rôle de l'inspiration, de l'*Einfall*; à l'*Elocutio* son usage et sa conception de la métaphore; enfin et surtout à la *Dispositio* son souci du plan, dont les refontes inlassables ne s'interrompent nullement lorsque la rédaction a commencé; avec, pour dénominateur commun à de telles expériences, la nostalgie, presque l'obsession de la "Darstellung"¹⁰. Plutôt que de considérer les *Passages* comme une ébauche demeurée inachevée en raison de circonstances extérieures qui l'ont interrompue alors qu'elle était en cours, il est de loin plus essentiel – et stimulant – de relier la grande force d'invention de ce chantier textuel en mouvante construction/déconstruction à sa présentation même, telle qu'elle se donne dans sa forme actuelle. On renverserait ainsi la perspective de la composition et de la genèse de l'œuvre vers la rhétorique de la lecture, la *Dispositio* étant ici étroitement liée à l'invention critique, d'autant que dans ce livre presque uniquement fait de citations (les textes de Benjamin lui-même sont en effet absorbés en nombre par leur masse), l'*Elocutio* est presque totalement neutralisée: par cette participation du lecteur, dont les associations sont d'une manière toute particulière mobilisée, mieux éveillées, par ces matériaux bruts à l'égal de celles du rêveur par les

processus primaires – une analogie que n'aurait pas reniée Benjamin qui insiste beaucoup dans sa conception de l'histoire sur ces passages fluctuants entre sommeil, rêve et éveil –, on peut dire avec Pierre Missac que "Le projet de Benjamin paraît une fois de plus, et doublement, novateur, jusque dans son inachèvement, ou grâce à lui."¹¹

Par ailleurs, si comme l'écrit Benjamin dans le dossier "Réflexions théoriques sur la connaissance", "Une méthode scientifique se caractérise par le fait qu'en trouvant de nouveaux objets elle développe de nouvelles méthodes. Exactement comme la forme en art se caractérise par le fait qu'en conduisant à de nouveaux contenus, elle développe de nouvelles formes. C'est seulement pour un regard externe que l'œuvre d'art a une forme et une seule, et que le traité a une méthode et une seule" (N 9, 2, p.490), comment ne pas penser ici à la conjonction éclatante, à la fois poétique et critique, qui se produit entre, d'une part, Baudelaire qui doit, pour rendre compte de l'importance croissante de la ville en tant qu'emblème de la modernité, introduire de nouveaux objets dans la poésie lyrique – il va littéralement chercher ses objets dans la rue –, et la "défigurer" selon l'expression de Barbara Johnson, ou la "transfigurer" selon celle de Gérard Genette, par l'invention d'une nouvelle forme, celle du poème en prose; et, d'autre part, Benjamin qui, pour "montrer ces haillons" – ce "mélange utopique des genres, [ce] renversement des hiérarchies, [cette] délittérisation de la littérature"¹², par exemple – est conduit lui aussi à inventer une méthode critique qui fraye de plus en plus avec la fragmentation, le montage, la citation, bref, avec une certaine forme de discontinuité et d'hétérogénéité qui relève davantage de l'esthétique que de la méthode dite scientifique?

Avant de développer plus avant cette question à partir d'une figure privilégiée de la poétique baudelairienne, rappelons que c'est l'un des axes fondamentaux orientant toute la relecture de Benjamin que d'avoir montré que Baudelaire, en matière d'invention, cherchait bien moins à faire valoir une position originale en se démarquant de ses prédécesseurs ou de ses contemporains par rejet de la tradition ou par rupture, par exemple, qu'à créer un "poncif" (J 15a, 2, p. 271), c'est-à-dire à chercher une trouvaille parmi d'autres, assez banale si l'on peut dire, ou indifférenciée, pour ne pas se distinguer de la masse des idées et des images qui lui sert de fond.

Cette conjonction du nouveau, du tout à fait moderne et de l'ancien, voire de l'archaïque, de "l'éternel retour du même", il semble que Baudelaire l'ait trouvée, entre autres figures, dans celle de la foule, dans cette masse informe qui se détache "sous la forme du «fond de l'ombre»"¹³ selon la belle expression de Hugo, et dans laquelle ira se

perdre le flâneur: cette figure traduit en outre, on aura l'occasion d'y revenir dans un instant, l'une des formes-limites de l'expérimentation de la subjectivité à la fin du XIX^e siècle¹⁴. Ce qui m'intéresse donc ici, c'est la manière dont Baudelaire, en utilisant poétiquement cette figure d'un sujet collectif (foule, masse, agrégat du multiple), entraîne chez son critique-lecteur des opérations qui transposent sur le plan cognitif un procès semblable en ce qui concerne au premier chef l'organisation matérielle de ses notes et de ses idées, mais aussi de façon plus significative son usage de la métaphore et du concept. Autrement dit, le traitement de la figure de la foule par Baudelaire vouerait Benjamin à passer lui aussi par une expérience d'écriture dans la description de cette masse, par amas, par accumulation, par division-multiplication du sujet. Cette expérimentation fait ainsi de la foule ou de la masse moins un thème ou une notion sociologique, qu'une proposition proprement inventive, c'est-à-dire qui configure les deux valeurs attachées au concept d'invention selon la définition qu'en donne Jacques Derrida dans "Psyché. Invention de l'autre": "[...] le concept d'invention distribue ses deux valeurs essentielles entre les deux pôles du constatif (découvrir ou dévoiler, manifester ou dire ce qui est) et du performatif (produire, instituer, transformer)"¹⁵. Mais avant d'examiner comment ces deux pôles se croisent dans la figure de la foule pour en faire une véritable invention discursive à la fin du XIX^e siècle, il faut encore dire un mot quant à l'émergence de cette figure tant chez Baudelaire que chez Benjamin, celle-ci étant d'abord et avant tout pour l'un et l'autre *psychique*, lieu d'une identité ambiguë, multivalente, pulvérisée, et ayant pour condition une certaine structure du temps et de la perception (on parlerait d'ailleurs plus à propos dans ce cas d'aperception, comme le fait Rolf Tiedemann¹⁶).

*

Ensemble, foule, masse, multiplicité, nombre: ces termes appartiennent à un réseau familier, mais ils restent cependant difficiles à relativiser et à théoriser. Ni représentée ni pensée, la foule demeure cette "chose" informe, dont la reproduction et l'amplification semblent échapper à toute limite – y compris celle d'une définition qui circonscrive avec quelque clarté le brouillage et le fouillis dont elle est le lieu. A la fois "fusion et confusion des contraires"¹⁷ (conjoignant multiplicité et unité, être singulier et collectif, etc.), la foule traduit une expérience de la multiplicité impossible à intégrer autrement que sous la forme de l'amas ou du pêle-mêle, une expérience littéralement désintégrant pour le sujet

qui en subit l'emprise: elle est, en ce sens, "le paradigme exemplaire de la problématique du savoir"¹⁸ lui-même. Est-ce pour cette raison qu'un interdit de la représentation, pour reprendre le constat du critique Philippe Muray¹⁹, pèse sur cette figure de l'agglomération, de l'agrégation, de l'emmêlement des identités, et la rend si malaisée, et peut-être impossible, à conceptualiser? "La nouveauté, poursuit Muray, consisterait à en faire [le] terme directeur de la recherche d'une représentation et d'une pensée"²⁰, en détachant précisément la foule de la masse de ses innombrables attributs: le divers, l'hybride, le flou, l'hétérogène, le chaos, etc., pour plutôt aller lire comment des récits, des cas particuliers, des exemples concrets parviennent localement, et non généralement, à organiser et à dépasser ces figures du multiple du point de vue de la narration ou de la représentation. Si dans l'ensemble on ne trouve encore qu'une somme d'idées plutôt éparses sur la notion de foule²¹, la seule manière de faire sauter cet interdit, ou tout au moins de le déplacer, c'est de passer d'un plan de description quantitative à une véritable lecture qualitative, et donc esthétique, du "genre humain" qui s'y trouve représenté, comme le tentera effectivement Benjamin dans sa lecture de la foule baudelairienne qui renouvelle de fond en comble notre compréhension de ce motif.

C'est certainement l'un des traits les plus étonnants de la lecture de Benjamin que d'avoir mis au jour l'importance de cette figure alors qu'elle échappe de fait à toute représentation de type positiviste dans le texte baudelairien. Tout particulièrement dans *les Fleurs du Mal*, les allusions explicites à la foule restent fort peu nombreuses²²; on peut dire que c'est seulement dans les écrits critiques (*Fusées*, "Le peintre de la vie moderne") et dans *les Petits Poèmes en prose*, notamment dans "les Foules", que la figure se thématise de manière plus directe, moins "voilée" pour reprendre l'expression de Benjamin (notons que, des *Fleurs du Mal* aux *Petits Poèmes en prose*, il s'agit bien entendu d'un tout autre projet poétique pour Baudelaire). Benjamin pose alors un geste critique qui mérite qu'on s'y arrête. Cette foule, fera-t-il remarquer, dont Baudelaire n'oublie jamais l'existence, ne servait jamais de modèle à aucune de ses œuvres, elle s'inscrit dans sa création comme une figure secrète:

La masse, pour Baudelaire, est une réalité si intérieure qu'on ne doit pas s'attendre qu'il la dépeigne. Ce que chacun de nous a de plus essentiel, il est bien rare qu'il le traduise sous forme descriptive. [...] Ni dans *les Fleurs du Mal* ni dans *le Spleen de Paris*, on ne trouvera l'équivalent de ces tableaux urbains que peignait Hugo de main de maître. Baudelaire ne décrit ni la population ni la ville. C'est ce refus qui lui permet d'évoquer

l'une à travers l'autre. Sa foule est toujours celle de la grande ville. Son Paris est toujours surpeuplé. Dans les *Tableaux parisiens*, on peut déceler, presque partout, la présence mystérieuse de la foule. [...] La foule était le voile mouvant; c'est à travers lui que Baudelaire a vu Paris.²³

De cette description qui passe précisément outre toute description réaliste, attestable sur pièces textuelles, par laquelle on décèle "presque partout la présence mystérieuse de la foule" alors qu'elle n'est nulle part objet thématique, et qui se sert cependant de la "trace" de cette foule, de ce voile masquant la présence secrète, de ce vide, pour y lire la figure inversée, antithétique, du "surpeuplement" par exemple, Benjamin n'hésitera pas, et c'est là l'audace de ce saut critique, à faire le fondement même de son interprétation.

Bien plus, si on la considère du point de vue de la *Dispositio*, c'est cette figure évanescence, tout compte fait amorphe²⁴ et demeurant en deçà de toute perception phénoménologique, qui servira littéralement de point de gravité au dossier "Baudelaire" dans les *Passages*. On sait que selon le plan triadique et dialectique qui devait présider à l'organisation des *Passages*, le dossier consacré à Baudelaire constitue la base documentaire de l'ensemble (les trois-quarts des *Passages*) et occupe la seconde partie, soit l'antithèse. Or, cette "partie" se trouve dans une situation quelque peu aporétique par rapport à la "totalité". Puisque, comme le font remarquer Michel Espagne et Michael Werner dans leur présentation des manuscrits parisiens, "Les projets des *Passages* et du *Baudelaire* sont indissociables. Ils se fondent sur un même et unique corpus de matériaux de base"²⁵, le *Baudelaire* jouit effectivement d'un statut double, il "est à la fois partie intégrante et modèle des *Passages*"²⁶: "*Miniaturmodell*", cette partie est donc un sous-ensemble du tout et, en même temps, plus grande que lui, puisque, seule composante rédigée de l'ensemble, elle "prend un caractère exemplaire et doit servir de modèle pour extrapoler la manière dont Benjamin aurait abordé le travail de mise en forme du *Passagen-Werk*"²⁷. Noyau enchâssé qui prend simultanément lui-même les dimensions d'une véritable nébuleuse, le *Baudelaire* se présente donc comme une problématique *articulation* et ce, qu'on le considère du point de vue de son rapport global au projet d'ensemble²⁸, ou de sa propre fonction locale dans la disposition interne. En outre, le motif de la foule joue par rapport au *Baudelaire* de manière analogue à celui-ci en tant que partie-totalité par rapport au grand projet. C'est du moins ce qu'une note de régie manuscrite de Benjamin laisse entrevoir, en "prévoyant qu'il devait être question de la masse au début et à la fin de cette partie comme pour atténuer son motif central, celui du héros"²⁹. La foule apparaît ici comme devant occuper les marges du travail sur Baudelaire, mais ces marges se

font particulièrement envahissantes puisqu'elles sont supposées masquer le motif central et qu'elles ont donc ainsi tendance à le déplacer. Sans pousser plus avant toutes les conséquences de cette *Dispositio* complexe chez Benjamin, on peut cependant souligner que la foule est posée comme un motif discursif porteur d'hétérogénéité, en fonctionnant de la sorte comme la part miniature et englobante du *Baudelaire*, lui-même "extrait, par anticipation, du grand projet des *Passages*, [et isolé], à l'intérieur du projet *Baudelaire* [...]" dans un double *mouvement d'expansion et de contraction caractéristique* [...] "³⁰: ce mode de structuration qui emprunte simultanément à la contraction et à l'expansion, à la condensation et à la dissolution, on peut déjà en indiquer l'importance, tant heuristique que métaphorique, puisqu'on le retrouve également au cœur de l'expérience suscitée par la foule chez Baudelaire.

On connaît bien l'attraction vertigineuse subie par le sujet baudelairien, notamment par le flâneur, devant les foules, attraction de nature magnétique, électrique, que synthétisent ces quelques propositions, tout aussi *choc* dans leur formulation que l'expérience nouvelle qu'elles cherchent à circonscrire: "Le plaisir d'être dans les foules est une expression mystérieuse de la jouissance de la multiplication du nombre. *Tout* est nombre, le nombre est dans *tout*. Le nombre est dans l'individu. L'ivresse est un nombre" (*Fusées*); "Ivresse religieuse des grandes villes. – Panthéisme. Moi, c'est tous; tous c'est moi. Tourbillon" (*Fusées*); ou encore le poème en prose, "les Foules", qu'il faudrait citer *in extenso*, mais dont je ne reproduis ici que les passages les plus essentiels:

Il n'est pas donné à chacun de prendre un bain de multitude: jouir de la foule est un art; et celui-là seul peut faire, aux dépens du genre humain, une ribote de vitalité, à qui une fée a insufflé dans son berceau le goût du travestissement et du masque, la haine du domicile et la passion du voyage. / Multitude, solitude: termes égaux et convertibles par le poète actif et fécond. Qui ne sait pas peupler sa solitude, ne sait pas non plus être seul dans une foule affairée. / Le poète jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui. Comme ces âmes errantes qui cherchent un corps, il entre, quand il veut, dans le personnage de chacun. Pour lui seul, tout est vacant [...]. / Le promeneur solitaire et pensif tire une singulière ivresse de cette universelle communion. / [...] cette sainte prostitution de l'âme qui se donne tout entière, poésie et charité, à l'imprévu qui se montre, à l'inconnu qui passe.³¹

"A l'imprévu qui se montre, à l'inconnu qui passe": ce doublet, qui n'est pas sans faire penser à celui qui allait devenir le mot d'ordre de la modernité, "Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau"³², dit déjà à

quel point le motif de l'invention poétique – "l'imprévu qui se montre" – se trouve étroitement combiné, grâce à la figure de la foule, à d'autres traits capitaux de l'expérience ressentie par le sujet de la modernité tels, entre autres, l'éblouissement, l'éclair, l'anonymat, la pulvérisation de l'identité – Baudelaire emploiera surtout le beau mot de vaporisation – sous le coup des chocs qui la déstabilisent. Ces quelques extraits, sans prétendre à une recension exhaustive, forment pourtant l'essentiel du "réservoir" textuel concernant la masse urbaine – pour filer la métaphore de Baudelaire dont "l'amoureux de la vie universelle entre dans l'immense réservoir d'électricité"³³ –, auquel ira puiser Benjamin. Il ne faut cependant pas négliger l'importante contrepartie critique de cette description de la foule dans "Le Peintre de la vie moderne", qui apparaît à plus d'un titre comme l'élaboration du poème en prose, comme la poétique même de la foule baudelairienne:

La foule est son domaine [le pur artiste], comme l'air est celui de l'oiseau, comme l'eau celui du poisson. Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini. Etre hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi; voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde, tels sont quelques-uns des moindres plaisirs de ces esprits indépendants, passionnés, impartiaux, *que la langue ne peut que maladroitement définir*.³⁴

On notera d'ailleurs qu'à l'inverse du poème en prose où il est question de "la haine du domicile", il s'agit ici encore plus radicalement "d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant", bref, dans la foule elle-même, et donc de transformer paradoxalement son "mouvement" en point, sinon fixe, du moins assez stable pour y accueillir et y recueillir le sujet; de même, à l'image même de la multitude qui ne cesse de se multiplier et de se diffracter, Baudelaire *multiplie* les points de vue perspectifs les plus contradictoires sans les annuler: "Etre hors de chez soi" et "être au centre du monde", occuper à la fois la périphérie et le cœur, passer au-dedans et au-dehors, jouir de l'intimité familière et de "l'inquiétante étrangeté", du même et de l'autre.

Cette bipolarité fondamentale par laquelle s'exerce cette poussée extrême des contraires qui fait littéralement s'entrechoquer "des masses d'air à charges contraires"³⁵ produisant de fait la réaction électrique, kaléidoscopique, évoquée plus haut, n'est certes pas étrangère à la double postulation baudelairienne, mais on peut également la relier à cet état d'ivresse tant célébré dans les passages cités sous la forme de l'exaltation, de l'euphorie, de la jouissance, qui n'est peut-être que l'expression

exacerbée, maniaque, d'une mélancolie tout aussi active, mais cachée, provoquée par le contact de la foule. "Coudoyé" par elle, le sujet éprouve en effet une perte de ses limites, une dissolution de ses repères identitaires qui le plonge dans un "bain" beaucoup plus dysphorique³⁶, "aux dépens du genre humain" comme l'écrit fort justement Baudelaire, et le met sous la menace sans cesse croissante de l'indifférenciation³⁷. La bipolarité affective euphorique/dysphorique décrite par Baudelaire est caractéristique de l'oscillation qui se manifeste alors sur le plan psychique: devant cette masse, entité floue qui risque de dissoudre les limites de son identité, le sujet individuel passe du pôle de la non-estime de soi (la "haine du domicile" de Baudelaire), où le Moi perdant toute possibilité de maîtrise se replie sur lui-même, au pôle mégalomane – c'est la "jouissance de la multiplication du nombre" éprouvée par le flâneur baudelairien –, où le Moi vaporisé sort de lui-même, s'accroît du tout ("Moi, c'est tous. Tous c'est moi"), grossit et s'agrandit sans limites par cette fusion³⁸. Cette "conversion", cela Baudelaire le voit très bien, est à la fois de nature hystérique et religieuse; il anticipe par là certaine conception de la politique des masses qui va se déployer tout au cours du vingtième siècle. Ce que la foule interdit ainsi au sujet par l'accélération d'attitudes incompatibles, c'est précisément une identité qui soit différence:

[...] ce qui est exclu, note Muray, c'est l'accès à la vraie coupure, à la différence des différences au bout de laquelle pourrait se trouver une sortie possible, en gros le signifiant paternel qui tranche dans l'emmêlement. Plus l'affolement du nombre s'accroît, et plus l'indifférencié, le fusionnant mortel, est violent et omniprésent. C'est la fusion qui tue, et c'est la séparation qui fait vivre. L'humanité n'a peut-être jamais été aussi psychotique – dépersonnalisation délirante, angoisse de morcellement, relation d'objet fusionnelle, défense par dédoublement du moi – que depuis qu'elle revendique en détail de l'identité unique.³⁹

Chacun des termes de ce tableau clinique pourrait s'appliquer à l'expérience-limite éprouvée par le sujet de la modernité tel que le décrit ici Baudelaire.

Il est encore un autre aspect étroitement relié à cette expérience dysphorique de déperdition provoquée par la foule, et c'est celui du caractère sexuel de l'indifférenciation qui menace alors le sujet. Si l'expérience de la foule se fait "aux dépens du genre humain", ne faut-il pas laisser résonner aussi dans cette question du genre celui touchant la différence sexuelle? Christine Buci-Glucksmann a bien analysé dans *la Raison baroque* comment la féminité devenait, à partir du culte des

images, de la sublimation des corps, de leur fugacité et de leur reproductibilité, la forme originaire de la modernité, signe "nouveau du voir et du non-voir; du représentable et de l'irreprésentable"⁴⁰. On peut se demander si la perte d'énergie – ou au contraire l'énergie excessive – éprouvée par le flâneur baudelairien, sous la forme de la "jouissance", du spleen, de la mélancolie ou du vide, ne tient pas pour une grande part à une certaine ambivalence androgyne qui disloque son Moi, tout en le vouant à la fragmentation comme force critique. De là à supposer que ce féminin désésexualisé – et point n'est besoin d'insister sur cette féminisation du sujet baudelairien si souvent commentée⁴¹ –, en surgissant de la sorte "comme excès, comme mouvement de déconstruction des frontières, comme effaceur des limites entre la représentation et l'irreprésentable"⁴², est inscrit au cœur même de la figure de la foule, comme l'œil du cyclone ou du "tourbillon"⁴³ qui emporte alors le sujet, il n'y a qu'un pas, que nous autorise peut-être à franchir ce regard "électrique" qui compte parmi les effets les plus spectaculaires provoqués par l'expérience de la foule, et qui n'est pas sans faire penser à ce regard littéralement "foudroyant" de la Méduse, regard immémorial d'un irreprésentable représenté.

Se perdre dans la foule pour le sujet baudelairien signifie donc le passage des frontières: entre le masculin et le féminin, entre ce qui passe et ce qui est éternel, entre l'humain et l'inhumain, entre le semblable et l'altérité, entre le sensible et le conceptuel. La poussée des contraires qui s'exerce ici et qui fait de la foule le lieu par excellence de la crise du sujet, où il devient même impossible à la limite de distinguer entre sujet et objet, est bien, comme le note Ansgar Hillach en reprenant l'analyse de Benjamin dans les *Passages* à propos de la constellation formée par le flâneur et la masse, un véritable point critique:

D'un côté le flâneur est déraciné: «Pour le flâneur, sa ville – même s'il y est né, comme Baudelaire – n'est plus ville natale (*Heimat*). Elle représente pour lui un théâtre (*Schauplatz*)» (437). D'autre part, il veut s'identifier, car ce n'est que par ce moyen que les choses qu'il rassemble autour de lui deviennent familières. Sur le théâtre de la ville, la masse devient pour lui un faux sujet, une foule: «La foule (*Menge*) est un voile qui cache au flâneur la masse (*Masse*)» (421).⁴⁴

Baudelaire parle bien d'ailleurs pour "ces âmes errantes qui cherchent un corps" d'entrer "dans le personnage de chacun" et non dans la personne: le travestissement des identités est déjà généralisé, il n'est même plus question ici d'individualité distincte, formée, séparée, mais seulement d'une masse agglomérée où la multiplication des atomes ne

garantit en rien l'émergence d'une véritable altérité, mais où, de manière irrémédiablement pervertie, l'altérité elle-même est dénoncée comme leurre. Par la forme même de ce phénomène de masse, en lui-même signe du nouveau, où son caractère compact, homogénéisant, efface toute qualité ou différence individuelles, la foule n'est plus le lieu comme chez Hugo d'une polarisation nette entre l'individuel et le collectif – ce qui permettait encore de garder intacte l'intégrité du sujet individuel –, mais le lieu par excellence du faux-semblant et du simulacre où il n'est plus possible de distinguer et de diviser les identités ainsi agrégées.

"Multitude, solitude", foule, individu: ces termes, en étant de la sorte apposés sans autre forme de relation (et d'abord grammaticale), sont de fait devenus égaux et infiniment convertibles pour Baudelaire, et l'on pressent qu'il en va dans ce remodelage presque imperceptible du modèle hugolien d'une reformulation capitale du rapport du sujet moderne à l'autre. Si à première vue la foule de Baudelaire semble tout devoir à ses modèles, une lecture plus attentive corrige en effet rapidement cette impression: Baudelaire, ici comme ailleurs, paye de toute évidence sa dette à Hugo ("les profondeurs étant des multitudes"), mais il prend aussi ses distances, dira Benjamin, à l'égard du "caractère passif de l'expérience vécue de la foule chez Hugo" (J 22, 6, p. 283), et plus encore il complexifie considérablement l'opposition solitude/multitude qui la soutient, en faisant de l'artiste non "Le prophète [qui] cherche la solitude... Il va dans le désert penser, à qui? aux multitudes" (Hugo, J 35, 7, p. 306), mais "un kaléidoscope doué de conscience [...], un moi insatiable du *non-moi*"⁴⁵. Cette image du kaléidoscope, dont on trouve peut-être plus tard une métamorphose dans la lanterne magique proustienne, mérite qu'on s'y arrête un instant, d'autant qu'elle forme avec le "réservoir d'électricité" le second pôle métaphorique, on serait tenté de dire magnétique, qui oriente le lecteur dans cette (non) description de la foule baudelairienne (remarquons que les contraires s'attirent jusque dans le choix des métaphores des sources d'énergie: étincelle vs eau, énergie "chaude" vs énergie "froide", et s'allient pour créer un hybride: un fluide électrique qui traverse la foule):

On peut aussi le comparer, lui [il est difficile de dire en toute certitude si ce "lui" se rapporte à l' "immense réservoir d'électricité" ou à "l'amoureux de la vie universelle [qui] entre dans la foule"], à un miroir aussi immense que cette foule; à un kaléidoscope doué de conscience qui, à chacun de ses mouvements, représente la vie multiple et la grâce mouvante de tous les éléments de la vie. C'est un moi insatiable du *non-moi*, qui, à chaque instant, le rend et l'exprime en images plus vivantes que la vie elle-même, toujours instable et fugitive.⁴⁶

Il s'agit bien entendu ici du thème par excellence de la réflexion, au double sens du terme, lié à toute surface miroitante. Cette réflexivité⁴⁷, à la fois sensible et conceptuelle, physique et philosophique, conjointe dans le kaléidoscope qui capte et projette les images, donne une autre version de la force d'attraction exercée par la foule, de son pouvoir de compénétration et de réversibilité infinis. Le flâneur se trouve ici projeté à une échelle magnifiée (il est "un miroir aussi immense que cette foule"), le *moi* insatiable vis-à-vis du *non-moi*, l'un dévorant l'autre, l'autre absorbant le flâneur et lui dérobant jusqu'à son pouvoir d'expression. "Si deux glaces se reflètent l'une l'autre, écrit Benjamin dans le Dossier "Miroirs" des *Passages*, Satan joue son tour préféré et ouvre ainsi à sa manière (comme son partenaire dans les regards des amants) la perspective à l'infini. Que cela soit d'inspiration divine, ou d'inspiration satanique, Paris a la passion des perspectives en miroir" (R 1, 6, p. 553). C'est bien une telle perspective en miroir que le nombre infini d'angles de vision de la foule en perpétuel mouvement perment de réfléchir: se multipliant et se divisant dans une sorte de calcul mystique⁴⁸, la foule devient ainsi par ses déplacements constants la représentation critique de l'œuvre ultime, image "plus vivante que la vie elle-même" qui se pose et se dénonce tout à la fois comme mirage absolu⁴⁹.

Si la foule est bien un voile comme le disait plus haut Benjamin, elle est donc surtout un "miroir voilé" où le flâneur "entrevoit, l'espace d'un éclair, sa physionomie. Il trouve ici sa propre image plus rapidement qu'ailleurs et il se voit aussi se conformer à cette image plus rapidement" (R 1, 3, pp. 552-553). Le miroir-kaléidoscope, on vient de le voir, éloigne irrémédiablement Baudelaire de la conception de la foule de Hugo. Qu'en est-il cependant de son rapport à son second modèle, *l'Homme des foules* de Poe? Encore une fois, c'est la relation de conformité, de ressemblance, qui distingue la foule de Baudelaire de celle de Poe. Si Baudelaire paraît totalement absorber la "force incomparable de la description de la foule par Poe" (J 31a, 4, p. 299) parce que, entre autres raisons, elle "montre que la description de la confusion n'est pas la même chose qu'une description confuse" (J 56a, 7, p. 344) – on voit encore ici à quel point l'insertion de ce nouvel objet dans la littérature est inséparable de son pouvoir d'invention poétique et critique –, sa foule n'est pas davantage celle de Poe, marquée pour sa part par un mouvement mécanique et saccadé⁵⁰, foule souvent criminelle où poursuivant et poursuivi se découvrent non un regard électrique mais vide. Par ailleurs, la description de la foule par Poe est le plus souvent faite en des termes réalistes, alors que celle de Baudelaire erre dans une sorte d'entre-deux générique, à la fois concrète et abstraite, psychique et pourtant matérielle,

et surtout elle fait encore fond sur l'opposition individu/foule, fût-ce sous les traits du criminel ou du marginal, "d'un loup-garou qui erre sans fin dans une jungle sociale" (M 1, 6, p. 436). Dans la foule de Baudelaire, il n'est plus possible d'opérer ce tri: les différences entre supérieur et inférieur, entre le suspect "qui se sent regardé par tout et par tous" et "l'homme qu'on ne parvient pas à trouver, celui qui est dissimulé" (M 2, 8, p. 438), sont abolies par l'ivresse de la ressemblance, de la superposition, de l'assimilation, qui se révèle plus forte dans les rues de cette ville que la volonté de différenciation sociale" (M 1a, 2, p. 436).

Cette abolition des frontières et des seuils qui séparent le sujet individuel de la masse entraîne que la foule de Baudelaire, tout en ayant l'air d'emprunter l'essentiel de sa poétique à deux traditions distinctes et d'en offrir une sorte de synthèse, se donne plutôt comme une véritable figure de transition, l'une de ces figures intermédiaires seules porteuses de Nouveau pour Benjamin parce qu'elles créent une *interférence*:

"Il y a, à l'intérieur de chaque œuvre d'art véritable, un endroit où celui qui s'y place sent sur son visage un air frais comme la brise d'une aube qui point. [...] Le progrès ne loge pas dans la continuité du cours du temps, mais dans ses interférences: là où quelque chose de véritablement nouveau se fait sentir pour la première fois avec la sobriété de l'aube" (N 9a, 7, p. 492).

A n'en point douter, la foule représente ce lieu commun d'invention tant pour Baudelaire que pour Benjamin. La force de la (non) description de Baudelaire tient moins, comme on aurait pu s'y attendre, à sa capacité de transgression des repères identitaires du sujet – même si elle s'inscrit aussi dans cette tradition qui exalte, par exemple, une inaccessible altérité, un ailleurs, au-dehors –, qu'à son exploration du toujours-identique, de la ressemblance comme "une forme mal définie d'identité"⁵¹. Par l'extension de l'expérience onirique, habituellement réservée à l'individu, qu'elle transfère à une figure du sujet collectif, par l'ivresse d'identification généralisée ("Moi, c'est tous") ou, réversibilité parfaite, de désidentification ("Tous, c'est Moi") qui saisit le flâneur et transfigure son individualité, la foule baudelairienne, avec son "flux de grains tous identiques"⁵², plonge dans le domaine résiduel du non-rationnel (notons au passage que le champ des forces magnétiques et des fluides électriques, à la faveur duquel le flâneur dématérialisé peut entrer à sa guise dans n'importe quel corps, baigne aussi dans les eaux troubles du monde des *esprits*⁵³). Avec cette différence, toutefois, que ce n'est pas pour succomber à la fascination, mais comme le dit Benjamin non sans pathos en reprenant l'image de la jungle, pour "défricher des domaines où seule

la folie, jusqu'ici, a crû en abondance. Avancer avec la hache aiguisée de la raison, et sans regarder ni à droite ni à gauche, pour ne pas succomber à l'horreur qui, du fond de la forêt vierge, cherche à vous séduire. Toute terre a dû un jour être défrichée par la raison, être débarrassée des broussailles du délire et du mythe [...]" (n 1, 4, p. 474).

*

Dans sa "Préface épistémocritique" au *Trauerspiel*, Benjamin écrit, dans une intuition qui anticipe la voie dans laquelle il engagera toute son œuvre critique, que toute "méthode est détour. [...]. Le renoncement au cours interrompu de l'intention est son premier trait distinctif. Sans relâche, la pensée inaugure de nouveaux commencements, retournant laborieusement à la chose même. Cette incessante reprise de souffle est la forme d'être la plus appropriée à la contemplation"⁵⁴. Au terme de ce parcours qui voudrait échapper à la forme obligée de la pointe en guise de conclusion ("Il est bon, recommande Benjamin, de donner une conclusion émoussée à des recherches matérialistes" (N 9a, 2, p. 491)), je voudrais donc retourner "à la chose même", soit à la question de l'invention dans l'acte critique, dont la figure de la foule, doublement réactualisée par Baudelaire et par Benjamin, n'a cessé de nous parler, fût-ce sous son mode propre, c'est-à-dire indirectement ou de manière voilée. S'il est vrai que "L'image qui est lue [...] porte au plus haut degré la marque du moment critique, périlleux, qui est au fond de toute lecture" (N 3, 1, p. 480), on peut affirmer sans risquer de se tromper que la foule représente bien une telle image, où ce ne sont pas tant les "grands contrastes" (N 1a, 5, p. 476) qui comptent que les nuances nouvelles qu'elle permet d'introduire. Avec sa série d'oppositions de contraires, avec son flux laminaire et son régime tourbillonnaire (qui renverraient aujourd'hui aux théories de l'hydrodynamique, de la physique ou des catastrophes⁵⁵), avec son indifférenciation et sa fixité dans le mouvement "médusantes", la foule baudelairienne telle qu'elle est relue par Benjamin, inaugure véritablement un "nouveau commencement" parce qu'elle déplace complètement notre perception de la modernité de Baudelaire, en insistant par exemple sur la "forme mal définie" de l'identique plutôt que sur la transgression de l'identité du sujet. Mais si elle s'impose comme une forme-sujet de tout premier plan, c'est aussi et surtout parce que, tout en soulevant le problème de la masse et de ses effets sur le sujet moderne, elle ne donne pas pour autant lieu, ni chez Baudelaire ni chez Benjamin, à une description poétique ou à une lecture critique elles-mêmes massives, liées, totalisantes, mais suscite bien au contraire une reprise qui

"préserv[e] les intervalles de la réflexion, les écarts entre les parties les plus essentielles" (N 1, 3, p. 473), que ce soit dans la réflexion de l'écrivain ou dans le montage citationnel de Benjamin. Ce qui défait précisément la tentation délirante qui pourrait saisir le critique devant un tel sujet – on se rappelle ce que Benjamin disait plus haut de la folie et de l'horreur qui ont crû en abondance sur ce terrain –, c'est l'intelligence de la lecture au sens où la définit Michel Schneider lorsque, à propos du grand livre d'Elias Canetti sur la foule, *Masse et puissance* (avec lequel le *Livre des Passages* entretient des affinités qu'il serait intéressant d'analyser ailleurs), il écrit que

"le mot vient de la lecture. *Interlegere*, entrelire, ce serait cela, être intelligent. C'est-à-dire le contraire d'une lecture totalisant son objet à chaque instant et de façon cumulative, mais une lecture qui se divise elle-même, se perd entre les lignes, s'égaré entre les mots. Laisser entre eux des blancs, les délier d'une réalité qui les excède, c'est aussi cela le travail intellectuel [...]"⁵⁶.

La lecture de Benjamin sur la foule baudelairienne introduit une nouvelle intelligibilité du texte, elle lui ouvre une autre lisibilité parce qu'elle se divise elle-même, et ce, jusque dans sa structure, jusque dans sa forme.

Car s'il est un trait qui mette en relief de tout évidence la fécondité du geste critique de Benjamin dans sa reconstruction imaginaire de cette figure dans l'œuvre de Baudelaire, c'est bien le fait qu'il s'attache à en saisir la trace non seulement comme une pure métaphore ou, à l'opposé, comme un pur concept, mais bien comme une forme intermédiaire, opérant constamment des passages d'un pôle à l'autre, et par conséquent inséparable du langage lui-même. En transposant de la sorte le problème de la masse de simple thème en forme-sujet qui entraîne toute une série de choix et de conséquences aussi sur les plans cognitif et théorique de son travail – en exigeant par exemple du critique qu'il en passe lui-même par une *Dispositio* inventive, une poétique de la citation⁵⁷ et du fragment: "Ce travail doit développer à son plus haut degré l'art de citer sans guillemets. La théorie de cet art est en corrélation étroite avec celle du montage" (N 1, 10, p. 474) –, Benjamin souligne l'insuffisance d'une lecture qui tenterait de faire l'économie de cette dimension de la question, et prétendrait pouvoir venir à bout des problèmes soulevés par la foule, la masse ou l'inconscient collectif, en termes uniquement sociologiques, politiques ou psychanalytiques. Dans la foule, il est clair que les thèmes du politique, du collectif et du psychique sont toujours étroitement intriqués, mais on voit beaucoup plus rarement à quel point la physique des foules,

la fusion des divisions qui les constituent prennent forme au cœur même du langage et ne se laissent pas penser en dehors de lui, et ceci, même si la foule ne saurait pas davantage être réduite à une simple métaphore parmi d'autres, chez Baudelaire ou dans les *Passages*.

Dans cette perspective, le recours à l'écriture fragmentaire par Benjamin, à son pouvoir séparateur grâce auquel "La mise en rapport des fragments de sens par la citation émet un effet de sens qui n'est pas contenu dans les unités"⁵⁸, ne peut, me semble-t-il, être considéré comme un accident de parcours: il traduit le travail de la pensée en acte, lorsque celle-ci est au plus près des effets de la foule elle-même (vertige, perte, deuil, retour à l'inorganique et à l'indifférenciation, etc.), toujours au seuil du vide.

L'invention de Baudelaire consista, entre autres, à poétiser autrement la poésie, à partir d'objets non poétiques: il a ainsi mis en place – avec d'autres écrivains du XIX^e siècle bien entendu (Balzac, Maupassant, Zola, etc.) qui n'ont peut-être pas, eux, toujours interrogé la forme de la foule en soulignant son rapport à la structure même du langage et de la pensée avec cette force –, "un ensemble de description, un langage et une anté-théorie qui seront repris, au mot près, dans la psychologie des foules"⁵⁹. En ce sens, cette crise de la littérature où l'écrivain de la modernité se demande où passe le fluide, le fil conducteur, entre lui et la foule, prépare la venue d'un savoir scientifique, non pas tant comme précurseur ou naïve ébauche protoscientifique, comme on a encore trop souvent l'habitude de le croire, mais à partir de ses propres points d'application et de ses effets spécifiques, en tant que cas toujours particulier. C'est parce qu'il avait eu l'intuition de ce renversement de la hiérarchie entre les registres des savoirs que l'invention critique de Benjamin nous frappe par sa capacité de penser poétiquement⁶⁰ la foule, en y lisant à la fois une structure concrète et mouvante, présente et cependant non représentée, de l'œuvre de Baudelaire, et une vision théorique. Comme Broch, comme Canetti, Benjamin saute le pas de la littérature à la science, mais en inversant la perspective: ce qui l'intéresse dans Baudelaire, c'est la manière dont la réflexion théorique vient s'abîmer dans la narration ou la représentation du texte poétique; c'est là ce qui lui permet de passer de l'univers de la vision propre à l'écrivain à l'univers de la connaissance qui est celui du critique. En choisissant lui-même une forme-réseau d'écriture où, par les fragments et leur montage, il a adopté une démarche où le lecteur est contraint lui aussi d'avancer dans les *Passages* pas à pas, de gravir "échelon après échelon, selon les appuis étroits que le pied rencontrait par hasard, comme on escalade des sommets périlleux sans pouvoir un seul instant jeter un regard autour de

soi par peur de vertige (mais aussi pour garder pour la fin dans toute sa force le panorama qui va s'offrir)" (N 2, 4, p. 477), Benjamin a su, mieux que tout autre lecteur de Baudelaire, dynamiser la tension entre ces deux aspects. C'est parce qu'il avait compris que "Les œuvres achevées ont pour les grands hommes moins de poids que ces fragments sur lesquels leur travail dure toute la vie"⁶¹, c'est parce qu'il pensait que la méthode, pour vraiment découvrir, exposer, inventer son objet, devait en passer par l'expérience de la perte du sens et de l'effondrement – "La vraie méthode, pour se rendre les choses présentes, est de les représenter dans notre espace, pas nous dans le leur. (Ainsi fait le collectionneur, ainsi aussi l'anecdote.)" –, que Benjamin reste, encore plus clairement aujourd'hui qu'à son époque, le lecteur le plus complice de Baudelaire. Comprendre ici n'est plus une "projection interprétative, mais la transformation de la lecture par l'écriture"⁶². C'est seulement à la condition de prendre la mesure de ce passage dans l'écriture qu'une nouvelle liaison entre les images et les sens multiples qui gravitent autour de la notion de foule est rendue possible pour nous. Selon les vers de Hugo cités par Benjamin dans les *Passages*, "La tradition, fable errante qu'on recueille / Entrecoupée ainsi que le vent dans la feuille" (N 8a, 2, p. 490) peut alors trouver une lisibilité dans un autre temps et, rumeur à nouveau bruissante comme la foule, demeurer inventive.

NOTES

- 1 Walter Benjamin, *Sens unique*, précédé de *Une enfance berlinoise* et suivi de *Paysages urbains*. Traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Lettres nouvelles/Maurice Nadeau, 1988, p. 185.
- 2 Régine Robin note cette oscillation à propos de la mémoire collective (*le Roman mémoriel*, Longueuil, Le Préambule, "L'Univers des discours", p. 55). Cette remarque est particulièrement pertinente pour la figure (ré)inventée par Baudelaire et par Benjamin, qui me retient ici.
- 3 Il existe, comme on le sait, deux versions du travail publié de Benjamin sur Baudelaire: l'une, antérieure, est intitulée *le Paris du Second Empire chez Baudelaire*; la seconde, marquée par les critiques qu'adressa Adorno à Benjamin concernant la première version, porte le titre *Sur quelques thèmes baudelairiens*.
- 4 Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le Livre des Passages*. Traduit de l'allemand par Jean Lacoste d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann, Paris, les Editions du Cerf, "Passages", 1989, 972 p. Les références ultérieures à cet ouvrage seront faites directement dans le texte.

- 5 En témoignent, entre autres, de manière particulièrement éloquente les lectures de Barbara Johnson (*Défigurations du langage poétique. La seconde révolution baudelairienne*, Paris, Flammarion, "Sciences humaines", 1979, 213 p.), de Christine Buci-Glucksmann (*La Raison baroque. De Baudelaire à Benjamin*, Paris, Galilée, 1984, 247 p.), de Julia Kristeva (*Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, 264 p.) et de Ross Chambers (*Mélancolie et opposition. Les débuts du modernisme en France*, Paris, Librairie José Corti, 1987, 241 p.).
- 6 Walter Benjamin explicite dans ce fragment le principe méthodologique du montage qui m'intéresse ici: "La première étape sur cette voie consistera à reprendre dans l'histoire le principe du montage. C'est-à-dire à édifier les grandes constructions à partir de très petits éléments confectionnés avec précision et netteté. Elle consistera même à découvrir dans l'analyse du petit moment singulier le cristal de l'événement total. Donc à rompre avec le naturalisme vulgaire en histoire. A saisir en tant que telle la construction de l'histoire. Dans la structure du commentaire. Rebut de l'histoire" (N 2, 6, *op. cit.*, p. 477. C'est moi qui souligne).
- 7 Luigi de Nardis, "En marge d'une étude de Walter Benjamin sur Baudelaire et Paris, dans *Baudelaire. Actes du colloque de Nice (25-27 mai 1967)*, Nice, Minard, 1968, p. 161.
- 8 En dépit de l'affirmation d'Adorno selon laquelle Benjamin avait l'intention "de renoncer à tout commentaire explicite et de faire surgir les significations grâce au seul montage du matériau et aux chocs ainsi produits. [...] Pour couronner son antisubjectivisme l'œuvre maîtresse ne devait être constituée que de citations", l'éditeur du *Livre des Passages*, Rolf Tiedemann, déclare dans une note de son introduction "qu'il est persuadé du contraire, et qu'il ne s'agissait nullement d'un montage de citations" ("Introduction", *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le Livre des Passages*, p. 12). En outre, une semblable résistance se fait jour lorsqu'il avoue que "L'éditeur des *Passages* s'est parfois demandé s'il était raisonnable de publier cette écrasante masse de citations, s'il ne valait pas mieux se contenter de reproduire les textes de Benjamin susceptibles d'être arrangés dans un ordre lisible et pouvant donner une collection concentrée d'aphorismes étincelants et de fragments troublants" (*ibid.*, p. 12. C'est moi qui souligne): c'est une certaine nostalgie de la totalisation rendue impossible par cette "masse écrasante", ce "stock de citations" qui risquent de noyer les réflexions théoriques et les interprétations de Benjamin lui-même, qui se manifeste ici. Je reviendrai plus loin sur les effets produits par cette masse de notes et d'idées.
- 9 Pierre Missac, *Passage de Walter Benjamin*, Paris, Seuil, coll. "Esprit", 1987, p. 137.
- 10 *Ibid.*, p. 136.
- 11 *Ibid.*, p. 155.
- 12 Irving Wohlfarth, "Et Cetera? De l'historien comme chiffonnier", dans *Walter Benjamin et Paris*. Etudes réunies et présentées par Heinz Wisman, Paris, Editions du Cerf, "Passages", 1986, p. 566.
- 13 J 35a, 2, p. 306: Benjamin commente ici les vers de Hugo sur les multitudes – "Le jour où nos pillards, où nos tyrans sans nombre / Comprendront que quelqu'un remue au fond de l'ombre" –, filon d'une importance capitale, avec celui de *l'Homme des foules* de Poe, pour saisir le traitement du motif de la foule par Baudelaire.

- 14 Et, bien entendu, pas seulement en littérature, mais l'on pourrait avancer l'hypothèse que la littérature anticipe et prend de vitesse jusqu'à un certain point l'intérêt qui va se manifester à la fin du siècle dans plusieurs domaines des sciences humaines – en sociologie avec Durkheim (*Les Formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totemique en Australie*), en psychologie sociale avec Le Bon (*Psychologie des foules*, 1895) et Tarde (*Les Lois de l'imitation*, 1895; *La Logique sociale*, 1895), en psychanalyse avec Freud (*Totem et tabou*, 1913; *Psychologie des foules et analyse du moi*, 1921) –, quant à ce nouveau champ des représentations du sujet collectif (idéologies, cultures, mentalités, groupes et classes, inconscient collectif, etc.), qui va s'attacher à transmuier le phénomène de la foule en objet de science (même si le plus grand vague notionnel y règne toujours: voir Serge Moscovici, "La foule avant les foules", *Stanford French Review*, VII:2, été 1983, pp. 151-174). Sur la problématique articulation de la notion d'inconscient collectif en particulier, je me permets de renvoyer à mon article, "Transfert et refoulement dans la théorie psychanalytique. A propos de la notion d'inconscient collectif", *Études littéraires*, XXII:2, automne 1989, pp. 53-71. Cette étude, de même que le présent article, s'inscrivent dans une recherche en cours sur les figures du sujet collectif, subventionnée par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.
- 15 Jacques Derrida, *Psyché. Invention de l'autre*, Paris, Galilée, "La philosophie en effet", 1987, p. 23.
- 16 Rolf Tiedemann, *Études sur la philosophie de Walter Benjamin*: Préface de Theodor W. Adorno. Traduit de l'allemand par Rainer Rochlitz, Arles, Actes Sud, 1987, p. 105.
- 17 Brigitte Cazelles, "Introduction", *Stanford French Review*, VII:2, été 1983, p. 119.
- 18 *Ibid.*
- 19 "L'ensemble du visible lui-même – l'ensemble comme ensemble – ne doit pas être pensé ou représenté, c'est-à-dire pulvérisé et traversé: il ne le veut à aucun prix. D'où l'encouragement général [...] à continuer de se satisfaire de fragments et de détails, [...] à oublier en somme l'ensemble qui a vitalement besoin qu'on l'oublie pour continuer à se reproduire" (Philippe Muray, "Herr Omnes", *Stanford French Review*, VII:2, été 1983, p. 125).
- 20 *Ibid.*, p. 126.
- 21 Font exception à cette loi du genre quelques ouvrages publiés depuis le grand livre d'Elias Canetti, *Masse et puissance* (Paris, Gallimard, "Bibliothèque des sciences humaines", 1966): citons, entre autres, *l'Age des foules* de Serge Moscovici (Paris, Fayard, 1981), *l'Homme des foules* de Bernard Edelman (Paris, Payot, 1981) et un numéro de la *Stanford French Review*, "La foule" (VII:2, été 1983).
- 22 Luigi de Nardis souligne à ce sujet "les limites de la méthode catalogique adoptée par Léon Bopp pour explorer «la psychologie des *Fleurs du Mal*» qui s'étonne de la pauvreté des allusions à la foule parisienne" (art. cité, p. 164). La même remarque pourrait être adressée aux relevés statistiques de Bernard Quemada (*Baudelaire. Les Fleurs du Mal. Concordances, index et relevés statistiques*, Paris, Larousse, [s.d.], 246 p.), où l'on ne trouve que trois occurrences pour le mot "foule".
- 23 Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Préface et traduction de Jean Lacoste, Paris, Payot, "Petite Bibliothèque Payot", 1982, pp. 168-169.

- 24 Dans cette foule, fait remarquer avec pertinence Benjamin, "il ne peut être question d'une classe, d'une collectivité, quelle qu'en soit la structure. Il s'agit simplement de la foule amorphe des passants, du public de la rue, [...] des masses qui habitent les grandes villes" (*ibid.*, p. 163). On pourrait encore radicaliser cette formulation quant à la forme "amorphe" de la foule en y reconnaissant, avec Serge Moscovici, une "représentation d'une représentation", une "image tangible d'une image intangible" (art. cité, p. 165).
- 25 Michel Espagne et Michael Werner, "Les manuscrits de Walter Benjamin et le *Passagen-Werk*", dans *Walter Benjamin et Paris*, p. 863.
- 26 *Ibid.*, p. 853.
- 27 *Ibid.*, p. 863.
- 28 On doit rappeler à ce sujet que tout le projet du Baudelaire vient à la place d'un autre aspect non moins capital du travail de Benjamin, qui devait précisément traiter à ce moment de la critique de l'approche de l'inconscient collectif dans la psychologie jungienne. Cette confrontation, qui aurait amené Benjamin à poser le fondement théorique de son propre projet, ne verra pas le jour. Dans une lettre à Fritz Lieb, il écrit: "[...] En même temps je vois un projet qui m'était cher et qui prenait forme, ne pas aboutir. J'avais en vue une critique de la psychologie jungienne [...]. Elle aussi a été remise à plus tard. Je me consacre maintenant à un travail sur Baudelaire". Une lettre à Adorno datée du 10 janvier 1937 confirme également qu'un déplacement significatif se produit alors: "Une ombre au tableau est l'ajournement de la critique de Jung au profit du travail sur Baudelaire. Ainsi se trouve retardé dans son exécution le projet qui nous importe tant, de m'attaquer immédiatement aux assises théoriques des «Passages». De là à penser que la confrontation avec Jung n'a pas été abandonnée, mais travaillée de manière latérale, de l'intérieur même du Baudelaire, et tout particulièrement dans le motif de la foule, figure exemplaire du sujet collectif, il n'y a qu'un pas, vite franchi lorsqu'on sait que le Baudelaire représente de fait l'antithèse du mouvement dialectique, le moment par excellence où se manifeste la négativité critique.
- 29 Michel Espagne et Michael Werner, art. cité, p. 870.
- 30 *Ibid.*, p. 861. C'est moi qui souligne.
- 31 "Les Foules", dans *Petits Poèmes en prose (le Spleen de Paris)*. Edition établie par Robert Kopp, Paris, Gallimard, "Poésie", 1973, pp. 45-46.
- 32 Dernier vers du *Voyage*, et du recueil des *Fleurs du Mal* dans l'édition de 1861, que Rimbaud allait bientôt reprendre pour le critiquer dans la "Lettre du voyant" de mai 1871: "[...] les inventions d'inconnu réclament des formes nouvelles".
- 33 Charles Baudelaire, "Le Peintre de la vie moderne", dans *Curiosités esthétiques. L'art romantique et autres Œuvres critiques*, Paris, Garnier, 1986, p. 464.
- 34 *Ibid.*, p. 463. C'est moi qui souligne. On remarquera cette faille significative de la langue, c'est-à-dire de l'art même d'écrire de l'écrivain qui échoue jusque dans sa capacité d'invention poétique, dès qu'il est question de s'approcher par une définition plus notionnelle, conceptuelle ou critique d'une description de la foule.
- 35 J'emprunte cette expression suggestive à Rita Bischof et Elisabeth Lenk ("L'intrication surréelle du rêve et de l'histoire dans les *Passages* de Benjamin", dans *Walter Benjamin et Paris*, p. 182), même si je garde par ailleurs une certaine réserve quant aux propositions sur les rapports entre collectif et individu développées dans cet article. Quant à l'"immense réservoir d'électricité" auquel Baudelaire compare ici la

- foule, il faudrait renvoyer au dossier passionnant que Benjamin consacre dans les *Passages* aux "Types d'éclairage", où il note qu'eut lieu "en 1857 le premier éclairage de rues à l'électricité (près du Louvre)" (T 1, 4, p. 579): cette invention scientifique coïncida donc avec la parution des *Fleurs du Mal*, la plus grande invention poétique en son genre.
- 36 Benjamin commente en ces termes cette expérience dysphorique de la foule chez Baudelaire, opérant ainsi un autre renversement antithétique de la "jouissance" sur laquelle le poète insiste surtout: "S'il a cédé à cette violence qui l'entraînait vers elle, qui faisait de lui, en tant que flâneur, l'un de ses membres, jamais pourtant il n'a cessé de sentir le caractère inhumain de cette foule. A peine s'est-il fait son complice qu'il se sépare d'elle. Après un long moment d'abandon, sans crier gare, le voici qui, d'un seul coup, la rejette avec mépris dans le néant" (*Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, pp. 174-175).
- 37 Cette menace de l'indifférenciation qui pèse sur le sujet "coudoyé par la foule" ressurgit avec force dès qu'il est question de penser les rapports le reliant aux représentations ou aux figures collectives (race, nation, inconscient collectif, etc.).
- 38 Je remercie le psychanalyste et écrivain Patrick Mahony de ses remarques éclairantes quant à cette ambivalence du sujet individuel dans son rapport au collectif.
- 39 Philippe Muray, art. cité, p. 147.
- 40 Christine Buci-Glucksmann, "Féminité et modernité: Walter Benjamin et l'utopie du féminin", dans *Walter Benjamin et Paris*, p. 405.
- 41 Voir, entre autres, Leo Bersani, *Baudelaire et Freud*, Paris, Seuil, 1981.
- 42 Christine Buci-Glucksmann, art. cité, p. 418.
- 43 Rappelant la racine étymologique du mot (*fullo*: "qui écrase, qui presse les étoffes"), Brigitte Cazelles dit de la foule qu'elle est une "mobilisation de forces", une "agrégation cybernétique" qui n'attend toujours qu'une impulsion subtile et imprévisible (l'éclair, le choc, la secousse baudelairiens) pour déferler (sortir du "réservoir d'électricité") et devenir "tourbe, trouble, tourbillon" ("Introduction", *Stanford French Review*, p. 149).
- 44 Ansgar Hillach, "Interrompre le cours du monde... le désir le plus profond chez Baudelaire. Le poète et l'anarchiste selon Benjamin", dans *Walter Benjamin et Paris*, p. 626.
- 45 "Le peintre de la vie moderne", p. 464. Sur la relation de Baudelaire à Hugo, il faut citer ce passage particulièrement clairvoyant où Benjamin souligne l'importance du lien métaphorique et critique qui est au cœur de la notion de foule: "La relation entre la foule et l'individu s'offre presque d'elle-même comme métaphore pour désigner l'inspiration de ces deux poètes, Hugo et Baudelaire. Les mots s'offrent à Hugo, comme les images, en une masse houleuse. Chez Baudelaire, ils représentent plutôt le solitaire qui se fonde dans la foule mais se présente avec une physionomie à nulle autre pareille pour celui qui laisse son regard s'attarder sur lui" (J 58, 5, p. 347). Benjamin renverse ici les termes de l'image dialectique, renvoyant "la masse houleuse" et active du côté de Hugo, le solitaire passif du côté de Baudelaire, mais surtout le passage de la foule en tant que motif métaphorique à un autre plan du discours, plus conceptuel, se fait jour ici.
- 46 Charles Baudelaire, "Le peintre de la vie moderne", p. 464.
- 47 Jean Starobinski a montré comment ce motif était étroitement lié à celui de la mélancolie au sujet moderne dans *la Mélancolie au miroir. Trois lectures de*

- Baudelaire, Paris, Julliard, "Conférences, essais et leçons du Collège de France", 1989, 93 p.
- 48 J'emprunte cette hypothèse à Irving Wolfarth (art. cité, p. 598), qui rappelle que la première loi du calcul mystique est la suivante: "*Divide in infinitum, et rien ne sera finalement soustrait*", autrement dit, "à force de se multiplier, une telle division finira par s'annuler [...]. Chaque nouveau partage rétractera une partie de ce qui le précède jusqu'à ce que le processus s'achève en s'éliminant lui-même". Benjamin nomme ce processus "apocatastase": la foule kaléidoscopique pourrait bien être la figure discursive de cette opération par laquelle il s'agit "d'appliquer de nouveau une division à cette partie négative, d'abord détachée, de sorte qu'en déplaçant l'angle de vue (sans modifier l'échelle!) on fasse surgir en elle, de nouveau, un élément positif différent de celui qui a été préalablement dégagé. Et ainsi de suite, à l'infini [...]" (N 1a, 3, p. 476).
- 49 Benjamin décrit dans les *Passages* le "Cabinet des Mirages" du Musée Grévin où "Des changements d'éclairage, une musique douce servent d'accompagnement à la représentation, chaque métamorphose étant précédée par le bruit de sonnette classique et la secousse qui nous sont familiers depuis nos tout premiers tours du monde, lorsqu'au panorama impérial une image tout imprégnée de la mélancolie de l'adieu se retirait lentement du stéréoscope devant nos yeux, pour laisser apparaître la suivante" (R 1, 8, p. 553): ce qui se donne à lire dans cette image primitive, pour reprendre l'expression de Baudelaire, n'est pas sans faire penser au choc produit par la foule-kaléidoscope (et à la lanterne magique de Proust), et fait également écho à un certain travail du deuil inséparable de la perte éprouvée par le sujet au contact de la foule.
- 50 "Il faut succomber, écrit Benjamin, que la foule telle qu'elle apparaît chez Poe avec ses mouvements précipités et saccadés est décrite de façon particulièrement réaliste. Sa description comporte une vérité supérieure. Ces mouvements sont moins ceux de gens qui vaquent à leurs occupations que ceux des machines qu'ils font fonctionner. [...] Le flâneur, en tout cas, ne partage pas ce comportement. Il lui fait plutôt obstacle; il l'interrompt. Son nonchaloir ne serait donc rien d'autre qu'une protestation inconsciente contre le temps du processus de production" (J 60a, 6, p. 352). Ce mouvement saccadé n'est pas perceptible dans la foule baudelairienne, mais nous avons déjà souligné que celle-ci échappait à toute perception phénoménologique. Par ailleurs, cette perception par saccades de Poe est peut-être transposée chez Baudelaire dans ce qu'il nomme le "sectionnement du temps", temps interrompu, continuité brisée qui, sous l'impact du choc, favorise l'état de ressemblance en rendant ces temps coupés de plus en plus vite, ces instants, toujours plus identiques.
- 51 Benjamin commente longuement dans les *Passages* cette formule de Hugo von Hofmannsthal en la rapportant à Proust (S 2, 2, et S 2, 3, p. 563).
- 52 "Il me semblait, écrit Valéry dans *Choses vues*, que cette foule ne fût point d'êtres singuliers, ayant chacun son histoire, son dieu unique, ses trésors et ses tares, un monologue et un destin; mais j'en faisais, sans le savoir, à l'ombre de mon corps, à l'abri de mes yeux, un *flux de grains* tous identiques, identiquement aspirés par je ne sais quel vide, et dont j'entendais le courant sourd et précipité passer monotonelement le pont [...]" Benjamin cite sans le commenter ce passage (M 20, 2, p. 470); sans doute est-ce parce que de toute évidence ce texte semble à sa manière – retrait du corps, invisibilité, métaphore du flux (à la fois liquide et électrique), accélération, et surtout fascination de l'identique, de l'indifférenciation – réécrire celui de Baudelaire.

- 53 Commentant *l'Homme des foules*, Baudelaire écrit qu'"un convalescent, contemplant la foule avec jouissance, se mêle, par la pensée, à toutes les pensées qui s'agitent autour de lui" ("*Le Peintre de la vie moderne*", *op. cit.*, p. 461). Il y aurait beaucoup à dire de cette expérience *médiunnique* provoquée par la foule, au carrefour, à la fin du XIX^e siècle, des savoirs réputés scientifiques (électricité, magnétisme, hypnose, etc.) et des survivances archaïques les plus irrationnelles des sciences dites psychiques (revenants et tables tournantes). Ici encore, la foule se donne par excellence comme une forme intermédiaire, flottant dans un entre-deux: à la fois expérience nouvelle et très ancienne.
- 54 Cité par Irving Wolfarth, art. cité, p. 590.
- 55 Sur cette question, voir l'article de Jean-Pierre Dupuy, "De l'économie considérée comme théorie de la foule", *Stanford French Review*, VII:2, été 1983, pp. 245-263, tout particulièrement pp. 252-253.
- 56 Michel Schneider, "Elias Canetti: la défusion des langues", *le Temps de la réflexion*, II, 1981, p. 396.
- 57 "Nécessité, note lapidairement Benjamin, de prêter l'oreille pendant de nombreuses années à chaque citation fortuite, à chaque mention fugitive d'un livre" (N 7, 4, p. 487). Contre une esthétisation facile de l'écriture fragmentaire, Henri Meschonnic parle avec raison du "bâti des citations" chez Benjamin où l'on ne retrouve pas une "valorisation complaisante de l'inachèvement" ("*L'allégorie chez Walter Benjamin, une aventure juive*", dans *Walter Benjamin et Paris*, p. 711). Sur la poétique de la citation considérée d'un point de vue générique, voir le livre cité de Pierre Missac (surtout pp. 70-82) et du même auteur, "Eloge de la citation" (*Change*, mars 1975) et "Tropes, tics et trucs" (*Critique*, novembre 1978).
- 58 *Ibid.*, p. 709.
- 59 Serge Moscovici, art. cité, p. 152.
- 60 L'expression est de Hannah Arendt (*Vies politiques*, Paris, Gallimard, 1974, pp. 248, 262, 305); elle est commentée par Meschonnic, art. cité, pp. 739-740.
- 61 *Sens unique*, p. 153.
- 62 Henri Meschonnic, art. cité, p. 740.