

Sur les Villes Invisibles de Walter Benjamin et Italo Calvino (et les Passages où ils se Rencontrent)

Thomas Jonas

Université Paris 8

Équipe d'Accueil Littérature, Histoires, Esthétique

Résumé: Du Paris et du Berlin de Walter Benjamin aux *Villes invisibles* d'Italo Calvino, l'espace urbain est le lieu où le langage littéraire se défait de ses images, de leur éclat, et où se dessine un monde en pointillés, en transparence, autant révélateur d'un invisible tapi dans la neutralité et l'anonymat du quotidien, que de "l'invisibilité du visible", selon la formule de Michel Foucault. Ce territoire devient lui-même un espace poreux, transitoire, entre imaginaire et réel, qui se révèle lorsque surgissent dans le texte rues et maisons, clochetons et carrefours, qui sont à leur tour signes et emblèmes, énigmes et rébus sans commencement et sans fin, dont le flâneur peut tenter de suivre le filigrane invisible, le temps d'une promenade le long du Rhin ou de la Seine. Se dessine alors la possibilité d'une carte et ses territoires inhabitables, seulement parcourue par des routes de langage que l'on peut suivre du doigt. Celui qui tient la carte se pose alors la question: où est cet espace qu'il habite? Quel est son itinéraire, d'où vient-il et où va-t-il?

Mots-clés: Benjamin, Calvino, carte, image, invisible, Quiriny, ville, visible

Abstract: From Walter Benjamin's Paris to Berlin, passing by Italo Calvino's *Invisible Cities*, the urban space is a place where the literary language unravels its images and their brightness. We can distinguish a dotted, transparent world. This shows us the invisibility hidden in the neutrality and anonymity of everyday life and, at the same time, the "invisibility of the visibility" as said by Michel Foucault. This territory becomes itself a porous space, a transitional one, between imaginary and reality, that shows up when streets and houses, steeples and crossroads appear in the text, which become also signs and emblems, riddles and rebus, without beginning or end, like an invisible filigree that the stroller can try to follow, during a walk along the Rhine or the Seine. Then the possibility appears of a map and its

uninhabitable territories, only traveled by roads of language that we follow with the finger. The one who has the map can ask the question: where is that place he dwells? Where is his way, where does he come from and where does he go?

Keywords: Benjamin, Calvino, city, image, invisible, map, Quiriny, visible

En 1972, paraît *Les villes Invisibles*, roman de l'auteur italien Italo Calvino où le marchand vénitien Marco Polo fait le récit à Kublaï Khan, l'empereur des Tartares, des nombreuses villes qu'il a visitées au sein de son empire. Véritable recueil de villes imaginaires, fantaisistes, métaphoriques, on y apprend que l'empereur lui-même possède déjà un atlas où, nous dit-on, "toutes les villes de l'empire et des royaumes limitrophes sont dessinées palais par palais et rue par rue", ce pourquoi "il est inutile d'attendre des récits de Marco Polo des nouvelles de ces endroits, que du reste il connaît bien" (Calvino 2013: 163). Cette révélation, qui intervient vers la fin du roman, laisse le lecteur sur deux mystères, l'un sur les récits de Marco Polo: qu'apportent-ils, si ce ne sont pas des informations sur les endroits lointains qu'il a visités? Et le second à propos de l'atlas: cet ouvrage, rassemblant les plans des différentes villes, suffit-il vraiment pour les *connaître*? Pour ce second point, et faute de pouvoir mettre la main sur le livre même de l'empereur, nous pouvons chercher quelques éléments de réponse chez un autre grand voyageur, ayant composé son propre atlas.

Entre 1927 et 1930, alors que l'enfant Italo Calvino court les rues de Sanremo, le philosophe allemand Walter Benjamin quitte de plus en plus fréquemment l'Allemagne au fur et à mesure de la montée du nazisme, et fait paraître dans diverses revues les textes descriptifs de quelques grandes villes-refuges où il a séjourné, textes pour la plupart rassemblés en anthologie après sa mort sous le titre *Paysages Urbains*. Il est à noter que la première traduction italienne de cet ouvrage paraît en 1970, soit deux ans avant *Les Villes Invisibles*, dans la même maison d'édition – la maison Einaudi, celle-là même pour laquelle Calvino fut longtemps lecteur, notamment en matière de philosophie. Il n'est pas anodin non plus de rappeler que quatre ans plus tard, en 1974, Italo Calvino partage un projet de revue culturelle avec Giorgio Agamben, déjà grand

spécialiste de la pensée de Benjamin à l'époque, et futur éditeur de manuscrits inédits. Plusieurs années auparavant, lorsqu'il était encore membre du Parti Communiste italien, Calvino côtoya également Renato Solmi, premier traducteur de Benjamin en italien – chez Einaudi toujours, dès 1962 – qui fréquenta régulièrement l'école de Francfort, en particulier les leçons de Theodor Adorno et Max Horkheimer. Si, parcourant les *Villes Invisibles* en compagnie de Marco Polo, il nous semble retrouver des lieux déjà visités par Benjamin, à la fois semblables et très différents, il nous est donc permis de croire (mais peut-être n'est-ce là que l'impression de déjà-vu propre aux voyageurs) que cela ne doit rien au hasard.

Comme en écho aux réflexions de l'empereur des Tartares, Benjamin écrit ainsi dans "Paris, la Ville dans le Miroir", l'un de ses *Paysages Urbains*: "Il y a une connaissance ultra-violette de cette ville et une infrarouge (...) c'est la photographie et le plan – la connaissance la plus exacte du singulier et du général, (...) bords extrêmes du champ de la vision" (Benjamin 2007: 288). La photographie et le plan, le singulier et le général, sont pour le philosophe les deux supports de médiation par lesquels il nous est possible de prendre du recul par rapport à la ville vécue, les deux focales par lesquelles notre expérience devient connaissance, aux "bords extrêmes" de la vision, révélant pour ainsi dire la frontière de l'invisible au cœur du visible.

La grande focale: un plan sans divertissement

Tout d'abord le plan, la grande focale, où nous retrouvons l'atlas de l'empereur : dans ce même texte, Benjamin nous indique que l'étude du plan Taride, le meilleur plan publié de Paris à son époque, nous apprend "ce que peut être le plan d'une ville. *Et ce qu'est une ville.* Car des quartiers entiers révèlent leur secret par les noms de leurs rues" (*ibidem*, nous soulignons). Notons qu'à cette époque, Benjamin travaille déjà sur son vaste projet d'un livre sur les *Passages Parisiens*, qui l'occupera pendant treize ans et restera inachevé, et dans les brouillons duquel nous trouvons une note très semblable, sans doute tirée de ce texte, où il corrige: "[on] apprend en étudiant le plan Taride ce qu'est un vrai plan, et ceux dont l'imagination ne s'éveille pas à cette lecture passionnante et qui ne préfèrent pas rêver à leurs expériences parisiennes en consultant

un plan (...), ceux-là sont bien à plaindre” (Benjamin 1989: 110). Pour le philosophe, l’expérience de la ville n’est en somme véritablement atteinte que par la rêverie, l’imagination que sollicite le plan et qui accroche aux noms, leur soutirant des secrets. Ainsi, lors de son arrivée à Moscou, dans un autre récit de voyage, Benjamin note d’abord: “j’ai la sensation que la Tverskaïa, la vieille rue de Tver dans laquelle je suis maintenant, est encore *réellement* une grand-route et que tout alentour je ne vois rien d’autre que la plaine” (Benjamin 2007: 236, nous soulignons). L’expérience réelle de la ville, à ce stade, est en effet d’abord celle de l’aveuglement – “Le regard ne perçoit que ce qui l’aveugle” (*ibidem*) –, d’un désert urbain, jusqu’à ce que les éléments de la ville soient dénommés: “lorsqu’un de ces noms vous frappe, l’imagination construit en un tour de main tout un quartier autour de lui” (*ibidem*). Ce quartier, né de la nomination, “restera encore longtemps encasté dans la réalité ultérieure, résistant et cassant comme une muraille de verre” (*ibidem*). La réalité n’est vécue qu’à travers le regard qui imprime sur elle l’expérience recueillie par l’imagination: la ville y est une succession d’îlots autour d’un nom, et expérimenter la ville consiste à découvrir pas à pas par quel côté ils se touchent, à franchir ces murailles de verre, ces frontières invisibles qui la sillonnent et que trace le plan. Cette expérimentation est l’objet d’un apprentissage qui réclame la plus grande attention: il est celui de Benjamin enfant dans les rues de Berlin, ainsi qu’il l’écrit dans *Enfance Berlinoise*, son texte autobiographique centré sur ses jeunes années. Le chapitre “Tiergarten” s’ouvre en effet sur la remarque suivante: “Ne pas trouver son chemin dans une ville, ça ne signifie pas grand-chose. Mais s’égarer dans une ville comme on s’égare dans une forêt demande toute une éducation. Il faut alors que les noms des rues parlent à celui qui s’égare le langage des rameaux secs qui craquent” (*idem*: 29). Ce langage des noms, avec lui l’art de s’égarer, et donc de connaître une ville, s’apprennent par les cartes, et si Benjamin parcourant Moscou envisage des “films d’orientation” dans les grandes villes, pour en montrer à l’étranger les tours et détours, lui apprendre l’art de traquer les noms de rues et les points d’eau où ils se croisent, il conclut néanmoins: “à la fin les cartes et les plans gagnent: le soir au lit l’imagination jongle avec de vrais bâtiments, de vrais parcs et de vraies rues” (*idem*: 237). Le soir venu, la rêverie sur les plans est le second temps nécessaire pour que la déambulation,

d'abord aveugle, devienne expérience: le recueillement, dans les deux sens du terme, par l'imagination est le lieu du vrai, de l'authentique, et le plan est son support.

Ces noms sur la carte constituent ainsi à la fois la description de la ville et la ville elle-même. Moscou toujours: "Comme n'importe quelle autre ville Moscou bâtit avec des noms un petit monde en son cœur. Il y a là un casino qui s'appelle l'Alcazar', un hôtel du nom de 'Liverpool', un garni "Tyrol"" (*idem*: 273). De même, Benjamin note dans son texte sur Paris:

Près de la grande place devant la gare Saint-Lazare on a la moitié de la France et la moitié de l'Europe autour de soi. Des noms comme Havre, Anjou, Provence, Rouen, Londres, Amsterdam, Constantinople passent à travers les rues grises, comme des rubans moirés à travers la soie grise. (*idem*: 288)

Ce qui saille ici, ce qui apparaît visuellement, habille la grisaille informe des rues (son aveuglement premier), ce sont les noms qui déplacent d'autres réalités dans la ville: ils opèrent une déterritorialisation qui encastre une représentation dans le champ de l'expérience. L'Atlas de l'Empereur Kublaï Khan, dont on nous dit que "le catalogue des formes est infini", n'est pas autre chose qu'une telle énumération, et on y trouve pêle-mêle : "Cambaluc, (...) l'île de Java, (...) les côtes de Malabar", "Constantinople, (...) Jérusalem, (...) Samarcande", mais aussi "Paris, (...) le mont Saint-Michel, (...) San Francisco" (Calvino 2013: 163-167). Marco Polo les reconnaît toutes, et à l'Empereur qui lui fait remarquer qu'il les reconnaît mieux que lors de ses voyages, il répond:

En voyageant on s'aperçoit que les différences se perdent: chaque ville en arrive à ressembler à toutes les villes, les lieux les plus divers échangent forme, ordre, distances; une informe poussière envahit les continents. Ton atlas garde intactes les différences: cet assortiment de qualités qui sont comme les lettres d'un nom. (*idem*, 166)

Poussière informe et soie grise, ou encore plaine déserte sont les villes pour les voyageurs comme Marco Polo et Walter Benjamin, qui ne laissent aucune trace dans l'expérience, sans l'appui des noms sur la carte qui préservent leur identité, leur nom propre qui fait leur petit monde. Dans un singulier écho à l'Empereur, qu'il cite peut-être, Benjamin écrit ainsi à propos du plan de Paris dont il suit les tracés: "On peut ainsi,

morceau après morceau, suivre les rues sur la carte, on peut même aller ‘de rue en rue, de maison en maison’” (Benjamin 2007: 288).

L'énumération nominale est ainsi à la fois ce qui préserve les différences des villes, leurs qualités uniques, et ce qui atteste leur dilution dans l'informe, leur manque d'identité : il peut bien y avoir un hôtel Liverpool à Moscou comme une rue du Havre à Paris ou un tracé de la baie de San Francisco dans l'atlas de l'Empereur des Tartares. C'est pourquoi Benjamin dit de Moscou qu'elle est “ comme n'importe quelle ville “ (cf. supra): ce petit monde des noms propres qui illuminent ses rues ne lui est pas particulier, et se retrouve au contraire dans toutes les villes visitées par le philosophe. De même il apparaît que toutes les villes décrites par Marco Polo sont constituées d'éléments interchangeables: des puits, des clochetons, des tours, des remparts, des abreuvoirs pour les zèbres, des écoles pythagoriciennes, des chemins de fer souterrains... En somme rien qui leur soit propre et qui ne puisse se trouver ailleurs. Plus près de nous un autre auteur, belge celui-là, relève à son tour le phénomène: dans *Une Collection très Particulière*, recueil de nouvelles que Bernard Quiriny fait paraître en 2012, se trouve une collection de “Dix Villes”, fantaisistes mais rigoureusement localisées: Livoni, en Sicile; Saint-Hermier, en France; Morno, au Chili, etc. À Albicia, en Italie, de même que dans les autres, aucun élément ne permet de valider cet ancrage référentiel, sinon le fait de le signaler: on y trouve un théâtre, une placette, un pont au-dessus d'un ruisseau... Ce qui rend cette ville unique, d'après le narrateur, ce sont précisément les noms de ses rues et monuments, car *tout*, à Albicia, a été nommé d'après une célébrité locale, Ricardo Mancian: la place Mancian, le théâtre Mancian, le Mancianino, la Mancianella, la *calle* des Amours de Mancian... Qui fut Ricardo Mancian? Ça n'a bien sûr aucune importance; son nom seul fait l'identité d'Albicia:

Si vous rencontrez en chemin des passants et que vous savez un peu d'italien, ne manquez pas de leur demander qui était ce Mancian qui a donné son nom à toutes les rues. Vous apprécierez à leur valeur le haussement d'épaules et la mimique désolée qu'ils afficheront pour toute réponse, suivis d'un “ non so” que vous n'oublierez pas. (Quiriny 2012: 134)

Un autre ensemble de plans, “Les Plans Pharus”, de Berlin cette fois, est évoqué par Benjamin dans *Sens Unique*, recueil surréaliste de fragments poétiques et

philosophiques paru en 1928. “ J’en connais une qui est distraite”, écrit Benjamin, qui ajoute:

Là où me sont familiers les noms de mes fournisseurs, le lieu où je garde des documents, les adresses de mes amis, (...) se sont fixés chez elle des notions politiques, des slogans du parti, des formules de profession de foi, des ordres. Elle vit dans une ville de slogans (...) qui complotent et fraternisent, (...) où chaque mot a un cri de guerre en écho. (Benjamin 2007: 177)

Cette personne a, en quelque sorte, imprimé sur le plan un commentaire, qui fait “écho” aux noms, elle lui a superposé une grille explicative, et elle est dite “distraite”: cette notion de distraction n’est pas anodine chez Benjamin, car elle est la caractéristique de celui qui n’accède pas à l’expérience, ici de la ville. En effet, dans son texte célèbre *L’Œuvre d’Art à l’Époque de sa Reproductibilité Technique*, publié dans une première version en 1936, Benjamin reprend une critique commune du cinéma naissant, dénoncé comme une distraction, un divertissement pour les masses, sans aucun enjeu, et la synthétise en écrivant:

L’opposition entre distraction et recueillement peut (...) se traduire de la façon suivante: celui qui se recueille devant une œuvre d’art s’y abîme; il y pénètre comme ce peintre chinois dont la légende raconte que, contemplant son tableau achevé, il y disparut. Au contraire, la masse distraite recueille l’œuvre d’art en elle, elle lui transmet son rythme de vie, l’embrasse de ses flots. (Benjamin 2000b: 311)

Ainsi fait l’amie distraite du philosophe, qui réduit la ville à ses orientations politiques personnelles. L’individu distrait, ou celui qui cherche volontairement la distraction, est donc celui qui consomme la ville à son rythme, selon son propre mouvement, qui y projette son image au lieu de se recueillir devant ses monuments et ses noms. Il est tout à fait significatif que Benjamin désigne, dans ce même passage, l’architecture urbaine comme la première consommation de masse de l’humanité. Ainsi il écrit à la suite: “Les édifices en sont les exemples les plus évidents. De tout temps, l’architecture a été le prototype d’une œuvre d’art perçue de façon à la fois distraite et collective” (*ibidem*). L’expérience relève ainsi d’une démarche personnelle, d’une volonté de se soustraire à la masse et à la distraction.

Plus loin il ajoute que l'architecture est reçue par "perception incidente" et par accoutumance dans l'usage (*idem*: 312), autrement dit par le *mouvement* qui entraîne la foule dans la ville. Ce mouvement, que nous avons aussi appelé "rythme de vie", est l'objet même de la critique du cinéma commentée par Benjamin, lequel introduit le mouvement dans l'image et réduit le spectateur à la passivité, lui interdit l'expérience qui nécessite le recueillement: "le film est la forme d'art qui correspond à la vie (...) du premier passant venu dans une rue d'une grande ville" (*idem*, 309). On se souvient d'ailleurs que pour Benjamin, les cartes "gagnent" sur les films d'orientation urbaine qu'il envisage, en ce qu'elles proposent un recueillement par l'imagination, une première perte de soi dans la ville, et donc une première expérience. Dans *Sens Unique*, un fragment intitulé "Objets Perdus", fait précisément le lien entre la connaissance première d'une ville et la perte de cette expérience dans l'accoutumance, l'habitude, la quotidienneté qui recouvre notre perception de la ville par son mouvement répété :

Ce qui rend à ce point incomparable et irremplaçable la toute première vue d'un village, d'une ville dans le paysage, c'est qu'en elle le lointain résonne en communion très étroite avec le proche. L'accoutumance n'a pas encore fait son œuvre. A peine commençons-nous à nous y retrouver que le paysage a brusquement disparu (...). Lorsque nous avons commencé à nous retrouver dans un endroit, cette toute première image ne peut plus jamais revenir. (Benjamin 2007 : 189)

D'où l'importance de faire de cette première image un récit où se dépose l'expérience, car, paradoxalement, l'expérience est ce qui s'évapore avec le temps, non ce qui se fortifie. C'est lorsque l'on s'y retrouve, que l'on s'oriente, que le vrai visage de la ville disparaît, ne laissant place qu'au mouvement, et, dans son sillage, à l'informe et au grisâtre; l'expérience se situe dans l'insituable.

La petite focale, ou la ville dans le miroir

Nous retrouvons ici la seconde focale de Benjamin: la petite focale ou perception ultra-violette, celle du particulier, désignée par l'image ou paysage que recueille le voyageur avant de prendre ses habitudes dans la ville. Celle-ci est marquée par son caractère éphémère, contrairement au cinéma qui se définit par son aspect

reproductible. Dans une série de textes courts parus en 1929, et intitulés précisément *Images de Pensée*, Benjamin explique dans l'un d'eux que "le plaisir qu'on prend au monde des images" est "un sombre défi lancé au savoir"; il s'agit en effet, disions-nous, d'atteindre à l'extrême bord de la vision, de percevoir la limite entre le visible et l'invisible, donc de percevoir l'invisible comme invisible, ce que nous pourrions appeler avec Benjamin "le lointain", celui-là même qui "résonne avec le proche" dans la toute première image d'une ville, et qui donne son titre au texte que nous citons: "Le lointain et les images" (Benjamin 1998: 230). L'image y est bien un paysage vu de loin: "la mer est étendue dans sa baie, lisse comme un miroir; les forêts s'élèvent, masse immobile et muette (...) là-haut les ruines d'un château telles qu'elles existaient il y a déjà des siècles" (*ibidem*). Pour s'y abandonner, comme le peintre chinois dans sa peinture, celui que Benjamin nomme le rêveur doit "retirer au mouvement même son aiguillon" (*idem*: 231), dont la piqûre dissipe l'image, il doit oublier les milliards de vagues qui soulèvent la mer, le vent qui fait tressaillir la forêt à chaque souffle, l'éboulement lent et continu des pierres du château; alors seulement il atteint, dans le recueillement, "le repos, l'éternité": l'expérience de l'espace abolit celle du temps (*ibidem*). D'où l'idée que le particulier, le paysage, est néanmoins une manifestation du lointain, une mise à distance nécessaire, que nous pourrions appeler distance focale, pour faire disparaître le mouvement, laquelle crée paradoxalement une proximité, une résonance avec le lieu où le regard s'abîme, à la façon d'une mise au point. Benjamin conclut ce texte: "Fixer la nature dans des images pâlies, tel est le plaisir du rêveur. La frapper d'enchantement par un nouvel appel, c'est le don des poètes" (*ibidem*). Si les images pâlisent, s'atténuent par la disparition du mouvement, le poète est cet enchanteur capable de lui rendre des couleurs, de lui rendre la vie dans son immobilité, fixant l'image même du mouvement par ses mots.

La fixité contre le mouvement, c'est en effet ce que permettent les noms, à la portée du poète, ils sont ce par quoi le plan fixe le long des rues et des quartiers les images de la ville, ils en constituent en quelques sorte les *genius loci*. Dans *Sens Unique* nous lisons ainsi: "Seule l'image dans la représentation nourrit et anime la volonté. Le simple mot au contraire peut tout au plus l'enflammer (...). Pas de volonté saine sans l'exacte représentation figurative" (Benjamin 2007: 184). On voit ici que le mot n'est pas

le nom; ce dernier appelle une représentation figurative, ainsi le casino Alcazar de Moscou, la rue d'Anjou à Paris. Il est comme ces objets que Marco Polo ramène de ses voyages et qui, placés sur un échiquier devant l'empereur, forment des récits: "plumes d'autruche, sarbacanes, morceaux de quartz" (Calvino 2013: 32). Ce que Marco Polo rapporte, ce ne sont donc pas des nouvelles des villes qu'il visite, mais bien des images, une expérience particulière qui complète la connaissance générale dont dispose l'empereur par son atlas. Et ces récits, faits d'images, sont bien le lieu du recueillement qui permet l'expérience: le texte de *Sens Unique* que nous citons s'intitule "Moulin à prières", du nom de l'objet qui sert aux yogis à méditer, et rappelle que, pour qu'il y ait figuration, il doit y avoir innervation dans la langue, par le son et le souffle – langue qui est bien alors celle des poètes, "respirant sur les syllabes sacrées" (*ibidem*).

Les mots simples, quant à eux, désignent sans figurer, enflamment la volonté mais ne lui offrent aucun ancrage, à l'instar des slogans politiques de l'amie distraite de Berlin. Le mal du siècle pour Benjamin est en effet que "l'expérience a subi une chute de valeur" (Benjamin 2011: 38). Dans un texte un peu plus tardif, 1935, intitulé "L'Art de Raconter" (repris dans *Expérience et Pauvreté*), il écrit ainsi: "Chaque matin nous instruit des nouvelles du globe. Et pourtant nous sommes pauvres en histoires merveilleuses (...). La raison en est qu'aucun événement ne nous parvient plus qui n'ait déjà été imprégné d'explications" (Benjamin 1998: 253). L'expérience se communique en effet par le récit, non par l'information explicative de la presse, les nouvelles du jour que Marco Polo ne rapporte pas, et qui ne nous *apprennent* rien. Le plan et l'image font récit, car ils "préserve[nt] d'explications" l'expérience de la ville (*ibidem*), explications qui, comme le mouvement, "nous jette[nt] les choses au visage de manière aussi dangereuse qu'une auto qui vient vers nous en vibrant sur l'écran de cinéma" (Benjamin 2007: 205). Les deux vont d'ailleurs de pair au cinéma car, comme le relève Benjamin dans *Enfance Berlinoise*, "la musique [rend] endormants les voyages au cinéma parce qu'elle décompose l'image dont pourrait se nourrir l'imagination", laquelle est alors remplacée, dans ce mouvement même de décomposition, par "les sortilèges mensongers dont les pastorales entourent les oasis et les marches funèbres les murailles en ruine", autrement dit par des explications en musique, qui stéréotypent les images et vouent ce voyage assis à la distraction endormante (*idem*: 33-34).

De fait ce danger menace même de faire vibrer les images, à l'ère de la reproductibilité technique : si nous ne reprenons pas le terme de "photographie" posé initialement par notre citation liminaire qui distingue "la photographie et le plan – la connaissance la plus exacte du singulier et du général" (cf. *supra*), c'est que la photographie elle-même encourt la récupération par l'information, précisément lorsqu'elle est instrumentalisée par la presse au profit de l'actualité, lorsqu'elle est accompagnée d'une légende qui lui superpose une explication. Dans sa *Petite Histoire de la Photographie*, Benjamin distingue ainsi la photographie créatrice, qui vise à "plaire et à suggérer", celle qui explique son sujet par une démonstration esthétique; et la photographie constructive, qui vise à "délivrer une expérience et un enseignement", celle en somme qui nous donne prise pour *construire* (et donc retrouver) l'invisible au cœur du visible, là où la photographie créatrice s'accompagne d'une légende explicative, comme les slogans de l'amie distraite expliquent la ville de Berlin (Benjamin 2000a: 319). Dans ses notes aux *Passages Parisiens*, Benjamin remarque ainsi: "le flâneur fait de ses songes des légendes pour les images"; les images, pour le flâneur en mouvement, ne sont qu'illustrations pour ses slogans, ses explications légendées (Benjamin 1989: 437). Rétablissons un passage de la citation sur le plan Taride de Paris, omis plus tôt: "ceux (...) qui ne préfèrent pas rêver à leurs expériences parisiennes en consultant un plan plutôt qu'en regardant des photographies ou des notes de voyages, ceux-là sont bien à plaindre" (cf. *supra*). Si Benjamin songe sans doute ici aux photographies créatrices des guides de voyage, assorties de leurs notes et légendes, tout au contraire véritables photographies constructives sont celles de l'album *Paris* de Mario de Bucovich: évoquées à la fin de "Paris, la Ville dans le Miroir", elles constituent de cette ville la connaissance particulière, ultra-violette la plus aboutie:

Cette toute nouvelle collection de photographies intitulée Paris s'achève par l'image de la Seine: le grand miroir toujours vivant de Paris. Chaque jour la ville jette dans ce fleuve les images de ses solides édifices et de ses rêves de nuages. Il accepte de bonne grâce les offrandes de ce sacrifice et, en signe de sa faveur, il les brise en mille morceaux. (Benjamin 2007: 290)

Le privilège de Paris, pour Benjamin, est de contenir ses propres images, d'être une ville de livres et de miroirs, une ville d'expériences par excellence. Lisant Italo

Calvino, nous constatons que le cours de l'expérience semble n'avoir pas cessé de chuter au fil du vingtième siècle. Dans ses *Leçons Américaines*, écrites en 1985, l'écrivain remarque que le phénomène s'est étendu bien au-delà des seules photographies de la presse:

Nous vivons sous une pluie ininterrompue d'images; les médias les plus puissants ne cessent de transformer en images le monde, le multipliant dans une fantasmagorie de jeux de miroirs: ces images-là, bien souvent, sont dépourvues de la nécessité interne qui devrait caractériser toute image, en tant qu'elle est forme et signifié, en tant qu'elle s'impose à l'attention, en tant qu'elle est riche de sens virtuels. (Calvino 1989: 99)

Point d'expérience par ces images-là, car au contraire "nous n'arrivons plus à distinguer l'expérience directe de ce que nous avons vu pendant quelques secondes à la télévision" (*idem*: 149). Avec elles, viennent les stéréotypes et l'esthétisation du monde qui s'interposent entre notre regard et le lieu du recueillement, elles ne se tiennent pas par elles-mêmes mais illustrent, expliquent, synthétisent, valorisent, leurs fantasmagories vouant le monde à l'informe et au grisâtre. Ce faisant, nous perdons notre faculté d'attention, nous devenons distraits avec de moins en moins de possibilités de trouver un point d'accroche par lequel donner sens et forme à ce qui nous entoure, ce que l'auteur appelle notre "aptitude à penser par images", à nous construire des "mythes personnels" par la combinaison de l'expérience et des récits imagés (*ibidem*, l'auteur souligne). C'est pourquoi ceux de Benjamin sont bien des "images de pensée", tentant de lutter contre le fléau. De même Calvino, pour qui "dans la vie la forme se perd, à quoi je tente d'opposer l'unique remède concevable pour moi: une idée de la littérature" (*idem*: 100).

Faire littérature serait alors faire récit, c'est-à-dire trouver les mots qui suspendent l'explication pour laisser place à l'image. Ainsi l'incipit d'un article de Benjamin consacré à San Gimignano, petite ville italienne, donne:

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. 'Le soir les femmes se rassemblent à la fontaine devant la porte de la ville pour puiser de l'eau dans de grandes cruches' – c'est seulement lorsque j'eus trouvé ces

mots que l'image se dégagea du vécu trop aveuglant, avec des bosselures dures et des ombres profondes. (Benjamin 2007: 299)

L'aveuglement premier, déjà rencontré à Moscou, passe avec le récit qui, non seulement opère une mise au point, mais in-forme le réel lui-même, lui confère sa visibilité: point de réel, en tout cas d'expérience du réel, sans récit pour Benjamin. L'image mise au net par le récit se révèle, au sens photographique du terme, par un jeu de contrastes, de bosselures et d'ombres profondes, qui en font saillir les éléments en tension, les forces vives qui innervent sa nécessité interne. L'absence d'informations, remplacées par des femmes qui portent leur cruche à la fontaine, est d'ailleurs reprochée par Kublaï Khan à Marco Polo, à moins que ce ne soit à Benjamin :

Les autres ambassadeurs m'informent de famines, de concussions, de complots, ou bien ils me signalent des mines de turquoises nouvellement découvertes, (...) et toi ? (...) Tu reviens de pays autrement lointains, et tout ce que tu sais me dire ce sont les pensées qui viennent à celui qui prend le frais le soir assis sur le seuil de sa maison. (Calvino 2013: 37, nous soulignons)

Réponse de Marco Polo dans le jardin de l'empereur, qui pourrait être celle de Benjamin à San Gimignano: "c'est le soir, nous sommes assis sur le grand escalier de ton palais, il souffle un peu de vent (...). Quel que soit le pays que mes paroles évoquent autour de toi, tu le verras d'un observatoire situé comme est le tien" (*ibidem*). Le paysage, comme image née d'un récit évocatoire, est aussi le fait d'une subjectivité, d'un point de vue qui ajuste la distance focale et oriente la perspective, et de fait la crée. Ainsi Benjamin à Riga, en Lettonie:

J'étais arrivé à Riga pour rendre visite à une amie. (...) Chaque porte cochère lançait des jets de flammes, chaque pierre d'angle faisait jaillir des étincelles et chaque tramway surgissait comme la voiture des pompiers. Elle pouvait en effet sortir de cette porte, tourner à l'angle de la rue et être assise dans le tramway. (Benjamin 2007: 175)

L'attente, la recherche de cette précieuse amie, le désir, donne cette lumière étincelante, ce vif contraste aux images dont Benjamin nous dit: "je ne les ai jamais revues sous cet aspect" (*ibidem*). Marco Polo lui répond / pourrait lui répondre que "les villes, comme les rêves, sont faites de désirs et de peurs, même si le fil de leur discours

est secret, leurs règles absurdes, leurs perspectives trompeuses; et toute chose en cache une autre” (Calvino 2013: 58). La vraie richesse d’une ville ce ne sont pas ses merveilles, ses traits uniques, mais “la réponse qu’elle apporte à l’une de tes questions” (*ibidem*): la ville est ouverte à l’interprétation, elle ne répond qu’aux questions qu’on lui pose, c’est pourquoi elle est “toujours en mesure de susciter étonnement et méditation”, à l’instar du récit selon la définition de Benjamin (Benjamin 1998: 255). Ainsi c’est à la rencontre de soi-même, de nos peurs et de nos désirs qui orientent notre perspective, que nous allons au fond du paysage, et pour y pénétrer il faut déchiffrer ce cryptogramme secret de la ville, passer dans ce trompe-l’œil d’images et de noms. Toute chose en cache une autre, car, par cette subjectivité même, cette évanescence des images, la perspective ou distance focale est à la fois ce qui rend visible le réel *et* ce qui révèle l’invisibilité du visible, son caractère trompeur.

Benjamin en atteste d’autant plus la présence au fond de l’image par un autre type de contraste, celui de l’analogie qui déterritorialise l’expérience de la ville, qui encastre en elle une autre réalité comme font les noms sur la carte. Ainsi, lorsque Benjamin cherche à définir ce qui fait la spécificité de Naples, il lance cette affirmation déconcertante: “ce qui distingue Naples des autres grandes villes, c’est ce qu’elle a en commun avec le village hottentot: (...) exister (...) ici c’est comme dans le village hottentot une affaire collective” (Benjamin 1998: 19). La description d’une ville chez Benjamin joue en permanence de ce type de contraste pour mieux révéler ce qui se cache derrière ces “ustensiles des ménages [qui] pendent des balcons comme des plantes en pot”, ou du moins pour signaler que quelque chose se cache (*idem*: 20). Ainsi on trouve à Moscou des marchands de vannerie “avec toutes sortes de marchandises colorées comme on peut en acheter partout à Capri” (Benjamin 2007: 238), des “maisonnettes en bois, exactement selon la même construction slave qu’on rencontre partout aux environs de Berlin” (*idem*: 273). Outre que ces descriptions par analogies opèrent le double mouvement de donner à voir et de frapper d’irréalité ce qui est vu, de faire résonner le proche avec le lointain, ce n’est que par ce phénomène de déplacement que les éléments évoqués peuvent être appréciés hors de la quotidienneté: “ce qui, avec la pierre de la Marche de Brandebourg, fait un effet si désolant, attire ici grâce aux belles couleurs qu’exhale le bois chaud” (*ibidem*), à tel point que le comparant acquiert plus de

réalité que le comparé, que c'est ici Berlin qui est vue, ou peut-être redécouverte, à travers Moscou. Le contraste est double: la déterritorialisation accentue le jeu des ombres et des couleurs, comme ces fleurs dans les jardins norvégiens dont Benjamin nous dit que "ce n'est pas que leur couleur soit plus vive qu'en climat tempéré, elle serait plutôt plus pâle. Mais elle tranche de manière beaucoup plus franche sur tout ce qui l'entoure" (*idem*: 303). Dans ce même texte, consacré aux pays du nord, la ville de Bergen "se trouve dans les monts Sabins" (*idem*: 302). Avec cette explication d'évidence: "car la mer qui repose dans le fjord profond est toujours lisse et les montagnes ont les formes des collines romaines" (*ibidem*). Comment ne pas le voir, maintenant que cela est dit? Le choix des analogies, qui croise expériences et images, structure bien ici les mythes personnels de Benjamin, qui donnent forme et sens aux villes vécues.

La construction d'une perspective par le récit et l'ajustement de la distance focale s'opèrent ainsi à la façon d'une mise en scène, où les belles couleurs du décor sentent la peinture fraîche et le carton-pâte. Toujours le récit s'affirme comme récit par ces procédés, d'une façon qui n'est pas sans rappeler la distanciation à l'œuvre dans le théâtre épique de son ami Bertolt Brecht, avec ce même enjeu de ne pas nous rendre dupes de ce qui est montré, de ne pas l'embrasser par le flot de notre rythme de vie. Dans son article "Qu'est-ce que le théâtre épique?", Benjamin constate que l'effet de distanciation procède "au moyen de l'interruption du déroulement de l'action", transformant la scène en "tableau", de la même façon que l'image suspend le mouvement (Benjamin 2000b: 322). Il s'agit alors de "provoquer l'étonnement" à l'égard du familier et du quotidien – étonnement qui, comme caractéristique du récit, s'oppose bien ici à la distraction (*ibidem*). De la même façon la distance focale est essentiellement une distance critique. Dans *Sens Unique* Benjamin note: "La critique est affaire de distance convenable. Elle est chez elle dans un monde où ce sont les perspectives et les optiques qui comptent et où il est possible d'adopter un point de vue " (Benjamin 2007: 205). Monde qui a cependant d'ores et déjà disparu, à l'ère du cinéma, de la publicité, de la presse et de la reproductibilité technique, ce pourquoi "son heure est depuis longtemps passée" (*ibidem*).

La ville même se découvre ainsi comme décor de théâtre. Benjamin rapporte que, logeant à Weimar, à l'auberge de l'Éléphant (dont le nom opère à lui seul un nouveau

phénomène de déterritorialisation), il observe à sa fenêtre, comme depuis une “loge”, la place du Marché sous la forme d’un ballet de marchandes et d’étalages “que même les scènes de Neuschwanstein et de Herrenschiemsee ne purent offrir à Louis II de Bavière” (*idem*: 282). De ce point de vue il peut observer, de l’extérieur, le “rythme syncopé des monnaies” (*ibidem*). Mais lorsque lui-même veut “aller sur scène”, rejoindre le mouvement, tout à coup “l’éclat et la fraîcheur du spectacle avaient disparu”, plus de danse ni de musique, mais échanges et trafics: l’image du matin ne peut être reçue que “sur des hauteurs”, en surplomb, la voici irrévocablement perdue dans le mouvement (*idem*: 283). Image et scène avec son décor, perspective et théâtre, distance prise par l’élévation, se retrouvent dans une autre de ses *Images de Pensée*, où s’effectue le cheminement inverse: Benjamin retranscrit un rêve dans lequel un couple lui fait visiter leur maison dans les Indes Néerlandaises, et dont il admire le salon “lambrissé de bois sombre” (Benjamin 1998: 237). Une vue imprenable est promise par le couple à l’étage, Benjamin s’attend à voir la mer, mais en haut des escaliers, par une fenêtre, c’est à nouveau “la pièce chaude et lambrissée, où il faisait bon vivre” (*ibidem*) que Benjamin redécouvre, cette fois affranchie du rythme de vie, comme un décor dont il devient le spectateur, et, ce faisant, découvre le secret. A noter que Marco Polo rapporte une ville de semblable façon, Irène, non pas en l’ayant visitée, mais en rapportant les descriptions des bergers qui l’aperçoivent du haut du plateau qui la surplombe. Elle est bruits et lumières, tours et calanques, pétards de fête et trompettes, rumeurs de guerre civile, mais lorsque l’empereur attend une description de la ville vue de l’intérieur, Marco Polo en est incapable: “quelle est la ville que ceux du plateau appellent Irène, je n’ai pas réussi à le savoir; (...) Irène est un nom de ville lointaine; qu’on en approche, elle change” (Calvino 2013: 151). Poussant à l’extrême le raisonnement, Marco Polo conclut: “La ville pour celui qui y passe sans y entrer est une chose, et une autre pour celui qui s’y trouve pris et n’en sort pas; (...) chacune mérite un nom différent; peut-être ai-je déjà parlé d’Irène, sous d’autres noms; peut-être n’ai-je jamais parlé que d’Irène” (*ibidem*). Benjamin, comme en écho, résume: “la ville n’est homogène qu’en apparence. Son nom même prend un accent différent selon les endroits où l’on se trouve”, à propos d’une ville qui est Paris, mais qui pourrait aussi bien être Weimar ou Irène (Benjamin 1989: 113).

Car si les images sont changeantes, si les éléments des villes sont interchangeable et si les analogies constructives suspendent leur territorialité, alors faire l'expérience des villes revient à découvrir par quelles rues elles se touchent: le voyageur se trouve comme le marin au long cour dont Benjamin dit qu'il "habite en pleine mer dans une ville où, sur la Cannebière de Marseille, un bistrot de Port-Saïd fait face à une maison close de Hambourg et où le Castel dell'Ovo de Naples se trouve sur la Plaza Cataluña de Barcelone" (Benjamin 2007: 225). Les différences sont alors pour les matelots celles des "nuances les plus exactes", et si chaque image de chaque ville mérite un nom différent, toutes les villes peuvent être Irène, aussi bien qu'elles peuvent être Penthésilée: de cette ville crépusculaire éparpillée dans une morne plaine, dont les constructions se rencontrent de loin en loin "entre des morceaux de campagne pelée", Marco Polo dit qu'on ne peut en distinguer l'intérieur de l'extérieur, "comme un lac aux rives basses qui se perd dans des marais" (Calvino 2013: 189-190). Arpenter Penthésilée revient à passer "d'une périphérie à l'autre", sans savoir si "il existe une Penthésilée reconnaissable (...) ou bien si Penthésilée n'est que la périphérie d'elle-même et possède partout son centre", à tel point que le Vénitien est pris d'une angoisse: "hors de Penthésilée, existe-t-il un dehors? Ou bien pour autant que tu t'éloignes de la ville, ne fais-tu que passer d'un limbe à l'autre sans arriver à en sortir?" (*idem*: 190-191). Or plusieurs villes semblent partager cette caractéristique: ainsi Moscou où "la rue prend (...) la dimension de la campagne" et qui "nulle part (...) ne semble être la ville elle-même; tout au plus sa banlieue" (Benjamin 2007: 272-273), Marseille à la périphérie de laquelle "fait rage sans interruption le grand combat décisif entre la ville et la campagne" (*idem*: 297), Naples qui est "anarchique, enchevêtrée, villageoise au centre", où d'ailleurs "personne ne s'oriente d'après les numéros de rue" car "les boutiques, les fontaines et les églises fournissent les points de repère" (Benjamin 1998: 12). À ce stade de notre périple, il n'est pas inutile d'évoquer une ville qui se situe un peu plus loin: Tokyo, dont Roland Barthes, dans *L'Empire des Signes*, nous dit qu'elle "possède bien un centre, mais ce centre est vide" (Barthes 2005: 45). Lieu à la fois "interdit et indifférent", dont la bordure est la "forme visible de l'invisibilité", ce vide central donne tout son mouvement à l'espace urbain, de même que "l'imaginaire se déploie circulairement, par détours et retours le long d'un sujet vide" (*idem*: 50). Comme

à Naples, il n’y a pas de numéro, et les rues n’ont pas même de nom; on ne s’oriente que par des schémas griffonnés à l’improvisiste, qui s’établissent “autour d’un repère connu, une gare par exemple” (*idem*: 52). Il n’est pas interdit de penser que Naples et Tokyo sont une seule ville, et qu’un tel schéma peut conduire, après bien des détours, des rues marchandes d’Asakusa “arquées de fleurs de cerisier en papier” au Castel dell’Ovo (*idem*: 57). De même si, lisant les villes imaginaires de Calvino et les villes vécues de Benjamin, il nous semble aisé de passer de l’une à l’autre au gré des bifurcations, ce n’est peut-être après tout que l’effet d’un hasard de perspective, le sort nécessaire des lecteurs au long cour.

C’est peut-être aussi le signe que nous avons découvert le secret que n’a pu trouver le narrateur de *La Ville à l’Infini*, une autre nouvelle de Bernard Quiriny. Dans ce texte le narrateur rencontre un homme dans une petite ville italienne, qui pourrait être Sanremo ou San Gimignano, ou encore Albicia, et pour qui la ville “est aussi toutes les autres villes” (Quiriny 2005: 107): tous les quartiers et toutes les rues de toutes les villes communiquent, pourvu que l’on sache par où passer, ou plus exactement pour qui le veut vraiment, et le mystérieux homme, retrouvé à Nantes, entraîne le narrateur à Londres au prix d’interminables “détours et retours”, démontrant de façon concluante que “Londres est située en Loire-Atlantique” (*idem*: 109). L’homme affirme: “Il n’y a pas plusieurs villes, il n’y en a qu’une. Et nous y sommes” (*idem*: 110). L’expérience de la ville a en effet ceci de troublant: elle est décentrée, tout espace urbain semble être la banlieue d’un même centre absent, le siège même de l’invisibilité autour duquel il se déploie et qui perce chaque image comme un point de fuite. En faire l’expérience nous place dans la posture de cet homme pour qui la ville “s’ouvre (...) à l’infini” (*idem*: 111). Si Marco Polo s’interroge avec inquiétude à l’idée de savoir s’il existe un dehors hors de Penthésilée, la question inverse nous taraude: existe-t-il seulement un dedans? Existe-t-il quelque chose qu’on puisse appeler une ville? Nous ne savons plus si c’est à propos des villes allemandes durant l’inflation ou de cette ville en lambeaux visitée par le marchand vénitien que Benjamin écrit dans *Sens Unique*: “les grandes villes apparaissent en tous lieux pénétrées et transpercées par la campagne. Non pas par le paysage, mais par ce que la libre nature a de plus amer, la terre arable, les grandes routes, le ciel nocturne” (Benjamin 2007: 160). Ici la campagne achève de

dévoré la ville, et plus que l'irréalité, c'est la disparition qui frappe l'architecture urbaine elle-même, livrant le voyageur à "l'insécurité (...) de la plaine déserte" (*ibidem*).

Histoire merveilleuse: le peintre chinois et le petit bossu

Puisque le visible est factice, et paraît paradoxalement moins tangible que l'invisible qui le trouble, l'expérience de l'espace urbain passe autant par les images de la ville, construites par le point de vue, que par les images dans la ville, lesquelles retiennent toute l'attention de qui cherche à percer le cryptogramme: ainsi Benjamin, se promenant au marché de Moscou, s'intéresse aux icônes religieuses aux formes étranges, aux jouets et aux miniatures de bois, véritables petits décors de théâtre dans le théâtre de la ville; dans les usines il constate le culte des cartes géographiques initié par le régime bolchevique "au même titre que le portrait de Lénine" (Benjamin 2007: 263); Paris est "la ville dans le miroir" car tout y est miroir, de l'asphalte poli des rues aux glaces à l'intérieur des cafés et jusqu'à la Seine elle-même (cf. *supra*); les bas-reliefs de nymphes et de gorgones des anciennes maisons patriciennes de Marseille sont désormais les "emblèmes de la corporation, de la guilde des prostituées" (*idem*: 292) qui y ont établi leurs quartiers, etc. De Moscou à Riga, Benjamin constate "la fonction architectonique des marchandises" (*idem*: 240): "On voit partout la marchandise peinte sur des enseignes ou barbouillée sur le mur de la maison" (*ibidem*). Coffres et courroies, corsets et chapeaux de femme, sacs de sucre et charbon, corne d'abondance faisant tomber une pluie de chaussures, tout cela "ressemble à des modèles tirés de vieux albums à colorier. La ville est chargée d'images de ce genre qu'on dirait sorties de tiroirs" (*idem*: 201-202). Cette Riga-là ressemble à s'y méprendre à la Tamara visitée par Marco Polo, quartiers proches d'une ville infinie: "on y pénètre par des rues hérissées d'enseignes qui sortent des murs. L'œil ne voit pas des choses mais des figures de choses qui signifient d'autres choses: la tenaille indique la maison de l'arracheur de dents, le pot la taverne, les hallebardes le corps de garde" (Calvino 2013: 21), et finalement: "comment sous cette épaisse enveloppe de signes est-elle en vérité, que contient-elle ou cache-t-elle, l'homme ressort de Tamara sans l'avoir appris" (Calvino 2013: 21-22). De la même manière dans l'expérience urbaine que propose Benjamin tout est à double-fond,

tout est perspectives trompeuses, images qui contiennent d'autres images à la façon des poupées russes, décors et scènes de théâtre: en un mot tout est fuyant, les images *de* la ville et *dans* la ville se répondent comme le miroir dans le miroir des cafés parisiens: "les miroirs sont l'élément spirituel de cette ville, son emblème, à l'intérieur duquel sont venus s'inscrire les emblèmes" (Benjamin 2007: 290). Parcourir les images d'une ville qui en forment le rébus, c'est ainsi s'y perdre sans fin, et ce pourrait bien être à propos de Paris que l'empereur demande à Marco Polo: "Le jour où je connaîtrai tous les emblèmes (...), saurai-je enfin posséder mon empire?" Ce à quoi le Vénitien répond: "Sire, ne crois pas cela: ce jour-là tu seras toi-même emblème parmi les emblèmes" (Calvino 2013: 33). Tel est le mystère des images de la ville, de l'expérience qu'on en fait, qu'on finit soi-même par se retrouver sur la photographie, y pénétrer véritablement comme le peintre chinois de la fable. A ce propos, Naples est pour Benjamin la ville poreuse par excellence:

Poreuse (...) est l'architecture. Édifice et action s'enchevêtrent dans des cours, des arcades et des escaliers. En tout on préserve la marge qui permet à ceux-ci de devenir le théâtre de nouvelles constellations imprévues. (...) Il faut dans tous les cas ménager sa place et sa chance à l'improvisation. (...) Balcon, parvis, fenêtre, porte cochère, escalier, toit sont scène et loge à la fois. Même l'existence la plus misérable est souveraine, dans le double savoir obscur de contribuer, dans toute sa déchéance, à une des images de la rue napolitaine qui ne reviendront jamais et, dans sa pauvreté, de savourer l'oisiveté, d'épouser le grand panorama. (Benjamin 1998: 11-13)

On retrouve ici le sombre défi lancé au savoir, la connaissance obscure, qui est un fait d'expérience, d'être au bord de l'invisible, de passer de l'autre côté du voile, et cette expérience se fait dans la ville, par cette porosité des images qui est une porosité entre le récit et le réel, qui eux aussi s'enchevêtrent, s'interpénètrent, au point que l'on puisse s'y perdre. C'est pourquoi les villes de Benjamin nous paraissent tant fantaisistes et celles de Calvino si réalistes, pourquoi elles se ressemblent au point qu'on puisse les confondre. Est-ce de Naples ou de Mélanie dont parle Marco Polo, lorsqu'il affirme:

Chaque fois qu'on arrive sur la place, on se trouve au milieu d'un dialogue : le soldat fanfaron et le parasite qui sort de chez quelqu'un se rencontrent avec le jeune homme dépensier et la courtisane, ou encore le père avare fait sur le pas de sa porte ses dernières recommandations à la fille amoureuse... (Calvino 2013: 103)

Dans tous les cas il s'agit d'une ville où les habitants sont à la fois sur la scène et dans la loge, conscients d'être dans le tableau pour qui arrive sur la place. Les phénomènes de déterritorialisation eux-mêmes, par la nomination et l'analogie, franchissent en permanence le seuil de l'imaginaire et du réel, tissant des liens de l'un à l'autre par ces passages.

Autre élément de porosité sont justement les passages parisiens, et dans son grand projet qui porte ce titre, Benjamin note:

Nulle part – si ce n'est dans les rêves – il n'est possible d'avoir une expérience du phénomène de la limite aussi originaire que dans les villes. Connaître celles-ci, c'est savoir où passent les lignes qui servent de démarcation, le long des viaducs, au travers des immeubles, au cœur du parc, sur la berge du fleuve (...). La limite traverse les rues ; c'est un seuil ; on entre dans un nouveau fief en faisant un pas dans le vide, comme si on avait franchi une marche qu'on ne voyait pas. (Benjamin 1989: 113)

Toutes les images que nous avons vues sont des seuils possibles vers l'invisible au fond du paysage, des marges entre le visible et l'invisible, à l'extrême bord de notre connaissance du monde, et celles-ci se trouvent dans la proximité même de nos villes et de notre quotidien: d'où la référence récurrente au rêve, qui est l'espace même du franchissement entre les mondes, le point où imaginaire et réel s'indifférencient. Dans *Enfance Berlinoise*, Benjamin livre une expérience semblable propre à l'enfant qui s'absorbe complètement dans ses jeux et ses activités, jusqu'à atteindre "l'élément silencieux, léger, floconneux (...) au cœur des choses" (Benjamin 2007: 70). L'occasion pour lui de donner une version plus détaillée du conte du peintre chinois, auquel il se compare:

Il s'agit d'un vieux peintre qui montrait à ses amis son dernier tableau. Il représentait un parc et un sentier étroit qui longeait une rivière, traversait un bosquet d'arbres et aboutissait devant une maisonnette. Une petite porte donnait accès à celle-ci. Mais quand les amis se retournèrent pour voir le peintre, celui-ci était parti, il était dans le tableau. Il prit le sentier étroit qui conduisait à la porte, s'arrêta devant elle, se retourna, sourit et disparut dans l'entrebâillement. (*idem*: 70-71)

Originnaire, l'expérience de la ville l'est aussi dans cet ouvrage. Lors de ses promenades dans le Berlin de son enfance, Benjamin raconte qu'il prenait plaisir à regarder à travers les grilles des puits d'aération, devant les soupiraux, pour, avec son imagination d'enfant, "rapporter du souterrain l'image d'un canari, d'une lampe ou d'un indigène" (*idem*: 132). Mais parfois, lorsqu'il ne ramenait pas cette image de sa journée, c'est elle qui le capturait en rêve durant la nuit, "par des regards qui, de ces trous de cave, venaient me viser" (*ibidem*). Cette créature des souterrains, il l'identifie au Petit Bossu d'une chanson populaire pour enfant, et il vit dans la crainte d'être regardé à son insu par le Petit Bossu: "celui que le Petit Bossu regarde ne fait pas attention. Ni à lui-même, ni même au Petit Bossu" (*idem*: 133). Autrement dit il est... distrait. De cette inattention s'en suit toujours une catastrophe: "Avec les compliments de Monsieur Maladroit', me disait [ma mère] lorsque j'avais cassé ou laissé tomber quelque chose. Et je comprends maintenant ce dont elle parlait. Elle parlait du Petit Bossu qui m'avait regardé" (*ibidem*). En somme, si nous sommes trop distraits pour entendre les récits, trop pris par le rythme de la vie, la consommation des lieux, la pure information, pour franchir les seuils, des monstres peuvent en sortir. Le Petit Bossu est celui-là même par qui "le cours de l'expérience a chuté", et a profité de notre inattention pour sortir; il est à l'origine du projet des Passages Parisiens, dont Benjamin dit: "Le capitalisme fut un phénomène naturel par lequel un sommeil nouveau, plein de rêves, s'empara de l'Europe, accompagné d'une réactivation des forces mythiques" (Benjamin 1989: 17). Si le cours de l'expérience a chuté, si l'information a envahi l'espace hier dévolu à l'expérience et au récit, c'est par le Petit Bossu du capitalisme et la reproductibilité des marchandises, l'équivalence des valeurs, qui sont autant de mythes: "La spécificité de la presse de boulevard va devenir au fil du temps l'information boursière. La *petite presse*, par le rôle qu'elle donne aux potins de la ville, ouvre la voie à cette information boursière" (Benjamin 2013: 856, le traducteur souligne). Dans les rues et les boulevards, les nouvelles du jour sont devenues celles de la marchandise, qui donne sens et forme à la ville, de même que "le vrai visage de [la photographie créatrice] est la réclame" (Benjamin 2000a: 318). L'ère de la critique et sa distance nécessaire sont révolues précisément depuis l'arrivée de "la publicité [qui] détruit la marge de liberté propre à l'examen et nous jette les choses (...) à tours de manivelle" (Benjamin 2007: 205-206).

Le flâneur lui-même, pris dans le mouvement et l'habitude qui rythment la ville, est conduit par "les emblèmes architectoniques du commerce" (Benjamin 1989: 111), et sa destination, par tous les détours qu'il prend, est toujours la même: le marché. Les passages parisiens eux-mêmes ne sont pas autre chose que des galeries marchandes. Leurs portes "sont des seuils. Aucune marche de pierre ne les signale. Mais on le remarque à l'attitude hésitante des rares personnes qui les franchissent. Des pas chichement mesurés révèlent, sans qu'eux-mêmes le sachent, qu'on est devant une décision à prendre" (*idem*: 114). Si Benjamin constate ainsi que "le commerce sait tirer parti du seuil" pour insinuer ses mythes dans le réel, chaque expérience de l'espace urbain nous laisse sur ce seuil, devant cette décision à prendre.

Si nous le voulons vraiment, si nous sommes attentifs, nous pouvons apercevoir un sentier étroit qui longe une rivière, et aboutit à une maisonnette. Derrière la porte, se trouve un peintre chinois, à moins que ce ne soit un marchand vénitien, un écrivain italien ou un philosophe allemand. Toute une communauté peut-être, dont on entend parfois les rires au détour d'une rue, pourvu que l'on s'arrête un instant, que l'on cherche ses mots pour décrire cette porte de fer, aux bosselures dures et aux ombres profondes. Tout se passe comme dans une histoire merveilleuse: il nous faut la bonne formule pour ouvrir la porte, et pour passer nous devons faire attention au Gardien Bossu sur le seuil.

Bibliographie:

Barthes, Roland (2005), *L'Empire des Signes*, coll. "Points Essais", Paris, Seuil [1970].

Benjamin, Walter (2013), *Baudelaire* (éd. Giorgio Agamben) (trad. Patrick Charbonneau), Paris, La Fabrique.

-- (2011), *Expérience et Pauvreté* suivi de *Le Conteur* et *La Tâche du Traducteur* (trad. Cédric Cohen Skalli), coll. "Petite Bibliothèque Payot", Paris, Payot & Rivages.

-- (1998), *Images de Pensée* (trad. Jean-François Poirier et Jean Lacoste), coll. "Titres", Paris, Christian Bourgeois.

-- (2000a), *Œuvres* (trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch), vol. 2, coll. "Folio Essais", Paris, Gallimard.

-- (2000b), *Œuvres* (trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch), vol. 3, coll. "Folio Essais", Paris, Gallimard.

-- (1989), *Paris, Capitale du XIX^e Siècle* (trad. Jean Lacoste), coll. "Passages", Paris, Cerf.

-- (2007), *Sens Unique* précédé de *Une Enfance Berlinoise* et suivi de *Paysages Urbains* (trad. Jean Lacoste), Paris, Maurice Nadeau.

Calvino, Italo (1989), *Leçons Américaines* (trad. Yves Hersan), coll. "Folio", Paris, Gallimard.

-- (2013), *Les Villes Invisibles* (trad. Jean Thibaudeau), coll. "Folio", Paris, Gallimard.

Quiriny, Bernard (2005), *L'Angoisse de la Première Phrase*, coll. "D'aujourd'hui", Paris, Phébus.

-- (2012), *Une Collection Très Particulière*, coll. "Nouvelles", Paris, Seuil.

Thomas Jonas est Doctorant en Littérature Française, dans le cadre d'une thèse co-dirigée par l'Université Paris 8 et par le Département de Philosophie de l'ENS Ulm, sous l'égide respectivement de Bruno Clément et Marc Crépon. Ses travaux portent sur la possibilité d'une "pensée du Dehors", qui s'élabore aux limites même du langage, et donne voix à l'inexprimable par une écriture hors de tout récit et de tout discours. Comédien et auteur de nouvelles, lauréat de plusieurs prix littéraires, il organise régulièrement des rencontres avec des auteurs invités à propos de l'imaginaire aujourd'hui, en partenariat avec la bibliothèque universitaire de l'Université Lille 3, et fut finaliste du concours Ma Thèse en 180 secondes en 2016, pour la Comue Paris Lumières.