

Paris, capitale du XIX^e siècle

Exposé (1935)¹

A. Fourier ou les passages

« De ces palais les colonnes magiques
A l'amateur montrent de toutes parts,
Dans les objets qu'étalent leurs portiques,
Que l'industrie est rivale des arts. »

Nouveaux Tableaux de Paris, Paris, 1828, p. 27.

La plupart des passages parisiens surgissent [*entstehen*²] dans les quinze années qui suivent 1822. La première condition de leur venue [*Aufkommens*] est la haute conjoncture du commerce textile. Les « magasins de nouveautés », premiers établissements qui entretiennent sur place de grands dépôts de marchandises, commencent à se montrer [*sich zeigen*]. Ils sont les précurseurs des grands magasins. C'était le temps à propos duquel Balzac écrivait : « Le grand poème de l'étalage chante ses strophes de couleurs depuis la Madeleine jusqu'à la porte Saint-Denis. » Les passages sont le centre du commerce des marchandises de luxe. Dans leur installation [*Ausstattung*], l'art entre au service du marchand. Les contemporains ne se lassent pas de les admirer. Longtemps encore, ils resteront un pôle d'attraction [*Anziehungspunkt*] pour les étrangers. Un *Guide illustré de Paris* dit : « Ces passages, récente invention du luxe industriel, sont des couloirs au plafond vitré, aux entablements de marbre, qui courent à travers des blocs entiers d'immeubles dont les propriétaires se sont solidarisés pour ce genre de spéculation. Des deux côtés du passage, qui reçoit sa lumière d'en haut, s'alignent les magasins les plus élégants, de sorte qu'un tel passage est une ville, un monde en miniature. » Les passages sont le lieu de contemplation [*Der Schauplatz*] des premiers éclairages au gaz.

Les débuts de la construction en fer forment [*bilden*] la deuxième condition du surgissement [*des Entstehens*] des passages. L'Empire vit dans cette technique un moyen de renouveler l'architecture dans le sens de la Grèce antique [*im altgriechischen Sinne*]. Le théoricien de l'architecture Boetticher exprime le sentiment général lorsqu'il dit que « les formes artistiques [*Kunstformen*] du nouveau système » doivent entrer en vigueur [*in kraft treten müssen*]

¹ Retraduction de l'exposé de 1935. PW, p. 45-47 [LP, p. 35-37]. « 1 » : première traduction : Maurice de Gandillac, corrigée par Rainer Rochlitz et Pierre Rush (2000) ; « 2 » : seconde traduction : Jean Lacoste (1989).

² Naître, s'engendrer. Benjamin utilisa le mot *entstehen* dans ce sens-là, par exemple dans « la tâche du traducteur », trad. Berman. *die Entstehung* signifie origine, commencement, genèse, naissance, formation, et entre dans le registre de l'origine. Il fut traduit par 1 : « sont nés » et 2 : « se construisent »

dans « le principe formel [*Formenprinzip*] du mode hellénique ». L'Empire est le style du terrorisme révolutionnaire pour lequel l'Etat est à lui-même son propre but [*Selbstzweck*]. Napoléon a aussi peu reconnu la nature fonctionnelle de l'Etat comme instrument de domination de la classe bourgeoise que les architectes de son époque la nature fonctionnelle du fer, grâce auquel le principe constructif institua [*antreten*] sa domination dans l'architecture. Ces architectes forment [*bilden*] le support métallique [*Träger*] selon la colonne pompéienne, l'usine selon la maison d'habitation, comme plus tard les premières gares suivront le modèle des chalets. « La construction tient le rôle du subconscient [*Unterbewußtsein*]. » Néanmoins le concept d'ingénieur, issu des guerres révolutionnaires [*Revolutionskriegen*], commence à s'imposer, et les luttes [*die Kämpfe*] entre constructeur et décorateur, Ecole polytechnique et Ecole des beaux-arts, commencent.

Avec le fer, pour la première fois dans l'histoire de l'architecture, un matériau artificiel entre en scène [*auftreten*]. Il est soumis à un développement [*Entwicklung*] dont le tempo s'accélère au cours du siècle. Ce développement reçoit une impulsion décisive lorsqu'il s'avère que la locomotive, dont les premiers essais datent de la fin des années 1820, ne peut circuler que sur des rails en fer. Le rail sera le premier élément en fer montable [*Montierbare*], le précurseur du support. On évite le fer pour les habitations et on l'utilise [*verwenden*] pour les passages, les halls d'expositions, les gares – édifices qui servent à des buts transitoires [*transitorischen Zwecken*]. Au même moment, le champ architectural d'application du verre s'élargit. Les conditions sociales de son utilisation plus large comme matériau ne se réaliseront qu'un siècle plus tard. Dans *L'architecture de verre* de Scheerbar (1914), il entre encore en scène [*auftreten*] corrélé à l'utopie [*in den Zusammenhängen der Utopie*].

« Chaque époque rêve la suivante. »
Michelet, *Avenir ! Avenir !*

A la forme du nouveau moyen de production qui est encore au début dominée par celle de l'ancien (Marx) correspondent dans la conscience collective des images [*Bilder*] où le Nouveau et l'Ancien se compénètrent. Ces images sont des images de souhait [*Wunschbilder*] et le collectif cherche tout ensemble à supprimer et à dépasser [*aufheben*] comme à transfigurer [*verklären*] l'inachèvement du produit social aussi bien que les carences de l'ordre social de production. D'autre part, dans ces images de souhait s'exprime la ferme volonté de prendre ses distances par rapport à ce qui a vieilli [*das Veraltete*], c'est-à-dire en fait le passé le plus récent [*das Jüngstvergangene*]. Ces tendances orientent vers le passé le plus ancien l'imagination plastique [*Bildphantasie*] à laquelle le Nouveau donna son impulsion. Dans le rêve où chaque époque a sous les yeux en images l'époque suivante, celle-ci apparaît mêlée à des éléments de l'histoire originaire [*Urgeschichte*], c'est-à-dire d'une société sans classe. Les expériences relatives à cette société, déposées dans l'inconscient du collectif, donnent naissance, avec la compénétration du Nouveau, à l'utopie, dont on trouve la trace [*Spur*] en mille configurations de la vie, depuis les édifices durables jusqu'aux modes passagères.

Ces rapports sont faciles à reconnaître dans l'utopie fouriériste. Son impulsion la plus intime provient de l'entrée en scène des machines. Mais cela ne vient pas directement à l'expression dans les exposés de cette utopie ; ils partent du caractère immoral du commerce

comme de la fausse morale qui est employée à son service. Le phalanstère doit ramener les hommes à des hommes à des relations dans lesquelles les bonnes mœurs sont superflues. Son organisation extrêmement compliquée apparaît comme une machinerie. Les engrenages des "passions", la combinaison complexe des "passions mécanistes" avec la "passion cabaliste" sont des analogies figuratives primitives de la machine dans le matériel de la psychologie [*primitive Analogiebildnugen zur Maschine im Material der Psychologie*]. Cette machinerie faite d'hommes produit le pays de Cocagne, le symbole-de-souhait originaire [*das uralte Wunschsymbol*], que l'utopie de Fourier a réalisé dans une nouvelle vie.

Fourier a vu dans les passages le canon architectural du phalanstère. Leur transformation [*Umbildung*] réactionnaire par Fourier est caractéristique : alors qu'à l'origine ils servaient à des fins sociales, ils deviennent chez lui des lieux d'habitation. Le phalanstère devient une ville de passages. Fourier introduit dans le sévère monde formel de l'Empire l'idylle colorée du Biedermeier. Son éclat durera en s'atténuant jusqu'à Zola. Zola reprend les idées de Fourier dans son *Travail*, comme il prend congé des passages dans *Thérèse Raquin*. – Contre Carl Grün, Marx s'est posé en défenseur de Fourier et a mis en avant sa "vision colossale de l'homme". Il a aussi attiré l'attention sur l'humour de Fourier. En vérité, dans son *Levana*, Jean-Paul est aussi bien apparenté à Fourier pédagogue que Scheerbart, dans son *Architecture de verre*, à Fourier utopiste.