Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: - (2000)

Heft: 1-2

Artikel: Droits de passage : Aragon, Breton et Céline

Autor: Poirier, Jacques

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-870203

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 07.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

DROITS DE PASSAGE : ARAGON, BRETON ET CÉLINE

Le « passage », propre au Paris 1900, constitue une figure symbolique, qui fait surgir l'autre de la cité — abject chez Céline, féerique chez Aragon —, et renvoie ainsi l'homme à lui-même, l'invitant à rompre avec un rêve de clôture et à laisser le désir circuler en lui.

«*Werk ist Weg*»
Paul Klee

« On rencontre partout des gens qui ont des montres, et très rarement des gens qui ont des boussoles[1]»: en pointant pareille disparité, Georges Perec nous fait mesurer l'incertitude que nous éprouvons envers le temps — perçu comme incertain, insaisissable — face à la sérénité ressentie envers l'espace qui possède, lui, une manière d'évidence.

Cette lisibilité trompeuse, l'espace la doit à l'effet de repérage dont il a été l'objet, car la peur de l'indifférencié a conduit l'homme à morceler le monde et à le cloisonner. Tissage des méridiens et des parallèles, qui procède à un maillage systématique, idéal cartographique qui vise à donner forme aux territoires, cloisonnement de la ville moderne où s'opposent le centre et la périphérie, la rive gauche et la rive droite, les quartiers d'affaire

---

1. Georges PEREC, *Espèces d'espaces* (1974), Paris : Gonthier-Denoël, 1976, p. 126.

(« froids ») et les quartiers de plaisirs (« chauds ») ; conflit inlassablement recommencé de l'est et de l'ouest, de la ville haute et de la ville basse, de la ville ancienne et de la ville moderne, etc. Au hasard des géographies physique et sociale, l'espace acquiert forme et sens à travers un certain nombre d'axes structurants. Cette volonté d'ordonnancement jusque dans le minuscule, on la retrouve en ces micro-géographies que constitue le plan des immeubles[2] et dans la disposition interne des logements : longtemps soumis à une sorte d'indifférenciation (par l'usage de la pièce commune, ou par la disposition des pièces en enfilade), les appartements ont visé une spécification, grâce à l'usage du couloir qui différencie le lieu du passage de l'espace privé. Spécification des lieux à relier à l'avènement du sujet dans la mesure où l'individuation exige un espace propre. De la même façon que dans l'ordre politique, le morcellement de l'espace a à voir avec l'avènement de l'État-nation et son obsession des frontières « naturelles ».

À ce projet de cloisonnement a très tôt répondu un rêve symétrique. L'existence de limites (frontières, murailles...) a engendré un désir de franchissement, héroïque et voluptueux. Face à la barrière que constituent les continents, trouver le passage du Nord-Ouest ou celui du Nord-Est ; face au défi que représente chaque isthme, percer un canal — de Suez ou de Panama. Même ambition prométhéenne dans ces tunnels (Saint-Gothard...) ou ces ponts (Garabit...) qui visent à rétablir une continuité et prétendent opposer à la discontinuité des choses l'illusion d'un monde réconcilié.

Mais ce type de franchissement se contente d'unir le même au même et ne procède donc pas à un véritable changement d'ordre. Le franchissement qui nous intéresse est celui qui va permettre un saut qualitatif, celui qui va ouvrir tout à coup « une serrure de l'univers[3] », à la façon de ces brèches, de ces souterrains ou de ces portes dérobées qui dans toute une tradition romanesque permettent au personnage d'accéder à un monde autre[4].

---

2. Rappelons pour mémoire toute la littérature romanesque qu'a fasciné le dispositif global de l'immeuble moderne avec la juxtaposition qu'il donne à voir de destinées singulières (Émile ZOLA, *Pot-Bouille*; Michel BUTOR, *Passage de Milan*; Georges PEREC, *La Vie mode d'emploi*...).

3. « Je ressentais vivement l'espoir de toucher à une serrure de l'univers : si le pêne allait tout à coup glisser », Louis ARAGON, *Le Paysan de Paris* (1926), Paris : Gallimard, 1961, p. 139 ; sera noté *PP*.

4. Pêle-mêle : la grotte par laquelle on accède aux entrailles de la terre

Dans la géographie littéraire du Paris des années vingt-trente, il est un lieu qui théâtralise ce rêve de franchissement, ce mythe de l'ouverture vers un au-delà, et il s'agit bien sûr des « passages[5]». Véritable figure obsédante de la littérature, ils hantent des œuvres aussi disparates que *Anicet*[6] de Louis Aragon, où apparaît le « Passage des Cosmoramas », *Le Paysan de Paris*, dont la première partie est tout entière consacrée au « Passage de l'Opéra » et *Mort à crédit* de L.-F. Céline, dont le héros passe une partie de son enfance dans le « Passage des Bérésinas[7]».

Par delà la diversité des écritures, si le passage fascine c'est parce qu'il constitue le lieu de toutes les contradictions. Sorte d'île — noire ou enchantée —, véritable « court-circuit » de l'imaginaire, il met à coïncidence ce qui devait être séparé : les affaires et le plaisir, le féminin et le masculin, le réel et l'imaginaire, etc., et constitue ainsi le lieu de l'« excès », pour le meilleur comme pour le pire. Il va donc s'agir de montrer comment cet espace polymorphe constitue l'autre de la cité, comment cet espace clos est aussi bien fissure. C'est que le passage n'est pas là pour relier deux points de l'espace urbain mais pour permettre au « piéton de Paris » de devenir le piéton de lui-même et d'arpenter l'espace psychique. Et par cet accès à l'intime qu'il autorise, le passage vaut ainsi métaphore de l'écriture puisque l'écrivain-passeur se fait lui-même « passage ».

(J. VERNE, *Voyage au centre de la terre*), le passage secret qui relie le château au village (Jules VERNE, *Le Château des Carpathes*), les égouts (Victor HUGO, *Les Misérables*), la brèche entre deux mondes (André HARDELLET, *Le Seuil du jardin*), la ligne interdite (Julien GRACQ, *Le Rivage des Syrtes*)...

5. Sur la question des passages, je renvoie évidemment à Walter BENJAMIN, *Paris, capitale du XIXe siècle : Le Livre des passages* (1927-1940), Paris : Le Cerf, 1989, dont le chapitre « Les Passages parisiens » date de 1927-1930, ainsi qu'à *Walter Benjamin et Paris*, s. dir. Heinz Wismann, Paris : Le Cerf, 1986. En outre, on trouve un hommage littéraire à W. Benjamin chez Krzystof RUTKOWSKI dont l'autobiographie s'intitule *Les Passages parisiens* (trad. du polonais, Paris : Exils, 1998).

6. Louis ARAGON, *Anicet ou le Panorama* (1921), Paris : Gallimard, 1951 ; sera noté *A*. En outre, le Passage de l'Opéra est évoqué dans *Nadja* (1928), *Œuvres complètes*, I, Paris : Gallimard (La Pléiade), 1988, p. 663 s.

7. « On a quitté la rue de Babylone, pour se remettre en boutique, tenter encore la fortune, Passage des Bérésinas, entre la Bourse et les Boulevards », Louis-Ferdinand CÉLINE, *Mort à crédit* (1936), *Romans*, I, Paris : Gallimard (La Pléiade), 1985, p. 559 ; sera noté *MC*.

Le passage comme objet insaisissable

Espace intermédiaire, le passage est le lieu de toutes les ambiguïtés. Mi-clos mi-ouvert, il permet au promeneur d'être « assez retranché du monde pour se laisser aller à ses fantaisies », mais en même temps « assez voisin de lui pour emprunter à ses activités industrielles les éléments d'un enthousiasme singulier » (*A*, p. 26).

De là un dérèglement du sens. Alors que le principe de cloisonnement favorise la monosémie (un mot doit équivaloir à une chose), le passage suscite une érosion des certitudes et permet une circulation du signifié. Comme on le voit dans *Anicet*, « aux devantures, les inscriptions ne demandent qu'à changer de sens », et à mesure que « les majuscules se muent en troublants hiéroglyphes [...] les noms propres des fabricants prennent des significations menaçantes » (*A*, p. 26). Avant même que n'apparaisse la vogue de la paranoïa, on mesure un affranchissement envers les contraintes du signe et une volonté de relire librement le monde. Antithèse de la caverne platonicienne, qui impose au regard la vérité des Essences, le passage « permet toutes les erreurs et toutes les interprétations » (*A*, p. 26), lui qui baigne dans le « faux jour » et donc dans le faux-semblant. De façon symptomatique, pareil lieu toujours se dédouble : ainsi, le Passage des Bérésinas possède des « boyaux » secondaires tandis que le Passage de l'Opéra se présente comme un « double tunnel qui s'ouvre par une seule porte au nord [...] et deux au sud [...] » (*PP*, p. 20), ces deux portes correspondant à la galerie du Baromètre et à celle du Thermomètre.

Pareille ambivalence, on la mesure dans l'investissement dont le passage est l'objet selon qu'il est lu par les surréalistes ou par L.-F. Céline, dont les œuvres respectives donnent à voir l'avers et l'envers du même objet, sa dimension merveilleuse et son caractère abject. Nul rapport, en apparence, entre le passage célinien des Bérésinas et celui, aragonien, du Panorama. C'est que le passage constitue un équilibre si fragile qu'il suffit de privilégier un versant pour que tout se transforme. Ultime refuge pour une « mythologie moderne », lieu privilégié du merveilleux et des métamorphoses, le passage peut être aussi bien impasse, marque de la finitude et lieu de la démythification. Et si l'objet se transforme, c'est d'abord parce que deux angles de vue s'opposent : piéton de Paris, Anicet ne fait que traverser le passage, tandis que le héros de *Mort à crédit* y réside. L'un passe tandis que pour l'autre « ça ne passe pas », au sens où Bardamu vomissant notait

que « la guerre ne passait pas[8]». Contre le hasard de la rencontre, l'astreinte à résidence ; contre le merveilleux, le sordide.

Enfermé par son couvercle de verre, qui ne laisse filtrer qu'une lueur glauque, le passage célinien manque d'air, au propre et au figuré. « Cloche infecte », « pissotière sans issue » (*MC*, p. 615), il voue à la maladie, à la folie (Mme Méhon internée à Charenton, p. 629-30) et à la mort (les enfants qui meurent d'avoir été exposés au grand air, p. 566 s.). Croupissement de l'air, mais aussi des esprits, puisque ce petit village est le lieu de toutes les jalousies, de toutes les haines mesquines, comme il en va des microcosmes céliniens (le navire, le commerce, le petit poste en brousse, etc.). Où le « passage » devient la théâtralisation de toutes les impasses.

Les surréalistes vont donc lire comme objet merveilleux ce que Céline perçoit comme objet merveilleusement infâme. Surtout, ils vont le poser comme objet énigmatique : en désignant le « passage » comme lieu clos, Céline n'a pas de peine à assigner à cette forme sa vérité ; à l'opposé, la fluidité du passage surréaliste fait qu'il demeure sans cesse en quête d'identité. Véritable monstre oxymorique, le passage surréaliste n'en finit pas de se métamorphoser en son contraire, puisqu'il participe aussi bien de la nature que de la culture, de l'originaire que de l'*artefact*.

Dans une première approche, le passage tel que perçu par les surréalistes participe en effet des forces cosmiques et conserve quelque chose des temps primordiaux. Ainsi, les fruits qu'Anicet a volés à l'étalage se métamorphosent en viande saignante tandis que « les racines d'ignames se multiplient, rampent, courent, montent et toute une forêt vierge éclôt de l'œuf de verre où les graines de cacao gardant les parfums des Indes et des Amériques. De la boutique du naturaliste [...] s'échappe la faune qui peuple les branches, les taillis, les lianes [...]. La végétation se développe tellement, les bêtes deviennent si nombreuses, que [le narrateur] [s]e sen[t] enserré, étouffé, étranglé [...] » (*A*, p. 27). De manière symbolique, le cauchemar s'interrompt quand Anicet parvient à lire l'inscription : « Vêtements faits sur mesure » (*A*, p. 27) : pour que cesse l'envahissement par la nature, il faut que le héros parvienne à renouer avec la culture[9].

---

8. L.-F. Céline, *Voyage au bout de la nuit* (1932), *Romans*, I, p. 21.

9. Un parallèle serait à faire entre cette prolifération des forces élémentaires dans *Anicet* et le cauchemar que fait Roquentin dans *La Nausée* d'une ville envahie par la nature. Le passage comme le square constituent ainsi des

Mais simultanément, le passage est du côté de l'artefact et du simulacre. Privilégiant le regard, ainsi que le répètent des mots comme « Panorama » ou « Opéra », il renvoie au monde du spectacle ; élémentaire et naturel, il est en même temps théâtre et représentation. Dans *Anicet*, Aragon désigne d'ailleurs le passage comme une scène classique puisque des actions multiples trouvent à s'unifier dans cette moderne « antichambre »: « décor unique » et « neutre, où tout peut advenir [...], où d'anciens amis peuvent se retrouver, des amoureux se réunir, la cour et la ville défiler ». Le passage ressuscite donc à sa manière « la place publique de la comédie » autant que « le vestibule à colonnes de la tragédie classique » (*A*, p. 24 et 25).

En renouvelant ainsi l'antique « unité de lieu », le passage redonne vie à une convention dont le charme, comme l'explique Breton dans *Les Vases communicants*[10], procède de la « condensation » qu'elle impose, la règle des trois unités, si décriée, retrouvant une vigueur nouvelle dès lors qu'on la réinterprète à la lumière du rêve.

Le passage comme métaphore de la psyché

Par sa nature théâtrale[11], le passage se désigne donc comme « scène ». Reste à s'interroger sur la nature de ce qui se joue là. Un passage, en effet, semble ne relier que deux lieux géographiques (boulevards, places...), alors que pour l'imaginaire la percée horizontale qu'il constitue équivaut à une plongée (verticale) dans les profondeurs. De manière obsédante, les métaphores lui prêtent une « lueur glauque, en quelque manière abyssale » (*PP*, p. 19), le font, la nuit, « baign[er] dans une lumière verdâtre, en quelque manière sous-marine » (*PP*, p. 28), de sorte que « toute la mer » finit par l' « envahir » (*PP*, p. 29). On le voit, le passage

---

lignes de moindre résistance qui laissent sourdre une parole oubliée.

10. « Peut-être y a-t-il là [i. e. dans le procédé de la condensation], puisque je parle théâtre, de quoi justifier dans une certaine mesure la règle des trois unités, telle qu'elle s'est imposée curieusement à la tragédie classique [...] », *Les Vases communicants* (1932), *Œuvres complètes*, II, 1992, p. 136. Sur W. Benjamin, les passages et le théâtre, voir Marc SAGNOL, « Les "Passages parisiens » comme *Trauerspiel*", in *W. Benjamin et Paris*, p. 641-57.

11. Il faut noter que le passage de l'Opéra, théâtral par sa disposition même ainsi que par son nom, abrite une salle de spectacle, le « Théâtre moderne », spécialisée dans les représentations libertines, cf. A. Breton, *Nadja*, *Œuvres complètes*, I, p. 663 et 668.

opère dans l'espace un saut qualitatif. Aragon le suggère bien, dans *Le Paysan de Paris* quand il oppose l'espace des boulevards, placé sous le signe de la lumière et de l'angle droit, à l'espace du passage, placé sous le signe de l'ombre et du secret[12]. Antithèse qu'il sexualise en y voyant l'éternel face à face du masculin et du féminin.

C'est dire qu'il y a dans cette topographie quelque chose qui vaut topique. De Thérèse d'Avila et ses « châteaux de l'âme » à Freud, l'espace constitue une métaphore privilégiée de la psyché, de ces « lieux intérieurs » dont il permet d'appréhender la structuration. Dans la façon qu'il a de montrer tout en dérobant quelque chose au regard, le passage assume la même fonction que le parc des Buttes-Chaumont, dans la seconde partie du *Paysan*, espace préservé « où est niché l'inconscient de la ville » (*PP*, p. 167). Véritable scène de théâtre, le passage permet ainsi d'entrevoir « l'autre scène » ; il est ce point magique qui permet d'accéder à l'envers de la cité. Coupé symboliquement du « réel » par le vitrage qui l'enserre, il concentre en lui la vérité du monde puisque se dévoilent là les forces essentielles — le désir, la mort...— dont la vie de la cité n'est jamais que l'ombre portée.

Par delà les différences, on voit ici la similitude structurelle entre l'œuvre de Céline et les surréalistes. Dans *Mort à crédit*, le passage est là pour recueillir l'immonde, pour localiser tout ce à quoi la cité ne peut donner sens. Véritable « croupissure » (p. 568), parsemé d' « urine », de « crotte », de « glaviots » (p. 568), le Passage des Bérésinas est un « genre d'égout » (p. 572). Il constitue ainsi la « part maudite » que la communauté refuse de prendre en compte mais dont pourtant elle procède. Ce passage — tout intestinal — devient donc le grand déversoir, le « ventre de Paris », le lieu où l'on peut satisfaire les besoins physiques avant de réintégrer les boulevards et sa condition de sujet pensant.

En ce sens, le Passage des Bérésinas redouble d'autres expériences du dévoilement comme les colonies ou la guerre ; il fonctionne donc comme miroir de la cité, dont il donne à voir une

---

12. En cela, le passage est condamné par « l'esprit du temps », c'est-à-dire par « le grand instinct américain [...] qui tend à recouper au cordeau le plan de Paris » et qui « va bientôt rendre impossible le maintien de ces aquariums vivants [...] », *Le Paysan de Paris*, p. 19. Nouvelle version du « Ceci tuera cela ».

image hyperbolique. Alors qu'on reste ici sous le signe du même, le passage surréaliste introduit l'espace de l'autre car il constitue moins un redoublement qu'une béance. C'est un autre régime du désir qu'explore en effet le Passage de l'Opéra. Comme le note Aragon, les passages « sont devenus le paysage fantomatique des plaisirs et des professions maudites » (*PP*, p. 19), puisque le «*meublé*» du passage est en réalité une « maison de passe » (*PP*, p. 21). Des « passes » dans le passage, pour célébrer ce qui fut longtemps un rite de passage. Cette « maison » participe d'une érotisation générale : les maisons closes, les théâtres libertins, les Bains (*PP*, p. 62 s.) et surtout les salons de coiffure, ces « boutiques interdites aux hommes » où les cheveux se déroulent « dans leur grottes » (*PP*, p. 48), tout sollicite les sens et fait du monde un objet désirable. Alors que la morale convenue vise à limiter le plaisir, le narrateur du *Paysan* rêve, lui, d'un éros polymorphe lorsque, s'en prenant aux coiffeurs « peu voluptueux » (*PP*, p. 55), il se propose de publier un atlas du corps humain à même de permettre l'accès au plaisir en chaque point du corps. Le passage est donc invite à laisser passer en soi les flux du désir et à renoncer à toute territorialisation. Dans cette perspective, le plaisir n'a pas ou n'a plus de lieu spécifique puisqu'il peut investir tout objet.

Tandis que le monde extérieur demeure soumis au réel et à la loi et s'oppose en tant qu'objet au sujet, le passage, lui, s'accorde au désir et répond à une attente informulée, comme si ce lieu était le prolongement du moi : « Tout s'offre à ma guise pour y transformer la vie », note Anicet (p. 26), devenu lui-même prestidigitateur et « transfigurateur de mondes » (*A*, p. 26). C'est que la « lumière de l'insolite » (*PP*, p. 19) qui règne ici permet un véritable « réenchantement du monde[13]». Comme les quartiers d'affaire ont chuté dans le réel et dans la prose, il revient aux passages de maintenir une percée vers l'ailleurs, de permettre le franchissement des limites et de (re)nouer avec l'émerveillement.

Parce qu'il a partie liée avec l'enfance, parce qu'il participe des vérités fondamentales, le passage préserve l'accès aux territoires du mythe. Menacé par la spéculation — intellectuelle et immobilière (*PP*, p. 33-40) —, il s'affranchit du temps comme de l'espace et contre une volonté générale de fixité maintient l'espace des métamorphoses. En ce sens, il est d'ailleurs moins un

---

13. Je reprends ici la formule de Marcel GAUCHET, *Le Désenchantement du monde*, Paris : Gallimard, 1985.

bloc d'espace qu'une figure du temps. Et de temps immobile. L'Histoire peut bien envahir le monde des boulevards, elle s'arrête à sa porte : le Passage des Bérésinas participe d'une sorte de fin des temps — plongée dans le dernier cercle au-delà duquel nul ne peut plus aller — tandis que le Passage de l'Opéra participe d'un temps d'avant le temps, insoucieux encore de l'Histoire. Dans cet univers réversible, on peut réintégrer les fêtes du Second Empire (*A*, p. 28), de la même façon que les animaux empaillés peuvent reprendre vie (*A*, p. 27). Plus profondément, alors que les passages céliniens constituent, sur un mode non hégélien, une « fin de l'Histoire », les passages aragoniens renvoient, eux, au temps de la genèse puisqu'on renoue ici avec l'espace du mythe. Mythes anciens ou « mythologie moderne » qui « se noue et se dénoue » dans « la lumière moderne de l'insolite[14] ».

Le passage comme métaphore de l'écriture

Son pouvoir de séduction, le passage le tient donc de ce qu'il est moins lieu que trace d'un autre lieu, moins espace que seuil, moins territoire qu'horizon[15]. Comme s'exclame le narrateur du *Paysan de Paris :* « Qu'il plaît à l'homme de se tenir sur le pas des portes de l'imagination ! Ce prisonnier voudrait tant s'évader encore [...] » (*PP*, p. 73). Par cette inscription dans l'entre-deux, le passage reflète une relation au monde, mais surtout il métaphorise une conception de l'écriture. Lorsque Louis Aragon, dans *Le Paysan de Paris*, décrit le « gardien du passage », il met en scène une sorte d'*alter ego*. Pour certains modernes, l'écrivain a pu se désigner par les figures de l'arpenteur, du géomètre ou bien du cartographe[16], c'est-à-dire celui qui tente de reconnaître un territoire et de le borner ; ici, c'est une autre position qui est assumée puisque l'écrivain apparaît comme celui qui a trouvé la brèche et qui, par son écriture, va tenter de rémunérer la césure qui affecte

---

14. *PP*, p. 19. Voir aussi « Préface à une mythologie moderne », *ibid.*, p. 7-14.

15. Le passage accomplit ainsi ce que Michel COLLOT nomme « la structure d'horizon »; voir *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris : PUF, 1989.

16. Je songe évidemment à Kafka, mais aussi à Claude Ollier ou à Julien Gracq. Alors que le dix-neuvième siècle a été marqué par la question du temps — l'Histoire et sa philosophie, et donc en miroir le roman —, le vingtième voit la littérature réinvestir l'espace.

le réel.

Dans le *Manifeste du surréalisme*, Breton entend «*cogn[er] à la vitre*» une phrase fameuse : « Il y a un homme coupé en deux par la fenêtre », ce qui lui suggère l'image d'un être « marchant et tronçonné à mi-hauteur » (*OC*, I, p. 324 et 325). Métaphore obsédante de la coupure qui ne cesse de revenir chez cet écrivain comme on le voit dans le « mélange de joie et de terreur » éprouvé par lui chaque fois qu'apparaît à l'écran la phrase : «*Quand il fut de l'autre côté du pont, les fantômes vinrent à sa rencontre*[17]». C'est que l'écrivain est en lui-même passage, brèche[18] ou écluse[19] dès lors que son but est de s'abandonner, de se laisser envahir. Lorsqu'il célèbre la « voix surréaliste » qui « secouait » Cumes, Delphes ou Dodone (*OC*, I, p. 344), André Breton dépossède l'écrivain de toute maîtrise et lui assigne comme fonction d'accueillir les bruits du monde et de laisser quelque chose se dire à travers lui.

On peut en effet relire la figure du passage comme métaphore de l'écriture automatique. Contre une conception démiurgique, l'écriture automatique constitue bien le sujet en passage puisqu'il ne s'agit pas ici de « faire » (*poiein*) mais de laisser passer pour qu'apparaisse sur le seuil — la page blanche — de la « pensée parlée » (*OC*, I, p. 326). Et si la pensée peut affleurer de la sorte, c'est que le sujet n'est pas affecté d'une césure radicale. Entre le conscient et l'inconscient, Freud pose un clivage absolu, radicalisant l'opposition du conscient et du subconscient de Janet ou celle du liminal et du subliminal de Myers. Dans la perspective freudienne, quelque chose ne passe pas entre les deux instances puisque c'est la frontière qui est fondatrice du sujet. À l'opposé, les écrivains fascinés par les passages placent le moi du côté de la fluidité. Ainsi, chez Céline la pulsion ne cesse d'envahir le moi puisque le «Ça» est le premier moteur du monde : «Ça a débuté comme ça» (*VN*, *incipit*), et ça finira de la même façon. Plus de

---

17. *Les Vases communicants, Œuvres complètes*, II, p. 130. Voir l'analyse du franchissement p. 132-133.

18. Voir, entre autres, le poème d'André Breton consacré au marquis de Sade : « Le marquis de Sade a regagné l'intérieur du volcan en éruption / D'où il était venu [...] », *Œuvres complètes*, II, p. 399.

19. En intitulant un recueil d'essais *Les Écluses de la poésie* (*Œuvres complètes*, V, Paris : Flammarion, 1982), Tristan TZARA a recours à cette métaphore pour évoquer le « droit de désirer » et le recours au « penser non dirigé ».

place ici pour le surmoi : en l'absence de censure, le pulsionnel finit par gouverner le sujet, l'entraînant du côté du désir ou de « l'instinct de mort ». Sur un mode différent, c'est à une même abolition des frontières que procèdent les surréalistes. Pour reprendre le titre fameux, il en va des lieux psychiques comme de « vases communicants[20] » : ce qui se situe dans l' « inconscient » est à même de passer dans le conscient, sans frontière donc sans traduction.

Miroir du monde, miroir de l'écriture, le passage renvoie donc bien à une conception du moi. Tant qu'on perçoit le monde comme traversé de frontières, on appréhende le sujet comme territoire spécifique et comme profondeur. À l'opposé, la fascination pour le passage renvoie à une relation au monde qui rejette l'enracinement au profit de l'aléatoire et de l'éphémère. L'éphémère est alors cette « divinité polymorphe » que le narrateur du *Paysan* célèbre lorsqu'il aperçoit, sur une vitrine, les trois lettres « FMR » (*PP*, p. 109), lui qui « aime à [s]e laisser traverser par les vents et la pluie » et dont le « hasard » constitue toute l'« expérience » (*PP*, p. 107). Dimension d'éphémère qui affecte le passage, menacé de destruction, les amours qu'il abrite, et le texte lui-même, fait de collages, de montages, de « rencontres ».

Le passage, en effet, implique une ouverture à l'événement et à l'avènement. Face à un moi replié sur lui-même, il invite à une dé-liaison et à une dissémination de la psyché. Dans « Devant la loi », la fable fameuse de Kafka, il s'agit de franchir la porte que surveille le gardien pour accéder à un au-delà, comme si la vérité était localisable en quelque lieu déterminé[21]. Selon pareille image, le passage ne vaudrait que comme étape initiatique, que comme maïeutique, alors qu'il est lui-même l'image de ce que cherche l'homme. Porte devenue sa propre fin, il invite à renouer avec une autre conception du moi et un autre régime du désir. Il s'agit ici

---

20. Sur cette question, voir Jean STAROBINSKI, « Freud, Breton, Myers », *La Relation critique*, Paris : Gallimard, 1970, p. 320-341 ; Jean-Bertrand PONTALIS, « Les Vases non communicants », *N.R.F.*, 302 (mars 1978), repris dans *Perdre de vue*, Paris : Gallimard, 1988, p. 133-150 ; Jean BELLEMIN-NOEL, « Des vases trop communiquants », *Biographies du désir*, Paris : PUF., 1988, p. 123-208.

21. Sur cette question du seuil, je renvoie à Gaston BACHELARD, « La dialectique du dehors et du dedans », *La Poétique de l'espace*, rééd. Paris : PUF, 1981, p. 200 s.

pour le sujet de devenir lui-même passage en se faisant « carrefour », ce carrefour par quoi commence *Nadja*. Rêve d'un moi disséminé très proche de l'évocation par Céline d'un sujet constitué de molécules toujours prêtes à se dissoudre dans l'infini.

Tant que le moi reste territorialisé, le désir risque d'être perçu comme le produit du manque. Et donc, si la figure du passage fascine à ce point, c'est qu'en rupture avec une tradition, elle constitue la forme visible d'un désir qui ne renverrait pas l'homme à sa propre finitude[22].

Jacques POIRIER
(Université de Bourgogne)

22. Voir Jean-Luc NANCY, « Espace : constellations », *Le Sens du monde*, Paris : Galilée, 1993.