

Université de Montréal

Département de littératures et de langues du monde, Faculté des arts et des sciences

---

*Ce mémoire intitulé*

***De la démarche du corps à celle de l'esprit***  
**Constellation discursive de la flânerie et du mode flâneur**

*Présenté par*  
**Olivier Maltais**

*A été évalué par un jury composé des personnes suivantes*

**Amaryll Chanady**  
Président-rapporteur

**Terry Cochran**  
Directeur de recherche

**Simon Harel**  
Membre du jury

**Université de Montréal**

*De la démarche du corps à celle de l'esprit*  
**Constellation discursive de la flânerie et du mode flâneur**

**par**  
**Olivier Maltais**

**Département de littératures et de langues du monde,**  
**Faculté des arts et des sciences**

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de  
Maître ès lettres en littérature comparée

Avril 2019

© Olivier Maltais, 2019

## RÉSUMÉ

Mots-clefs : flâneur, ville, modernité, temps, espace, oisiveté, ennui, limite, trace, aura.

Ce mémoire de maîtrise est une mise en scène du mode flâneur et une ébauche des articulations de ce qui participe de l'essence de la flânerie en général. Il tente d'établir la constellation du flâneur à partir de textes où ce dernier est représenté et puise son inspiration principale des travaux critiques et des textes de fiction de Walter Benjamin sur le flâneur et la ville. Le flâneur n'est pas son moyen mais sa fin. Ce mémoire est un travail pluridisciplinaire fidèle au *modus operandi* de Benjamin et se déploie comme représentation de son objet plutôt que description. Il est construit et pensé selon une vision phénoménologique et s'articule autour de certains ensembles traditionnels comme le faire et le non-faire, l'espace et le temps, auxquels s'ajoutent les concepts de Benjamin d'expérience et d'expérience vécue, du proche et du lointain et de la trace et de l'aura. Il est traversé par les problèmes de présentation de la littérature philosophique et s'y dérobe par une présentation elle-même flâneuse. C'est un travail qui concilie la flânerie en soi et la flânerie dans le discours, celle du corps et celle de la pensée, et qui admet que le résultat de celle-ci comme de celle-là est inséparable du chemin y menant.

## ABSTRACT

Keywords : *flâneur*, city, modernity, time, space, idleness, boredom, limit, trace, aura.

This M.A. thesis is a *mise en scène* of the mode *flâneur* and characterizes the articulations of what pertains to the essence of *flânerie* en general. It attempts to establish the constellation of the *flâneur* based on texts in which the term and the notion appear; it draws its main inspiration from Walter Benjamin's argumentative essays and fictional texts about the *flâneur* and the city. The *flâneur* is not the study's means but its end. This thesis is a multidisciplinary work loyal to Benjamin's *modus operandi* and unfolds a representation of its object rather than a description. It is constructed and conceived according to a phenomenological view and revolves around traditional pairs such as doing and non-doing, time and space, to which are added the Benjamin's concepts of experience (*Erfahrung*) and lived experience (*Erlebnis*), of near and far as well as trace and aura. It is preoccupied with questions that concern modes of philosophical presentation itself; it proceeds by adopting a *flâneur* discourse of analysis. It is a work that reconciles the concept and discourse in two *flâneries*, one of the body and one of the mind, and that admits that the result of this double *flânerie* is inseparable from the path leading to it.

## TABLE DES MATIÈRES

|   |      |
|---|------|
| RÉSUMÉ.....   | ii   |
| ABSTRACT.....   | iii  |
| TABLE DES MATIÈRES.....   | iv   |
| REMERCIEMENTS.....  | vii  |
| AVANT-PROPOS.....   | viii |
| <i>Note sur la citation des textes de Walter Benjamin</i> ..... | x    |
| INTRODUCTION.....   | 1    |
| Considérations premières.....                                   | 1    |
| L'objet.....  | 14   |
| Le raisonnement, ou <i>pensée constellaire</i> .....            | 18   |
| La méthode, ou <i>présentation mosaïque</i> .....               | 21   |
| FAIRE ET NON-FAIRE.....   | 26   |
| <i>La foule</i> .....   | 26   |
| <i>Le penser</i> .....  | 31   |
| <i>L'attente</i> .....  | 37   |
| <i>L'oisiveté</i> .....   | 45   |
| <i>L'ennui</i> .....  | 49   |
| <i>Le sommeil</i> .....   | 53   |
| ESPACEMENTS.....  | 58   |
| <i>La démarcation</i> .....                                     | 58   |
| <i>Les intérieurs</i> .....                                     | 64   |
| <i>La quête de verdure</i> .....                                | 71   |
| TEMPORALISATIONS.....   | 75   |
| <i>Le transitoire et l'éternel</i> .....                        | 75   |
| <i>L'altération du paysage</i> .....                            | 80   |
| <i>La ruine et le mythe</i> .....                               | 84   |
| <i>Le regard étranger</i> .....                                 | 88   |
| <i>Le règne de l'utile</i> .....                                | 92   |
| <i>L'onirisme de l'enfance</i> .....                            | 94   |
| PROXIMITÉS.....   | 100  |
| <i>Le Hic et le Nunc</i> .....                                  | 100  |
| <i>La statue et le monument</i> .....                           | 106  |
| <i>Le nom toponymique</i> .....                                 | 109  |
| CONCLUSION.....   | 118  |
| BIBLIOGRAPHIE.....  | 126  |

*À la flèche de Notre-Dame*

*Camarade la vie,  
allons,  
presse le pas...*

Vladimir Maïakovski

## REMERCIEMENTS

Merci à mon directeur de recherche Terry Cochran, sans qui ce travail n'eût pu voir le jour. De m'avoir réveillé de ma torpeur, merci à l'*Homme qui dort*. Merci encore à Arnaud Berbery, qui sut répondre à l'appel de la distraction par la quête du loisir.



## AVANT-PROPOS

Lecteur, vous avez sous vos yeux un mémoire particulier. Particulier, certes, mais tout de même un mémoire. J'insiste sur ce point et il est important que je vous convainque avant que vous n'alliez plus loin dans la lecture que je vous offre. Un ami perspicace qui s'intéressait à mon travail durant sa rédaction me demandait si je n'étais pas plutôt en train d'écrire un essai. Il est vrai que la forme libre – subjective – qu'a pris mon travail a pu à certains égards l'approcher de ce style. À la lecture de ma rédaction finale, mon directeur M. Cochran m'affirmait avoir apprécié mon travail de création littéraire. J'étais à la fois charmé et déçu, charmé parce que l'épithète « littéraire » est toujours appréciée dans notre domaine, mais aussi déçu, vous comprendrez, nous qui nous étions battu pour que ma rédaction prenne la forme de mémoire, lequel exclut traditionnellement cette possibilité d'un style dit littéraire. Le style arboré, je l'admets, le rapproche plus de la création que de toute autre forme. Appelons-le le *ton* employé. L'institution, elle, en conformité avec l'exigence de sa tradition, parle du mémoire comme d'un travail de recherche : c'est ce qu'elle attendrait de moi. Or je n'ai pas eu l'impression, durant mon processus de plus d'un an, d'avoir fait de « recherche » de laquelle dépendrait une trouvaille que j'aurais à offrir au monde des études, de la recherche et de la science. J'ai ouvert des livres – les bons – et j'ai essayé d'en retirer quelque chose, rien de plus. En mes mots, j'ai réalisé un *travail de pensée* qui tire de toutes ces formes sans appartenir à aucune de celles-ci. *Mon mémoire est mémoire*, et il serait faux de nier que le bon mémoire n'a pas une part de subjectivité et de création, de même que je n'ai pas fait, à ma façon et si mince soit-elle, ma petite enquête sur le flâneur.

Particulier : j'aurais pu dire *original*. La qualité d'être original comme état de ce qui est éloigné du banal, mais n'approche pas nécessairement de ce qu'on nomme *qualité*. Il est possible de réussir en l'originalité comme il est possible d'échouer en elle. Ainsi l'originalité n'est pas ou ne devrait pas être recherchée comme telle comme quelque chose de bien, mais plutôt apparaître comme résultat au vu de ce qui existe et avec lequel il est permis de se distancer. On ne fait pas volontairement quelque chose d'original, à moins de chercher le succès par l'inusité ou le scandale. Au contraire, la comparaison avec le travail d'autrui ou le

regard d'un autre porté sur le nôtre nous enseignent qu'on a fait quelque chose qui s'éloigne de ce qui se fait habituellement, tout au plus. Mon mémoire n'est pas qu'original sur son ton : son contenu et sa forme sortent aussi de l'habituel. En une phrase, j'ai été pris au piège de Walter Benjamin : j'ai emprunté son ton, son style, sa forme. J'ai mélangé les genres, aboli des seuils. J'espère en ce sens que pour un lecteur familier avec ses travaux le mien pourra sembler ordinaire. Il est important de souligner que mon étude sur le flâneur et la flânerie a mis au jour un problème plus grand, qui, bien que le stimulant, ne relève pas exclusivement de mon objet et duquel il n'était plus possible de me départir au point tel que je dois tenir ces propos en ces lieux, à savoir celui de sa présentation. Comment présenter, en effet, l'objet d'une science encore hésitante, à cheval entre deux mondes : je parle de la littérature philosophique. Dans la confusion permise par le possible et le mauvais exemple esquissé par Benjamin, que j'ai pris plaisir à imiter, j'ai opté pour la mise en scène et l'image : mon mémoire est une représentation du mode flâneur et s'éloigne du ton descriptif du mémoire usuel. La présentation est un travail : forcée, *travaillée*, elle va à l'encontre du jaillissement des idées et de leur enchaînement. C'est en ce sens précisément que la flânerie a son petit mot à dire sur le problème de la présentation. Ce qu'il m'a été permis de « trouver » par ce travail de recherche, je le possédais déjà au plus profond de moi ; le coup de génie, dans tout cela, c'est d'arriver à présenter ses idées. À ce titre, le mémoire est d'abord et surtout un travail de présentation : il est l'image d'un parcours qui se termine.

Cette vision phénoménologique de mon mémoire sur le flâneur trouve ses racines au plus profond de ce que représente la flânerie à mes yeux. Rédiger un mémoire sur la flânerie est hautement paradoxal ; présenter ce qui naît et ne dépend d'aucun ordre, un défi. Ma lecture a été flâneuse, ma prise de notes, ma rédaction, mon processus créateur l'ont été : inévitablement votre lecture aussi le sera. Vous voilà bien malgré vous pris au piège de mes fantaisies. Le flâneur comme l'esprit tisse des liens avec le disjoint, collige le disparate. Comment se fait-il qu'une phrase, qui se sent pourtant chez elle, reprenne soudainement une idée évoquée deux paragraphes plus haut ? Qu'a-t-il pu se passer depuis ? Un choc entre le raisonnement et sa présentation, sans doute. L'espace qu'occupe le flâneur, que comble l'esprit, c'est ce que j'appelle parcours. Or la présentation se veut destination, se fait fin. Entre l'objet visé et le chemin qui y mène, le flâneur nous enseigne que le détour, l'usage imparfait d'un temps qui sans cesse nous refoule à ce que nous nous actualisons devenir comme pour la

première fois, que le parcours participe du résultat, que celui-ci ne serait rien sans celui-là. Comment fixer la flânerie sans flâner soi-même ? Le contenu de mon discours a été pris d'assaut par sa forme, mon parcours s'est imposé comme présentation : mon mémoire est un travail analytique qui comprend la présentation de mon parcours intellectuel au sujet de la flânerie en même temps qu'il met en scène les raisonnements permettant d'aboutir à son résultat. C'est en ce sens que M. Cochran a vu un « désir de fidélité » dans mon discours, lequel guide le lecteur pas à pas vers ce qui semble incertain mais qui est. Mon mémoire est flânerie. Mieux encore : il est flâneur.

### ***Note sur la citation des textes de Walter Benjamin***

Afin de permettre au lecteur de se repérer plus facilement, surtout pour ceux qui utiliseraient une édition différente ou liraient l'ouvrage dans une autre langue, toutes les références renvoyant à *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup>. Le livre des passages*, qui sera abrégé *Paris capitale...*, œuvre centrale de cette recherche et citée abondamment, sont offertes doublement : traditionnellement, par le numéro de page de mon édition, mais encore, en accord avec l'édition allemande et sa traduction française, par la classification de Benjamin lui-même, c'est-à-dire entre crochets droits – [ ] – ou celle de l'éditeur allemand, entre crochets obliques – < >. Cette classification canonique surpasse les différentes éditions et se démarque par sa simplicité. Mon même amour du *fragment*, qui, en voulant insister sur les idées plutôt que sur leur contexte d'exposition ou de réexposition, insiste sur celles-ci, m'a fait mentionner l'appartenance aux micro-textes d'origine lorsque ceux-ci figurent dans des textes plus grands (c'est vrai pour les textes théoriques de Benjamin et pour ses œuvres littéraires). Ainsi, lorsque je cite un passage de *Bureau des objets trouvés* dans *Sens unique*, par exemple, je prends la peine de l'indiquer et non seulement de citer l'ouvrage d'ensemble. Je me suis donné cette peine parce qu'à peu près tous les textes de Benjamin ont été ou auraient été publiés ainsi, en fresque mosaïque, à la manière d'une flânerie. J'attire aussi votre attention sur la différence entre différents volumes utilisés plusieurs fois, dont la similarité peut prêter à confusion :

d'abord *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, ensuite *Baudelaire* et finalement les travaux de Baudelaire lui-même. Le premier ouvrage, qui sera abrégé *Charles Baudelaire...*, est une édition établie en français par Jean Lacoste et qui date de la fin des années soixante-dix ; il est aujourd'hui considéré un incontournable pour toute étude sur le flâneur. C'est d'ailleurs à la lecture de l'essai sur « Le Flâneur » dans *Le Paris du Second Empire chez Baudelaire* dans le cours d'Initiation à la littérature comparée à l'automne 2011 avec madame Amaryll Chanady que j'ai eu la chance de lire pour la première fois à ce sujet. *Baudelaire*, le second ouvrage, est une édition qui n'a que quelques années et qui tire son intérêt de quelques textes qu'il propose pour la première fois traduits en français ; la grande majorité, en revanche, existait déjà disséminée un peu partout dans différents ouvrages, à commencer par *Paris capitale...* et *Charles Baudelaire...* Se référer à la bibliographie pour les références complètes.

## INTRODUCTION

L'errance est un sujet vaste, infini : c'est lui qui m'autorise. À travers les époques, la mise en scène de la pérégrination a été observée de bien des façons, s'attachant toujours à elle un restant de conscience, pensée fugace, intrinsèque à la marche elle-même. Le Siècle d'or espagnol a laissé comme héritage de l'errance la figure du picaro, duquel Jean-Jacques Rousseau semble être un descendant lointain dans ses œuvres autobiographiques *Les Confessions* et *Les Rêveries du promeneur solitaire*. S'il rejoint le picaro sur l'idée de pérégrination et celle d'améliorer son sort malgré ses échecs, Rousseau a déjà perdu l'essence miséreuse et tricheuse de celui-là ; et son introspection héroïque, ostensiblement sérieuse, l'écarte de son aïeul satirique. Le titre du roman *Les rêveries du promeneur solitaire* offre à lui seul trois qualités qu'on peut supposer au flâneur : celle d'être perdu dans ses pensées, celle de se promener et finalement celle d'être seul. Or ce promeneur solitaire n'est pas encore flâneur. Il est ce que Walter Benjamin a appelé contemplateur ; un promeneur-contemplateur, certes, mais il n'est pas citadin, il a encore en lui la ruralité du picaro. Ses contemplations sont celles de paysages naturels – des landes de Kafka où rien jamais ne change<sup>1</sup> ! Rousseau ignore la labilité de la ville.

Le flâneur tel qu'il est né est *l'homme des villes*. Avec le XIX<sup>e</sup> siècle français et le dévoilement que propose Benjamin, notamment par la poésie de Baudelaire, – lequel avait pensé appeler le *Le Spleen de Paris* « Le Promeneur solitaire » ou « Le Rôdeur parisien »<sup>2</sup>, – la grande ville offre pour la première fois dans l'histoire littéraire un théâtre nouveau pour le déploiement de l'errance. Avec Baudelaire, « le promeneur n'est plus en état de “suivre de capricieux méandres” ; il se réfugie à l'ombre des villes : il devient flâneur<sup>3</sup>. » La figure du flâneur a ses sources presque infinies dans la littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle ; la flânerie est sur toutes les lèvres de ce temps. Même si on retrace le mot flâner et ses dérivés jusqu'en

---

<sup>1</sup> [S 1, 4], dans Benjamin, Walter. *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle. Le livre des passages*. Paris, Les éditions du Cerf, 2009, p. 560.

<sup>2</sup> Lettre à Arsène Houssaye, Paris, Noël 1861, dans Baudelaire, Charles. *Correspondance [de] Baudelaire*. Paris, Gallimard, 1973. Voir aussi [J 4, 1], *op. cit.*, p. 252.

<sup>3</sup> [M 13a, 3], *ibid.*, p. 459.

ancien français, le verbe flâner n'est attesté pour la première fois dans la langue française qu'en 1807. Un an plus tard, en 1808, celui du substantif flâneur ; en 1826, c'est au tour du nom qui décrit la chose, flânerie<sup>4</sup>. Ce sont les *Physiologies* du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, caricatures grossières et pseudo-savantes faisant le portrait des gens qu'on croise sur les trottoirs de Paris, qui ont tracé les premiers gros traits de la figure du flâneur : « L'homme s'élève au-dessus de tous les autres animaux uniquement parce qu'il sait flâner. [...] Nous dirons que ce qui distingue essentiellement l'homme de la brute, oui ! ce qui fait de l'homme le roi de la création, c'est qu'il sait perdre son temps et sa jeunesse<sup>5</sup>. » Ces caricatures, de par l'impudence dont elles font preuve, font ressortir les traits importants des figures qu'elles peignent.

Le premier réflexe associatif entre le flâneur et la ville, pour quelqu'un qui ignorerait la figure littéraire, serait de penser à l'itinérance. C'est une intuition très juste bien qu'incomplète. À proprement parler, l'*itinérant* est le seul citadin *qui n'a pas d'itinéraire*, qui ne va pas précisément d'un lieu à un autre ; ou s'il en a un, itinéraire, celui-ci reste incompris du commun : l'*itinérant* a fait de l'extérieur son intérieur à lui et il s'est fait partout chez soi en n'étant nulle part chez lui. L'*itinérant* d'un Montréal contemporain serait à rapprocher du chiffonnier du Paris de Baudelaire ou du *lumpenprolétaire* du Berlin de Benjamin. Ce dernier, qui insiste lui-même sur la place des mendiants dans ses textes autobiographiques<sup>6</sup>, dans lesquels il met en scène la flânerie et ses impressions de celle-ci, définit *une* dialectique de la flânerie<sup>7</sup> en qualifiant de luxe « l'intérieur comme rue » et de misère « la rue comme intérieur<sup>8</sup> ». Dès sa naissance, la rue devait être pour le flâneur l'espace du public et de l'extérieur (en contrepoint de la chambre et de l'intérieur), un *espace transitoire* ; l'*itinérant*, en renversant cette prémisse, déjoue le cadre dans lequel s'inscrit la flânerie. De par sa nature miséreuse, *de la rue comme intérieur*, destructrice des balises intérieur-extérieur ou public-

---

<sup>4</sup> Varrod, Pierre (dir.). [Paul Robert] *Le nouveau petit Robert*. Articles « flâneur », « flâner » et « flânerie », Paris, Dictionnaires Le Robert, 2002.

<sup>5</sup> Huart, Louis. *Physiologie du flâneur*. Paris, Aubert éditeur, 1841, p. 7.

<sup>6</sup> À ce sujet, voir *Moscou*, 5, *Paysages urbains* dans Benjamin, Walter. *Sens unique*, précédé de *Enfance berlinoise* et suivi de *Paysages urbains*. Paris, Les Lettres Nouvelles/Maurice Nadeau, 1978. Si « le vrai flâneur [...] doit connaître toutes les rues » (Huart, Louis. *Op. cit.*, pp. 120-121), le mendiant, peut-être encore mieux que celui-là, connaît *très bien* sa ville.

<sup>7</sup> Je dis bien « une » dialectique de la flânerie, comme Benjamin en offre plusieurs dans ses travaux, dont certaines seront abordées ici.

<sup>8</sup> *Notes pour l'Exposé de 1935*, dans Benjamin, Walter. *Paris capitale...*, *op. cit.*, p. 895.

privé, il ne peut entrer tout à fait dans le cadre théorique du flâneur, bien qu'il soit le citoyen qui a la flânerie le plus profondément ancrée en lui. S'il flâne, il n'est pas « flâneur » ; c'est un paradoxe qui mériterait sa recherche, laquelle n'est pas mienne mais a ses vertus sociales indéniables.

L'appartenance à l'extérieur du flâneur n'est pas sans lien avec la multitude à partir de laquelle on a voulu le dessiner en contrepoint. Le rapport entre l'un et les autres – l'individu et la masse – est celui du hasard de la circonstance et du constat occurrence : le promeneur ne sait pas à l'avance qui il croisera à quel endroit, qui le bousculera, l'interpellerà. Le jeu du promeneur est un jeu d'observation de la « foule amorphe des passants, du public de la rue<sup>9</sup> ». Benjamin définit ainsi une autre « dialectique de la “flânerie” : d'un côté, l'homme qui se sent regardé par tout et par tous, comme un vrai suspect, de l'autre, l'homme qu'on ne parvient pas à trouver, celui qui est dissimulé. C'est probablement cette dialectique-là que développe “L'Homme des foules”<sup>10</sup>. » C'est dans la rue déserte que l'homme se sent épié : sous le regard de personne, il est à la vue de tous. Or dans la foule personne ne le peut voir. *The Man of the Crowd*, dans la version originale de 1840, décrit une foule monstrueuse et dangereuse. « Cet “homme des foules”, [...] il a plu à Baudelaire de l'assimiler au type du flâneur<sup>11</sup>. » Cette filiation entre ce texte de Poe et la traduction de Baudelaire est importante pour l'émergence de l'individu parmi la foule naissante, mais le flâneur est un rejeton bien différent de son ancêtre. *L'homme des foules* de Poe, qui répondrait toutefois au côté « psychologique » du flâneur selon Benjamin<sup>12</sup>, est un névrosé obsessionnel et passablement louche étranger au flâneur. Benjamin décrit celui-là comme un « loup-garou qui erre sans fin dans une jungle sociale<sup>13</sup> ». Lui et l'homme qui le suivent sont au mieux les ancêtres des suspect et détective du *detective novel* : ni l'un ni l'autre n'a l'étoffe du flâneur. Contrairement à Baudelaire, Benjamin affirme que « l'homme des foules n'est pas un flâneur. Chez lui la nonchalance s'est faite manie<sup>14</sup>. » L'homme des foules est un intrépide : il a un but, une visée ; ce qui n'est

---

<sup>9</sup> Sur quelques thèmes baudelairiens, dans Idem. *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1974, p. 163.

<sup>10</sup> [M 2, 8], dans Idem. *Paris capitale..., op. cit.*, p. 438.

<sup>11</sup> Sur quelques thèmes baudelairiens, dans Idem. *Charles Baudelaire..., op. cit.*, p. 175.

<sup>12</sup> Notes pour l'Exposé de 1935, dans Idem. *Paris capitale..., op. cit.*, pp. 889 et 901.

<sup>13</sup> [M 1, 6], *ibid.*, p. 436.

<sup>14</sup> Sur quelques thèmes baudelairiens, dans Idem. *Charles Baudelaire..., op. cit.*, p. 175.

absolument pas clair chez le flâneur. La position du flâneur comme *homme des foules* est équivoque, puisque c'est précisément l'*absence d'autrui* que celui-là cherche en la foule (tandis que celui-ci recherche activement la présence d'autrui) ; ni le flâneur ni l'*homme des foules* n'est à la recherche du « commérage » avec l'autre, mais tous deux évitent d'être seuls avec eux-mêmes de la même manière en apparence mais différente pour eux : le flâneur baigne parmi une masse informe, tandis que l'*homme des foules* nage à la recherche des vagues de gens.

L'erreur, dans la *quête épistémologique de la flânerie*, serait de vouloir enlever son masque au flâneur<sup>15</sup>. Benjamin utilisait le flâneur *partout* en le faisant tantôt journaliste, tantôt feuilletoniste, détective, poète, philosophe, physiologiste ou physiologue, physiognomoniste, hachichin même. Le flâneur n'a pas de visage et vit de l'anonymat. Sa fonction sociale est un écueil à l'intelligibilité de son essence et leurre en laissant croire ses intentions présumées. La flânerie, comme accident, ou fait non prémédité, rejette une prédétermination sociale : tout citoyen est flâneur en puissance, mais nul ne l'est essentiellement. Or le flâneur, s'il se veut tout le monde, doit n'être personne. Le flâneur est un être protéiforme, et le citoyen n'est pas le citoyen démocratique cher à Hugo : il est simple individu<sup>16</sup>. « Baudelaire aimait la solitude, mais il la voulait dans la foule<sup>17</sup>. » Toutes les allégations prêtant des intentions politiques au flâneur sont aussi à rejeter. Par exemple, voir dans la figure du flâneur la prise de conscience de la « honte du travail » de la bourgeoisie<sup>18</sup>, c'est imputer une conscience d'une action – ici : la flânerie comme expression d'un luxe propre à une classe. Or, la flânerie s'articule anonymement et individuellement. Ce n'est ni le bourgeois en tant que tel ni le bourgeois conscient de son statut de bourgeois qui flâne, mais *quelqu'un d'autre* même si peut-être parfois bourgeois. Le flâneur ne peut non plus par essence être, pour les mêmes raisons, travailleur tel qu'on l'entend en tant que personne salariée. Certes, l'on n'est pas payé pour prendre son temps ; et l'exigence du travail salarié ne participe pas de l'usage imparfait de la

---

<sup>15</sup> Benjamin avait relevé ce paradoxe dans la conclusion qu'il entrevoyait à propos du flâneur : « C'est en définitive une ironie involontaire si le flâneur en lui-même représente un type. Au-dessus de la mêlée, il affirme son rang d'observateur, de spectateur. En avouant de telles prétentions et en déniaut tout respect des liens sociaux, il ne fait en vérité que fournir un point de repère de plus pour définir sa détermination sociale. » Benjamin, Walter. *Baudelaire*. Paris, La fabrique éditions, 2013, p. 1005.

<sup>16</sup> À ce sujet, se référer au passage [J 81a, 1] dans Idem. *Paris capitale...*, *op. cit.*, p. 387.

<sup>17</sup> *Le Paris du Second Empire chez Baudelaire*, dans Idem. *Charles Baudelaire...*, *op. cit.*, p. 78.

<sup>18</sup> Idem. *Baudelaire*, *op. cit.*, p. 1028.



ville par le flâneur. Benjamin, en faisant de la flânerie une protestation du processus de production<sup>19</sup>, de « l'oisiveté du flâneur [...] une protestation contre la division du travail<sup>20</sup> », faisait de lui un outil politique, l'archétype d'une critique sociale et de l'apanage marxiste. « L'ennui apparaît dans le processus de production avec l'accélération de celui-ci (par les machines). Le flâneur proteste, avec sa nonchalance ostentatoire, contre le processus de production<sup>21</sup>. » Utiliser le flâneur à des fins politiques est une erreur – ou une partisanerie ; le flâneur peut être politisé, mais n'appartient à aucune mouvance organisée. Celui qui rejoint la masse organisée politiquement n'est plus flâneur. C'est en tant que produit de la masse manipulée que Benjamin parlait du flâneur comme marchandise<sup>22</sup>, comme *objet manipulable*. Dès lors que le flâneur n'est plus maître de son individualité et appartient à un collectif, il devient sujet politique, *outil de la masse*, et s'écarte de la flânerie.

Le rejet de l'homme non salarié (l'*itinérant*) comme flâneur ne fait pas pour autant du flâneur un travailleur salarié. Or Benjamin, en faisant du flâneur un homme-sandwich ou un homme se rendant au marché, faisait précisément de celui-là un travailleur. Cette condamnation du flâneur, sous le voile du fétichisme de la marchandise et de l'« identification à sa valeur d'échange<sup>23</sup> », refusait toute la conception philosophique développée ailleurs par son auteur pour le limiter à un sujet politique, c'est-à-dire économique et social. Avoir voulu faire du flâneur un personnage de la critique marxiste et en même temps une figure philosophique est une incohérence. L'écueil du grand magasin et de la marchandise n'est pas celui du flâneur, mais de l'étude portant sur celui-ci : l'homme se rendant au marché n'est pas le flâneur mais le *badaud*. Dès sa naissance littéraire dans les physiologies, le flâneur s'éloigne de son cousin le *badaud*, et le philistinisme de celui-ci est une insulte à ses yeux. « Pour le flâneur tous les lieux ont leur mérite : mais cependant il ne faut pas croire qu'il s'en aille au hasard, sans choix, sans préférence ; c'est bien un homme de trop de goût et d'esprit pour cela<sup>24</sup>. » Le *badaud* est par essence volage ; la contemplation flâneuse est, on le verra, une grande fidèle. De plus, la curiosité du flâneur le distingue du *caractère blasé des citadins* dont

---

<sup>19</sup> [J 60a, 6], dans Idem. *Paris capitale...*, *op. cit.*, p. 352.

<sup>20</sup> [M 5, 8], *ibid.*, p. 445.

<sup>21</sup> *Zentralpark*, dans Idem. *Charle Baudelaire...*, *op. cit.*, p. 238.

<sup>22</sup> [A 3a, 7], dans Idem. *Paris capitale...*, *op. cit.*, p. 73.

<sup>23</sup> [M 17a, 2], *ibid.*, p. 466.

<sup>24</sup> Huart, Louis. *Op. cit.*, p. 93.

parle Georg Simmel par le refus qu'il fait justement de tenir l'argent pour centre de la vie urbaine – de la marchandise comme fétiche, de l'homme comme salarié ou de l'homme comme marchandise, dirait Benjamin.

Le badaud est là, qui regarde stupidement toutes choses, qui s'arrête sans choix devant le premier morceau de plâtre, décoré du nom de statuette ou de charge, qui dévore du regard les billets de banque et les piles de pièces de cinq francs du changeur avec une avidité indigne de l'âme généreuse du flâneur. Que celui-ci est différent ! s'il jette un coup d'œil chez Susse, du premier coup il s'arrêtera sur la plus élégante statuette de Barre, ou sur la charge la plus charmante et la plus spirituelle de Dantan.<sup>25</sup>

Si Benjamin a vu dans le grand magasin la « dernière promenade » du flâneur<sup>26</sup> et a tant insisté sur son ivresse religieuse de l'identification à la marchandise comme fétiche<sup>27</sup>, ce n'est pas seulement dans l'optique d'une critique marxiste sur l'industrialisation des grandes villes et la production de masse, mais aussi dans celle qui voit dans la marchandise un caractère de nouveauté. En insistant sur la marchandise, Benjamin insistait sur la modernité ; or cette dernière est la constatation la plus remarquable du flâneur, la plus durable. Sans nécessairement le chercher, il trouve sans cesse le Nouveau : c'est ce qui se révèle le plus puissamment à ses yeux. Aujourd'hui que la marchandise a perdu l'auréole de sa nouveauté *en tant que marchandise, bien qu'elle revienne éternellement*, son fétichisme se voit terni et la marchandise s'offre au regard du flâneur comme tout autre objet de la vue, sans discrimination. Le flâneur, qui laisse aller ses yeux sur les plus curieux aspects de sa ville, ses défauts, ses plus petits détails, pour lequel chaque chose qui s'offre à sa vue est une chose à connaître, n'a pas su résister à la magistrale nouveauté de la marchandise : artéfact du paradigme historique du XIX<sup>e</sup> siècle et de l'ère industrielle. S'il badaude au marché, donc, ce ne peut être qu'accidentel. L'identification avec la marchandise est une identification avec *ce qui se saisit du regard*<sup>28</sup> ; son importance tient de son nombre et de son renouvellement incessant, mais elle ne représente pas l'ensemble de l'identifiable et de l'appréhensible par le flâneur : elle a une *fonction hallucinatoire*. Ses deux plus grands rivaux sont l'architecture (en

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, pp. 95-96.

<sup>26</sup> *Exposé de 1935*, dans Benjamin, Walter. *Paris capitale...*, *op. cit.*, p. 42.

<sup>27</sup> *Idem. Baudelaire, op. cit.*, p. 1007.

<sup>28</sup> Georg Simmel a insisté sur la prédominance du sens de la vue dans la grande ville, de l'« hypertrophie de l'œil, caractéristique de la citadinité moderne », dit Philippe Simay dans la préface de Simmel, Georg. *Les grandes villes et la vie de l'esprit*, suivi de *Sociologie des sens*. Paris, Éditions Payot & Rivages, 2013, p. 27. En tant que citadin, le flâneur est prisonnier du regard comme regardant et regardé, voyant et vu.

sa qualité statique) et la foule (en sa qualité dynamique) ; la marchandise prise tantôt comme bibelot, tantôt comme accessoire, participe de l'un comme de l'autre alternativement<sup>29</sup>.

Pour autant que l'argent évalue de la même façon toute la diversité des choses, exprime par des différences de quantité toutes les différences respectives de qualité, pour autant que l'argent avec son indifférence et son absence de couleurs se pose comme le commun dénominateur de toutes les valeurs, il devient le niveleur le plus redoutable, il vide irrémédiablement les choses de leur substance, de leur propriété, de leur valeur spécifique et incomparable.<sup>30</sup>

Affranchi du joug de l'argent et de l'économie monétaire, lequel objective tout objet en fonction de leur valeur marchande extrinsèque, le flâneur peut accorder aux choses leur valeur subjective intrinsèque. C'est là la première grande distinction entre les deux types de l'homme se rendant au marché ; la seconde est plus importante. Benjamin soulignait lui-même la « distinction remarquable entre le flâneur et le badaud » tel que décrit par Victor Fournel dans *Ce qu'on voit dans les rues de Paris* : « Le simple flâneur [...] est toujours en pleine possession de son individualité. Celle du badaud disparaît, au contraire, absorbée par le monde extérieur [...] qui le frappe jusqu'à l'enivrement et l'extase. Le badaud, sous l'influence du spectacle, devient un être impersonnel ; ce n'est plus un homme : il est public, il est foule<sup>31</sup>. » L'enseignement qui doit être tiré de *l'homme des foules* de Poe provient de cette singulière dichotomie homme-foule : ce qui distingue le flâneur de la foule est précisément son individualité qui lui est propre. Même lorsqu'il entend rejeter son individualité en recherchant la foule, le flâneur agit consciemment, et son individualité se caractérise dès lors par le rejet de celle-ci. Le côté « niais » du simple *badaud* l'empêche d'avoir conscience du mode d'être qu'il épouse ; il se chosifie en l'environnement – le plus souvent la marchandise – et se désagrège comme personne. « Le fait rare ou retentissant ne retient l'attention du rêveur que si ce fait permet un développement psychologique. On l'a vu ne donner qu'un bref coup d'œil à

---

<sup>29</sup> Benjamin a montré efficacement dans la figure du *collectionneur* celui qui « n'utilise pas » la marchandise en la faisant bibelot ; le type de celui qui *utilise* la marchandise comme accessoire, c'est l'ouvrier ou le *travailleur* en général. Alors que le premier fait de celle-ci une évocation *transmatérielle*, la munit d'une âme, l'insufflé d'une *aura*, le second se contente de l'utiliser comme matière-objet, comme outil dont l'utilité ne transcende pas ses composantes matérielles. L'accessoire est pour ainsi dire accessoire. J'insisterai dans le chapitre « Temporalisations » sur la « fonction hallucinatoire des architectures » (*Notes pour l'Exposé de 1935*, dans Benjamin, Walter. *Paris capitale...*, *op. cit.*, p. 893).

<sup>30</sup> Simmel, Georg. *Op. cit.*, p. 51.

<sup>31</sup> [M 6, 5], dans Benjamin, Walter. *Paris capitale...*, *op. cit.*, p. 447.

un accident survenu devant lui et qui avait excité cent badauds<sup>32</sup>. » Le *badaud* appartient au paysage de la foule et fait contrepoids à la figure du flâneur.

L'essence de la flânerie est éphémère, puisque tout un chacun peut devenir flâneur et ne plus l'être à tout moment. Si le citadin l'est, c'est en puissance seulement, ou à un moment très précis de son existence, de la journée ou de la nuit. Lorsqu'il franchit le seuil de sa porte, il a toujours un but déterminé en tête : le plus souvent le travail. « La plupart des citadins doivent vaquer à leurs affaires ; le simple particulier ne peut flâner, au fond, que s'il se situe déjà en marge, en tant que personne privée<sup>33</sup>. » Le terme de citadin lui-même n'est à peu près jamais employé dans la vie de tous les jours – pas plus que leurs équivalents de la campagne d'ailleurs (paysan<sup>34</sup> ou campagnard), qui sont à la fois fort imprécis et drôlement connotés. On décrit plutôt l'*homme des villes* par la profession qu'il exerce : boulanger, pharmacien, écolier, etc. Or ces dénominations, elles révèlent plus que la profession, *elles informent sur l'endroit où se dirige le citadin lorsqu'il sort de chez lui*, à savoir : la boulangerie, la pharmacie, l'école. Préfigure en leur nom le lieu où doivent se rendre les salariés, ce qui n'est jamais vrai du flâneur, puisque, d'une part, il n'est pas travailleur salarié en tant que flâneur et que, d'autre part, sa destination n'est jamais fixée à l'avance : il n'a de compte à rendre à personne et va où il veut. Ces informations sur la destination de l'homme viennent aussi avec des contraintes temporelles : le boulanger doit se lever très tôt, voire au milieu de la nuit ; le pharmacien doit être au travail à 9h ; l'écolier, lui, il est déjà en retard... « L'horloge dans la cour d'école paraissait offensée de ma faute. Elle marquait “en retard”<sup>35</sup>. » Le citadin qui se dirige vers un endroit précis dans un temps donné ne peut être flâneur : il répond au *Lebenstempo* de sa cité. Même lorsqu'il sort de chez lui pour autre chose que le travail, il a presque toujours un but en tête, un *itinéraire* : faire les courses dans un délai donné, passer par le bureau de poste avant sa fermeture, s'acheter un nouveau chapeau dans les quelques magasins où il sait pouvoir le faire.

La journée au parc à ne rien faire est elle aussi une activité préméditée, et n'est pas de la flânerie comme on se doit de l'entendre. Parmi les « gens qui s'intitulent très-faussement flâneurs », « des vieux petits bons hommes [...] sortent de chez eux invariablement tous les

---

<sup>32</sup> Lacretelle (de), Jacques. « Le rêveur parisien », *NRF*, tome XXIX, 1927, p. 28.

<sup>33</sup> *Sur quelques thèmes baudelairiens*, dans Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire...*, op. cit., p. 176.

<sup>34</sup> *Qu'est-ce donc, pour Aragon, qu'un « paysan » de Paris, sinon un flâneur ? un homme à la fois dépaysé et sans fonction dans la cité ?*

<sup>35</sup> *En retard, Enfance berlinoise*, dans Idem. *Sens unique*, op. cit., p. 48.

jours à midi, sous le prétexte d'aller flâner. Demandez-leur même où ils vont, et ils vous répondront avec un petit air tout guilleret ! – Je vais flâner<sup>36</sup>. » Le loisir planifié ne peut participer de la flânerie ; cette activité est plutôt de l'ordre de la « distraction et de l'amusement<sup>37</sup> ». Le galant tireur de Baudelaire, s'il va à la chasse, c'est d'abord « pour tuer le Temps<sup>38</sup> ». Benjamin souligne l'« isolement et le non-conformisme du flâneur<sup>39</sup> » ; on ne va pas flâner volontairement, on se retrouve à le faire par hasard, tout au plus.

L'homme qui sort de chez lui à dix heures du matin, en se promettant de flâner jusqu'au soir, doit plutôt se dire qu'il va s'ennuyer jusqu'au soir – ou qu'il va ennuyer ses amis ; le plus grand charme de la flânerie c'est d'être imprévue ; et le flâneur qui goûte le plus de plaisirs est celui qui sort de chez lui pour aller à un rendez-vous d'affaires ou qui est toujours sous le coup d'un travail quelconque.<sup>40</sup>

Par nature, la flânerie n'est inscrite dans aucun agenda ; comme le loisir, l'appel acharné à une distraction triviale afin de remplir le temps s'écarte de celle-là. Dans ce passage, le lointain d'un rendez-vous permet de prendre son temps à l'aller, de « flâner ». Flâner à l'aller, si c'est d'abord craindre de se retrouver trop vite au lieu où l'on va, chose inadmissible, c'est aussi et encore être incapable de meubler le temps imparti. « De manière à n'avoir pas trop à flâner je sors vers quatre heures dans l'intention de me rendre à pied à “la Nouvelle France” où je dois rejoindre Nadja à cinq heures et demie<sup>41</sup>. » La pénible projection de soi dans le temps prend ses distances et ses détours dans l'espace. La flânerie à l'aller a cela de particulier qu'elle transforme un temps immensément long en un espace démesurément petit, et les choses qui sont permises de faire à celui pour lequel un excédent de temps considérable apparaît faussement en son esprit se résument presque toujours à des impertinences futiles et courtes. « Le labyrinthe est le bon chemin pour celui qui arrive toujours bien assez tôt au but<sup>42</sup>. » C'est la posture du *musard*, laquelle flirte avec l'impertinence. Cette attitude flâneuse rapproche le citadin du *joueur*, lequel tente par la répétition interminable du coup du hasard d'expulser le temps ; elle n'est pas encore tout à fait l'attitude idéale de la flânerie, mais se

---

<sup>36</sup> Huart, Louis. *Op.cit.*, p. 17.

<sup>37</sup> Benjamin, Walter. *Baudelaire, op. cit.*, p. 849.

<sup>38</sup> « Le galant tireur », *Petits poèmes en prose. Le Spleen de Paris*, dans Baudelaire, Charles. *Œuvres complètes*. Paris, Éditions Robert Laffont, 1980, p. 204.

<sup>39</sup> Benjamin, Walter. *Baudelaire, op. cit.*, p. 849.

<sup>40</sup> Huart, Louis. *Op. cit.*, pp. 118-119.

<sup>41</sup> Breton, André. *Nadja*. Paris, Gallimard, 2016, p. 87.

<sup>42</sup> [J 61, 8], dans Benjamin, Walter. *Paris capitale..., op. cit.*, p. 353.

situe dans la *fuite vers l'avant*, dans l'évacuation du temps plutôt que dans son emmagasinage. La flânerie au retour est de matière plus substantielle : elle prend la forme d'un détour.

Tu inventes des périples compliqués, hérissés d'interdits qui t'obligent à de longs détours. Tu vas voir les monuments. Tu dénombre les églises, les statues équestres, les pissotières, les restaurants russes. Tu vas voir les grands travaux le long des berges, près des portes, les rues éventrées pareilles à des champs labourés, les canalisations, les immeubles que l'on met à terre.<sup>43</sup>

Franchir la porte de chez soi pour ne rien faire : voilà l'héroïsme de l'homme moderne ! Quel espèce d'être est-il, celui qui, sortant de chez lui, s'exclamerait en grandes pompes : « Aujourd'hui, je ne fais rien...! » Si un tel cas de figure paraît absurde, c'est qu'il se passe quelque chose d'*éminemment puissant* lorsque l'homme sort de chez lui, et que le passage de l'intérieur vers l'extérieur ne se fait jamais sans ses raisons. Il faut bien du courage pour sortir de chez soi sans but aucun. « Sortir quand rien ne vous y force, et suivre son inspiration comme si le fait de tourner à droite ou à gauche constituait déjà un acte essentiellement poétique<sup>44</sup>. » L'occupation de celui qui quitte son domicile pour ne rien faire se résume généralement au simple fait de « prendre une marche » ; or comme la marche est le postulat primaire de la mobilité humaine, le déplacement suppose donc toujours au minimum la marche. L'assertion *ne rien faire* est en soi antinomique au mouvement. Cette pseudo-flânerie, « prendre une marche », comme action préméditée, est à rejeter comme activité non seulement consciente d'elle-même mais encore comme *distraktion* : la marche est un loisir. La flânerie n'est pas quelque chose qui naît de la quête d'un lieu mais *s'accomplit plutôt sur le chemin du retour*, depuis le lieu du *negotium* vers celui de l'*otium* et non inversement, depuis celui de l'activité vers celui du repos. C'est en fermant la boulangerie, après son quart de travail à la pharmacie ou bien au retour de l'école que le citoyen change d'itinéraire, se permet, même, de n'en avoir aucun. La flânerie s'articule sur le chemin du retour comme *détour* : elle « prend sur le fait » le domicile en en changeant l'itinéraire convenu, convenable. L'homme qui revient se permet des détours contre-raisonnables.

En hiver, le gaz brûlait déjà lorsque je sortais de la piscine pour rentrer à la maison. Cela ne pouvait m'empêcher de faire un détour qui me ramenait par derrière vers mon coin, comme si je voulais le prendre sur le fait. Dans la boutique aussi la lumière brûlait. Une partie en tombait sur la marchandise exposée et se mélangeait à celle des réverbères. La vitrine, dans ce clair

---

<sup>43</sup> Perec, Georges. *Un homme qui dort*. Paris, Éditions Denoël, 1967, p. 69.

<sup>44</sup> Edmond Jaloux, cité en [M 9a, 4], dans Benjamin, Walter. *Paris capitale...*, *op. cit.*, p. 453.

obscur, promettait davantage qu'à l'accoutumée. Car la fascination qu'exerçait sur moi cette luxure qui s'étalait sans se cacher sur les cartes postales comiques et les brochures était renforcée par le sentiment d'en avoir terminé aujourd'hui avec le travail quotidien. Ce qui se passait alors en moi, je pouvais l'apporter avec précaution à la maison, le retrouver sous ma lampe. Et même le lit me ramenait encore vers la boutique et vers le flux des passants qui s'était écoulé rue Serpentine.<sup>45</sup>

Les distorsions de la matière en permutation et de la conscience en décalage avec elle, il a plu à Benjamin de les associer au concept de fantasmagories. Ces fantasmagories se déclinent sous l'appellation de « problèmes », sorte de décalage entre ce qui est et ce qui est pensé. Il est notable que Benjamin ait fait d'un lieu la capitale d'un temps. *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle* fait de Paris (une ville) la capitale (concept relatif à un lieu, d'importance certaine dans un espace plus grand auquel elle appartient) du XIX<sup>e</sup> siècle (une époque, une période de temps). « Par-dessus le seuil du siècle<sup>46</sup> » : la ville se déploie dans l'espace mais aussi dans le temps. *Paris : capitale séculaire*. Le titre de l'œuvre, dans sa version finale envisagée<sup>47</sup>, suggérait l'inextricable rets dans lequel l'auteur s'était mis les pieds dans l'intention de s'en défaire. Ne dit-on pas volontiers « où » pour dire « quand » ? On dit certes : la ville où nous sommes ; mais encore : le jour où nous sommes. Être dans un lieu, c'est aussi être dans un temps. Pour Benjamin, au *problème du temps du joueur* – les *intermittences* – correspond un *problème de l'espace du flâneur*<sup>48</sup>. Chez le *joueur*, « la passion du jeu aurait l'impatience pour substrat<sup>49</sup> ». Inversement, le flâneur se distingue par la patience dont il fait preuve. Or ce problème spatial du flâneur n'est pas explicitement nommé par Benjamin, bien qu'il fasse du haschisch et du myriorama des aspects constitutifs. Là où l'éternelle répétition d'un geste identique symbolise un temps toujours le même chez le *joueur*, l'*étendue* du flâneur, elle, symbolise un espace toujours autre dans sa potentialité. « L'omnipotence du flâneur profite de toutes les occasions<sup>50</sup>. » Les deux concepts d'*étendue* et d'*intermittences* se rejoignent sous la notion de fréquence.

C'est d'abord de cette vaste étendue que naissent les fantasmagories de l'espace du flâneur. En effet, si l'*intermittence* est une boucle, l'*étendue* est un enchevêtrement de lignes.

---

<sup>45</sup> *Rue Serpentine, Enfance berlinoise*, dans Idem. *Sens unique, op. cit.*, p. 133.

<sup>46</sup> *Le petit bossu, Enfance berlinoise, ibid.*, p. 145.

<sup>47</sup> La première version prévoyait être une *Féerie dialectique, passim*.

<sup>48</sup> « 0°, 12 », dans Idem. *Paris capitale..., op. cit.*, p. 854.

<sup>49</sup> *Sur quelques thèmes baudelairiens*, dans Idem. *Charles Baudelaire..., op. cit.*, p. 188.

<sup>50</sup> Idem. *Baudelaire, op. cit.*, p. 1006.

Le flâneur est un gyrovague ; un colporteur, dirait Benjamin. « Le “phénomène du colportage de l'espace” est l'expérience fondamentale du flâneur<sup>51</sup>. » Le flâneur est celui qui cogne à toutes les portes : l'occurrence de chaque situation fait d'elle une station probable ; c'est le penchant de l'intermittence du *joueur*. La fantasmagorie de l'espace naît de l'infinité des potentialités de mouvement dans celui-ci, et la potentialité de l'étendue rejoint l'intermittence du joueur lorsqu'on la considère comme *itérative*. Les intermittences participent en effet d'une itération perpétuelle. Il faut considérer la flânerie comme « emploi du temps, mesure d'espace<sup>52</sup> » Chaque flânerie est l'occurrence d'une Flânerie plus grande qui est celle d'être. On peut alors parler de la fongibilité de la flânerie, comme de celle du jeu.

Au déploiement divin du *joueur* dans l'infinité temporelle correspond celui du flâneur dans l'infinité de l'espace : « l'*imitatio dei* de l'oisif : en tant que flâneur il est omniprésent, en tant que joueur il est tout-puissant, en tant qu'étudiant il est omniscient<sup>53</sup> ». Or malgré ce qu'en suggère explicitement Benjamin, le flâneur a lui aussi un problème temporel, et bon nombre de ses aspects constitutifs sont indissociables du temps ; c'est son champ d'actualisation qui est spatial, là où le *joueur* se distingue par son immobilité marmoréenne. Il est de surcroît régi par un rythme, appelé sa cadence. Alors que la cadence en est sa manifestation matérielle, la fantasmagorie est sa manifestation psychique. Les promenades interlopes ont pour effet de dilater et de comprimer le temps : le flâneur qui prend conscience de son *hic et nunc* et tente de s'ancrer dans l'immédiateté de son actualisation n'est pas moins victime des transfigurations spatio-temporelles qui agissent aussi chez celui qui ne s'en rend pas compte. L'*environnement* est là qui se meut fièrement.

Fantasmagories de l'espace... La fantasmagorie est de nature ambiguë : essentiellement intangible, elle naît de la matière<sup>54</sup>. La quête onirique du jeu luminescent trouve sa limite en la qualité chimérique de son essence. Comme activité fantasmagorique, il faut considérer « la flânerie comme “serre chaude” de l'illusion<sup>55</sup> ». Baudelaire parle des « merveilleuses

---

<sup>51</sup> [M 1a, 3], dans Idem. *Paris capitale...*, *op. cit.*, pp. 436-437.

<sup>52</sup> Perec, Georges. *Op. cit.*, p. 87.

<sup>53</sup> [m 4, 3], dans Benjamin, Walter. *Paris capitale...*, *op. cit.*, p. 802.

<sup>54</sup> En ce sens, elle sera à rapprocher de l'aura au chapitre « Proximités ».

<sup>55</sup> *Notes pour l'Exposé de 1935, ibid.*, p. 889.



constructions de l'impalpable<sup>56</sup> », réelles *fantasmagories de vapeurs*. La fantasmagorie naît de la rencontre de la pensée avec la matière dans un rapport conflictuel du temps qui file et de l'espace qui stagne, du temps qui stagne et de l'espace qui file. Elle est, chez celui qui s'y adonne, le succédané de ce qu'il croit obtenir en s'y livrant. « Aux fantasmagories de l'espace auxquelles s'abandonne le flâneur correspondent les fantasmagories du temps qui font rêver le joueur<sup>57</sup>. » Une telle dichotomisation pourrait insinuer que la fantasmagorie du temps serait exclusivement l'affaire du *joueur* et inversement. Il semble si évident que le *joueur* désire vaincre le hasard en faisant du jeu plutôt que du gain son affaire : c'est l'éternel retour du jeu. Mais à quoi rêve donc le flâneur, qui soit d'une évidence et d'une universalité telles qu'elles puissent le définir, mais surtout, qui ne relève que du concept de l'espace ? Rien, à proprement parler, qui ne dépendrait pas non plus de celui du temps. « La perception de l'espace qui correspond à cette perception du temps [celle du *tout-nouveau*, du *tout-à-fait-moderne*], c'est la transparence du monde du flâneur, qui se prête à la superposition et à la compénétration<sup>58</sup>. » Superposition et compénétration, lesquelles naissent de l'Histoire, sont par essence reliées au moins autant au temps qu'elles ne le sont à l'espace. La « supériorité » des aspirations chimériques du flâneur sur celles du *joueur* naît du mouvement qui le définit, lequel lui permet de voir le toujours-nouveau dans le sans-cesse-différent, là où le *joueur* s'entête à voir le toujours-nouveau dans le sans-cesse-le-même. Là où le *joueur* stagne dans un temps anhistorique – malsain marasme – le flâneur sautille à travers les époques – vertigineuse quête.

Pour celui qui flâne, une métamorphose s'accomplit avec la rue, qui le conduit à travers un temps révolu. Il dévale la rue ; chacune pour lui est en pente et mène, sinon vers les Mères, du moins dans un passé qui peut être d'autant plus profond qu'il n'est pas son propre passé, son passé privé. Pourtant ce passé demeure toujours le passé d'une jeunesse. [...] Une enfance lui parle, qui n'est pas le passé de sa propre jeunesse, la dernière en date, mais une enfance antérieurement vécue, et peu importe que cette enfance soit celle d'un ancêtre ou la sienne propre.<sup>59</sup>

---

<sup>56</sup> « La soupe et les nuages », *Petits poèmes en prose. Le Spleen de Paris* dans Baudelaire, Charles. *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 205.

<sup>57</sup> *Exposé de 1935*, dans Benjamin, Walter. *Paris capitale...*, *op. cit.*, p. 44.

<sup>58</sup> [S 2, 1], *ibid.*, p. 563.

<sup>59</sup> « e°, 1 », *ibid.*, p. 876.

\*

Une grande part de la production tant littéraire qu'artistique naît de la flânerie ; connaître intimement le flâneur, c'est faire le pont entre le mode d'appréhension d'un type de connaissance et l'*état-d'être* favorable au processus de création de l'âme rêveuse. En tant que citadins, tous ont accès au trésor de la flânerie un jour ou l'autre : il ne faut, pour être bon flâneur, dit-on bonnement, que quelques qualités physiques : « bonnes jambes, bonnes oreilles, et bons yeux<sup>60</sup> ». Qu'est-ce qui définit le flâneur comme entité toujours la même à travers le temps ? Quelles sont ses caractéristiques atemporelles ? Ce mémoire porte sur le flâneur et tente d'articuler les nœuds qui font partie du réseau de la flânerie. Il décline les réflexions sur les modalités de son existence et de la pensée qui en émane, les modalités de sa présentation telle que conçue par Walter Benjamin et les implications épistémiques qu'elle suppose. Il s'exprime entre autres dans des catégories littéraire, topographique et phénoménologique. Les critiques économiques et sociales présentes dans l'œuvre de Benjamin, écartées précédemment, seront laissées de côté par la suite. Si la figure du flâner naît à une époque et dans un endroit précis, dans le Paris du XIX<sup>e</sup> siècle, en pleine révolution industrielle et politique, son concept ne doit pas s'encarcanner dans ce lieu ou dans ce temps. Au contraire, la figure du flâneur doit être prise comme figure anhistorique, *éternelle* : Paris, comme grande ville, comme type de ville, comme concept de grande ville, tout au plus. Ce n'est ni un mémoire sur Paris, ni sur le XIX<sup>e</sup> siècle, ni sur la littérature française – ce ne sont là que les lieux de déploiement particuliers d'un universel. Libre de tout préjugé politique, historique ou social, le flâneur est garant de son autonomie et se suffit à lui-même.

Ce mémoire ne porte pas à proprement parler sur Benjamin. Toutefois, ayant théorisé le premier de façon aussi magistrale la figure, il se retrouve au cœur de mon mémoire. Je ne tenterai pas une thésaurisation du flâneur parmi les œuvres infinies où il se cache, travail inutile s'il n'eût pas été impossible – *comme le cosmos est grand !* Benjamin parlait déjà en son temps de la « bibliographie intraduisible de la flânerie<sup>61</sup> » ; je me concentrerai donc sur son concept plutôt que sur les occurrences de son déploiement. Comme on a déjà pu le voir, je

---

<sup>60</sup> Huart, Louis. *Op. cit.*, p. 53.

<sup>61</sup> *Notes pour l'Exposé de 1935*, dans Benjamin, Walter. *Paris capitale...*, *op. cit.*, p. 889.

tire mon inspiration principalement de *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle : Le livre des passages*, mais aussi la préface épistémologique-critique à *l'Origine du drame baroque allemand*, des travaux de Benjamin sur Baudelaire et de ses œuvres de fiction. Je m'inspire en outre de textes qu'il a lus (je pense surtout à *Le paysan de Paris* d'Aragon), auxquels s'ajoutent certains textes connexes (notamment *Un homme qui dort* de Georges Perec). Beaucoup a déjà été dit sur le flâneur : ce sont des études discursives, dont le travail, historico-critique, ne répond pas à la vision du mien. D'autres encore, plus nombreux, ont utilisé la figure du flâneur comme levier afin d'avancer leur propos ; or mon flâneur n'est nul moyen mais ma fin. Cette étude veut aller au plus profond du flâneur afin d'en faire ressurgir son essence la plus véritable. J'accorderai donc peu d'importance aux commentateurs de Benjamin qui n'ont pas apporté à la figure un ajout épistémologique intéressant. Je prends Benjamin très au sérieux en m'inscrivant dans son sillage. Ce mémoire est un *à la manière de* : il ne se déploie pas comme explication (résumé), mais bien comme représentation (mise en scène). Benjamin a travaillé dans le détail les fragments d'une fresque dont il faut en faire ressortir l'image ; ses paroles sont suggestion d'un dépassement.

Benjamin n'a pas créé la *figure esthétique* du flâneur (elle existe même dès le début du siècle, avant les physiologies). Cependant, le premier il en a théorisé le concept : il en a fait ce que Deleuze et Guattari appellent un *personnage conceptuel*. Divers personnages figurent dans ce travail, se promenant ou bien en compagnie du *flâneur*, ou bien croisant sa route, ou bien marchant en sens inverse : ils appartiennent à la fresque mosaïque de son environnement. Ce sont, dans l'ordre de leur apparition : *l'homme des villes*, *l'itinérant*, *l'homme des foules*, *le badaud*, *le collectionneur*, *le travailleur*, *le musard*, *le joueur*, *le prince de l'incognito*, *l'homme sur son retour*, *l'homme assis*, *le poète actif et fécond*, *l'oisif*, *l'hyperesthésié*, *l'anesthésié*, *le contemplatif immobile*, *l'attendeur*, *l'impatient*, *l'angoissé*, *le vieux-aux-pigeons*, *l'exténué*, *l'étudiant*, *l'artiste*, *l'occupé*, *l'ennuyé*, *l'homme qui dort*, *le paresseux*, *le désennuyé*, *l'historien du temps de l'enfance*, *le stoïcien*, *le casanier*, *l'Angelus novus*, *l'historien du temps sécable*, *le snob*, *le voyageur*, *l'indifférent*, *le spleenétique*, *le velléitaire*, *le dénaturé*, *l'homme d'action* et *l'homme qui rédige un livre depuis toujours*. Certains viennent de Benjamin, d'autres d'auteurs abordés ; les autres sont de moi. Leur importance diverge selon les cas, d'antagonistes à personnages secondaires, certains ne sont que figurants. Leur mise en scène a pour but, la plupart du temps, d'offrir un objet de comparaison afin de

définir le flâneur négativement : ils sont, sous l'angle qui justifie leur appellation, ce que le flâneur n'est pas par rapport à elle. Dans d'autres cas, plus subtils, ils s'apparentent à lui sous certains aspects, qui relèvent encore de leur nom. Ces *types* sont les personnages d'une pièce comme les étoiles les membres de leur constellation : ils sont concepts. Comme Benjamin, je dévoile ma pensée à l'aide d'un théâtre de personnages au centre desquels le flâneur tient le rôle principal, parce que c'est sur lui que mon regard se porte.

Pourquoi le mémoire prend-il cette forme ? La question de sa forme trouve sa réponse dans son contenu. Ce travail se veut une tentative de conciliation de l'espace physique et de l'écueil métaphysique. Il est impossible de rendre compte franchement de la flânerie différemment qu'à travers un réseau de pensée lui-même flâneur. *Le livre des passages* doit aussi être entendu, en plus de son sens relatif au lieu qu'il décrit (les galeries des passages), comme « Le livre des intermittences » : le passage est *lieu de passage*, c'est-à-dire de mouvement, de conjoncture et de hasard. Il faut voir ce travail comme la galaxie de la flânerie, où chaque ensemble représenterait une constellation dans laquelle une entrée particulière aurait son étoile propre comme guide. Les divers ensembles doivent être pris « séparément », au moment où le regard s'y porte, comme quelque chose d'intelligible en soi. Après de nombreuses considérations sur le choix de mes étoiles et le dévoilement de leur contenu, – le rejet, par exemple, d'ensembles comme « la foule », qui n'était pas suffisante, ou du « travail », qui n'était pas constitutif du mode flâneur, sinon son antonyme – il m'est apparu clair que le « temps » et le « mouvement » non plus, malgré leur force de frappe, ainsi que je les avais envisagés d'abord comme ensembles à proprement parler, piliers de mon travail, ne pouvait en être. Au contraire, recouvrant chacune de mes parties d'un même voile, le *temps* et le *mouvement*, – qui sont simplement à l'observer les deux facettes d'une même pièce – apparaissaient nécessaires à quelconque élaboration sur le flâneur ou sur toute autre chose, et dépassaient pour ainsi dire le cloisonnement d'une étoile distincte que je m'entêtais à échafauder autour d'eux comme éléments structurels indépendants. C'est ainsi que, les ayant rejetés comme ensembles, ces concepts apparaissent tout de même en filigrane dans chacun des ensembles définitifs, lesquels sont d'abord le « Faire et non-faire », puis les « Espacements », ensuite les « Temporalisations » et finalement les « Proximités ». Le *faire* se dessine comme le mouvement de l'homme sous l'égide du temps et se décline jusqu'à son opposé le *non-faire*, boucle qui recoupe le possible dans des dénominations qui supposent et

reposent sur leur opposé. Cet ensemble porte invariablement son nom et son contraire en ce sens qu'il contient le geste et le non-geste, l'action et la pensée de l'action. L'*espace*, présenté dans « Espacements », comme le réceptacle des hommes et des choses qui se meuvent où il est permis de faire et de non-faire. La *modernité*, dans « Temporalisations », comme le mouvement des choses sous l'égide du temps et leur constatation par l'homme. Les « Proximités », finalement, par le vertige auratique qu'a l'homme de la trace que laissent paraître à la fois le temps et le mouvement. Sur le plan logique, la modernité est la manifestation matérielle du mouvement des choses, tandis que l'expérience auratique offerte dans « Proximités » en est sa manifestation immatérielle. Ce quatrième ensemble offre le dénouement de ma pensée et recoupe les trois autres parties sur le mode d'une flânerie en suivant une nouvelle ligne directrice.

Sans être arbitraire (c'est-à-dire indifférente au désordre), l'ordre des constellations n'est pas linéaire : c'est pourquoi nulle numérotation n'est nécessaire. Le lien qui les unit est celui de la fourche d'un chemin, qui, se divisant, oblige à passer ou bien à droite ou bien à gauche ; chemin qui, tout en se scindant en deux, vient d'un même endroit et se rejoint sur sa fin. L'esprit perspicace verra, par la perceptible lueur d'une végétation clairsemée, les sentiers permettant le passage d'un chemin à l'autre, là où l'un ne verrait que broussailles. Inversement, les diverses entrées qui constituent chaque constellation respectent leur position dans celle-ci et font apparaître leur figure. Alors, donc, qu'il convient de traiter d'un ensemble comme on pige un numéro au hasard, il est préférable de traiter les entrées dans leur ordre comme on se résigne au numéro qui nous est imparté une fois qu'il a été pigé. Ici se dévoile le seuil entre ce qui précède et ce qui va suivre : le flâneur, s'il s'est mouillé les pieds, a franchi le ruisseau, guéable.

\*\*

L'esprit humain habite un espace virtuel, sans contours dessinés à l'avance ; ce domaine de l'esprit est peuplé de concepts et de mots qui s'engendrent ensemble et de manière réciproque. En tandem, ils produisent, instaurent et ouvrent la voie d'accès au réel. Cette région abstraite où l'esprit se trouve, où il se meut, s'exprime le plus souvent par métaphores provenant du domaine naturel.<sup>62</sup>

Le propre de la littérature philosophique est que dans toutes ses versions elle est à nouveau confrontée à la question de la présentation.<sup>63</sup>

La pensée par constellations, ou *pensée constellationnelle*, procède de la même manière que l'aperception du monde des rêves. Les différents épisodes oniriques se définissant chacun par l'événement qui s'y passe, leur suite logique ainsi que l'introduction de leurs protagonistes font toujours défaut. Ce n'est qu'à la relecture du rêve – *il est important de l'écrire !* – que ce qui semblait dépourvu de sens dévoile les sagaces subtilités de son architectonique. L'onirisme du sommeil, dans lequel nul objet n'est choisi consciemment, s'approche ainsi de la *pensée par fragments* depuis laquelle il faut soi-même reconstituer l'ensemble afin d'extraire une harmonie du chaos. Benjamin parle de l'endormissement comme *expérience de seuil*. « Nous cherchons un moment téléologique dans l'ensemble onirique. Ce moment est l'attente. Le rêve attend secrètement le réveil, celui qui rêve ne se livre à la mort qu'à titre révocable, il attend la seconde où il s'arrachera par la ruse à ses griffes<sup>64</sup>. » Le réveil n'est autre chose que le franchissement de la limite. Les choses ne sont-elles pas *déjà là*, qui cherchent à être saisies ? L'architectonique du rêve, c'est celle du symbole, déjouant toute

---

<sup>62</sup> Cochran, Terry. « Réflexions sur l'image planétaire », communication au colloque « Études culturelles et littéraires planétaires : nouvelles épistémologies et avenir relationnels à l'ère de l'anthropocène », Université de Montréal, Montréal, avril 2018, p. 1.

<sup>63</sup> Benjamin, Walter. Préface épistémocritique à *l'Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, 1985, p. 29.

<sup>64</sup> [K 1a, 2], dans Idem. *Paris capitale...*, *op. cit.*, p. 407.

rationalité : celle de la *toute-puissance de l'image* et de l'évocation. Son intelligibilité est figurative. La constellation, comme le rêve, prend tout son sens avec le recul du regard synoptique, et il n'est pas d'étoiles qui ne font rayonner à leur manière l'éclat de leur lumière. « Tout ce dont s'occupe les philosophes se passe entre le regard qui tombe sur un objet, et la connaissance qui en résulte...<sup>65</sup> » ; et le temps que mettent les choses à *être vues* n'est que le temps nécessaire à les *comprendre*. « Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou que le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes, l'image est la dialectique à l'arrêt<sup>66</sup>. » Celui qui fait sens de son rêve rejette le mythe qui s'y greffait encore et l'inscrit dans l'histoire par la *constellation du réveil*<sup>67</sup>. La prise de conscience est le basculement dialectique de l'éveil intellectuel. Dans cette dialectique du réveil, le savoir-non-encore-conscient de l'Autrefois prend conscience, quitte l'état de sommeil et se réveille par la ruse. « Dans l'image dialectique se présentent, en même temps que la chose même, l'origine et le déclin de celle-ci<sup>68</sup> » : l'Autrefois ressurgit dans le *Maintenant de la connaissabilité*.

Le but de ce travail est de « présenter le devenir comme une constellation au sein de l'être<sup>69</sup> », *image figée*. La constellation est le mode de penser les choses telles qu'il est au rôle des idées de les faire jaillir. « Ce n'est pas l'association des images qui est décisive, mais leur compénétration.<sup>70</sup> » La constellation permet à la pensée d'envisager le possible d'après ce qui unit chacune de ses constituantes entre elles plutôt que d'après ce qui en feraient distinctement quelque chose de signifiant. « L'image est la voie de toute connaissance<sup>71</sup>. » La citation en exergue est image, elle est pensée. Elle est méthode, morcellement de l'ensemble. Accessoirement, elle est jolie et étendue. Les blocs de mots formeurs de sens sont aussi images : de leur agencement s'élèvent des figures prométhéennes. Afin de bien se représenter les différentes choses, après les avoir scrutées attentivement, il est important de les délaissier comme entités distinctes et de les contempler comme un tout porteur de sens. « Les idées sont

---

<sup>65</sup> Valéry, Paul. *Eupalinos ou l'Architecte*, dans *Œuvres II*. Paris, Éditions Gallimard, 1960, p. 97.

<sup>66</sup> [N 2a, 3] et [N 3, 1], dans Benjamin, Walter. *Paris capitale...*, *op. cit.*, pp. 478 et 479.

<sup>67</sup> [N 1, 9], *ibid.*, p. 474.

<sup>68</sup> *Notes pour l'Exposé de 1935*, *ibid.*, p. 901.

<sup>69</sup> «H», 16», *ibid.*, p. 842.

<sup>70</sup> «L», 25», *ibid.*, p. 849.

<sup>71</sup> Aragon. *Le paysan de Paris*. Paris, Éditions Gallimard, 1926, p. 247.

aux choses ce que les constellations sont aux étoiles<sup>72</sup>. » Les choses ne sont accessibles par l'esprit en effet que lorsqu'on les relie par l'intelligence et les stigmatise comme images. La *pensée constellationnelle* reconnaît la préséance des choses aux idées. Les mots qui décrivent des idées s'expriment au sujet de phénomènes qui survivent sans elles – d'où vient alors l'impulsion de dire ? La *pensée constellationnelle* reconnaît le problème du *dire* sous l'impulsion du *comprendre*. Elle reconnaît aussi l'antériorité du monde des idées à leur évocation ; le rapport sibyllin entre influence et création est celui de l'*image donnée* à l'*image saisie*. Or si elle reconnaît l'ancestralité des constellations et de leurs étoiles, la *pensée constellationnelle* encourage leur aperception. « Les idées sont des constellations éternelles, et alors que les éléments sont saisis comme des points à l'intérieur de ces constellations, les phénomènes sont en même temps dispersés et sauvés<sup>73</sup>. » La *pensée constellationnelle* s'intéresse directement à l'idée, n'agit que selon elle et n'expose que celle-ci. C'est d'abord le déploiement de la pensée (ce qui apparaît), mais aussi son développement (comment ça devient). La *pensée constellationnelle* procède comme des nuages qui grandissent, s'amoncellent et fusionnent. Elle accorde ainsi une importance au saisissement de l'idée dans le moment de l'instant : toujours avoir sur soi de quoi écrire répond à l'exigence de sa méthode.

*Le triple déficit de la pensée réside en sa circonscription, sa concision et sa résolution* : déficit que la constellation tente de surpasser. L'appartenance à la constellation justifie le regard qu'on porte sur elle, le nom qui la désigne. La constellation dévoile les liens que le regard ignore et que la pensée met du temps à concevoir ; elle est purement idéale. « La pensée n'est pas seulement faite du mouvement des idées, mais aussi de leur blocage. Lorsque la pensée s'immobilise soudain dans une constellation saturée de tensions, elle communique à cette dernière un choc qui la cristallise en monade<sup>74</sup>. » La *pensée constellationnelle* esquive l'écueil de la limite de la pensée, – de la difficulté à se restreindre à l'impossibilité d'appréhender le Tout, du défaut de technique au manque de temps – en faisant de l'image qu'elle dessine au temps qu'elle le fait la seule réalité qui lui importe. C'est dire qu'elle admet le fragmentaire et

---

<sup>72</sup> Benjamin, Walter. Préface épistémocritique, *op. cit.*, p. 39. Une erreur manifeste de la présente édition fait de *Sternen* « planètes » plutôt qu'« étoiles ». On peut lire : « Les idées sont aux choses ce que les constellations sont aux planètes » [*Die Ideen verhalten sich zu den Dingen wie die Sternbilder zu den Sternen.*]. À l'instar de Terry Cochran (*Loc. cit.*, p. 10), j'ai restitué le mot employé par Benjamin, le concept de planète ne rendant pas compte de la réalité que je tente de décrire grâce aux étoiles.

<sup>73</sup> Benjamin, Walter. Préface épistémocritique, *op. cit.*, p. 40.

<sup>74</sup> Idem. *Sur le concept d'histoire*, dans *Œuvres*, t. III, Paris, Gallimard, 2000, p. 441.



l'intègre comme véhicule porteur de sens. Si son objet est vaste étendue, son application se veut concise : la constellation comme *image figée* permet l'aperception d'un ensemble délimité et fixe. Se commette, si j'ose dire, c'est pécher par omission. Une voie empruntée se définit négativement par celles dont le choix éclairé a répudié la fin. Le chemin élu porte ainsi en lui-même la destination qu'on prétend vouloir atteindre, et ce n'est qu'une fois rendu que le parcours se dévoile comme fin en soi. La *pensée constellationnelle* est la façon, originale, d'exposer toutes ces choses qui ne sont pas traitées par la permission de leur possibilité. Il n'est pas, en outre, de conclusion qui ne contienne déjà le savoir en ses prémisses, ni non plus de belle maison qui ne tire son harmonie de la qualité de ses matériaux et de leur agencement. Le découpage thématique est une correction a posteriori inconnue de la *pensée constellationnelle*. Au contraire, cette dernière se déploie par nature *thématiquement* : c'est l'appartenance au thème qui justifie l'existence de la constellation. Elle n'est pas seulement affaire de forme, c'est du contenu même dont il est question. Le possible ne l'est que lorsqu'on le fragmente. Faire de l'Absolu quelque chose d'accessible, de possible : voilà l'objectif de ce travail. C'est ce que j'entends par la *pensée constellationnelle* et c'est elle qui guidera mon parcours, c'est-à-dire le vôtre.

\*\*\*

Une méthode scientifique se caractérise par le fait qu'en trouvant de nouveaux objets elle développe de nouvelles méthodes. Exactement comme la forme en art se caractérise par le fait qu'en conduisant à de nouveaux contenus, elle développe de nouvelles formes. C'est seulement pour un regard externe que l'œuvre d'art a une forme et une seule, et que le traité a une méthode et une seule.<sup>75</sup>

L'homme pris au piège des étoiles.<sup>76</sup>

---

<sup>75</sup> [N 9, 2], dans Idem. *Paris capitale...*, op. cit., p. 490.

<sup>76</sup> Aragon. *Op. cit.*, p. 178.

La *pensée constellaire* n'est pas système, mais mode de réflexion, déploiement d'un raisonnement favorisant la compréhension de ses idées par la compénétration de ses images. Elle n'est pas non plus façon de faire : elle est façon d'appréhender les choses. Il faut se garder de confondre le raisonnement avec la méthode. La *pensée constellaire* a comme méthode naturelle la *présentation mosaïque*. Si cette dernière témoigne de l'architectonique de la pensée, elle dénote aussi l'impression de ce qui pourrait sembler manquer d'harmonie dans son ensemble. En effet, la céramique est quelque chose de fini. *Elle est instant, elle est image*. Or chaque morceau de céramique n'est pas sans les corrélations de teintes et de formes des autres qu'il jouxte, ni de ceux qui s'en éloignent dans le tableau d'ensemble et dont ils s'écartent par le contenu tout en y évoquant quelques réminiscences. La pièce manquante est à proprement parler porteuse de sens par l'espace qu'on la sait devoir occuper : son absence est un dire. La mosaïque laisse ses traces qu'il convient de déchiffrer. La *présentation mosaïque* fait de la compénétration de ses objets la force de sa compréhension. Elle ne découpe rien, mais s'obstine à ne pas présenter les choses autrement que comme elles sont, sans artifice, dans leur plus simple expression. C'est une présentation qui, tout en étant dense, reste fluide. L'apport suggestif qu'elle permet est sa plus grande richesse. La *pensée constellaire* tisse des liens là où la mosaïque présente disjointement : la combinaison du mode de pensée doublée de sa méthode naturelle de présentation font de la compénétration des idées l'idéal de la manifestation autonome de celles-ci.

La méthode est détour. [...] Inlassablement la pensée prend de nouveaux départs, et revient laborieusement sur la chose même. Cette façon de sans cesse reprendre haleine est la forme d'existence la plus propre de la contemplation. Car tandis qu'en considérant un seul et même objet, elle suit les différentes strates de sens, ces recommencements lui donnent une impulsion sans cesse renouvelée et justifient les intermittences de son rythme.<sup>77</sup>

Le parcellement de la pensée est division physique (méthode) d'un objet non physique (concept). La pensée n'est pas suite ordonnée, mais liens enchevêtrés ; elle est parcellaire et non linéaire. L'ordre n'est qu'apparence d'ordre, nécessité strictement matérielle. La compénétration des idées n'est possible qu'entre deux images diffuses qui admettent s'estomper à leur limite et dont le rendu se fait valoir par la subtile dégradation de leurs couleurs. La compénétration de la pensée est mosaïque. Le hors-sujet est inconnu de la méthode mosaïque, comme n'importe peu ce qui est mis à l'écart : l'intelligence de la

---

<sup>77</sup> Benjamin, Walter. Préface épistémologique-critique, *op. cit.*, p. 31.

présentation tient seule de l'opacité plus ou moins grande entre chaque morceau de céramique ou de ceux qui se seraient effrités avec le temps. « Plus il est difficile de les mesurer directement à la conception fondamentale, plus la valeur des fragments est décisive, et c'est d'elle que dépend l'éclat de la présentation, tout comme celui de la mosaïque dépend de la qualité de l'émail<sup>78</sup>. » L'ordre est sinon arbitraire – il ne l'est pas – du moins insuffisant. « Dans la densité ornementale de ce mode d'exposition [le traité (arabe)] s'annule la différence entre les développements thématiques et les digressions<sup>79</sup>. » L'ordre est nécessité matérielle ; de là, il s'est fait convention. Encore, la subdivision thématique des ensembles, qui eût pu être autrement faite, trouve la cohérence de sa force en leur compénétration : ils s'échangent paroles, regards, pensées. La cohésion d'ensemble apparaît manifeste lorsqu'on considère ses parties comme interchangeables, à la manière des différents ornements d'une boiserie ou d'une fresque et dont la constante suggère le même et naît du retour du même.

Benjamin était un chiffonnier de la pensée. « La méthode de ce travail : le montage littéraire. Je n'ai rien à dire. Seulement à montrer. Je ne vais rien dérober de précieux ni m'approprier des formules spirituelles. Mais les guenilles, le rebut : je ne veux pas en faire l'inventaire, mais leur permettre d'obtenir justice de la seule façon possible : en les utilisant<sup>80</sup>. » Ses propos ne sont pas malhonnêtes, – on parlerait de fausse humilité, – ils participent d'un idéal. Triple idéal de raisonnement, de méthode et de présentation. La méthode de ce travail : le rapiécage. Je n'ai rien à créer, seulement à raccommoder. Ce vieux veston de mémoire est né de matériaux réutilisés : bouts de tissus récupérés, ficelés des quelques idées de pièces perdues. L'ensemble est d'autant plus harmonieux que leur trait en est grossier ; c'est là toute la force de la *présentation mosaïque*. « Les mosaïques, aussi arbitrairement morcelées soient-elles en fragments minuscules, ne perdent rien de leur majesté ; de même la contemplation philosophique n'a pas à craindre de perdre son élan. C'est à partir d'éléments isolés et disparates que se fait l'assemblage<sup>81</sup>. » La *présentation mosaïque* a un sens aigu de l'*espace* qu'elle occupe nécessairement. « Quelque belle que soit une maison, elle est avant tout, – avant que sa beauté soit démontrée, – tant de mètres de haut sur

---

<sup>78</sup> *Ibid.*

<sup>79</sup> *Architecture intérieure*, dans Idem. *Sens unique*, *op. cit.*, p. 188. La parenthèse à l'intérieur des crochets droits est une précision qui n'apparaît pas dans le texte original.

<sup>80</sup> [N 1a, 8], dans Idem. *Paris capitale...*, *op. cit.*, p. 476.

<sup>81</sup> Idem. Préface épistémocritique, *op. cit.*, p. 31.

tant de large. – De même la littérature, qui est la matière la plus inappréciable, – est avant tout un remplissage de colonnes<sup>82</sup>. » Ces analogies du film, du vêtement ou de l'édifice se rejoignent en l'idée d'un produit final composé d'éléments qui, disparates, n'offriraient aucun sens, mais qui, assemblés, font valoir plus que ce qu'elles ne suggéreraient séparément et, plus encore que dans un autre travail, celui-ci a une conscience accrue du rapport entre le contenu et la forme, l'énoncé et l'énonciation, la partie et le tout. *Ce travail est image*.

La *présentation mosaïque* admet la défaillance de la pensée comme globale et complète ; elle fait de l'Absolu son objet, le seul absolu possible : son sujet. Au demeurant, la mosaïque n'est ni le puzzle, ni le labyrinthe : elle contient en elle l'ensemble de ce sur quoi elle porte son regard et n'aspire à rien d'autre qu'à éclairer celui qui s'y livre. Le puzzle, le labyrinthe, ce sont là des concepts qui nuiraient à la *tentative de dépassement* que recherche activement la *pensée constellationnelle*, laissant sous-entendre ou bien qu'il manque quelque chose ou bien qu'on ne peut y parvenir qu'avec peine. Ce travail n'entend fermer aucune porte ; au contraire, de celles qu'il découvrira, il se contentera de dire qu'il est possible de les ouvrir. Toute parole est *suggestion*<sup>83</sup>. L'erreur, à la lecture de ce travail, serait de considérer chaque affirmation comme fin, comme vérité, plutôt que comme *chemin*, tentative. « La vérité, c'est la mort de l'intention<sup>84</sup>. » Je n'entends exprimer rien d'autre que l'explosion de la pensée vers autre chose de plus vrai, plus tangible, plus concret. L'Absolu se compose d'abord de fines parcelles de rien du tout. La matière de ce travail réside autant sinon plus dans ce qui restera à dire que de ce qui y sera explicitement mentionné : le savoir s'échafaude depuis une infinité d'ensembles vides dont la forme trahit le possible, suggère le dépassement et annonce le Savoir. « La concrétion éteint la pensée, l'abstraction l'allume. Toute antithèse est abstraite, toute synthèse concrète. (La synthèse éteint la pensée.)<sup>85</sup> » Bien avoir en tête qu'avant le Savoir précède toujours une étincelle qui cherche à savoir plus, à *connaître* : chaque citation est un aveu, chaque omission une mention. « Les citations dans mon travail sont comme des brigands sur la route, qui surgissent tout armés et dépouillent le flâneur de sa conviction<sup>86</sup>. »

---

<sup>82</sup> *Conseils aux jeunes littérateurs*, dans Baudelaire, Charles. *Œuvres complètes*, op. cit., p. 318.

<sup>83</sup> *...d'un non-dit*.

<sup>84</sup> Benjamin, Walter. Préface épistémologique-critique, op. cit., p. 41.

<sup>85</sup> « 0°, 72 », dans Idem. *Paris capitale...*, op. cit., p. 859.

<sup>86</sup> *Articles de mercerie*, dans Idem. *Sens unique*, op. cit., p. 229.

La citation est aussi un aveu de faiblesse : c'est un appel à l'autorité doublé du comblement de l'espace qu'il faut remplir. Mais c'est aussi l'intelligence que l'on n'a pas soi-même : la citation est à la fois trace et aura, anciennement autre et dorénavant soi. L'élaboration du savoir jaillit de la génération des idées et de leur transport : avant l'artéfact travaillé de la main de l'homme, il y avait la matière brute.

Le fait de l'homme est de créer en deux temps dont l'un s'écoule dans le domaine du pur possible, au sein de la substance subtile qui peut imiter toutes choses et les combiner à l'infini entre elles. L'autre temps est celui de la nature. Il contient, d'une certaine façon, le premier, et d'une autre façon, il est contenu en lui. Nos actes participent des deux. Le projet est bien séparé de l'acte, et l'acte, du résultat.<sup>87</sup>

Le travail au stade de projet, ou *travail inachevé*, est exemplaire de la symbiose entre *pensée constellaire* et *présentation mosaïque*. L'œuvre de Walter Benjamin est un admirable exemple de la *présentation mosaïque, qui est méthode*. Ses textes de fiction sont mosaïques, ce sont des entrées ; le *Passagenwerk*, lui, comme œuvre inachevée, est l'archétype d'un raisonnement doublé du dévoilement de sa méthode. Il permet un savoir de par ce qu'il n'affirme pas directement mais laisse entendre. « Les œuvres achevées ont pour les grands hommes moins de poids que ces fragments sur lesquels leur travail dure toute la vie<sup>88</sup>. » L'échec de la mise en forme pour l'institution est précisément là où repose la réussite de la pensée : l'exigence de l'objet fini éteint les possibilités de l'inachevé. Le travail de mémoire, en prévision d'un diplôme et de la mort non prochaine de son auteur, doit atteindre le faux idéal de la présentation linéaire. Or celle-ci est artificielle au parcours de la pensée qui erre et vagabonde instinctivement. La pensée qui erre se fixe des limites, trouve ses points de repères et finit inlassablement par atteindre l'objectif qu'elle s'était donné. Cette méthodologie, sous forme de détour, s'est imposée d'elle-même ; il faut admettre que la lecture, comme le corps et l'esprit, est flâneuse. Un travail sur la flânerie ne se termine ni se commence, n'a de début ni de fin, mais s'emprunte au passage.

---

<sup>87</sup> *Eupalinos ou l'Architecte*, dans Valéry, Paul. *Op. cit.*, pp. 128-129.

<sup>88</sup> *Horloge*, dans Benjamin, Walter. *Sens unique, op. cit.*, p. 153.

## FAIRE ET NON-FAIRE

### *La foule*

*Tu es seul et tu dérives.*<sup>89</sup>

La naissance simultanée de la grande ville et de la flânerie a laissé sa trace intemporelle en l'association du flâneur et de la foule. Qu'est-ce que serait l'un, en effet, sinon la partie de l'autre, duquel il dépendrait ? Jointe à l'extérieur et au mouvement, la foule serait, pour celui qui s'y noie, synonyme de non-faire. En effet, si l'intérieur est synonyme de faire, l'extérieur évoque le non-faire ; le mouvement de l'extérieur, lui, c'est celui de la flânerie, et donc d'une certaine forme de non-faire. En outre, la foule comme concept ne laisse place à aucune concrétude de geste individuel et signifiant dans sa portée : il est non-sens apparent ou sens voilé. Pour Baudelaire, le flâneur prend toutes ses aises dans la foule. Le bain de multitude est pour lui une source infinie d'images : c'est celui-là qui offre un regard sur l'étendue de la vie de la ville. Or tout citadin, lorsqu'il est dans un lieu public, est *lui-même parmi autrui*. C'est, chez le poète, un véritable *idéal obsédant* : l'anonymat de la foule n'est pas tant une *loge au théâtre du monde*, pour paraphraser Benjamin, qu'un irrésistible besoin de morcellement d'une individualité propre. « Le plaisir d'être dans les foules est une expression mystérieuse de la jouissance de la multiplication du nombre. Tout est nombre. Le nombre est dans tout. Le nombre est dans l'individu. L'ivresse est un nombre<sup>90</sup>. » L'ivresse de la foule s'intelligé dans l'antithèse d'un désir d'appartenir à une communauté de semblables et d'une volonté profonde de ne plus être en tant qu'individu. « C'est un moi insatiable du non-moi, qui, à chaque instant, le rend et l'exprime en images plus vivantes que la vie elle-même, toujours insatiable

---

<sup>89</sup> Perec, Georges. *Op. cit.*, p. 108.

<sup>90</sup> *Fusées*, dans Baudelaire, Charles. *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 389.

et fugitive<sup>91</sup>. » Le caractère de la foule efface l'individualité de l'individu. La dissolution du moi dans une foule changeante et anonyme oblige à réévaluer les notions mêmes de personnage et de paysage. L'homme, souscrit à l'espace, prisonnier de sa matérialité, est transcendé par un désir de dépersonnalisation et de déterritorialisation ; il se dissimule dans le paysage comme le figurant d'une pièce qu'on ne verra pas. Il est, pour chaque occurrence d'autrui, foule. Sous les types de l'observateur et du poète, le flâneur est le héros de Baudelaire, seul parmi la foule.

La foule est son domaine, comme l'air est celui de l'oiseau, comme l'eau est celui du poisson. Sa passion et sa profession, c'est *d'épouser la foule*. Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini. Être hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi ; voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde, tels sont quelques uns des moindres plaisirs de ces esprits indépendants, passionnés, impartiaux, que la langue ne peut que maladroitement définir. L'observateur est un *prince* qui jouit partout de son incognito.<sup>92</sup>

Le flâneur se distingue des autres individus de la foule en arborant fièrement la veste de l'anonymat. La nature de la relation entre l'individu et la masse est double : si la foule est l'apanage de la liberté pour le *prince de l'incognito*, elle est aussi celui du rejet et de l'exclusion pour celui qui chercherait à communiquer avec elle. « La désagrégation de l'humanité en monades, dont chacune a un principe de vie particulier, et une fin particulière, cette atomisation du monde est poussée ici [dans la cohue de la grande ville] à l'extrême<sup>93</sup>. » Benjamin remet en question le don d'observateur de Baudelaire, qui n'était qu'une « irrémédiable détresse du solitaire au sein des foules<sup>94</sup> ». Les avantages que procure le flot de la foule sont indissociables des désavantages qui y sont aussi liés ; il semble impossible de dire si la solitude parmi la masse est quelque chose de souhaité par l'individu ou bien un effet incontournable de quelque chose d'incontrôlable pour lui. « Le civilisé des villes immenses revient à l'état sauvage, c'est-à-dire isolé, parce que le mécanisme social permet d'oublier la nécessité de la communauté et de perdre le sentiment du lien entre les individus, autrefois réveillés incessamment par le besoin<sup>95</sup>. » Chose certaine, la flânerie est une activité qui

---

<sup>91</sup> *Le peintre de la vie moderne, ibid.*, p. 796.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 795.

<sup>93</sup> Engels, cité en *Sur quelques thèmes baudelairiens*, dans Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire...*, op. cit., p. 166.

<sup>94</sup> *Idem. Baudelaire, op. cit.*, p. 1018.

<sup>95</sup> Paul Valéry, cité en *Sur quelques thèmes baudelairiens*, dans *Idem. Charles Baudelaire...*, op. cit., p. 179.

s'effectue en solitaire ; or, ayant lieu dans l'espace publique (l'*extérieur*), elle est indissociable de la foule. Le lieu de déploiement du flâneur offre à la fois des sources de distraction et d'exclusion en les personnes qu'il rencontre. « On ne se sent dans ces conditions [la réserve et l'indifférence réciproques], nulle part aussi solitaire et abandonné que dans la foule des grandes villes<sup>96</sup>. » Étrange paradoxe, celui qui est parmi la foule de ses semblables n'en est pas moins seul...

L'exclusion dont est victime le flâneur, parmi d'autres, au sein d'une foule désintéressée tend à diminuer l'importance de l'association privilégiée qu'il affirme détenir irrévocablement avec elle. Ce semblant d'appartenance, chez des poètes comme Baudelaire, est à la source d'une dichotomie entre l'*impression individuelle* de l'un parmi un groupe et l'inadéquation de celui-ci à manifester un intérêt réciproque. « Le flâneur, comme le joueur, le détective, ou le collectionneur, sont victimes d'une fantasmagorie. Le flâneur donne une âme et une vie à la foule, simple réunion d'intérêts privés<sup>97</sup>. » La première *fantasmagorie de la foule*, c'est de la considérer comme *une*. La foule est, pour le flâneur, un être avec lequel il est permis de ressentir des émotions, dialoguer intérieurement, partager des pensées fugitives. Or la foule n'est qu'un concept pour celui qui la regarde de l'extérieur et à laquelle il appartient malgré lui : il n'y a pas d'échange possible. « Prêter une âme à cette foule, tel est le vrai rôle du flâneur. Ses rencontres avec elle sont l'expérience vécue dont il ne se laisse point de faire le récit<sup>98</sup>. » Seul remède possible pour le flâneur, prêter des intentions à l'informité de la masse : faire d'elle un individu, lui inculquer une pensée, lui imaginer une parole. La masse offre autant de sources de fantaisies pour le flâneur que celui-ci a d'images mentales de ses membres. « Le flâneur enseigne mieux que personne ce qu'est vraiment le Nouveau. Ce qui apaise la soif de Nouveau du flâneur, c'est l'apparence d'une foule qui est animée d'un mouvement propre, ayant son âme propre. Mais ce collectif n'est rien d'autre qu'une apparence<sup>99</sup>. » La seconde *fantasmagorie de la foule*, c'est de prêter une âme à chacune de ses composantes. Le flâneur fait d'autrui un membre actif de sa vie passagère. « La fantasmagorie

---

<sup>96</sup> Simmel, Georg. *Op. cit.*, p. 60.

<sup>97</sup> Jean Lacoste, note 37 de *Sur quelques thèmes baudelairiens*, dans Benjamin. Walter. *Charles Baudelaire...*, *op. cit.*, p. 273.

<sup>98</sup> *Sur quelques thèmes baudelairiens, ibid.*, p. 163.

<sup>99</sup> [J 66, 1], dans Idem. *Paris capitale...*, *op. cit.*, p. 360.



du flâneur : déchiffrer sur les visages la profession, l'origine et le caractère<sup>100</sup>. » C'est en cela que Benjamin a pu faire du flâneur un physiologue ; mais il ne l'est pas de profession, il ne l'est qu'accidentellement. Ultimement, le flâneur fait tomber le voile de la foule et s'attarde à ses composantes.

Tout sens du réel se scindant toujours entre les catégories de l'être et du devenir, ce que l'homme veut et peut percevoir chez son semblable est aussi régi par ces dernières. Nous voulons savoir : quel est l'être de cet homme ? Quelle est la substance durable de son essence ? Et : comment est-il au moment présent ? [...] Ce que nous voyons chez l'homme, c'est ce qu'il y a de durable en lui, ce qui, sur son visage, comme dans une coupe transversale au travers de couches géologiques, est l'histoire de sa vie, et dessine ce qui fonde son essence spirituelle.<sup>101</sup>

L'exclusion du flâneur trouve refuge dans le jeu des regards et des pouvoirs de l'imagination. Il va chercher en chaque individu de cette foule une raison de son intérêt pour elle. Or si la recherche active d'autrui en la foule est une attitude de mauvaise foi, c'est une attitude qui est aussi consciencieuse de son apport créateur. Celui qui recherche des conditions spécifiques ne le fait pas sans raisons. « Il y a moyen de faillir en la solitude comme en la compagnie<sup>102</sup>. » Celui qui recherche la compagnie a d'autres objectifs que celui qui l'évite. « “Ce grand malheur de ne pouvoir être seul !...” dit quelque part La Bruyère, comme pour faire honte à tous ceux qui courent s'oublier dans la foule, craignant sans doute de ne pouvoir se supporter eux-mêmes<sup>103</sup>. » C'est par de tels propos que Baudelaire entend justifier son fantasme d'une multitude oublieuse et c'est ainsi qu'il fait l'apologie de ceux qui ne peuvent souffrir la vraie solitude, celle dénudée de toute multitude. La multitude est donc le succédané de la solitude pour Baudelaire. « Aspiration à sortir de mon moi, objectivité excessive, fusion de mon être avec la nature<sup>104</sup>. » La foule agit, pour celui qui en tire une ivresse particulière, comme tout autre narcotique, c'est-à-dire en créant des distorsions entre l'esprit et le réel. « La masse chez Baudelaire. C'est un voile<sup>105</sup> qui se pose devant le flâneur ; elle est la toute

---

<sup>100</sup> [M 6, 6], *ibid.*, p. 447.

<sup>101</sup> *Sociologie des sens*, dans Simmel, Georg. *Op. cit.*, p. 92.

<sup>102</sup> *La solitude*, dans Montaigne (de), Michel. *Essais*, t. 1. Paris, Éditions Garnier Frères, 1962, p. 279.

<sup>103</sup> « La solitude », *Petits poèmes en prose. Le Spleen de Paris*, dans Baudelaire, Charles. *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 183.

<sup>104</sup> *Du vin et du hachisch*, *ibid.*, p. 216.

<sup>105</sup> La notion de voile, ou l'idée de réalité dissimulée, est chère à Benjamin dans la description qu'il offre de la foule. « Les autres conjurés cachent la réalité au conspirateur comme les masses au flâneur » ([J 81, 5], dans Benjamin, Walter. *Paris capitale...*, *op. cit.*, p. 387). On pourrait donc parler, dans le cas de celui qui recherche activement la foule, d'aveuglement volontaire. Avec son assertion paradoxale « La “foule” est un voile qui cache la “masse” au flâneur » ([J 59, 2], *ibid.*, p. 348), Benjamin qualifie tantôt la masse tantôt la

dernière drogue du solitaire. – Elle efface, en deuxième lieu, toutes les traces de l'individu : elle est le tout dernier asile du réprouvé<sup>106</sup>. » Le rejet de son individualité propre au sein de la foule apparaît plus clairement lorsqu'on considère cette dernière comme une drogue. « Le caractère destructeur fait son travail et n'évite que la création. De même que le créateur cherche la solitude, le destructeur doit continuellement s'entourer de gens, témoins de son efficacité<sup>107</sup>. » Le flâneur, en quête d'oubli de soi-même, cherche refuge dans l'anonymat de la foule de ses semblables : individu, il se veut espèce. « Te laisser porter par les foules, par les rues. Suivre les caniveaux, les grilles, l'eau le long des berges. Longer les quais, raser les murs. Perdre ton temps. Sortir de tout projet, de toute impatience. Être sans désir, sans dépit, sans révolte<sup>108</sup>. » Or pour Baudelaire, au contraire, qui fait du flâneur un poète et un observateur parmi la masse, le moment de la flânerie ne serait pas le moment créateur, mais un mode d'appréhension générateur de création ; disons, sa « préparation ». « Ah ! le merveilleux exercice que de se transformer ainsi au gré de l'imagination, suivant un autre moi que l'on entend tressaillir ! Être soi-même et hors de soi ! C'est dans de telles rêveries que l'artiste trouve sa vigueur, sa variété et le trait qui donnera la vie à ses créations<sup>109</sup>. » L'expérience narcotique d'une masse en apparence opaque dans son ensemble et éclatée dans ses composantes est quelque chose d'éminemment poétique : le flâneur est celui qui tâte le terrain. Et il serait faux de dire que le solitaire parmi la multitude ne recherche pas non plus, à sa façon, le dialogue intérieur propre à la vraie solitude, qui est la prémisse de la création. L'appartenance à un groupe d'intérêts distincts est un voile au faire derrière lequel il est permis au flâneur de *penser faire*. Son ivresse est celle de l'inspiration créatrice et tient encore du non-faire.

Il n'est pas donné à chacun de prendre un bain de multitude : jouir de la foule est un art ; et celui-là seul peut faire, aux dépens du genre humain, une ribote de vitalité, à qui une fée a insufflé dans son berceau le goût du travestissement et du masque, la haine du domicile et la passion du voyage.

Multitude, solitude : termes égaux et convertibles pour le poète actif et fécond. Qui ne sait pas peupler sa solitude, ne sait pas non plus être seul dans une foule affairée.

---

foule de voile et instaure une distinction inapparente ailleurs entre les notions de foule et de masse. La fantasmagorie de la foule, munie d'une intention par le flâneur, prête des caractères à une masse (prolétaire). Ce commentaire politique s'éloigne de l'individualité du flâneur en tant que personne privée.

<sup>106</sup> [M 16, 3], *ibid.*, p. 463.

<sup>107</sup> *Le caractère destructeur*, dans Idem. *Œuvres*, t. II, Paris, Gallimard, 2000, p. 331.

<sup>108</sup> Perec, Georges. *Op. cit.*, p. 52.

<sup>109</sup> Lacretelle (de), Jacques. *Loc. cit.*, p. 39.

Le poète jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui. Comme ces âmes errantes qui cherchent un corps, il entre, quand il veut, dans le personnage de chacun. [...]  
Le promeneur solitaire et pensif tire une singulière ivresse de cette universelle communion.<sup>110</sup>

## *Le penser*

*Il faut choisir d'être un homme, ou un esprit.  
L'homme ne peut agir parce qu'il peut ignorer.<sup>111</sup>*

Le faire étant traditionnellement opposé au penser, l'action au raisonnement, il convient ici de traiter de l'idonéité de la pensée – qui est acte – à chaque moment qui lui incombe, le mouvement du corps étant non seulement corrélé mais encore indissociable à celui de l'esprit. « Ma trace persistant, le spectre des sentiers se leva dans mon intelligence<sup>112</sup>. » La pensée est la grande prisonnière de la casemate depuis laquelle son chemin de ronde lui offre une vue panoramique sur l'état des choses. Le lien unissant la pensée à l'expression du corps et à sa mobilité est idiosyncratique. La démarche décrit d'abord la façon de marcher ; puis au figuré, par glissement de sens, celle d'avancer dans son raisonnement. Finalement, par métonymie, elle représente le raisonnement lui-même. « Telle était la voie que je suivais que je ne pouvais plus en négliger la carte. [...] La démarche intellectuelle qui m'amenait à ce point, ce qui me frappait en elle, c'est qu'elle ne trouvait sa source que dans cette pensée figurative<sup>113</sup>. » La flânerie procède de la même manière que l'esprit qui erre : il suffit de chasser les pensées flâneuses de son esprit – *bifurquantes* – pour se souvenir avoir marché dans une direction bien déterminée. « Il m'est loisible de ne pas m'en tenir à ce que j'ai avancé, par la suite nécessaire, par la marche logique de ma pensée<sup>114</sup>. » *La flânerie est au corps ce que la pensée est à*

---

<sup>110</sup> « Les foules », *Petits poèmes en prose. Le Spleen de Paris*, dans Baudelaire, Charles. *Op. cit.*, p. 170.

<sup>111</sup> *Eupalinos ou l'Architecte*, dans Valéry, Paul. *Op. cit.*, p. 126.

<sup>112</sup> Aragon. *Op. cit.*, p. 181.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 234.

*l'esprit* : elle est la prédisposition naturelle d'accomplir physiquement ce qui relève du psychique. Chaque tergiversation participe d'une étude inconsciente. « Sans prendre conscience de la marche mon esprit, sans en passer par ce détour méditatif, ces retours, ces détournements<sup>115</sup>. » Le doute du pas s'accorde au doute de la pensée : un pas ralentissant signifie une pensée qui s'accélère, la stagnation soudaine, une idée naissante. La reprise de vitesse veut conquérir le pavée comme l'intransigeance d'une idée despotique. Un homme qui revient sur ses pas admet sans le vouloir avoir marché plus vite qu'il n'a pensé. « Le labyrinthe des immeubles dans la ville ressemble à la conscience pendant la journée<sup>116</sup>. » Pour Benjamin, ce qui le caractérise le mieux est « l'irrésolution particulière au flâneur. De même que l'attente semble être l'état véritable du contemplatif immobile, le doute semble être celui du flâneur<sup>117</sup>. » La fantasmagorie du flâneur admet le doute parce qu'elle n'impose ni balise, ni objet, ni durée.

Mais si, en proie à cette faible agitation de l'attente, car quelqu'un va venir, et je me suis peigné trois fois en y songeant, je soulève les rideaux des vitres, me voici repris par le spectacle du passage, ses allées et ses venues, ses passants. Étrange chassé-croisé de pensées que j'ignore, et que pourtant le mouvement manifeste. Que veulent-ils ainsi, ceux qui reviennent sur leurs pas ? Fronts soucieux et fronts légers. Il y a autant de démarches que de nuages dans le ciel.<sup>118</sup>

Lorsqu'un homme a une destination fixée, dans un laps de temps donné, son esprit est accablé des raisons qui y mènent, et si des pensées s'articulent dans l'esprit de celui qui se rend quelque part, celles-ci prennent la forme de réflexions. Au contraire, sur le chemin du retour, n'ayant aucune contrainte spatiotemporelle, l'homme peut vaquer librement à ce qui s'offre à ses yeux : celui-ci est libéré de la pure réflexion, *libre pour toute contemplation*. « Par définition, la réflexion se penche sur ce dont on ne peut pas être le témoin oculaire<sup>119</sup> », tandis que la contemplation est d'abord affaire d'ocularité. La réflexion – concept d'abord matériel, comme « changement de direction » physique – *réfléchit* les pensées d'une paroi à une autre de l'intellect ; elle effectue un « retour de la pensée sur elle-même<sup>120</sup> » – métaphysique. La réflexion s'effectue dans le but généralement de résoudre un problème. Or

---

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 245.

<sup>116</sup> [C 1a, 2], dans Benjamin, Walter. *Paris capitale...*, *op. cit.*, p. 109.

<sup>117</sup> [M 4a, 1], *ibid.*, p. 443.

<sup>118</sup> Aragon. *Op. cit.*, p. 102.

<sup>119</sup> Cochran, Terry. *Loc. cit.*, p. 3.

<sup>120</sup> Varrod, Pierre (dir.). [Paul Robert] *Op. cit.*, article « réflexion ».

le lieu à atteindre est toujours problématique. L'impasse de la pensée est le lieu duquel celle-ci tente de s'échapper à tout prix ; parallèlement, aller quelque part c'est trouver le chemin le plus court qui y mène, c'est emprunter la réflexion idoine de l'ensemble des reflets possible. Il y a double réflexion, rebondissement, dans l'espace et dans l'esprit entre les divers édifices de la rue et les chemins que la pensée emprunte. La contemplation, elle, extériorise du sujet l'étendue des objets connaissables. « La tension qui existe entre la sensibilité la plus cultivée et la contemplation la plus concentrée<sup>121</sup> » s'oppose à celle entre la rationalité exigée et la réflexivité associée. Comme le lieu qui est à atteindre, les pensées qui accompagnent le trajet y menant sont dirigées ; sur le chemin du retour, la pensée s'égare et se laisse guider. *L'homme sur son retour* se fait guider tant physiquement que psychiquement. Aux introspections de son âme font place les extrospections de sa ville : le flâneur procrastine sa rentrée chez lui. L'aller apparaît donc comme quelque chose d'unitaire, alors que le retour peut aussi être fragmentaire : le trajet unique de l'aller peut devenir multiples au retour. Un renversement dialectique s'opère entre l'aller et le retour vers et depuis un lieu. Intellectuellement, le passage se fait de la réflexion vers la contemplation. Le flâneur apparaît donc comme type idéal du contemplatif. « Je ne me serais pas cru observateur, vraiment. J'aime à me laisser traverser par les vents et la pluie : le hasard, voilà toute mon expérience<sup>122</sup>. » L'observateur fait de l'événement extrinsèque le cœur de son expérience.

J'ai pensé quelquefois assez profondément ; mais rarement avec plaisir, presque toujours contre mon gré et comme par force : la rêverie me délasse et m'amuse, la réflexion me fatigue et m'attriste ; penser fut toujours pour moi une occupation pénible et sans charme. Quelquefois mes rêveries finissent par la méditation, mais plus souvent mes méditations finissent par la rêverie, et durant ces égarements mon âme erre et plane dans l'univers sur les ailes de l'imagination dans des extases qui passent toute autre jouissance.<sup>123</sup>

Les rêveries de Rousseau sont un excellent exemple de l'état d'esprit recherché par celui qui flâne. Le passage de la méditation à la rêverie est celui du difficile et forcé au paisible et naturel. La méditation au sens large est le mode de pensée qui recoupe à la fois la réflexion et la contemplation ; elle peut accorder, selon les circonstances, plus ou moins d'importance à l'une ou l'autre de ses composantes. Il est naturellement plus aisé de passer de

---

<sup>121</sup> [J 55a, 6], dans Benjamin, Walter. *Paris capitale...*, op. cit., p. 342

<sup>122</sup> Aragon. *Op. cit.*, p110.

<sup>123</sup> « Septième promenade », dans Rousseau, Jean-Jacques. *Les Rêveries du promeneur solitaire*. Paris, Librairie Générale Française [Le livre de poche], 2001, pp. 133-134.

la réflexion à la contemplation que l'inverse. La méditation réflexive pure est étrangère à la flânerie : elle appartient à l'*homme assis*, à celui qui, atablé, étudie, *va vers un but précis*. Ce but est la création. Or le flâneur n'est pas par nature inscrit dans un rapport créateur : son mode essentiel est celui de la contemplation ; la création vient après. La méditation contemplative est à rapprocher des rêveries de Rousseau : c'est elle qui se nourrit des éléments extérieurs à celui qui les vit. Elle se laisse guider par les circonstances. La méditation réflexive exhibe la circularité de la pensée et de la mémoire.

Ce qui distingue radicalement le méditatif du penseur, c'est qu'il ne médite pas seulement sur une chose, mais sur sa propre réflexion à ce sujet. La situation du méditatif est celle d'un homme qui a déjà possédé la solution du grand problème mais l'a oubliée ensuite. Et maintenant il médite, moins sur la chose que sur la réflexion qu'il a menée jadis à son sujet. La pensée du méditatif est donc placée sous le signe du ressouvenir. Le méditatif et l'allégoricien sont faits du même bois.<sup>124</sup>

La méditation, en revenant sur elle-même, agit comme métapensée. Elle est à ce stade le plus éloignée qu'elle peut être de la pure contemplation de laquelle elle jaillit. C'est à ce stade que le flâneur s'approche le plus de l'état statique. Ce type de méditation dévoile, grâce au ressouvenir, le connaissable sous forme de mosaïque dont chaque pièce de céramique serait déterrée au fil de la réflexion. « Le ressouvenir du méditatif dispose de la masse désordonnée du savoir mort. Pour lui, le savoir humain est fragmentaire en un sens particulièrement prégnant : il ressemble à l'amas de morceaux arbitrairement découpée avec lesquels on construit un puzzle<sup>125</sup>. » Le ressouvenir, même s'il naît de l'instant, est un appel au passé : il est directement lié à la fantasmagorie spatiotemporelle constitutive de la flânerie. Comme fantasmagorique, l'image allégorique est aussi auratique. Le ressouvenir est particulièrement prégnant chez celui qui se déplace dans des lieux auxquels il associe différents souvenirs du passé. « Le méditatif dont le regard, horrifié, tombe sur le fragment qui est dans sa main, devient allégoricien<sup>126</sup>. » Pour Benjamin, le *génie allégorique* de Baudelaire est indissociable du concept de ressouvenir. « Le méditatif, comme type historiquement déterminé de penseur, est celui qui est chez lui parmi les allégories<sup>127</sup>. » Selon Jean Lacoste<sup>128</sup>, le mot *Grübler* a une

---

<sup>124</sup> [J 79a, 1], dans Benjamin, Walter. *Paris capitale...*, *op. cit.*, p. 384.

<sup>125</sup> [J 80, 2], *ibid.*, p. 385.

<sup>126</sup> [J 53, 3], *ibid.*, p. 337.

<sup>127</sup> *Zentralpark*, dans Idem. *Charles Baudelaire...*, *op. cit.*, p. 226.

<sup>128</sup> Note 34 de *Zentralpark*, *ibid.*, p. 276.

connotation mélancolique imperceptible en français. Le génie poétique est celui qui, se laissant imprégner des images données, les saisit : c'est l'après-flânerie. « Si ce sont les rêveries qui offrent les correspondances au ressouvenir, c'est la pensée qui lui consacre l'allégorie. Le ressouvenir fait se rencontrer les rêveries et la pensée<sup>129</sup>. » Le flâneur s'impose comme occurrence de celui qui se ressouvient. L'état contemplatif, en admettant le ressouvenir, stimule le plus les rêveries ; tandis que l'état réflexif, en agissant sur celui-ci, permet la création d'images. La figure du poète flâneur n'est admissible qu'en tant que contemplatif ; le *poète actif et fécond*, lui, n'est plus flâneur.

Il n'est donc pas étranger d'associer la vue à la pensée comme vecteur d'émotions. Le flâneur est doué d'une vue synoptique en tant que contemplatif, qui embrasse l'ensemble du champ de vision d'un seul regard et le fait sien : « l'homme affairé regarde sans voir, – l'oisif voit sans regarder, – le flâneur voit et regarde<sup>130</sup>. » Le flâneur est la parfaite combinaison des deux autres types : il détient le regard de l'homme affairé (le regard aveugle qui ne voit que ses pensées) ainsi que la vue de l'*oisif* (qui voit le paysage sans y penser). La vue périphérique et la vue panoramique ne viennent pas naturellement à celui qui marche ; celles-ci doivent être travaillées. L'homme qui marche n'atteint pas du regard le haut du bâtiment qu'il frôle : il doit faire l'effort de lever les yeux avant que d'y être, ou bien s'immobiliser et lever la tête. Le flâneur doit compenser à sa physiologie défaillante par le ralentissement de sa cadence. L'horizon panoramique de celui qui avance lentement est inversement proportionnel à sa vitesse, tandis que celui qui se précipite ne voit directement devant lui l'endroit où il se dirige déjà sans prendre garde des chemins autres qu'il aurait pu emprunter. La sage lenteur du flâneur est garante d'un savoir se dévoilant au rythme d'une lourde marche. L'attitude flâneuse vis à vis de son environnement, dont l'architecture est le principal constituant, s'apparente au mode de recueillement de l'œuvre d'art suggéré par Benjamin.

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 l'entoure de ses vagues, elle l'embrasse de ses flots. 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.<sup>131</sup>

---

<sup>129</sup> [J 66, 3], dans Idem. *Paris capitale...*, *op. cit.*, p. 360.

<sup>130</sup> Huart, Louis. *Op. cit.*, p. 120.

<sup>131</sup> *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, dans Benjamin, Walter. *Œuvres*, t. III, *op. cit.*, pp. 107-108.

Georg Simmel a souligné deux facultés à percevoir les sensations chez l'homme de la grande ville : d'une part, l'*hyperesthésie*, « l'accumulation malsaine de l'impact de toutes les impressions », et, d'autre part, l'*anesthésie*, la « diminution tout aussi malsaine de la sensibilité <sup>132</sup> ». La réception de l'architecture est double : d'abord visuelle pour l'*hyperesthésié* qui la contemple, ensuite tactile par l'accoutumance de l'*anesthésié*. Son recueillement dépend tantôt de l'un tantôt de l'autre. L'*anesthésié* est l'aveugle qui n'a pas besoin du don de la vue parce qu'il connaît son chemin par cœur, de l'usage de la parole parce qu'il se parle à lui-même ou de l'ouïe parce qu'il s'écoute penser ; l'*hyperesthésié* est celui qui, retrouvant toutes ses facultés d'un seul coup, en perdrait temporairement l'usage de ses jambes. « Seule existe ta marche, et ton regard <sup>133</sup>. » Alors que le mode de pensée est unique à l'aller – c'est celui de la réflexion (anesthésie) –, il apparaît double au retour – ce sont ceux de la contemplation (hyperesthésie) et de la méditation (anesthésie). Deux états du flâneur (sur son retour) : celui en hyperesthésie, héraut de la funeste modernité, et celui en anesthésie, héros de sa funeste engeance. Le premier est le « contemplatif mobile » en sa ville ; le second est le « réflexif mobile » en sa tête. Heurté par un passant, le premier ne délaisse pas le ciel du regard ; le second, le trottoir. « Ce passant qu'ils bousculent, n'avez-vous rien remarqué ? c'est une statue de pierre en marche <sup>134</sup>. » L'un se nourrit *de* son environnement, l'autre est nourrit *par* son environnement. Le contemplatif est *passif*, le méditatif (qui est un réflexif) est *actif*. L'aller est toujours dans l'activité ; le retour peut aussi s'opérer dans la passivité. Or la vue n'est pas pour le flâneur la seule à générer des pensées ; l'accoutumance, ou la réception tactile, y est aussi pour beaucoup. « La possession et l'avoir sont liés au toucher et s'opposent dans une certaine mesure à la perception visuelle. Les collectionneurs sont des êtres qui ont l'instinct du toucher. [...] Le flâneur [est] visuel, le collectionneur tactile <sup>135</sup>. » [H 2, 5] En tant que celui qui expérimente au quotidien le même environnement, le flâneur, même s'il est étranger à l'avoir, fait l'expérience de l'appropriation d'un lieu par la trace. Même en état d'anesthésie, il est doué de s'imprégner de ce qu'il refuse de voir et s'apparente en ce sens au *collectionneur*.

---

<sup>132</sup> Simmel, Georg. *Op. cit.*, p. 18.

<sup>133</sup> Perec, Georges. *Op. cit.*, p. 95.

<sup>134</sup> Aragon. *Op. cit.*, p. 218.

<sup>135</sup> [H 2, 5], dans Benjamin, Walter. *Paris capitale...*, *op. cit.*, p. 224.



Les édifices font l'objet d'une double réception : par l'usage et par la perception. En termes plus précis : d'une réception tactile et d'une réception visuelle. On méconnaît du tout au tout le sens de cette réception si on se la représente à la manière de la réception recueillie, bien connue des voyageurs qui visitent des monuments célèbres. Dans l'ordre tactile, il n'existe, en effet, aucun équivalent à ce qu'est la contemplation dans l'ordre visuel. La réception tactile se fait moins par voie d'attention que par voie d'accoutumance. Celle-ci régit même, dans une large mesure, la réception visuelle de l'architecture, réception qui, par nature, consiste bien moins dans un effort d'attention que dans une perception incidente. Or, en certaines circonstances, ce type de réception développé au contact de l'architecture acquiert une valeur canonique. Car des tâches qui s'imposent à la perception humaine aux grands tournants de l'histoire il n'est guère possible de s'acquitter par des moyens purement visuels, autrement dit par la contemplation. Pour en venir à bout, peu à peu, il faut recourir à la réception tactile, c'est-à-dire à l'accoutumance.<sup>136</sup> Or l'homme distrait est parfaitement capable de s'accoutumer.<sup>137</sup>

### ***L'attente***

*« Le temps dans lequel vit même celui qui n'a pas de demeure » devient un palais pour le voyageur qui n'en a laissé aucun derrière lui.<sup>137</sup>*

Le flâneur ose prendre son temps. Ce qui distingue essentiellement le flâneur de la foule, le particulier du général, c'est sa *cadence*. Son déplacement est asynchrone à celui de la foule : il ne se déplace ni en même temps, ni à la même vitesse. Seuls le *badaud*, l'*homme assis* semblent plus lents que lui. « Il faut confronter le tempo du flâneur au tempo de la foule tel qu'il est décrit par Poe. Le premier représente une protestation contre celui-ci<sup>138</sup>. » Flâner, c'est admettre le postulat de la lenteur : le pas du flâneur est un pas *autre* que celui de la foule. « Tu n'es jamais pressé, jamais perdu. Tu ne regardes pas l'heure aux horloges<sup>139</sup>. » Autant de regards sur les bâtiments, les rues, les gens, ne sont possibles que par l'œil attentif de celui qui prend le temps de regarder ; le flâneur est à l'affût de l'heure et des déplacements des foules ouvrières, il vit en décalage avec la foule qu'il contemple et de laquelle il se dissocie. S'il lui

---

<sup>136</sup> *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, dans Idem. *Œuvres*, t. III, *op. cit.*, pp. 108-109.

<sup>137</sup> *Mer du nord*, dans Idem. *Paysages urbains*, *op. cit.*, p. 320.

<sup>138</sup> *Zentralpark*, dans Idem. *Charles Baudelaire...*, *op. cit.*, pp. 237-238.

<sup>139</sup> *Perec*, Georges. *Op. cit.*, p. 86.

arrive d'avoir le pas pressé, il n'est absolument pas pressé de nature. « Ne flâne pas, ou ne sait pas flâner, celui qui marche vite<sup>140</sup>. » Tout superlatif pour décrire le tempo du flâneur est une erreur. Il n'est pas le plus lent ou très lent : celui-là est à chercher du côté de celui qui attend ou du *contemplatif immobile*. Il n'est pas non plus le plus vite ou très vite – cela est absurde : celui-là se concrétise en la figure du *travailleur*. Il est donc à tout moment plus ou moins lent qu'untel, plus ou moins vite qu'autretel, et se situe la plupart du temps du côté de l'intensif *assez lent*. Benjamin souligne la nonchalance provocatrice de certains flâneurs qui, vers 1840, se promenaient dans les passages au rythme de leur tortue domestiquée<sup>141</sup> : cette image exagérée – la tortue comme affirmation outrageante de leur lenteur – dénote pour le moins la conception du rythme que le flâneur a de lui-même. Benjamin avait envisagé analyser le « rythme de la flânerie [...] en prenant exemple du restaurant et des moyens de transport<sup>142</sup> ». L'exemple des moyens de transport se comprend aisément : la marche étant le moins rapide de ceux-ci, marcher plus lentement qu'on ne le pourrait est antithétique de la vitesse espérée de la grande ville. L'exemple du restaurant est plus cryptique : la flânerie peut ralentir jusqu'à l'épuisement et la stagnation complète. Celui qui s'arrête, épuisé, a bien mérité le repos de l'*otium* : il n'est plus flâneur.

Puis quand les jambes commencent à refuser leur service et menacent de se dérober sous le flâneur qui en a fait un usage trop prolongé, tous les plaisirs ne sont pas encore finis ; grâce aux cafés en plein vent ou pour huit sous, le flâneur se procure l'agrément d'une chaise, d'une table, d'une bouteille de bière ou de deux chanteuses.<sup>143</sup>

Celui qui se distrait n'est plus flâneur mais ne se situe pas encore tout à fait dans l'attente. Le repos s'apparente à l'attente en ce sens qu'ils sont étrangers au mouvement, au faire en général. En revanche, le repos se distingue de l'attente comme fin ; cette dernière au contraire est toujours un moyen, un chemin. L'attente s'articule comme une forme active du non-faire et potentiel du faire. Celui qui attend ne s'apprête-t-il pas, en effet, à passer à l'action ? De son état statique, à se mettre en mouvement ? N'est-il pas celui qui, retenu par un agent extérieur, emmagasine l'énergie suffisante à sa propulsion ? À première vue, l'attente semble être une période transitoire entre deux faire. Celui qui attend – appelons le l'*attendeur*

---

<sup>140</sup> Huart, Louis. *Op. cit.*, p. 120.

<sup>141</sup> *Sur quelques thèmes baudelairiens*, dans Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire...*, *op. cit.*, p. 175. Voir aussi en «E°, 4», dans Idem. *Paris capitale...*, *op. cit.*, p. 833.

<sup>142</sup> *Notes pour l'Exposé de 1935, ibid.*, p. 889.

<sup>143</sup> Huart, Louis. *Op. cit.*, p. 112.

– a plusieurs visages, tout comme le flâneur ; il y a autant de formes d’attentes qu’il y en a d’occurrences. Parmi les types les plus marquants, il y a le jeune homme débordant de vie, ingambe et allègre, qui, la jambe leste, sautillante, attend l’autobus ou le métro : son attente est un supplice à son désir irrésistible de faire le chemin à pieds, mais il sait que son temps investi à ne pas bouger l’amènera plus rapidement à destination. Il y a entre lui et celle-ci le temps nécessaire pour s’y rendre. « L’impatience demande l’impossible, savoir, d’atteindre le but sans les moyens. D’une part, il faut supporter la *longueur* de ce chemin<sup>144</sup>. » Il se distingue des autres en général en n’étant pas capable de rester assis : il fait les cent pas et tourne si bien en rond qu’il aura bientôt marché sur place la distance qu’il a à parcourir s’il ne se calme pas. En se faisant stationnaire, il combat raisonnablement sa pulsion, son envie d’aller plus vite que le temps. C’est un paradoxe auquel ne s’adaptera jamais son caractère nerveux. C’est l’*impatient*. Il y a encore l’amoureux esseulé du banc public, en attente de l’être aimé, où chaque seconde est l’actualisation d’une amante qui n’arrive pas, un nouvel échec ou une promesse brisée ; son supplice se stratifie perpétuellement. L’irrationalité du désir recrée autant de fois l’absence de l’amante qu’il a d’éclats de pensées qui s’affolent de cette absence à chaque instant, et c’est une amante qui ne sera pas arrivée déjà une infinité de fois dans sa détresse qui apparaîtra enfin lorsqu’elle arrivera effectivement. Chaque seconde est un différent reflet du même cristal : son arrivée tient du miracle. C’est l’*angoissé*. Ce dernier se démarque par sa constitution malade, et son attente se fait bien souvent à l’horizontale : « Oui, le besoin de voir venir celui qui arrive, soutenu par l’attente comme un malade par les oreillers dans son dos, a fait que plus tard les femmes m’ont semblé d’autant plus belles que je devais, confiant, les attendre longtemps<sup>145</sup>. » Ces deux types d’*attendeurs* n’ont pas le temps de s’ennuyer : la fin qu’ils recherchent (leur projection dans un espace désiré ou l’arrivée d’autrui dans le leur) monopolise leur esprit. Celui qui s’ennuie a cessé d’attendre quoi que ce soit ; le supplice de l’attente trouve sa distraction en sa fin : l’autobus, l’amante... La fin qu’ils visent les éloigne de la flânerie sans fin.

On ne doit pas simplement faire passer le temps – on doit l’inviter *«einladen»* chez soi. Celui qui fait simplement passer le temps (qui expulse le temps, qui l’évacue), c’est le joueur [ : c’est se drainer]. Le temps gicle de tous ses pores. – Celui qui, au contraire, se charge *«laden»* du temps comme une batterie se charge du courant, c’est le flâneur. Enfin le troisième type [qui fait la

<sup>144</sup> Hegel, G. W. F. *Préface à la Phénoménologie de l’esprit*. Paris, Flammarion, 1996, p. 77.

<sup>145</sup> *La fièvre, Enfance berlinoise*, dans Benjamin, Walter. *Sens unique, op. cit.*, p. 87.

synthèse], c'est celui qui attend : il prend *«laden»* le temps avec lui et le rend [l'énergie "temps"] sous une autre forme – l'attente.<sup>146</sup>

Dans la dialectique temporelle de Benjamin, la thèse de l'écoulement du temps trouve son énergie chez le *joueur* qui le laisse filer. Le flâneur, comme antithèse, tente pour sa part d'en retenir ce qu'il peut. Le but de celui qui attend est équivoque ; et le saisissement du temps qui se déroule (sous l'objet de l'attente) apparaît bien mystérieusement. Le type du *joueur* paraît avoir la pire attitude des trois. Celui-ci est dans l'évitement et le déni, il se refuse à être. Il se dissout dans le temps au rythme des dés qu'il lance. C'est une attitude cynique mais lucide. « Les minutes, mortel folâtre, sont des gangues / Qu'il ne faut pas lâcher sans en extraire l'or ! *Souviens-toi* que le Temps est un joueur avide / Qui gagne sans tricher, à tout coup ! c'est la loi<sup>147</sup>. » Le flâneur, lui, se situe hors de l'attente. Celle-ci permet de comprendre comment le mouvement est essentiel à celui-là : nul ne flâne s'il est immobile. Bien au contraire, l'attente apparaît comme une anti-flânerie ; le flâneur se *projette vers*. À l'état psychologique du *joueur* qui est malheureux pourrait correspondre la mélancolie du flâneur : l'éternel-retour est en guerre ouverte avec le temps historique. « Le spleenétique qui ne peut se dégager de la fascination exercée par le déroulement du temps vide est le frère jumeau du joueur<sup>148</sup>. » Le regard du *joueur* est porté dans un avenir convoité ; celui du flâneur dans le passé qu'il chérit. Qu'en est-il de celui qui attend ? Benjamin considère « l'homme qui attend comme type opposé au flâneur » : il faut considérer « l'aperception du temps historique chez le flâneur mise en regard du temps chez celui qui attend. Ne pas regarder sa montre<sup>149</sup>. » Celui qui attend fait du maintenant sa seule réalité (il se *joue* du temps, procède par intermittences), tandis que le flâneur prend conscience du temps historique par la trace, l'artéfact, l'anachronisme. Benjamin distingue le « cas de superposition dans l'attente » (c'est l'éternel retour) au temps historique (ou onirique) du flâneur. Le *joueur* et l'*attendeur* se rejoignent donc dans l'importance commune qu'ils accordent à l'instant (bien qu'ils le gèrent différemment), tandis que le flâneur voit en l'instant quelque chose de variable dans sa durée. À la mauvaise foi de l'éternité chez celui qui attend (analogue à celle *joueur*) correspond celle

---

<sup>146</sup> [D 3, 4], dans Idem. *Paris capitale...*, op. cit., p. 132. Les ajouts entre crochets droits renvoient à un passage presque identique que j'ai combiné au premier en «O°, 78», *ibid.*, pp. 859-860.

<sup>147</sup> « L'horloge », *Les Fleurs du mal* dans Baudelaire, Charles. *Œuvres complètes*, op. cit., p. 59.

<sup>148</sup> Benjamin, Walter. *Baudelaire*, op. cit., p. 1022.

<sup>149</sup> «M°, 15», dans Idem. *Paris capitale...*, op. cit., p. 851.

du rêve chez le flâneur. Le flâneur qui s'assied se fait immobile ; il contemple autour de lui ceux qui s'exercent dans le faire. Le voilà à son tour qui attend qu'advienne quelque chose.

La vie moderne apprécie généralement peu de telles dispositions [tu te sens peu fait pour vivre, pour agir, pour façonner ; tu ne veux que durer, tu ne veux que l'attente et l'oubli] : autour de toi tu as vu, de tout temps, privilégier l'action, les grands projets, l'enthousiasme : homme tendu en avant, homme les yeux fixés sur l'horizon, homme regardant droit devant lui. Regard limpide, menton volontaire, démarche assurée, ventre rentré.<sup>150</sup>

Le vertige qui pousse à l'inaction fait de l'*attendeur* un *contemplatif immobile*. L'*attendeur* est cousin du flâneur : seul leur mode d'être les distingue de l'action qu'ils s'appêtent à commettre respectivement. Dans le monde de la pensée, ils peuvent ou non se rejoindre : l'*attendeur* qui rejoint le flâneur se fait *contemplatif immobile*. Or l'*attendeur* ne se trouve que très rarement à la fois dans la contemplation et dans l'immobilité ; il est au *contemplatif immobile* ce que le *badaud* est au flâneur : celui qu'on ne prend pas très au sérieux. L'*attendeur* est à rechercher dans les types du bienheureux, de l'impertinent. En revanche, un sentiment océanique incarne le *contemplatif immobile* : ce dernier se chosifie par l'inaction mais s'actualise par la pensée et l'identification au paysage qu'il complète. Le *contemplatif immobile* forme un tout avec le paysage. Être à son bureau de travail et penser au travail, ne pas le faire mais y être : voilà l'état du *contemplatif immobile*. Le projet qui n'avance pas ou la routine font du temps quelque chose d'éternellement le même. « C'est le présent qui polarise l'événement en histoire antérieure et histoire postérieure<sup>151</sup>. » L'attente d'un événement important fait voir la date butoir comme guillotine temporelle : il y a toujours l'avant-événement et l'après-événement. « Le temps est taquin. Le temps est taquin parce qu'il faut que toute chose arrive à son heure<sup>152</sup>. » Un événement appréhendé fera naître l'angoisse : « L'almanach où le crayon a marqué les dates sinistres<sup>153</sup> ! » ; un événement souhaité, l'impatience ; l'absence d'événement, la résolution.

Tu es seul. Tu apprends à marcher comme un homme seul, à flâner, à traîner, à voir sans regarder, à regarder sans voir. Tu apprends la transparence, l'immobilité, l'inexistence. Tu apprends à être une ombre et à regarder les hommes comme s'ils étaient des pierres. Tu apprends à rester assis, à rester couché, à rester debout.<sup>154</sup>

---

<sup>150</sup> Perec, Georges. *Op. cit.*, pp. 25-26.

<sup>151</sup> [N 7a, 8], dans Benjamin, Walter. *Paris capitale...*, *op. cit.*, p. 488.

<sup>152</sup> Breton, André. *Op. cit.*, p. 122.

<sup>153</sup> « La chambre double », *Petits poèmes en prose. Le Spleen de Paris*, dans Baudelaire, Charles. *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 164.

<sup>154</sup> Perec, Georges. *Op. cit.*, p. 55.

À chacun de ces trois états conceptuels importants équivaut une posture idiosyncratique qui leur convient. Le bon *impatient* se tient debout ; l'*angoissé* performe le mieux lorsqu'il est couché<sup>155</sup>. Le *contemplatif immobile* excelle dans la position assise : il est *l'homme assis* par excellence. L'absence ou l'éloignement d'une date butoir font apercevoir le temps dans toute sa grandeur : comment combler toutes ces heures qui m'appartiennent, s'enquiert intérieurement l'homme muré contre l'Infini. « Une fois la mort exclue, la durée n'a que la mauvaise infinité d'un pur ornement<sup>156</sup>. » Celui qui s'ennuie n'a su s'y investir ; le *contemplatif immobile* n'a qu'une seule date butoir, la sienne propre.

Dans les jardins du Luxembourg, tu regardes les retraités joueurs de bridge, de belote ou de tarots. Sur un banc non loin de toi, un vieillard momifié, immobile, les pieds joints, le menton appuyé sur le pommeau de sa canne qu'il agrippe à deux mains, regarde devant lui dans le vide, pendant des heures. Tu l'admires. Tu cherches son secret, sa faiblesse. [...] Il ne bave même pas, il ne remue pas les lèvres, il cille à peine. Le soleil tourne autour de lui : peut-être sa seule vigilance consiste-t-elle à suivre son ombre ; il doit avoir des repères depuis longtemps tracés ; sa folie, s'il est fou, est peut-être de se prendre pour un cadran solaire. Il ressemble à une statue, mais il a sur les statues l'avantage de pouvoir se lever et marcher, s'il le désire. [...] Il a sur les autres humains ce privilège de pouvoir rester immobile comme une statue, pendant des heures et des heures, sans efforts apparents. Tu voudrais y parvenir, mais, sans doute est-ce l'un des effets de ton extrême jeunesse dans la vocation de vieillard, tu t'énerves trop vite : malgré toi, ton pied remue sur le sable, tes yeux errent, tes doigts se croisent et se décroisent sans cesse.<sup>157</sup>

L'idéal-type du *contemplatif immobile* comme figure publique se manifeste dans l'image du vieux de banc de parc, ou *vieux-aux-pigeons*. « Tu ne bouges pas. Tu ne bougeras pas<sup>158</sup>. » Il participe du paysage auquel il arrive au flâneur de s'identifier ou de se distancer. « Tu es assis et tu ne veux qu'attendre, attendre seulement jusqu'à ce qu'il n'y ait plus rien à attendre : que vienne la nuit, que sonnent les heures, que les jours s'en aillent, que les souvenirs s'estompent<sup>159</sup>. » L'illusion du travail comme fin en soi s'est volatilisée depuis l'âge

---

<sup>155</sup> « Les artistes sont comme les philosophes à cet égard, ils ont souvent une trop petite santé fragile, mais ce n'est pas à cause de leurs maladies ni de leurs névroses, c'est parce qu'ils ont vu dans la vie quelque chose de trop grand pour quiconque, de trop grand pour eux, et qui a mis sur eux la marque discrète de la mort. Mais ce quelque chose est aussi la source ou le souffle qui les font vivre à travers les maladies du vécu (ce que Nietzsche appelle santé). » Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *Qu'est-ce que la philosophie ?*. Paris, Les éditions de minuit, 2005, p. 173. L'angoisse de la vie rejoint la mort dans l'immobilité de l'horizontale. Le dernier événement, – la mort, – de par sa nature, ne laisse rien derrière lui et n'a pas de date butoir, fixée, sinon celle que l'on peut se fixer soi-même ; tout se retrouve donc avant, et avant est la seule connaissance possible.

<sup>156</sup> *Sur quelques thèmes baudelairiens*, dans Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire...*, op. cit., p. 196.

<sup>157</sup> Percec, Georges. *Op. cit.*, pp. 61-62.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 25.

de la retraite. La mort des proches et l'éloignement des amis que dévoile l'âge apparaissent comme manifestation essentielle d'un temps déchu. C'est en ce sens qu'il faut considérer « l'attente comme forme d'existence des éléments parasites<sup>160</sup> » : le *vieux-aux-pigeons* n'a plus de compte à rendre à personne. Le doyen du jardin publique est celui qui incarne le mieux le type du *contemplatif immobile* parce qu'il est celui chez qui se rejoignent l'ancestralité de la pensée et l'imminence du trépas.

Il ne riait pas, le misérable ! Il ne pleurait pas, il ne dansait pas, il ne gesticulait pas, il ne criait pas ; il ne chantait aucune chanson, ni gaie ni lamentable, il n'implorait pas. Il était muet et immobile. Il avait renoncé, il avait abdicqué. Sa destinée était faite. Mais quel regard profond, inoubliable, il promenait sur la foule et les lumières, dont le flot mouvant s'arrêtait à quelques pas de sa répulsive misère !<sup>161</sup>

De toutes les attentes, celle de la mort est la plus calme, la plus sage ; elle se fait sans soubresauts ni impatience aucune. « Tu es invisible, limpide, transparent. Tu n'existes plus : suite des heures, suite des jours, le passage des saisons, l'écoulement du temps, tu survis, sans gaieté, et sans tristesse, sans avenir et sans passé, comme ça, simplement, évidemment, comme une goutte d'eau qui perle au robinet<sup>162</sup>. » C'est une attente résolue, acharnée, héroïque. Celui qui attend la mort se contente d'*être-là*. « Ne plus rien vouloir. Attendre, jusqu'à ce qu'il n'y ait plus rien à attendre. Traîner, dormir<sup>163</sup>. » Le vieux de banc de parc attend calmement la mort : il marchandise son amitié avec les oiseaux – naufragés d'un destin commun – qui reviennent éternellement le voir. « Tu es seul, et parce que tu es seul, il faut que tu ne regardes jamais l'heure, il faut que tu ne comptes jamais les minutes<sup>164</sup>. » Parfois, un second *vieux-aux-pigeons* vient contester l'hégémonie de son banc et se partage l'exclusivité de leur amitié en échange de quelques paroles avec celui-là : ils combinent de paroles vides une existence vidée. Un baume sur le poids de leur ennui. Le mode d'existence du *vieux-aux-pigeons* n'est plus l'attente ; l'ennui est son apanage. « Tu ne connais que ta propre évidence : celle de ta vie qui continue, de ta respiration, de ton pas, de ton vieillissement. Tu vois les gens

---

<sup>160</sup> *Notes pour l'Exposé de 1935*, dans Benjamin, Walter. *Paris capitale...*, op. cit., p. 896.

<sup>161</sup> « Le vieux saltimbanque », *Petits poèmes en prose. Le Spleen de Paris*, dans Baudelaire, Charles. *Œuvres complètes*, op. cit., p. 173.

<sup>162</sup> Percec, Georges. *Op. cit.*, p. 77.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 54.

aller et venir, les foules et les choses se faire et se défaire<sup>165</sup>. » Le vieux du banc de parc jouit du même talent d'observateur, de contemplateur, que le flâneur, mais son immobilisme le distingue de ce dernier et fait de lui part intégrante du paysage : il est en ce sens dans l'anti-flânerie. « Ton passé, ton présent, ton avenir se confondent : ce sont la seule lourdeur de tes membres<sup>166</sup>. » Le flâneur, qui passait par là hasardeusement, a intégré leur image à celle du paysage de sa ville ; il voit en eux des êtres vaincus par l'ennui, courbés par le temps. Or la mobilité du flâneur est un cri arraché aux morts : il n'a pas encore renoncé à la vie. Il « court ça et là », de peur de se sédimenter au sol, dans le *Sheol*. S'arrêter par terre, c'est s'enraciner au sol. « Le flâneur est un déraciné<sup>167</sup>. » Humain, il se refuse à l'*humus*<sup>168</sup>. Le flâneur refuse son état stationnaire, *ire ad plures* n'a jamais été une option. « *Seul parmi la foule !* » est son dicton. Chaque pas est une manifestation nouvelle de la vie, même s'il rapproche de la mort : « chacun ses pieds dans ses pas [...] chacun ses os au cimetière<sup>169</sup> ». Le flâneur est dans l'agissement. L'homme est motile par nature ; sa mobilité n'est qu'accidentelle, et « partout où l'on peut rester debout, on peut aussi s'asseoir<sup>170</sup> ». Se mouvoir comme penser est une capacité : à la motilité de l'homme répond la mobilité de la volonté. Celui auquel il est permis de croire que les années qui s'offrent à lui sont gage d'espérance détient une volonté qu'il chérit et protège. Le flâneur est vagile par nature ; le *contemplatif immobile* s'est fait sessile. Son statisme a vaincu son dynamisme ; son inaction, son faire. Le temps a fait de lui une pierre qui s'érode journallement.

Dans la nature entière, par contre, telle qu'elle s'offre à l'expression sensorielle immédiate, le durable et le fluctuant sont répartis d'une façon bien moins équilibrée que chez l'homme. La pierre intangible et le cours d'eau qui va son chemin sont les symboles radicaux de ce déséquilibre. L'homme seul paraît plutôt à nos sens, et dans le même temps, à la fois stable et immobile, et ces deux traits ont atteint chez lui des proportions telles que l'un se mesure toujours à l'autre et s'exprime en fonction de l'autre.<sup>171</sup>

---

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>167</sup> *Exposé de 1935, première version*, dans Benjamin, Walter. *Paris capitale...*, *op. cit.*, p. 909.

<sup>168</sup> « C'est par peur de la mort / que je cours la steppe ! » clame Gilgamesh, endeuillé de son ami Enkidu. *L'Épopée de Gilgamesh. Le grand homme qui ne voulait pas mourir*. Paris, Gallimard, 1992, p. 156.

<sup>169</sup> « Tout un chacun », dans Miron, Gaston. *L'homme rapaillé*. Paris, Gallimard, 1999, p. 45.

<sup>170</sup> *San Gimignano, Paysages urbains*, dans Benjamin, Walter. *Sens unique*, *op. cit.*, p. 318.

<sup>171</sup> *Sociologie des sens*, dans Simmel, Georg. *Op. cit.*, p. 93.



## *L'oisiveté*

*Nuit et jour ils s'efforcent par un labeur intense  
d'atteindre à l'opulence, et ces plaies de la vie,  
c'est la peur du trépas qui surtout les nourrit.*<sup>172</sup>

L'oisiveté se caractérise par l'apparence de ne pas faire ce que l'on aurait pourtant besoin de faire, sorte de marasme inactionnel. Elle se distingue de son cousin le loisir, comme le flâneur du *badaud* : ce sont des genres qui diffèrent par leur espèce. Plus précisément, on peut dire de l'oisiveté qu'elle est puissance, du loisir qu'il est acte. L'appel au loisir est une recherche de distraction ; l'oisiveté, qui n'est pas un appel mais une recherche, est une quête d'absence de distractions. Plutôt, elle est l'état de cette quête qu'on ne fait pas. « L'oisiveté peut être considérée comme une forme embryonnaire de distraction ou d'amusement. Elle se caractérise par le fait qu'on est disposé à savourer dans la solitude<sup>173</sup> une succession arbitraire de sensations. [...] (L'oisif ne se fatigue pas aussi vite que l'homme qui s'amuse.)<sup>174</sup> » L'*oisif* est celui qui accorde son importance au hasard, laisse sa chance aux circonstances. Il est celui qui, pouvant sans cesse choisir de s'amuser ou de se distraire, préfère rester dans cet état transitoire, permmissible, sans toutefois se commettre. Il est celui qui jouit de ne pas faire ce qu'il pourrait faire sans trop de difficultés, le travail étant bien loin de ses priorités. « L'oisiveté a peu d'éléments représentatifs, mais elle s'affiche beaucoup plus que le loisir<sup>175</sup>. » L'ostensibilité de l'oisiveté provient des limites qu'elle semble ne pas s'être données : le plaisir comme le travail ont leur fin annoncée. Alors que le loisir apparaît comme une activité (limitée dans le temps, avec ses début et fin précis), l'oisiveté est un *état*, constant dans la durée. Nul n'est besoin d'être oisif pour ses plaisirs. Au contraire, ceux-ci demandent

---

<sup>172</sup> Lucrèce. *De la nature*. Paris, GF Flammarion, 1997, p. 185.

<sup>173</sup> Qu'elle soit au sein de la multitude ou non, Benjamin souligne que la solitude est une prémisses à l'oisiveté (comme elle l'était pour la flânerie). « Parmi les conditions de l'oisiveté, une importance toute particulière s'attache à la solitude. Seule, en effet, la solitude émancipe virtuellement l'expérience vécue de tout événement, quelque mince ou misérable qu'il soit ; elle lui donne n'importe quel passant comme substrat sur la voie de l'identification empathique. Celle-ci n'est possible qu'au solitaire ; c'est pourquoi la solitude est une condition de l'oisiveté authentique. » [m 4a, 2], dans *Paris capitale...*, *op. cit.*, p. 803.

<sup>174</sup> [m 4, 1], *ibid.*, pp. 801-802.

<sup>175</sup> [m 2, 2], *ibid.*, p. 799.

une attention et un effort inconnus de l'*oisif*, tandis que les plaisirs de celui-ci consistent seulement à *être* : être oisif, c'est se contenter d'être. Le faire est totalement étranger au parfait *oisif* : celui qui s'amuse est dans l'activité ; l'*oisif*, dans la passivité. Or cette passivité du faire dans la complaisance de l'être trouve son écueil en la pensée, et la passivité apparente de l'*oisif* n'est qu'une prédisposition au travail de l'esprit. En cela seulement il est permis d'attribuer une part d'activité à l'oisiveté comme « travail ». L'*oisif* est au travail ce que l'événement est à la circonstance, simple occurrence.

La définition des modes de comportement spécifiques de l'oisif : ils peuvent dans l'absolu durer indéfiniment, sans dégénérer en travail. Il faut noter que ces modes de comportement incluent une certaine part d'activité. Il en découle cette assignation à la durée indéterminée qui fait défaut à la simple jouissance des sens, de quelque sorte qu'elle soit. Cette part minimum d'activité relie l'oisiveté au travail.<sup>176</sup>

Pour qu'une activité dure indéfiniment, dégénère en travail, il faut que le sujet qui l'accomplisse se trouve dans les conditions de pouvoir le faire. La figure de l'*exténué* apparaît en contre-exemple à ce qui a été dit précédemment, à savoir que la flânerie prendrait forme surtout au retour du travail. En effet, l'*exténué* qui fait de son domicile un but à atteindre rapidement ne peut être flâneur puisqu'il précipite sa rentrée chez lui ; son mode est le même que lorsqu'il se rendait au travail (l'atteinte efficace d'un lieu), et sa fatigue l'écarte de la prédisposition intellectuelle nécessaire à la flânerie. Le type de l'*exténué* renforce l'imbrication essentielle du flâneur avec la pensée. Comme « promeneur philosophique<sup>177</sup> », à la contrainte physique de la flânerie (le mouvement par la marche) s'ajoute une contrainte psychique (la méditation, tantôt par la réflexion, tantôt par la contemplation). Cette différence substantielle entre la réflexion (attitude active) et la contemplation (attitude passive) – dans les cas où le flâneur se situe dans la contemplation – est à l'origine de la méprise sur l'occupation des flâneurs et des préjugés dont ils sont victimes. Tels des singes, « ils ont également l'air de ne penser à rien, – de ne s'inquiéter, de ne s'occuper de rien<sup>178</sup>. » L'exemple de l'*exténué* admet qu'un certain bien-être physique est nécessaire à qui veut flâner. Or cet état est quelque chose qui se cultive dans la durée, car celui qui est éreinté incessamment par le fardeau de l'ouvrage ne peut développer l'attitude nécessaire à une contemplation sereine. « Je préfère, encore une fois, marcher dans la nuit à me croire celui qui marche dans le jour. Rien ne sert

---

<sup>176</sup> Idem. *Baudelaire, op. cit.*, p. 932.

<sup>177</sup> [M 1, 6], dans Idem. *Paris capitale..., op. cit.*, p. 436.

<sup>178</sup> Huart, Louis. *Op. cit.*, p. 9.

d'être vivant, le temps qu'on travaille<sup>179</sup>. » Le flâneur tient sa vivacité là où d'autres ont coutume de la retrouver dans le travail. Au repos physique doit s'ajouter celui de la conscience. Les tracas sont des distractions qui dérangent la sérénité et la plénitude recherchée par le parfait oisif. « Celui-là ne mérite pas le nom de flâneur, qui ne possède pas les qualités suivantes : de la gaité dans l'occasion, de la réflexion au besoin, de l'observation toujours, quelque peu d'originalité, un esprit mobile, plus ou moins d'instruction, et surtout une conscience qui le laisse en repos<sup>180</sup>. » Celui qui a un travail à faire n'a pas l'esprit en paix, et l'état d'oisiveté ne permet pas d'accorder son attention sur des faits extérieurs aux événements qu'il est en train de vivre. L'oisiveté tire son parti de l'*instant*, seul conforme à l'état et aux prédispositions du flâneur oisif.

S'affirme comme prérequis évident à la flânerie le repos, celui de l'oisiveté. « La flânerie repose, entre autres, sur l'idée que le fruit de l'oisiveté est plus précieux que celui du travail. Il est bien connu que le flâneur fait des "études"<sup>181</sup>. » Il faudrait donc classer le flâneur à mi chemin entre le *negotium* (comme travail salarié) et l'*otium* (comme inaction ou désœuvrement) dans l'*otium cum dignitate*<sup>182</sup>. Lorsqu'il travaille, le flâneur le fait *per otium*, et n'en retire aucun bénéfice matériel ; sa rémunération est de l'ordre de la stimulation intellectuelle. Or le flâneur n'est pas pour autant à proprement parler *étudiant* ; du moins il ne l'est pas en acte. Benjamin entendait les « études comme loisir et oisiveté<sup>183</sup> », c'est-à-dire à la fois comme une activité et comme un état – l'*étudiant* est celui qui le plus souvent s'applique à l'étude, mais aussi celui qui est *en train d'apprendre* dans la durée, même quand il fait autre chose qu'étudier. « Les études sont le domaine où l'*otium* et l'oisiveté ont tendance à se rejoindre<sup>184</sup>. » Le flâneur est *étudiant* parce qu'il est *en train d'apprendre*, non parce qu'il est *en train d'étudier*. L'état dans lequel se trouve le flâneur (en état d'hyperesthésie surtout)

---

<sup>179</sup> Breton, André. *Op. cit.*, p. 69.

<sup>180</sup> Huart, Louis. *Op. cit.*, p. 125.

<sup>181</sup> [M 20a, 1], dans Benjamin, Walter. *Paris capitale...*, *op. cit.*, p. 470.

<sup>182</sup> L'importance du *cabinet d'études*, ou du bureau dans la maison, sanctuaire de l'*otium cum dignitate*, vient du fait qu'il y a suppression de la distinction entre le lieu de travail et celui du repos, donc suppression du trajet et de l'itinéraire. « L'association intime entre l'idée d'oisiveté et celle d'étude s'est concrétisée dans la notion de studio. » [m 2, 3], *ibid.*, p. 799. Le cabinet d'études est le lieu de l'*otium* comme loisir studieux ou d'études faites à loisir. À ce sujet, voir *Le pupitre, Enfance berlinoise* dans Idem. *Sens unique, op. cit.*.

<sup>183</sup> Idem. *Baudelaire, op. cit.*, p. 936.

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 934.

admet les prédispositions idéales de l'apprentissage. « L'étudiant "n'en finit jamais d'étudier" ; le joueur "ne se contente jamais de ce qu'il a" ; le flâneur "trouve toujours quelque chose à voir"<sup>185</sup>. » Ces réflexions mènent à ce qu'on pourrait qualifier de *quintessence de la flânerie*. Benjamin en offre la piste lorsqu'il parle de la contemplation et de l'oisiveté chez Rousseau<sup>186</sup>. C'est de l'adition de la contemplation et de l'oisiveté que résulterait la méditation, stade ultime de la flânerie. « L'oisiveté se caractérise par le fait qu'elle a besoin d'une durée illimitée, ce qui la distingue du simple plaisir des sens, quelle qu'en soit la nature<sup>187</sup>. » *Être sur son retour*, c'est précisément posséder ce temps « illimité ». L'étendue du temps infini comme état figé participe de la fantasmagorie du flâneur comme de celle de l'étudiant et du joueur : c'est elle qui, dans un environnement toujours le même, projette l'individu dans une perception de lui-même autre que son état effectif. Plutôt que de considérer l'oisif strictement dans la simple étendue de ce qu'il n'est pas – un travailleur, par exemple – il est important de voir en lui ce qu'il s'apprête à devenir. La méditation, comme dirait Benjamin, est au seuil des grandes entreprises ; la méditation de l'oisif, c'est celle qui touche à la création. L'image sibylline du philosophe, contemplatif et immobile, est l'image d'un homme qui « travaille ». L'oisiveté est cet état incertain qui hésite encore entre le caractère destructeur et l'appel créateur, le construire et le détruire. « L'angoisse de la mort est un luxe qui touche beaucoup plus l'oisif que le travailleur asphyxié par sa propre tâche<sup>188</sup>. » La posture de l'oisif doit comprendre le mélancolique : l'oisif est celui qui, parce qu'il n'est pas dans le faire, *se sait être*, se sent le plus être. C'est chez l'oisif que la conscience d'exister est à son paroxysme. Or si le faire est un remède au malêtre, nul « fait » ne participe de soi-même : il y a impossibilité matérielle entre le fait d'être et l'action articulée par l'être lui-même. L'artiste est, de manière générale, celui qui tente de réconcilier le faire avec l'être : sa création se veut la continuité de lui-même. Le flâneur est toutes ces personnes à l'instant précisément où elles ne créent pas encore.

L'agglomération est menaçante, le labeur géant est menaçant ; car l'homme a besoin de travailler, c'est entendu, mais il a aussi d'autres besoins ; et ce n'est pas une bête de somme, c'est une bête de réflexion, de plaisir, de volupté, de méditation, d'atonie, d'oubli, de réveil. Il a

---

<sup>185</sup> [m 5, 1], dans Idem. *Paris capitale...*, *op. cit.*, p. 803.

<sup>186</sup> [M 20, 1], *ibid.*, pp. 469-470.

<sup>187</sup> [m 5, 1], *ibid.*, p. 803.

<sup>188</sup> Camus, Albert. *L'homme révolté*. Paris, Gallimard, 2016, p. 263.

besoin de s'isoler et de se grouper, de crier, de se révolter, de s'apaiser et de se soumettre. Il a faim et soif de s'assouvir, de satiété et de sommeil. Il aime l'irresponsabilité de la servitude et la responsabilité de l'affranchissement. Enfin le besoin suicidaire est en lui et, dans la société qu'il forme, plus vif que l'instinct dit de conservation.<sup>189</sup>

Or de tous les actes, le plus complet est celui de construire. Une œuvre demande l'amour, la méditation, l'obéissance à ta plus belle pensée, l'invention de lois par ton âme, et bien d'autres choses qu'elle tire merveilleusement de toi-même, qui ne soupçonnerais pas de les posséder. Cette œuvre découle du plus intime de ta vie, et cependant elle ne se confond pas avec toi. Si elle était douée de pensée, elle pressentirait ton existence, qu'elle ne parviendrait jamais à établir, ni à concevoir clairement. Tu lui serais un Dieu...<sup>190</sup>

## *L'ennui*

*L'ennui est la grille devant laquelle la courtisane  
taquine la mort.*<sup>191</sup>

Se lever avec le soleil afin de posséder et faire sienne chacune des minutes du jour durant lesquelles l'on ne fera rien d'autre qu'être, secondes après secondes, jusqu'au soir venu, pour finalement aller dormir (acte assez peu différent de l'état de veille de l'oiseux) : voilà toute la magnificence de l'oisiveté ! Se lever tôt n'a jamais été réjouissant, mais être levé tôt, *être tôt*, voilà qui offre de jolies perspectives. Être las de sa journée à midi seulement est un bonheur humain, mais l'ennui est le fardeau qui s'y rattache – corrélat nécessaire de l'oisiveté. Celui qui profite d'une journée de repos n'a pas le temps de s'ennuyer. Or celui dont aucune occupation n'exige le repos est le principal intéressé de l'ennui. En effet, l'*occupé* ne connaît rien à son sujet, quand bien même son occupation l'ennuierait. Or l'occupation la plus naturelle à l'homme, c'est le travail. « Tout bien vérifié, travailler est moins ennuyeux que s'amuser<sup>192</sup>. » Le travail est le moyen idoine de n'être pas seul avec sa conscience. L'attente n'est pas non plus étranger à l'ennui : « l'attente est, d'une certaine manière, l'envers doublé

---

<sup>189</sup> *Montmartre et le Sacré-Cœur*, dans Daudet, Léon. *Paris vécu. Rive droite*. Paris, Gallimard, 1929, p. 221.

<sup>190</sup> *Eupalinos ou l'Architecte*, dans Valéry, Paul. *Op. cit.*, p. 143.

<sup>191</sup> (F°, 11), dans Benjamin, Walter. *Paris capitale...*, *op. cit.*, p. 836.

<sup>192</sup> Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, lu en [J 85, 10], *ibid.*, p. 393.

de l'ennui<sup>193</sup>. » L'image de celui qui attend est celle d'un homme qui ne bouge pas parce qu'il ne sait pas quoi faire et ne fait rien parce qu'il ne peut pas bouger. « Nous éprouvons de l'ennui lorsque nous ne savons pas ce que nous attendons. Si nous le savons ou croyons le savoir, ce n'est presque toujours rien d'autre que l'expression de notre médiocrité ou de la confusion de notre esprit. L'ennui est le seuil des grandes entreprises<sup>194</sup>. » S'ennuie celui qui ne s'est pas projeté dans le lointain : ne s'ennuie plus celui qui s'est fixé un but. Il quitte alors l'attente et *va vers*. L'on ne s'ennuie pas volontairement ; or on se surprend souvent à l'être. « L'ennui est toujours la face externe des événements inconscients<sup>195</sup> » : il est la manifestation extérieure d'une absence de décision intérieure, évocation matérielle du relâchement de la pensée, absence de faire.

La relation qu'a l'*ennuyé* avec le faire en est une d'ignorance : l'ennui est le problème de celui qui ne fait pas parce qu'il ne sait pas faire. L'*ennuyé* a un problème d'occupation du temps imparti, détient une bourse pleine qu'il n'arrive à dépenser. En ce sens, sous l'itération perpétuelle d'un même, il fait face à l'éternité. « L'ennui : "Il cause un vertige semblable à celui que l'on éprouve à regarder un abîme sans fond : c'est un abîme sans fin."<sup>196</sup> » L'ennui est cet état incertain entre le non-faire – la puissance, symbolisée par l'attente – et le faire – l'acte, symbolisé par le travail. Tandis que l'attente permet la réflexion, le faire ne lui laisse plus le temps. Être à la fois dans le faire *et* le doute relève d'une grande sagesse. La triade de l'ennui, de l'attente et du doute permet de distinguer le flâneur de l'*homme qui dort* et du *vieux-aux-pigeons*, icônes de l'ennui et de l'attente. « On pourrait sans doute, dans un certain contexte, ajouter au complexe de l'ennui et de l'attente – une métaphysique de l'attente est indispensable – l'expérience du doute<sup>197</sup>. » L'ennui et l'attente renvoient strictement à l'immobilité, tandis que le doute déborde de celle-ci et s'attaque à la mobilité. Le flâneur rejette ses anciens complexes et fait l'expérience du doute, *qui est chemin*. Le doute est indissociable du flâneur comme de la pensée en général : c'est lui qui aiguillonne vers l'étoile qu'on s'est fixée dans le lointain. Tout mouvement suppose maintes possibilités ;

---

<sup>193</sup> [D 9a, 4], *ibid.*, p. 143.

<sup>194</sup> [D 2, 7], *ibid.*, p. 130.

<sup>195</sup> [D 2a, 2], *ibid.*, p. 131.

<sup>196</sup> Kierkegaard, lu en [J 63, 3], *ibid.*, p. 356.

<sup>197</sup> «O°, 26», *ibid.*, p. 855.

trouver laquelle est la meilleure est affaire d'expérience. Le commettre est inconnu à l'*ennuyé* et à l'*attendeur*. Le *complexe de l'ennui et de l'attente* est donc étranger au flâneur. Le flâneur, tout comme le *joueur*, jouit de son oisiveté ; c'est dans leur gestion respective de l'ennui qu'ils se distinguent le mieux. L'ennui est le compagnon perpétuel du *joueur* ; le flâneur, lui, s'est brouillé avec son ancien ami et fait preuve d'une sage patience. « L'ennui regarde passer les gens dans la rue<sup>198</sup>. » Le flâneur est l'un d'entre eux.

L'ennui est l'apanage de l'intérieur, d'où la quête de distraction à l'extérieur du *vieux-aux-pigeons* ou du flâneur. « Un jour que je rentrais chez moi, je trouvai, assis sur une chaise et me regardant, l'ennui vêtu de son grand uniforme<sup>199</sup>. » En opposition à l'extérieur, l'intérieur est le lieu des objets qui ne bougent. En rapprochant « ennui et poussière<sup>200</sup> », Benjamin opposait le non-mouvement de l'animé au mouvement de l'inanimé dans leur rapport conflictuel au temps. C'est à la légère dénivellation du seuil de quelques millimètres entre les pièces d'un logement que l'on doit la fâcheuse accumulation de poussière à cet endroit, qui ne peut la surmonter. La poussière, c'est le temps qui passe rapidement par l'espace qui se permute subtilement. L'*ennuyé*, qui constate cette accumulation, n'est pas l'archétype du *paresseux* : il est celui qui se veut pierre. Vivre la routine apparaît pour l'*ennuyé* comme un fardeau sisyphéen. Le flâneur déplace de la poussière ; il ne s'ennuie pas par nature. L'*ennuyé*, apeuré par son état, est à la recherche de distractions ; le flâneur, lui, *trouve et saisit au vol*. L'un est en quête – *projection* –, l'autre se saisit de l'instant et ne s'en départ pas. Il peut être dans l'admiration, le questionnement, la réflexion, peu importe : il vit une expérience étrangère au vide. Sortir de sa chambre apparaît comme un remède à l'ennui. « Tout à coup l'ennui se leva et me chassa de ma chambre<sup>201</sup>. » L'*ennuyé* est celui qui, sortant de chez soi, recherche la distraction dans le loisir ; le flâneur est celui qui, *déjà hors de chez soi*, fait de son environnement le protagoniste auquel il s'adresse. L'environnement est source de réjouissances, étonnements, afflictions. Une note fragmentaire de Benjamin, destinée à la rédaction, laissait apercevoir le germe d'une idée ambiguë : « flânerie contre ennui<sup>202</sup> ». Faire

---

<sup>198</sup> Aragon. *Op. cit.*, p. 160.

<sup>199</sup> *Ibid.*, pp. 158-159.

<sup>200</sup> «F°, 8», dans Benjamin, Walter. *Paris capitale...*, *op. cit.*, p. 836.

<sup>201</sup> Aragon. *Op. cit.*, p. 163.

<sup>202</sup> Benjamin, Walter. *Baudelaire*, *op. cit.*, p. 701.

quelque chose contre l'ennui, est-ce comme faire la chose par peur de s'ennuyer ou bien la faire parce qu'on s'ennuie déjà ? La flânerie est-elle préventive ou bien un remède à l'ennui ? La prévention, qui suggérerait la préméditation, est à rejeter : elle est l'apanage du travail et de l'activité planifiée en général, qui ne laissent pas à l'ennui l'occasion de se manifester. Éviter l'ennui est une fuite.

Il faut se garder de considérer l'ennui comme constitutif de la flânerie, certes ; mais celle-ci est peut-être un remède contre celui-là. Celui qui marche sans but ne se rend pas compte qu'il s'ennuyait ou s'apprêtait à s'ennuyer. Ceux qui se déplacent en voiture « sont bien punis de leur vanité par l'ennui mortel qu'ils éprouvent à éclabousser les autres<sup>203</sup>. » Le dynamisme du mouvement est un remède direct au statisme essentiel de l'ennui. Ce qui justifie le mouvement chez le flâneur est ce qui le distingue du simple marcheur en général. Chez le flâneur, si l'ennui peut précéder – *jamais justifier*, comme c'est le cas de l'*appel à la distraction* – ses déambulations, il ne peut les garder en vie ; la flânerie se nourrit de curiosité, même si naît d'inanité. « L'ennui, fruit de la morne incuriosité, prend les proportions de l'immortalité<sup>204</sup>. » Le flâneur est quelqu'un de curieux : c'est cette infinie curiosité qui, en y prenant conscience, l'écarte du gouffre du temps. « En route, à la recherche de l'infini<sup>205</sup> ! », se dit le flâneur. Un basculement s'opère entre le moment qui précède son action et l'action elle-même. L'appétence de la distraction du *musard* a son équivalent dans la nécessité d'apprendre du flâneur. « Le véritable flâneur ne s'ennuie jamais, il se suffit à lui-même et trouve dans tout ce qu'il rencontre un aliment à son intelligence<sup>206</sup>. » Tandis que l'*ennuyé* recherche activement la distraction, le flâneur, lui, se laisse distraire. La flânerie est affaire de prédisposition. « L'heureux homme qu'un observateur ! Pour lui l'ennui est un mot vide de sens<sup>207</sup>. » Baudelaire disait du flâneur qu'il était un observateur passionné ; or c'est sa curiosité qui justifie un tel talent et le prémunit contre l'ennui.

---

<sup>203</sup> Huart, Louis. *Op. cit.*, p. 13.

<sup>204</sup> « Spleen II », *Les Fleurs du mal* dans Baudelaire, Charles. *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 54.

<sup>205</sup> Aragon. *Op. cit.*, p. 67.

<sup>206</sup> Huart, Louis. *Op. cit.*, p. 124.

<sup>207</sup> Victor Fournel, *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, lu en [D 3a, 3], dans Benjamin, Walter. *Paris capitale..., op. cit.*, p. 133.



## *Le sommeil*

*Je jalouse le sort des plus vils animaux  
Qui peuvent se plonger dans un sommeil stupide,  
Tant l'écheveau du temps lentement se dévide !<sup>208</sup>*

La théorie de la connaissance de la ville veut laisser une place importante au phénomène de la nuit et à l'apport épistémique de la lumière artificielle. « Parmi les forces naturelles, il en est une, de laquelle le pouvoir reconnu de tout temps reste en tout temps mystérieux, et tout mêlé à l'homme : c'est la nuit. Cette grande illusion noire suit la mode, et les variations sensibles de ses esclaves<sup>209</sup>. » Après le regard, c'est la lumière qui permet la connaissance, vieux topos philosophique. Or il en va de même pour le flâneur. « Si l'on parcourt les rues en flânant au premier crépuscule, on voit presque chaque fenêtre dans les grandes et les petites maisons brillamment éclairée<sup>210</sup>. » La lumière artificielle crée une dichotomie proche-loin, relative à l'individu en ces lieux. La prédominance de l'éclairage artificiel ne trouve son importance, au-delà de l'esthétique de la ville *vue* de nuit, qu'au regard de ce qu'elle suppose : la ville *vécue* de nuit. « Parfois, tu marches toute la nuit ; parfois, tu dors tout le jour<sup>211</sup>. » C'est lors de ses pérégrinations nocturnes que le flâneur appréhende son environnement ; la nuit, il est à l'abri des masses des travailleurs, les visages ne sont plus que des ombres. Personnes et immeubles deviennent silhouettes, ce qui est positif de jour devient suggestif la nuit. La lumière universelle devient particulière, multiple, personnelle. Chaque halo de lumière est le lieu d'un nouvel univers épistémologique, historique et social. La ville, la nuit, demeurerait immobile sans lumière. « Le rêveur, s'il exerçait un travail manuel, ferait toujours partie de l'équipe nocturne<sup>212</sup>. » Dans l'imaginaire collectif, nuit est synonyme d'anonymat. Les personnes deviennent des ombres, les individus, des spectres. La lumière, elle, fait artifice de jour, et

---

<sup>208</sup> « De profundis clamavi », *Les Fleurs du mal* dans Baudelaire, Charles. *Œuvres complètes*, op. cit., p. 24.

<sup>209</sup> Aragon. *Op. cit.*, p. 175.

<sup>210</sup> *Moscou*, 17, *Paysages urbains* dans Benjamin, Walter. *Sens unique*, op. cit., p. 290.

<sup>211</sup> Perec, Georges. *Op. cit.*, p. 25.

<sup>212</sup> Lacretelle (de), Jacques. *Loc. cit.*, p. 32.

permet la connaissance, la reconnaissance. Lampadaires, phares de voitures, lumières de boutiques, restaurants et bars, ce sont là les éclairages propres à la grande ville, sinon par leur exclusivité, du moins par leur nombre : leur abondance supplée au jour et le recrée. Il y a alors permanence du vivant : le citadin se déploie de jour comme de nuit dans ce qui semble une éternité. Flâner de nuit, c'est vouloir se faire éternel.

Il est pourtant autre chose que suppose la flânerie nocturne : c'est le repos diurne. En effet, celui qui passe sa nuit à marcher doit bien employer le temps qui lui reste à se reposer. « La durée moyenne d'une dérive est la journée, considérée comme l'intervalle de temps compris entre deux périodes de sommeil. Les points de départ et d'arrivée, dans le temps, par rapport à la journée solaire, sont indifférents<sup>213</sup>. » Or il se peut bien que l'heure du lever coïncide avec celle habituelle du coucher, et inversement. La paisibilité de la nuit vient du fait que nul ne s'attend à rien de soi, inversement du jour, moment qui peut être désiré par le flâneur. « Quand tu penses, ne sens-tu pas que tu déranges secrètement quelque chose ; et quand tu t'endors, ne sens-tu pas que tu laisses s'arranger comme elle peut<sup>214</sup> ? » Au choc de la pensée répond la catastrophe de la nuit. L'association de la lenteur du flâneur et de son oisiveté est indissociable de l'image qu'évoque le lit. Le repos de la nuit offre à qui ne sait combler ses journées un remède à l'incapacité de la saisie efficace d'un temps qui s'effrite, sorte de voyage dans le temps. « L'homme qui dort prend quelquefois sa jambe pour une pierre, et son repos pour un mouvement. [...] Il se réveille, rejetant le passé loin de son corps, le réservant à son âme<sup>215</sup>. » La nuit est l'intermittence biologique que le *joueur* recherche en son jeu. « Un homme qui dort, tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes. Il les consulte d'instinct en s'éveillant et y lit en une seconde le point de la terre qu'il occupe, le temps qui s'est écoulé jusqu'à son réveil<sup>216</sup>. » Si le penser une un mode du faire, le sommeil, en revanche, s'écarte de celui-ci. C'est, dans la pensée populaire, flâner que de prendre une sieste. En effet, le dormir est antithétique au faire. Le sommeil récupérateur et bienfaisant qui s'impose chez celui qui a mal dormi sert de justification à celui qui ne sait combler activement ses journées. « Une sieste qui est une espèce de mort savoureuse où le

---

<sup>213</sup> Debord, Guy-Ernest. « Théorie de la dérive », *La Revue des Ressources*, 2017 (1956), en ligne : <[www.larevuedesressources.org/spip.php?article38](http://www.larevuedesressources.org/spip.php?article38)>, dernière consultation le 29 mars 2019.

<sup>214</sup> *Eupalinos ou l'Architecte*, dans Valéry, Paul. *Op. cit.*, p. 123.

<sup>215</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>216</sup> Proust, Marcel. *Du côté de chez Swann*. p. 51.

dormeur, à demi éveillé, goûte les voluptés de son anéantissement<sup>217</sup>. » D'où le ravissement de la sieste, supercherie temporelle de l'être. « Quand il fera la sieste dans un hamac, il essayera du même coup le sommeil de la mort et la paix du cimetière<sup>218</sup>. » Faire de son jour une nuit, c'est justifier son marasme et ne pas vivre une deuxième fois. L'éveil de nuit est le refuge du lâche. « Parfois, tu rêves que le sommeil est une mort lente qui te gagne, une anesthésie douce et terrible à la fois, une nécrose heureuse<sup>219</sup>. » L'homme qui s'assoupit espère vainement retrouver ses forces dans le monde des rêves, mais il sait que la même image de lui-même l'attend au réveil. Celui qui est sur le point de s'endormir illicitement se réveille en sursaut.

Celui qui s'éveille constate que le temps a filé sans qu'il ne le sache, que le monde ne s'est pas arrêté de tourner sans lui. Même, il lui faudra recommencer le soir venu. « Aux heures solennelles de la vie<sup>220</sup> », l'homme se décharge du fardeau du jour. Se lever, c'est avoir été projeté vers l'avant. « Le vent du matin chasse les nuages du mythe<sup>221</sup>. » Chaque lever permet de vivre différemment ce qu'on a mille fois vécu de la même manière. L'approche du coucher rappelle l'intérêt du monde des rêves. « À la fatigue succède le sommeil, et il n'est alors pas rare que le rêve nous dédommage de la tristesse et du découragement de la journée, en réalisant l'existence très simple, mais vraiment grandiose, que nous n'avons pas la force de construire dans l'état de veille<sup>222</sup>. » Drôle supercherie que cet éternel retour du *même*... Ne devrait-on pas plutôt parler de l'*éternel retour du presque identique* ? voire du *retour passager du bientôt différent* ? « [“]Que ne préfères-tu achever tes jours et tes peines ! Car de nouveaux plaisirs que j'inventerais pour toi, il n'en est plus aucun. Tout est toujours pareil<sup>223</sup>.[”] » L'homme qui se lève chaque matin pour revivre la « même » chose parle du même avec complaisance ; il est dans la routine des petites choses, des cecis à accomplir et des celas à souffrir. « L'éternel retour est une tentative pour réunir les deux principes antinomiques du bonheur : celui de l'éternité et celui du “encore une fois”. La pensée de l'éternel retour fait

---

<sup>217</sup> « La belle Dorothée », *Petits poèmes en prose. Le Spleen de Paris* dans Baudelaire, Charles. *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 185.

<sup>218</sup> Aragon. *Op. cit.*, p. 151.

<sup>219</sup> Perec, Georges. *Op. cit.*, p. 132.

<sup>220</sup> « Le crépuscule du soir », *Petits poèmes en prose. Le Spleen de Paris* dans Baudelaire, Charles. *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 182.

<sup>221</sup> [J 22, 4], dans Benjamin, Walter. *Paris capitale...*, *op. cit.*, p. 283.

<sup>222</sup> *Expérience et pauvreté*, dans Idem. *Œuvres*, t. II, *op. cit.*, p. 371.

<sup>223</sup> Lucrèce. *Op. cit.*, p. 233.

sortir par magie de la misère du temps l'idée spéculative (ou la fantasmagorie) du bonheur<sup>224</sup>. » L'apocalypse de la nuit offre une vie nouvelle au matin, identique en tout point à celle de la veille. Benjamin entendait « développer la théorie du réveil sur la base de la théorie de l'ennui<sup>225</sup> ». Or celui qui se réveille vingt ans plus tard constate avec effroi la puissance du *tout différent* : il n'a pu s'empêcher de vieillir au même rythme des années qu'il a vécues. Mais l'on ne se couche que pour se relever quelques heures plus tard, jamais plus : les heures veulent qu'on les accompagne une à une... *et dies diem docet*.

L'habitude est l'affaire du quotidien ; la projection (de soi) dans un avenir inaccessible par sa distance est l'affaire du rêve, c'est-à-dire du lointain. C'est dans le lointain que s'oppose le jamais au faire : il est de nature fantasmagorique et appartient au flâneur. L'*ennuyé* préfère l'immobilité du réel aux mensonges du rêve. « Les habitudes sont l'armature des expériences. Cette armature est attaquée par des expériences vécues<sup>226</sup>. » Le flâneur est ennemi de la routine ; la flânerie n'appartient à aucune organisation du temps comme de l'espace. Il fait de chaque expérience quelque chose d'héroïque : en se déroband à la routine, le flâneur admet le nouveau. Or l'activité préméditée est l'armature de la routine. Celui qui est susceptible de s'ennuyer est l'ennemi de la routine, du travail routinier comme de l'oisiveté routinière : c'est pourquoi le flâneur s'y dérobe. Le danger du quotidien est la manifestation perpétuelle de futilités. « À quoi bon ? tout cela sans curiosité ni plaisir, mais parce qu'il faut faire quelque chose, après tout, et que nous voici tout de même après tout. Et qu'était ce TOUT qui s'enfle dans la voix qui le forme ? Rien vraiment, qui valût de se mordre ainsi les doigts d'être dupés<sup>227</sup>. » Les futilités choquent parce que c'est d'elles que se compose l'expérience de la vie vécue, là où l'expérience vécue ou la vie narrée recherchent l'extraordinaire, fantasmagories du flâneur.

Le remède à l'ennui se trouve dans l'objet de l'intérêt, lequel l'escamote comme par magie. Le *désennuyé* est un prestidigitateur. Meubler le temps, aménager son espace : telle est la tâche de l'*ennuyé*. Or ce dernier ne rêve jamais de jour, et nulle magie n'a court. Son seul objectif consiste en sa vie onirique ; de veille, il ne lui est même plus permis de rêver. « Quand

---

<sup>224</sup> *Zentralpark*, dans Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire...*, op. cit., p. 242.

<sup>225</sup> *Notes pour l'Exposé de 1935*, dans Idem. *Paris capitale...*, op. cit., p. 894.

<sup>226</sup> [m 4, 5], *ibid.*, p. 802. Voir aussi [J 62a, 2], *ibid.*, p. 355.

<sup>227</sup> Aragon. *Op. cit.*, p. 160.

on ne sait pas pourquoi on vit, on vit n'importe comment, au jour le jour ; on se réjouit de voir la nuit tomber et de pouvoir noyer dans le sommeil la question insidieuse des raisons pour lesquelles on a vécu douze ou vingt-quatre heures durant<sup>228</sup>. » Le remède de la nuit est une solution dont le corrélat immédiat naît du caractère destructeur, à cheval entre la vie et la mort. « Le caractère destructeur n'a pas le sentiment que la vie vaut d'être vécue, mais que le suicide ne vaut pas la peine d'être commis<sup>229</sup>. » L'*ennuyé* qui a renoncé au désennui a fait un trait sur sa vie, ne se sent bien que lorsqu'il est mort. « C'était là, en quelque sorte, un sommeil invincible, pénétrant, une véritable image de la mort<sup>230</sup>. » L'*homme qui dort* est un velléitaire, partisan de l'oblomoverie : figé dans une position allongée, intermittente entre l'état de veille et celui du sommeil, il craint et abhorre le lever comme initiative au faire. La perspective d'un nouveau matin ne lui est pas réjouissante, et celui qui ne rêve plus à rien rêve d'un sommeil sans rêves, c'est-à-dire éternel. L'homme chez qui se rejoignent le fardeau de l'existence et l'angoisse du Néant se laisse aller à la mort du sommeil devant une trop longue journée mais se refuse à elle la nuit venue : c'est une contradiction qui ne trouve son équilibre que dans l'irrésistible appel de la mort et l'affirmation acharnée de la vie.

---

<sup>228</sup> Gontcharov, Ivan. *Oblomov*. Paris, Gallimard, 2007, pp. 302-303.

<sup>229</sup> *Le caractère destructeur*, dans Benjamin, Walter. *Œuvres*, t. II, *op. cit.*, p. 332. Chose étonnante, la chronologie de Walter Benjamin offerte dans la dernière édition française de ses œuvres (celle citée) parle non pas de la « tentative de suicide » de l'auteur en 1932 (ce n'en était pas une), mais de sa « tentation de suicide », comme si, des désirs impromptus propres à un moment, il était important d'en tenir compte dans la chronologie d'une vie, liste des choses *vécues* plutôt que *voulues* (bien sûr, nous connaissons le sort de l'auteur.). La distinction entre les deux termes renvoie pour le premier à une forme d'activité et pour le second à une forme de passivité. Or l'oscillation entre la vie et la mort désirées ne trouve son compte que dans la passivité, puisque vivre ne consiste qu'à *être* alors que le choix de la mort suppose un devenir conscient en acte. À moins que chaque instant vécu puisse se définir comme un non-suicide ? *La biographie ne tient pas compte des désirs, volontés ou rêves* : c'est une cruauté froide.

<sup>230</sup> Gontcharov, Ivan. *Op. cit.*, p. 161.

## ESPACEMENTS

### *La démarcation*

*La différenciation est bien plutôt la limite de la chose ; elle est là où la chose cesse, ou encore, elle est ce que celle-ci n'est pas.<sup>231</sup>*

L'homme qui erre trop longtemps peut s'apercevoir être allé trop loin. Il ne va pas dans sa marche au-delà d'un certain point : c'est la limite qu'il s'est donnée. La limite, immatérielle, est pur concept ; or il est de l'ordre de l'esprit de n'avoir pas de limites autres que celle qu'il se fixe. « Il n'y a vraiment d'impensable que l'idée de limite absolue. Il est de la définition de l'esprit de n'avoir pas d'autre limite<sup>232</sup>. » Mais la limite idéale se heurte à la frontière matérielle : toute frontière est limite du corps par l'esprit. L'espace continu frappe le liminaire discontinu. Les remaniements politiques de frontières étatiques ou intra-étatiques fait du temps historique un film et perturbe l'homme qui voit en son état une image figée dans la durée. Or la fragilité d'une frontière tient de l'immatérialité de sa limite et nulle conception de l'esprit n'est immuable. L'acceptation d'un tel changement ne se fait jamais sans ses réticences de la part de celui qui croit que le monde est né et mourra avec lui, – c'est le cas de *l'historien du temps de l'enfance*, – que l'état a toujours été tel qu'il se voit et se saisit dans l'instant présent. La frontière est sujette au changement et se corrompt sans cesse. Le découpage matériel est aussi affaire de temps. La frontière naturelle peut avoir le même tracé que la limite qu'on peut atteindre (un plan d'eau, un flanc de montagne, etc.) ; les frontières humaines, elles, sont construites. Par là elles sont les premières altérables. La ville se dévoile comme le chef-lieu de la limite.

---

<sup>231</sup> Hegel, G. W. F. *Op. cit.*, p. 37.

<sup>232</sup> Aragon. *Op. cit.*, p. 235.

Le mur et la clôture représentent la matérialisation la plus banale d'une limite, instaurant les frontières des deux entités qu'ils séparent, *délimitent*. Il est des espaces où il n'est permis à nul autre que moi d'entrer ; ceux-ci renvoient aux angoisses originelles de l'homme et du droit le plus ancestral – ceux de la propriété privée, de l'intérieur ou du *chez-soi*. La clôture comme le mur sont les marques matérielles qui distinguent le public du privé, le pauvre du riche, la rue de la maison et la veille du sommeil. Ces barrières sont part intégrante du paysage urbain. Benjamin souligne l'« aspect mythique de la grande ville, en tant que labyrinthe », labyrinthe « dont l'image est gravée dans le corps même du flâneur<sup>233</sup> » : si le flâneur n'est nulle part chez soi mieux que dans sa ville, les clôtures infranchissables marquent tout de même un impossible. Elles sont constitutives d'un paysage labyrinthe, au même titre que tout ce qui bloque son passage et auquel il n'a pas accès. « La grande ville moderne, avec ses rues uniformes et ses enfilades d'immeubles à perte de vue, a donné une existence effective, historique, à des architectures auxquelles les Anciens rêvaient, les labyrinthes<sup>234</sup>. » Or il est le propre du labyrinthe d'imposer les chemins qu'il est possible d'emprunter. « Celui qui emprunte une rue n'a pas besoin, en apparence, d'une main qui le conseille et le guide. Ce n'est pas dans l'errance que l'homme se livre à la rue ; il succombe au contraire à la fascination du ruban d'asphalte monotone qui se déroule devant lui<sup>235</sup>. » Les chemins du flâneur sont déjà tracés : ce sont en général, quand ce ne sont pas les parcs, les trottoirs : d'un côté il y a la rue (danger<sup>236</sup>), de l'autre la propriété privée (interdit). Or si pour le flâneur la clôture est un obstacle matériel à sa destination, il n'est pas dit qu'il recherche le chemin le plus rapide pour s'y rendre, bien au contraire. Les limites de l'intérieur sont constitutives du paysage qu'il appréhende comme le sont celles de l'extérieur, c'est-à-dire celles de la ville. Le flâneur constate la limite et s'y soumet.

La ville possède encore en ce premier instant des centaines de barrières frontalières. Mais un jour le portail, l'église qui étaient la frontière d'une région se retrouvent brusquement au centre. La ville devient alors pour le néophyte un labyrinthe. Un angle réunit des rues qu'il avait situées

---

<sup>233</sup> *Zentralpark*, dans Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire...*, *op. cit.*, p. 248.

<sup>234</sup> «F°, 13», dans Idem. *Paris capitale...*, *op. cit.*, p. 837.

<sup>235</sup> [P 2, 1], *ibid.*, p. 536.

<sup>236</sup> « Choisissons bien notre moment, si nous ne voulons pas être écrasés par les innombrables voitures. » Huart, Louis. *Op. cit.*, p. 102. Le poète qui perd son auréole dans le chaos de la rue aura manqué de vigilance (« Perte d'auréole », *Petits poèmes en prose. Le Spleen de Paris*, dans Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, pp. 205-206). Peut-être aurait-il mieux fait de rester dans le confort de chez lui ?

loin l'une de l'autre, comme le poing d'un cocher rassemble les deux chevaux d'un attelage. De combien de traquenards topographiques est-il la victime ?<sup>237</sup>

L'altération de la limite est directement liée à la modernité. Benjamin parle de la *topographie mythologique* de Paris<sup>238</sup>, où les portes de pierre, « démarcatives [et] triomphales<sup>239</sup> » renseignent sur les anciennes limites de la ville ; les chemins de fer et boulevards périphériques témoignent de la même expansion de celle-ci. Le temps ajoute ses strates de villes, lesquelles se sédimentent dans l'image collective qu'on s'en fait. La ville est tache d'encre s'imbibant sur une feuille. Sa limite est *instant* ; elle est intermittence. La ville qui se prolonge démesurément dans le lointain perd de sa substance : « Les banlieues sont l'état de siège de la ville, le champ de bataille où fait rage sans interruption le grand combat décisif entre la ville et la campagne<sup>240</sup>. » La périphérie, nouvelle par nature et zone d'expansion naturelle, est plus en danger que son centre, l'origine. Or le centre de l'homme en mouvance, c'est le perpétuellement là où il se trouve au moment qu'il s'y trouve : la limite de son corps juxte l'espace dans lequel il se meut. Chaque rue est une frontière, un fleuve fictif entre lequel les pâtés de maisons apparaissent comme des îlots. La déambulation est un travail constant de réappropriation de limites labyrinthiques. *J'enjambe mon Rubicon !* Toute limite suppose l'incertitude du hasard, la témérité du danger et la conquête de l'inconnu : toute limite est Rubicon. C'est de la brèche dans la frontière que naît le seuil. L'homme qui atteint la limite fait face à un choix : *l'intérieur ou l'extérieur*.

La ville n'est homogène qu'en apparence. Son nom même prend un accent différent selon les endroits où l'on se trouve. 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 ; c'est connaître ces limites comme aussi les enclaves des différents domaines. 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.<sup>241</sup>

Le seuil ne stigmatise pas la démarcation entre intérieur et extérieur, il les crée ; son symbolisme naît de leur altération et de ce qu'ils supposent. « Conduis [tes pensées] tout au

---

<sup>237</sup> *Moscou, 2, Paysages urbains*, dans Benjamin, Walter. *Sens unique, op. cit.*, p. 251.

<sup>238</sup> «L°,22», dans Idem. *Paris capitale...*, *op. cit.*, p. 848.

<sup>239</sup> «H°, 15», *ibid.*, p. p. 842.

<sup>240</sup> *Marseille, Paysages urbains*, dans Idem. *Sens unique, op. cit.*, p. 316.

<sup>241</sup> [C 3, 3], dans Idem. *Paris capitale...*, *op. cit.*, p 113.



moins jusqu'au seuil de l'édifice que tu n'as pas construit<sup>242</sup>. » *Tout seuil dénote une porte*, invite à la transgression. « Il faut distinguer soigneusement le seuil de la frontière. Le seuil <[die] Schwelle> est une zone[, et plus précisément une zone de transition]. Les idées [de mutation et de transition,] de variation, de passage d'un état à l'autre, de flux sont contenues dans le terme *schwellen* <gonfler, enfler, se dilater><sup>243</sup>. » La frontière (ou limite) est à la ligne ce que le seuil est à la zone. La zone est *étendue*, a ses propres frontières. Le seuil, c'est l'être dans l'être. Sa nature intermédiaire se manifeste par son exigüité matérielle ; c'est pourquoi c'est un espace transitoire : l'on ne reste pas en état stationnaire au seuil d'un endroit. Or il n'est pas de changement d'espace matériel qui n'affecte non plus le mode de pensée, d'où l'aspect climatérique du seuil. « Qu'il plaît à l'homme de se tenir sur le pas des portes de l'imagination ! Ce prisonnier voudrait tant s'évader encore, il hésite au seuil des possibilités, il a peur de connaître déjà ce chemin de ronde qui revient à sa casemate<sup>244</sup>. » Au changement de l'endroit où l'on se trouve succède un changement du mode d'être du sujet et du mode d'appréhension de son environnement. Le *stoïcien* qui se tient dans le portique ne se doute pas de la chance qu'il possède – le choix – ni du danger qui le guette – le changement. Le flâneur fait l'expérience des seuils dans la mesure où ce sont eux qui délimitent ses flâneries dans l'espace et dans la pensée, son début comme sa fin.

L'expérience des seuils est l'affaire de l'homme en mouvement comme de la pensée qui s'escrime. De par la permutation de l'espace, un changement de statut s'opère chez celui qui s'y livre : traverser un seuil, c'est devenir quelqu'un d'autre. « C'est à partir de l'expérience du seuil que s'est développée la porte qui métamorphose celui qui passe sous sa voûte. L'arc de triomphe des Romains transforme en triomphateur le général qui revient à Rome<sup>245</sup>. » N'est plus le même celui qui a franchi une porte : à la matérialité de cette dernière répond fièrement le symbolisme qu'elle dénote. Différentes attitudes peuvent être prises à leur endroit, intimement liées à celui-ci. Benjamin insiste à considérer les entrées des passages comme des seuils et souligne l'« attitude d'expectative<sup>246</sup> », « hésitante<sup>247</sup> », des personnes qui

---

<sup>242</sup> *Eupalinos ou l'Architecte*, dans Valéry, Paul. *Op. cit.*, p. 127.

<sup>243</sup> [O 2a, 1], dans Benjamin, Walter. *Paris capitale...*, *op. cit.*, p. 513. Les ajouts entre crochets viennent d'un passage qui diffère légèrement en « M°, 26 », *ibid.*, p. 852.

<sup>244</sup> Aragon. *Op. cit.*, p. 76.

<sup>245</sup> « M°, 26 », dans Benjamin, Walter. *Paris capitale...*, *op. cit.*, p. 852.

<sup>246</sup> « O°, 51 », *ibid.*, p. 857.

les franchissent. « Des pas chichement mesurés révèlent [...] qu'on est devant une décision à prendre<sup>248</sup>. » Or il en va de même avec tout autre type de portes. L'hésitation est habitude courante. « Elle va vers la porte. Sur le seuil, un grand combat paraît se livrer en elle<sup>249</sup>. » Elle peut signifier l'éconduite, l'exclusion, la préservation. « Pour échapper à cela je restais sur le seuil, comme enraciné<sup>250</sup>. » Elle peut signifier l'impasse temporaire, goulet d'étranglement. « Je me présente au seuil comme il redevient praticable. J'ôte mon chapeau et je regarde la marchande<sup>251</sup>. » Le seuil signifie volontiers l'interdiction. « Je me suis souvent arrêté au seuil de ces boutiques interdites aux hommes et j'ai vu se dérouler les cheveux dans leurs grottes<sup>252</sup>. » Aux institutions, les enseignes préviennent du danger auquel se rivent ceux qui s'apprêtent à franchir leur seuil – *Nul n'entre ici s'il n'est géomètre* ; les franchir suppose la connaissance, la bienvenue, l'accoutrement, etc. *N'entre pas chez moi qui veut !* Nul ne doit entrer là où il n'a pas affaire ; à vrai dire nul ne peut. Le seuil peut encore signifier la volupté du rêve : « un seuil au-delà duquel nous attendent l'éternité et l'ivresse<sup>253</sup> » ; le refuge, l'abris : « franchir ce seuil signifiait prendre congé de la terre<sup>254</sup> » ; l'expectative : « quelques pas seulement me séparaient du seuil espéré<sup>255</sup> ». Il peut aussi suggérer la bienvenue ; c'est le cas des « seuils mosaïques<sup>256</sup> ». « Brusquement le seuil en pente douce de l'entrée du gymnase me fit un signe amical<sup>257</sup>. » Le bonheur extatique, le sanctuaire : « Point de sonnette dont le tintement fût plus amical. Passé le seuil de cet appartement j'étais plus en sécurité encore que dans celui de mes parents<sup>258</sup>. » Franchir ces portiques signifie pour le flâneur le transfert du paysage en environnement, c'est-à-dire l'appropriation du lieu par la présence et la pensée qui s'y soumet. L'espace connaissable est régi par la limite mais permis par l'accès qui y mène.

---

<sup>247</sup> [C 3, 6], *ibid.*, p. 114.

<sup>248</sup> [C 3, 6], *ibid.*

<sup>249</sup> Breton, André. *Op. cit.*, p. 48.

<sup>250</sup> 12, *Blumeshof, Enfance berlinoise*, dans Benjamin, Walter. *Sens unique, op. cit.*, p. 70.

<sup>251</sup> Aragon. *Op. cit.*, p. 105.

<sup>252</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>253</sup> *L'image proustienne*, dans Benjamin, Walter. *Œuvres*, t. II, *op. cit.*, p. 149.

<sup>254</sup> *Rue serpentine, Enfance berlinoise*, dans Idem. *Sens unique, op. cit.*, p. 133.

<sup>255</sup> 12, *Blumeshof, Enfance berlinoise, ibid.*, p. 68.

<sup>256</sup> [R 1, 3], dans Idem. *Paris capitale...*, *op. cit.*, p. 552.

<sup>257</sup> *L'île des paons et Glienicke, Enfance berlinoise*, dans Idem. *Sens unique, op. cit.*, p. 137.

<sup>258</sup> 12, *Blumeshof, Enfance berlinoise, ibid.*, p. 66.

Le seuil est aussi le lieu privilégié des superstitions, lesquelles ne sont pas indépendantes de leur caractère symbolique. Benjamin fait allusion à une secte bouddhiste qui ne fermait aucune porte pour ne jamais « demeurer dans des lieux clos<sup>259</sup> ». Ils évitaient ainsi séquestration. Inversement, il décrit un cauchemar dans lequel il y a « des portes qui ne ferment pas », ou « qui semblent fermées sans l'être<sup>260</sup> ». La porte agit comme régisseuse de l'espace allégorique, comme le démontrent les symboles apotropaïques ou exhortatifs, religieux ou mystiques, devant les habitations : « sur la porte de beaucoup de maisons arabes, s'inscrit, me dit-on, une main rouge, au dessin plus ou moins schématique : la "main de Fatma"<sup>261</sup>. » Toutes ces croyances participent autant de ce qui s'offre à la perception du flâneur dans ses contemplations que de ce qu'elles font naître en lui au croiser de chaque porte derrière laquelle il s'imagine volontiers le monde du rêve. « La porte est en corrélation avec les "rites de passage"<sup>262</sup> » ; « "rites de passages" – c'est ainsi qu'on appelle dans le folklore les cérémonies qui se rattachent à la mort<sup>263</sup>, à la naissance, au mariage, à la puberté. [...] Nous sommes devenus très pauvres en expériences de seuil. L'endormissement est peut-être la seule qui nous soit restée<sup>264</sup>. » Mais l'endormissement suggère le rêve qu'on a, non celui qu'on vit, tandis que franchir un seuil est consciencieuse affaire de veille. Et au sursaut de l'homme qui s'endormant mais soudain se réveille fait écho celui de l'homme qui marchant constate subitement l'altération de l'espace comme connaissable et viable. La porte fermée est synonyme d'un rêve qu'on a mais qu'il peut être permis de vivre si on arrive à l'ouvrir.

---

<sup>259</sup> *Le surréalisme*, dans Idem. *Œuvres*, t. II, *op. cit.*, p. 118.

<sup>260</sup> [L 2, 7], dans Idem. *Paris capitale...*, *op. cit.*, p. 427.

<sup>261</sup> Breton, André. *Op. cit.*, p. 118.

<sup>262</sup> [L 5, 1], dans Benjamin, Walter. *Paris capitale...*, *op. cit.*, p. 432.

<sup>263</sup> « La mort, selon [nos pauvres ancêtres], venait de ce que l'on avait emporté, au seuil de la maison, un défunt dont les pieds n'étaient pas dans la bonne position. [...] Aussi prenaient-ils le soin que le défunt fût toujours emporté les pieds en avant, dans une position qu'ils estimaient bonne. » Gontcharov, Ivan. *Op. cit.*, p. 168.

<sup>264</sup> [O 2a, 1], dans Benjamin, Walter. *Paris capitale...*, *op. cit.*, p. 512.

## *Les intérieurs*

*Une porte enfin cède, et c'est ainsi qu'apparaît le  
merveilleux paysage.*<sup>265</sup>

Intérieur et extérieur sont des concepts qui répondent à des balises altérables, ils ne sont donc pas figés. Un mur s'érige comme s'abat dans la *durée* ; or l'*instant* les admet comme réalités tactiles où il est possible d'être ou de ne pas être, et l'accoutumance à un lieu passe aussi par l'expérience de ses limites. L'un qui est dans un lieu ne peut être dans son non-lieu en même temps. Le regard, quant à lui, voyage plus vite que le corps ; et tandis que le corps permanence à l'intérieur, voilà que son esprit s'échappe au-dehors, ou inversement. « Un matin je m'étais levé maussade, triste, fatigué d'oisiveté, et poussé, me semblait-il, à faire quelque chose de grand, une action d'éclat ; et j'ouvris la fenêtre, hélas<sup>266</sup> ! » Benjamin souligne un important fait historique, social, mercantile et urbain pour le flâneur : l'« ouverture des vitrines dans les façades des immeubles<sup>267</sup> ». Avec les fenêtres, « la rue devient la pièce et la pièce la rue<sup>268</sup>. » Or cette ouverture est de nature fantasmagorique : chaque regard de la rue vers l'intérieur est une transgression de l'interdit permmissible via la fenêtre ; de l'intérieur vers la rue, le déplacement par le regard de l'esprit d'un corps qui ne bouge. « La transparence croissante du ver blanc qui perd peu à peu ses couleurs fait pénétrer le monde extérieur dans l'espace intérieur, tandis que les murs habillés de miroirs projettent l'image de l'espace intérieur dans le monde extérieur. Là comme ici, le "mur" perd sa fonction de fermeture de l'espace<sup>269</sup>. » Le mur comme cloison en est une du corps, mais non de l'esprit qui se meut sans limite. « La façon dont les miroirs<sup>270</sup> et les glaces captent l'espace libre de la rue, et l'emportent dans le

---

<sup>265</sup> Aragon. *Op. cit.*, p. 243.

<sup>266</sup> « Le mauvais vitrier », *Petits poèmes en prose. Le Spleen de Paris* dans Baudelaire, Charles. *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 167.

<sup>267</sup> *Zentralpark*, dans Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire... op. cit.*, p. 246.

<sup>268</sup> [L 1, 5], dans Idem. *Paris capitale..., op. cit.*, p. 424.

<sup>269</sup> A. G. Meyer, lu en [R 2a, 1], *ibid.*, p. 556.

<sup>270</sup> « Les miroirs projettent l'extérieur animé, la rue, dans l'intérieur d'un café... » *Paris, la ville dans le miroir, Paysages urbains*, dans Benjamin, Walter. *Sens unique, op. cit.*, p. 307.

café, cela aussi fait partie de l'entrecroisement des espaces – le spectacle auquel le flâneur succombe inéluctablement<sup>271</sup>. » Si la vitre ou le miroir favorisent cet *entrecroisement des espaces*, facilitent la prise de conscience de ce qui existe au-delà de la cloison, il n'est en outre pas nécessaire au mur de laisser voir pour qu'on puisse y voir au travers : l'esprit n'a pas de mur qui le retienne. Ces considérations comprises, il n'en demeure pas moins qu'il existe un intérieur et un extérieur effectifs, c'est-à-dire où il est permis d'être exclusivement dans l'un ou dans l'autre quand bien même les regards laisseraient croire être ailleurs. Le regard comme la pensée se soumettent docilement au lieu effectif duquel ils prennent naissance, le corps dans son endroit. Ces fantasmagories du regard qui conquiert le lointain par la pensée se heurtent au seuil matériel qu'il est impossible d'éviter afin de passer d'un côté à l'autre : le lieu-autre apparaît comme paysage dans le lointain. Or, précisément, Benjamin fait de l'extérieur un intérieur pour le collectif et rompt la dichotomie matérielle classique de ce qui est *dans* et de ce qui est *hors*.

Les rues sont l'appartement du collectif. Le collectif est un être sans cesse en mouvement, sans cesse agité [éveillé], qui vit, expérimente, connaît et invente autant de choses entre les façades des immeubles que des individus à l'abri de leurs quatre murs. [...] La rue, plus que tout autre endroit, se présente ici comme l'intérieur familial et meublé des masses.<sup>272</sup>

La ville familière se dévoile comme nouvel intérieur pour les masses qui la peuplent : c'est pour elle, au-delà du se croire chez soi (fantasmagories de la vitre ou du miroir), se sentir chez soi ; le flâneur « voit la ville se scinder en deux pôles dialectiques. Elle s'ouvre à lui comme paysage et l'enferme comme chambre<sup>273</sup>. » Tandis que la chambre symbolise la tranquillité du chez-soi par l'enfermement, le paysage au contraire symbolise le monde du possible par l'ouverture. Ce sont deux conceptualisations qui se répondent et font sens si on fait de l'extérieur un ensemble homogène. « De même que la "flânerie" peut faire de Paris un intérieur, un appartement dont les pièces sont les quartiers, tout aussi nettement séparés qu'elles par des seuils, la ville, à l'inverse, peut aussi s'offrir de tous côtés au promeneur comme un paysage dépourvu de seuils<sup>274</sup>. » L'extérieur comme chambre ou intérieur est un *proche* ; comme paysage, – c'est-à-dire un extérieur, – un *lointain*. L'extérieur comme

---

<sup>271</sup> [R 1, 1], dans Idem. *Paris capitale...*, *op. cit.*, p. 552.

<sup>272</sup> [M 3a, 4] et <d°, 1>, *ibid.*, pp. 441-442 et pp. 875-876. La variante entre crochets provient de <A°, 9>, *ibid.*, p. 826.

<sup>273</sup> [M 1, 4], *ibid.*, p. 435.

<sup>274</sup> [M 3, 2], *ibid.*, p. 440.

chambre est *possession* : il signifie pour le flâneur un ancrage matériel, sécurisant. L'extérieur comme paysage est *manque* : il signifie pour le flâneur la quête d'un lieu et permet le mouvement, la flânerie. Or, le paysage est l'endroit où l'on n'est pas ; la chambre, l'endroit où l'on est « bien ». Par nature, la grande ville est bien plutôt paysage que chambre ; et si, à mesure qu'on la conquiert, la ville peut se faire chambre, soi, c'est là seulement quelque chose de fantasmagorique. En revanche, la chambre n'est pas immunisée contre les dangers de l'extérieur et est, dans son assertion la plus classique, susceptible de se transformer en extérieur à tout moment. Qui ne s'apprête pas à entrer, à perturber le dernier espace de tranquillité qu'est la maison ? C'est à ce sujet que Benjamin parle du *sortilège des seuils* : « Qu'on essaie, en effet, de leur résister, de ne pas obtempérer, quand on est seul dans un appartement, à une sonnette insistante. On verra que c'est aussi difficile qu'un exorcisme<sup>275</sup>. » La sonnette annonce un bris dans la construction démarcatrice entre intérieur et extérieur et fait de l'intérieur un extérieur : « La terreur que la sonnette fait despotiquement régner sur l'appartement, tire également sa force du sortilège du seuil. Quelque chose s'apprête dans un tintement strident à franchir le seuil<sup>276</sup>. » Il n'est pas plus permis à l'extérieur d'être totalement un intérieur, comme à l'intérieur de n'être exclusivement un intérieur.

Benjamin souligne que l'émergence de la figure du flâneur s'est produite au même moment où la maison (lieu de *otium*) cessait d'être le centre de gravité de la vie pour laisser place au bureau (lieu du *negotium*). « Pour le particulier les lieux d'habitation se trouvent pour la première fois en opposition avec les lieux du travail. Ceux-là viennent constituer l'intérieur ; le bureau en est le complément<sup>277</sup>. » La flânerie naît comme ligne reliant deux points dans l'espace, trajectoire depuis un lieu jusqu'à un autre. « On ne flâne que hors de chez soi, – l'homme qui croit flâner dans sa maison se trompe, il ne fait que muser<sup>278</sup>. » La flânerie est donc cet état bancal, en perpétuel déséquilibre entre le repos et le travail totaux, qui s'actualise dans le lieu incertain de l'extérieur. La maison et le bureau comme intérieurs sont les *pôles dialectiques de la sécurité* entre lesquels s'étend l'extérieur, lieu de l'insécurité et de l'incertitude. Ces deux pôles répondent aux angoisses ancestrales de l'homme de la quête

---

<sup>275</sup> [I 1a, 4], *ibid.*, p. 232.

<sup>276</sup> [C 3, 5], *ibid.*, p. 114.

<sup>277</sup> *Exposé de 1935*, *ibid.*, p. 41.

<sup>278</sup> Huart, Louis. *Op. cit.*, p. 123.

du gîte et de la subsistance et se répondent mutuellement en se justifiant l'un l'autre : le travail par le repos et le repos par le travail, la subsistance par le travail et le repos par le gîte<sup>279</sup>. L'étendue qui les sépare est l'univers de la flânerie, du travail reposant ou du repos travailleur. C'est un univers qui doute de lui-même et dans lequel il est admis de douter. L'importance du cabinet d'études vient de la suppression de cet itinéraire.

Ce cabinet de travail était la *cella* du petit bâtiment que Goethe avait de manière tout à fait exclusive réservé à deux choses : le sommeil et le travail. On peut mesurer ce que le voisinage de la minuscule chambre à coucher et de ce cabinet de travail retiré, pareil lui-même à une chambre à coucher, a signifié. Lorsqu'il travaillait seul le seuil le séparait, comme un degré, du lit qui trônait. Et quand il dormait, son œuvre l'attendait à côté pour le délivrer toutes les nuits des morts.<sup>280</sup>

L'intérieur est le lieu privilégié de la subjectivité ; l'extérieur, lui, est celui, sinon de l'objectivité, du moins de la *distanciation*. Ce qui advient dans la rue n'affecte pas *personnellement*. La maison (comme le bureau), elle, a un rôle privilégié pour celui qui y vit. « On se fait une image de la personnalité de quelqu'un à partir de l'appartement qu'il habite et du quartier où il réside<sup>281</sup>. » La maison, c'est le prolongement architectural d'un individu sous l'apparat du goût, du style, des moyens, etc. « De là naissent les fantasmagories de l'intérieur. Celui-ci représente pour le particulier l'univers. Il y assemble le lointain et le passé. Son salon est une loge au théâtre du monde<sup>282</sup>. » Alors que l'intérieur est le lieu du toujours identique, l'extérieur se démarque par sa qualité d'être sans cesse altéré. L'extérieur, sous la constante de la modernité, est le lieu où *les choses adviennent*, l'éternel-toujours-le-même, tandis que l'intérieur est une *enveloppe figée*, anhistorique. C'est dire qu'elle a des vertus propulsives : on accède au lointain dans l'intérieur grâce à ce qui nous ramène vers lui, c'est-à-dire grâce à ce qui ne bouge pas. « L'intérieur est non seulement l'univers du particulier, mais aussi son étui. Habiter signifie laisser des traces. Dans l'intérieur l'accent est mis sur elles<sup>283</sup>. » L'aura de l'intérieur en est une savamment calculée par son locataire par l'étalage des bibelots desquels il revendique leur trace. « La forme originaire de toute habitation, c'est la vie non

---

<sup>279</sup> Il pourrait être objecté que le labeur de la terre, par exemple d'une tâche s'accomplissant à l'extérieur, mais celui-ci n'est pas distinctif l'urbanité et lui est marginal. Or, l'homme des villes concentre son activité dans des boîtes, dans des étuis. En outre, à l'intérieur physique peut se substituer l'intérieur psychique du travail comme enfermement de la liberté, du choix et du mouvement.

<sup>280</sup> *Weimar*, 3, dans Benjamin, Walter. *Paysages urbains*, op. cit., p. 302.

<sup>281</sup> *La loutre, Enfance berlinoise*, *ibid.*, p. 63.

<sup>282</sup> *Exposé de 1935*, dans Idem. *Paris capitale...*, op. cit., p. 41.

<sup>283</sup> *Exposé de 1935*, *ibid.*

dans une maison mais dans un boîtier. Celui-ci porte l’empreinte de celui qui l’occupe. Dans le cas tout à fait extrême, l’appartement devient boîtier<sup>284</sup>. » L’image du boîtier, ou de l’étui, décrit le rapport qu’a l’homme avec sa demeure : elle évoque doublement ce qui est conforme à l’insertion très précise de ce qui est taillé sur mesure et ce qui se doit de revenir toujours au même endroit. « Ces voyages en effet avaient ceci d’étrange : leur monde lointain n’était pas toujours étranger et l’aspiration qu’il éveillait en moi n’était pas toujours celle qui vous attire vers l’inconnu, mais bien plutôt, parfois, le désir plus paisible du retour à la maison<sup>285</sup>. » Pour le flâneur, l’étalage de la rue disposé au hasard n’a su franchir le seuil de sa demeure.

Le flâneur n’a su faire de l’extérieur son chez-soi que partiellement. Or c’est précisément lorsqu’il rentre chez lui, tard le soir ou en début d’après-midi, qu’il cesse d’être flâneur. « Dans le silence de ta chambre, le temps ne pénètre plus<sup>286</sup>. » L’intérieur de la rue, si le flâneur le recherche, il ne le trouve que par moment. Vient un temps où la chambre, abhorrée ou adorée, semble être le seul intérieur qui soit. « Seules, la nuit, ta chambre te protègent : la banquette étroite où tu restes étendu, le plafond qu’à chaque instant tu redécouvres<sup>287</sup>. » L’extérieur est tout de même l’extérieur, avec toutes les insécurités qu’il suppose, et l’on finit toujours par rentrer chez soi, quand bien même on flânerait outre mesure. « Qu’on aille vers l’ouest, qu’on aille vers l’est, c’est à la maison qu’on est le mieux<sup>288</sup>. » Les *pôles dialectiques* de la chambre et de la ville chez Benjamin s’inscrivent dans un rapport dichotomique où l’un et l’autre semblent être alternativement le lieu fui pour aller vers l’autre ou le lieu désiré par peur de l’un. La ville comme extérieur est le refuge contre la chambre, la chambre, le refuge contre la ville. L’on ne saurait pourtant imaginer une existence qui n’aurait lieu que dans l’un ou l’autre.

Une ivresse s’empare de celui qui a marché longtemps sans but dans les rues. À chaque pas, la marche acquiert une force nouvelle ; les magasins, les bistrot, les femmes qui sourient ne cessent de perdre leurs attraits et le prochain coin de rue, une masse lointaine de feuillage, un nom de rue, une place lointaine dans le brouillard, le dos d’une femme qui marche devant lui] exercent une attraction toujours plus irrésistible. Puis la faim se fait sentir. [Mais] le promeneur ne veut rien savoir des centaines d’endroits qui lui permettraient de l’assouvir. Comme un animal

---

<sup>284</sup> [I 4, 4], *ibid.*, p. 239.

<sup>285</sup> *Panorama impérial, Enfance berlinoise*, dans Idem. *Sens unique, op. cit.*, p. 37.

<sup>286</sup> Percec, Georges. *Op. cit.*, p. 51.

<sup>287</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>288</sup> *La fièvre, Enfance berlinoise*, dans Benjamin. Walter. *Sens unique, op. cit.*, p. 88.



il rôde dans des quartiers inconnus[, à la recherche d'une nourriture, d'une femme,] jusqu'à ce qu'il s'effondre, totalement épuisé, dans sa chambre qui l'accueille, étrangère et froide.<sup>289</sup>

L'extérieur cher au flâneur offre l'infinité de ses distractions ; inversement, l'ennui est l'apanage de l'intérieur. Sortir de chez soi est une « tentative pour chasser l'«ennui» par le Nouveau<sup>290</sup> ». La recherche active de la foule, l'ivresse qu'elle procure au marcheur, est un acte de mauvaise foi, une tentative d'éviter d'être avec soi-même, car c'est de la réunion de la solitude et de son lieu idoine – la chambre – que s'accomplit le travail par soi et sur soi de l'*otium*. « Le caractère destructeur est l'ennemi de l'homme en étui. Ce dernier recherche le confort, dont la coquille est la quintessence. L'intérieur de la coquille est la trace tapissée de velours qu'il a imprimée sur le monde. Le caractère destructeur efface même les traces de la destruction<sup>291</sup>. » L'homme en étui, ou *casanier*, est l'antithèse du flâneur : alors que le premier recherche la solitude de l'intérieur, le deuxième est à la recherche de la présence d'autrui à l'extérieur. Le *casanier* a fait du chez-lui un chez-soi, c'est-à-dire un espace qui l'habite. Celui qui fuit son chez-soi n'a pu faire de celui-ci qu'un espace qu'il habite. Sortir de chez soi, c'est s'offrir au regard – *ai-je bien noué ma cravate ?* Le *casanier* a fait du seul regard qui importe – le sien – un regard qu'il peut soutenir. Car c'est à l'intérieur des quatre murs de sa chambre que l'homme est le plus apte à évaluer s'il est bien *en lui* – « ici, tu apprends à durer<sup>292</sup> ». Le temps de l'intérieur est un temps figé ; la réconfortante fantasmagorie de la foule n'a osé franchir le seuil de la maison du flâneur.

Quoiqu'il n'y eût pas dans la chambre deux mouvements [de pendules] qui marquassent ensemble exactement leurs secondes, je n'éprouvais aucune difficulté à retenir imperturbablement dans mon esprit le timbre de chacun et leurs différences relatives. Et ce sentiment de la *durée*, vif, parfait, existant par lui-même, indépendamment d'une série quelconque de faits (mode d'existence inintelligible peut-être pour l'homme), – cette idée, – ce sixième sens, surgissant de mes ruines, était le premier pas sensible, décisif, de l'âme intemporelle sur le seuil de l'Éternité.<sup>293</sup>

La chambre conçue comme point d'appui matériel, lieu de quiétude, fait figure de refuge. L'absence de mouvement fait de cet endroit quelque chose de toujours le même.

---

<sup>289</sup> [M 1, 3], dans Idem. Paris capitale..., op. cit., pp. 434-435. Les ajouts entre crochets droits renvoient à un passage presque identique que j'ai combiné au premier en «e°, 1», *ibid.*, pp. 876-877.

<sup>290</sup> *Notes pour l'Exposé de 1935, ibid.*, p. 901.

<sup>291</sup> *Le caractère destructeur*, dans Idem. *Œuvres*, t. II, op. cit., pp. 331-332.

<sup>292</sup> Perec, Georges. *Op. cit.*, p. 53.

<sup>293</sup> Poe, Edgar Allan. *Colloque entre Monos et Una*, dans *Nouvelles histoires extraordinaires*. Paris, Éditions Flammarion, 2008, p. 279.

« L'homme déréalisé fait de son domicile un refuge<sup>294</sup>. » Ce lieu de quiétude, dans sa plus petite assertion, c'est sa chambre ; c'est dans celle-ci qu'il est à l'abri du monde extérieur, qu'il peut avoir un moment à lui, seul avec lui-même, voire dormir, aspirer à plus rien du tout, *aspirer à ne plus être*. Dans sa chambre protectrice, l'homme recouvre son intimité, sa liberté primitive, a recours à l'abandon du sommeil, libre du regard malveillant, libre du jugement d'autrui. « Ta chambre est la plus belle des îles désertes, et Paris est un désert que nul n'a jamais traversé. Tu n'as besoin de rien d'autre que de ce calme, de ce sommeil, que de ce silence, que de cette torpeur<sup>295</sup>. » La chambre est le lieu de la plus pure intimité, car c'est lorsque l'homme dort qu'il est le plus vulnérable. En outre, la chambre est aussi le lieu du non-faire, de l'immobilisme et du non-temps : « Tu restes dans ta chambre, sans manger, sans lire, presque sans bouger<sup>296</sup>. » À l'abri des regards, des jugements, nulle faute.

Le piège, c'était ce sentiment parfois presque exaltant, cet orgueil, cette sorte d'ivresse ; tu croyais n'avoir besoin que de la ville, de ses pierres et de ses rues, des foules qui t'entraînaient, [...] ; besoin seulement de ta chambre, ton antre, ta cage, ton terrier, où tu reviens chaque jour, ce lieu presque magique où plus rien désormais ne s'offre à ta patience, même plus une fissure au plafond, même plus une veine dans le bois de l'étagère, même plus une fleur sur le papier peint.<sup>297</sup>

La chambre est le lieu où l'on revient toujours : elle peut donc être, au-delà d'un refuge, une prison. En se voulant protectrice, elle devient astreignante ; elle est une contrainte architecturale, doublée du mode de pensée qu'elle impose : « le mur qui isole, la fenêtre qui capte ou sélectionne (en prise sur le territoire), le sol-plancher qui conjure ou raréfie, le toit, qui enveloppe la singularité du lieu<sup>298</sup> ». La chambre est un *cadre-prison* qui peut aller à l'encontre de sa fonction originelle.

Ta chambre est le centre du monde. Cet antre, ce galetas en soupente qui garde à jamais ton odeur, ce lit où tu te glisses seul, cette étagère, ce linoléum, ce plafond dont tu as compté cent mille fois les fissures, les écailles, les taches, les reliefs, [...] : ainsi commence et finit ton royaume, qu'entourent en cercle concentriques, amis ou ennemis, les bruis toujours présents qui te relient seuls au monde.<sup>299</sup>

---

<sup>294</sup> *Exposé de 1935*, dans Benjamin, Walter. *Paris capitale...*, *op. cit.*, p. 41.

<sup>295</sup> Perce, Georges. *Op. cit.*, p. 52.

<sup>296</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>297</sup> *Ibid.*, pp. 110-111.

<sup>298</sup> Deleuze, Gilles et Philippe Guattari. *Op. cit.*, p. 177.

<sup>299</sup> Perce, Georges. *Op. cit.*, pp. 49-50.

Le mythe de l'intérieur est conditionné par un objet dont l'ambiguïté des fonctions et des images collectives renvoient aux confins de l'histoire et représentent l'homme dans sa plus pure intimité : cet objet, c'est le lit. Le double inanimé de l'homme, c'est son lit : symbiose quintessentielle d'un devenir non humain, le lit s'imprègne de son hôte afin de se faire son semblable. Il est, dans la pièce centrale du centre de l'univers d'un individu – sa demeure – la pièce maîtresse. « Je me suis bien imprégné de l'image de la chambre et de mon lit, comme on prête davantage attention à un endroit dont on pressent qu'on devra un jour y aller chercher quelque chose d'oublié<sup>300</sup>. » Or l'*appel du lit* est un appel chtonien, et la position allongée est celle où préfigure la mort. Les grandes angoisses naissent toutes en périphérie d'un lit ou en réponse à son inconfort. « La mort s'est installée dans ma chambre à dormir ! Où que je porte mes pieds m'attend partout la mort<sup>301</sup> ! » L'*homme qui dort* s'éloigne de son cousin le flâneur par le rythme (absence de mouvement contre mouvement lent), mais aussi par le lieu : le flâneur est hors de sa chambre.

### ***La quête de verdure***

*Tout le bizarre de l'homme, et ce qu'il y a en lui de vagabond, et d'égaré, sans doute pourrait-t-il tenir dans ces deux syllabes : jardin.*<sup>302</sup>

Il est dans la nature du citadin de rechercher des lieux propices à la flânerie, d'agrémenter ses promenades d'endroits qui n'évoquent plus la ville. Cette quête de verdure en milieu urbain, c'est ce qu'Aragon appelle et tente de définir sous le *sentiment de la nature*<sup>303</sup>. « Comme un homme qui s'endort dans le train se balance, et sa main pend, et bientôt tout ce grand corps qui

---

<sup>300</sup> *L'annonce d'une mort, Enfance berlinoise*, dans Benjamin, Walter. *Sens unique*, op. cit., p. 57.

<sup>301</sup> *L'Épopée de Gilgamesh...*, op. cit., p. 199.

<sup>302</sup> Aragon. *Op. cit.*, p. 149.

<sup>303</sup> *Ibid.*, p. 153.

oublie la vitesse du wagon va se plier dans l'immobilité du rêve, ainsi la moralité urbaine soudain vacille sous les arbres<sup>304</sup>. » Le lieu de verdure, étranger de la moralité urbaine, est un refuge extérieur, réel sanctuaire urbain pour le flâneur fuyant l'activité de ses semblables. Or c'est le propre du solitaire de vouloir fuir l'activité de l'homme. Tout le talent onirique de l'homme trouve grâce et s'épanouit dans ces lieux : l'absence de ses traces décuple l'aura des contrées lointaines qu'il invente volontiers sous les arbres et le ciel étoilé auquel il croit n'avoir aucune part et pour lequel il croit ne détenir aucun secret.

Les jardins, ce soir, dressent leurs grandes plantes brunes qui semblent au sein des villes des campements de nomades. [...] Ils reflètent fidèlement les vastes contrées sentimentales où se meuvent les rêves sauvages des citadins. Tout ce qui subsiste chez les adultes de l'atmosphère des forêts enchantées, tout ce qui participe encore en eux de l'habitude du miracle, tout ce qui respire en leur souffle un parfum de compte de fées, sous la piètre apparence démente de ces paysages faiblement inventés se révèle et dénonce l'homme avec son trésor insensé de verroteries intellectuelles, ses superstitions, ses délires. Il s'accroupit ici au milieu de toutes les pierres rondes qu'il a pu trouver, et il les compte, et il rit : il est content.<sup>305</sup>

Les parcs, squares, jardins, etc., sont de réels sanctuaires extérieurs pour le flâneur. Ces lieux de verdure ont en commun de tendre, de par la volonté qu'on y déploie, vers une absence de traces de l'homme à l'intérieur même d'un périmètre revendiqué et conquis de toutes parts par celles-ci – la ville. « En la présence sensible de ces objets non humains, nous soulignons leur valeur sentimentale subjective : le parfum de la rose, le charme d'un son, la grâce des branches qui se tordent dans le vent, nous font éprouver au fond de notre âme un sentiment de félicité<sup>306</sup>. » Le lieu de verdure se distingue de l'environnement urbain par sa propriété proprement inhumaine : il est la tentative de réinstaurer la campagne dans la ville, tentative urbaine de rusticité, un oasis intouché par l'homme dans lequel celui-ci va se ressourcer, où l'imagination est possible et stimulée justement grâce au vide d'activité qu'on y retrouve. Au parc, le monde est à construire. « *Les parcs*, au beau milieu de la ville de pierre, [...] ouvrent un espace où le rêve du citadin est emporté dans une nostalgie mythologique<sup>307</sup>. » Or de ces lieux naturels qu'il recherche, il n'en a ni le choix (l'existant est le seul possible immédiat), ni le choix de sa nature (l'existant est tel qu'il est). Un mythe balisé ne permet plus beaucoup la

---

<sup>304</sup> *Ibid.*, pp. 176-177.

<sup>305</sup> *Ibid.*, pp. 150-151.

<sup>306</sup> *Sociologie des sens*, dans Simmel, Georg. *Op. cit.*, p. 80.

<sup>307</sup> Jean Lacoste, note 6 de *La Modernité*, dans Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire...*, *op. cit.*, p. 264.

création de légendes, et le *sentiment de la nature* s'effrite tranquillement en un *sentiment de la ville, appel de l'homme*.

Mais le peuple des passants et des promeneurs dans ces grandes villes qui n'en finissent pas où il bouge, et meurt, n'a pas le choix de sa nostalgie. Rien ne lui est offert que ces mosaïques de fleurs ou de prés ou ces réductions arbitraires de la nature, qui constituent les deux types de paradis courant. Ce sont ces derniers qu'il préfère, parce qu'il est ivre encore de l'alcool romantique. Il se jette à cette illusion, tout prêt à réciter aux Buttes-Chaumont *Le Lac* de Lamartine, qui fait si joli en musique. Une fois qu'il s'y est jeté, ce n'est pas à la rumeur des torrents que son esprit chavire : le chemin de fer de ceinture est là, et le halètement des rues borne l'horizon. De grandes lampes froides surmontent toute la machinerie moderne, qui plie aussi, qui comprend aussi les rochers, les plantes vivaces et les ruisseaux domptés. Et l'homme, dans ce lieu de confusion, retrouve avec effroi l'empreinte monstrueuse de son corps, et sa face creusée. Il se heurte à lui-même à chaque pas. Voici le palais qu'il te faut, grande mécanique pensante, pour savoir enfin qui tu es.<sup>308</sup>

La fantasmagorie de la nature du flâneur se heurte à la limite naturelle des jardins, à la compénétration du *fait* de l'homme et de son absence de traces. Le parc est un leurre ; au mieux, un havre passager. La ville en effet réapparaît sans cesse même dans les endroits qu'elle prétend délaissier, et la nature même devient trace de l'activité de l'homme : elle est *là*, sous de telles dispositions, avec telles contraintes. Cet écueil paraît normal lorsqu'on considère que la ville a comme antithèse convenue la campagne, et que leur combat et leur hésitation se manifestent en banlieue, réel *état de siège* de l'expansion de la trace de l'homme sur la nature. Alors que la ville dénote l'ouvrage de l'homme, celui-ci est absent de la campagne : la campagne est *nature*. Le parc intra-muros ne serait qu'une version réduite d'une vérité plus grande. Or cette dichotomie n'apparaît nullement aussi nette pour celui qui est attentif à l'essence véritable de la ville.

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 qu'aucune strate de vibrations rouges ne cache plus. L'insécurité même des quartiers animés plonge totalement le citadin dans cette situation opaque et, au plus haut degré, atroce, dans laquelle il doit chaque jour subir le spectacle des produits de l'architecture urbaine sous les intempéries de la plaine déserte.<sup>309</sup>

L'éternité onirique de la nature est une chimère passagère dans la ville qu'elle transperce de ses différents attributs. L'activité de l'homme ne lui est pas étrangère, elle est part de soi. La ville appartient à la nature comme celle-ci prend part à celle-là. C'est ce même *sentiment de la nature* qui pousse les citadins à introduire dans leur ville des attributs qui sont

---

<sup>308</sup> Aragon. *Op. cit.*, pp. 178-179.

<sup>309</sup> *Panorama impérial*, dans Benjamin, Walter. *Sens unique, op. cit.*, pp. 171-172.

étrangers à son activité ou pouvoir de façonnement, et qui en pousse d'autres à les rechercher ; mais c'est l'*appel de la nature* qui fait de ce qu'ils croient détenir fermement être constamment envahi par une entité extérieure étrangère, de ce qu'ils confectionnent de leurs mains quelque chose qui leur deviendra étranger sous l'égide du temps. Le *sentiment de la nature* du flâneur trouve sa fin en l'artéfact et est corrélé à l'*appel de la nature* qui fait de lui une ruine. Il y a renversement dialectique : « la nature entière est machine<sup>310</sup> », non plus seulement celle-ci propre à l'homme qui serait étranger à celle-là. Cette compénétration rejette l'idée que l'homme et son activité n'appartiendraient pas non plus à la nature. « Je m'avouai ne pas trouver l'ombre de raison à ce sens partitif du mot nature<sup>311</sup>. » Doublé de l'*appel de la nature*, le *sentiment de la nature* se manifeste donc chez celui qui refuse sa qualité d'homme qui ne serait pas aussi partie d'un tout, non étranger à la nature. Celui qui recherche la nature en la ville sans savoir que celle-ci participe de celle-là est doublement étonné de voir le parc traversé par l'artéfact et la ville traversée par la campagne : ils sont nature compénétrée et compénétrante. Leur distinctibilité est vacillante, impossible ; le mouvement de l'homme, comme geste, appartient aussi à la nature.

Ayant un peu rêvé à celle-ci [l'idée de nature], l'ayant confrontée tant bien que mal avec les idées les plus courantes que je me faisais de l'univers, je dus reconnaître qu'elle était entendue, non point dans le sens large, le sens philosophique, mais dans un sens esthétique restreint, qui n'embrasse que les objets d'où l'homme est absent. Acception ancienne d'un mot, qui nous vient de ce temps que l'œuvre humaine était réputée laide, et répudiée par son père, et opposée par lui à une œuvre divine distincte à laquelle il ne se croyait point de part.<sup>312</sup>

---

<sup>310</sup> Aragon. *Op. cit.*, p. 154.

<sup>311</sup> *Ibid.*

<sup>312</sup> *Ibid.*, pp. 153-154.

## TEMPORALISATIONS

### *Le transitoire et l'éternel*

*C'est de la physionomie des années que se compose  
la figure des siècles.*<sup>313</sup>

Suranné *ne l'est plus dès lors qu'on l'emploie*. Voilà qui est choquant : le pouvoir descriptif et usuel des mots fait doublement voir l'effervescence et l'éphémérité des choses et d'eux-mêmes. La simple utilisation d'un mot comme « suranné » déterre l'éloquent paradoxe de ce qui est propre à un temps et de la manière qu'on l'appréhende. Le mot accorde une attention particulière à *ce qui advient* ; c'est ainsi que *voiture* s'est sémantiquement déplacée à travers les époques et territoires, parmi d'autres, empruntant les sentiers que l'esprit voulait bien tracer pour elle. La survivance d'un concept semble provenir de sa nature caméléonne, conjoncturelle<sup>314</sup> : le mot propre à un lieu et à un temps est condamné à l'histoire. *Modernité* est avant tout un mot. « Ce mot [“moderne”] fond dans la bouche au moment qu'elle le forme. Il en est ainsi de tout vocabulaire de la vie, qui n'exprime point l'état mais le changement<sup>315</sup>. » Les mots *qui relèvent de la conjoncture de leur emploi* ont toutefois la qualité et le défaut de tout et rien vouloir dire à la fois. *Moderne* et *nouveau* sont de ceux-là : ils s'apparentent aux déictiques, vides de sens sans le contexte de leur énonciation, sans perdre toutefois l'entièreté de leur intelligibilité. Leur équivocité est polarisante. La condamnation à la modernité est l'apanage de l'éternité.

---

<sup>313</sup> Hugo, Victor. *Les Misérables*. Paris, Éditions Gallimard, 1951, p. 127.

<sup>314</sup> Le mot de nature structurelle existe-t-il ? La pierre est-elle toujours *pierre* ? Même dans sa plus rigide fixité, il semble que le mot soit toujours conjoncturel. Un mot simple comme « pierre » – intemporel et universel – peut signifier maintes choses. Il faudrait analyser le mot sous son aspect poétique, en plus du nôtre, temporel. Or l'affaire poétique est aussi histoire de contexte.

<sup>315</sup> Aragon. *Op. cit.*, p. 143.

Tandis que le moderne renvoie à l'état de ce qui est en puissance, le nouveau dénote le passage à l'acte. La modernité et la nouveauté se répondent mutuellement dans ce qui est et ce qui devient. Le nouveau est intermittence. La modernité est l'état des choses en tant qu'elles ne sont plus nouvelles mais acquises, le moment juste après la chute ; l'antiquité est le moment qui la précède. « La modernité est en opposition avec l'antiquité, le nouveau en opposition avec le retour du même<sup>316</sup>. » L'étendue de temps du moderne s'oppose à l'étendue de temps de l'antique ; le basculement est le passage de l'autre à l'un. Le nouveau, c'est l'arrivée du différent. Or la « définition du "moderne"<sup>317</sup> comme le Nouveau dans le contexte de ce qui a toujours été présent<sup>318</sup> » fait du moderne une intermittence dans le temps de l'antiquité et rejette la modernité comme état des choses. Au contraire, elle serait plutôt *passage*. Il n'y a d'étendue temporelle concevable que celle d'Antiquité ; la modernité : c'est *l'instant*. « Ce par quoi la modernité apparaît en définitive le plus intimement apparenté à l'Antiquité, c'est sa fugacité<sup>319</sup> » : toute antiquité fut moderne en son temps et toute modernité sera antiquité en un autre postérieur. L'état des choses est aussi celui de leur passage à un autre, non simplement de leur état figé. La modernité, admettant le Nouveau, se fait antiquité. Il en va ainsi de tout : « les étudiants ne sont point la jeune génération, ils sont ceux qui vieillissent<sup>320</sup>. » Le continuum temporel offre un temps dynamique non statique – *l'état des choses est celui de leur participe présent*. « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable... Pour que toute *modernité* soit digne de devenir antiquité, il faut que la beauté mystérieuse que la vie humaine y met involontairement en ait été extraite<sup>321</sup>. » Avec Baudelaire, la modernité apparaît à la fois comme état et basculement, comme ce qui est et ce qui devient. Elle touche à l'éternel et au transitoire ; il y ajoute la notion de beauté, laquelle harmonise les deux pôles. Or la méditation hyperesthétique propre à la flânerie est la prédisposition idoine d'une réflexion profonde au cœur des choses. La *modernité*, comme *instant*, est le seul connaissable sensible : transitoire et éternel.

---

<sup>316</sup> *Zentralpark*, dans Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire...*, *op. cit.*, p. 240.

<sup>317</sup> Ou « de la "modernité" » [S 1, 4], dans Idem. *Paris capitale...*, *op. cit.*, p. 560.

<sup>318</sup> «G°, 8», *ibid.*, p. 839.

<sup>319</sup> [J 57a, 3], *ibid.*, p. 346.

<sup>320</sup> *La vie des étudiants*, dans Idem. *Œuvres*, t. I. Paris, Gallimard, 2000, p. 139.

<sup>321</sup> Baudelaire, cité en [J 6a, 3], dans Idem. *Paris capitale...*, *op. cit.*, p. 256.



Il n'est pas difficile de voir, au demeurant, que notre époque est une époque de naissance et de passage à une nouvelle période. L'esprit a rompu avec le monde où son existence et sa représentation se tenaient jusqu'alors ; il est sur le point de les faire sombrer dans les profondeurs du passé, et dans le travail de sa reconfiguration. Il est vrai que, de toute façon, il n'est jamais au repos, mais toujours en train d'accomplir un mouvement de progression continu. Mais, de la même manière que chez l'enfant, après une longue nutrition silencieuse, la première bouffée d'air interrompt cette progressivité du processus du simple accroissement – de même qu'il y a, donc, un saut qualitatif – et que c'est à ce moment-là que l'enfant est né, de même l'esprit en formation mûrit lentement et silencieusement en direction de sa nouvelle figure, détache morceau après morceau de l'édifice de son monde antérieur, et seuls quelques symptômes isolés signalent que ce monde est en train de vaciller ; la frivolité, ainsi que l'ennui, qui s'installent dans ce qui existe, le pressentiment vague et indéterminé de quelque chose d'inconnu, sont les prodromes de ce que quelque chose est en marche. Cet écaillage progressif, qui ne modifiait pas la physiologie du tout, est interrompu par la montée, l'éclair qui d'un seul coup met en place la conformation générale du monde nouveau.<sup>322</sup>

À la modernité de la pensée répond la modernité du geste. Le flâneur, sous la constante de celles-ci, constate l'événement et extirpe l'anachronique du temps synchronique. Il est celui qui appréhende ce qui est par ce qui devient et par ce qui ce n'est plus. La diachronie se manifeste dans l'état de basculement. Celui qui est à même de constater le passage du temps par le travestissement de l'espace jouit et souffre de naissances et morts perpétuelles. Le fâcheux de sa mélancolie trouve refuge dans ses appels aux lointains qu'il chérit.

Ainsi il va, il court, il cherche. Que cherche-t-il ? À coup sûr, cet homme, tel que je l'ai dépeint, ce solitaire doué d'une imagination active, toujours voyageant à travers *le grand désert d'hommes*, a un but plus élevé que celui d'un pur flâneur, un but général, autre que le plaisir fugitif de la circonstance. Il cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la modernité ; car il ne se présente pas de meilleur mot pour exprimer l'idée en question. Il s'agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire.<sup>323</sup>

Le flâneur est celui qui tente de réconcilier antiquité et modernité. Or la modernité est l'état des choses en tant qu'elles sont en train de s'altérer et devenir autre. État duquel l'on ne peut sortir qu'en y replongeant aussitôt, telle l'aiguille défectueuse d'une horloge qui, sitôt arrivée au chiffre suivant, revient sur celui d'où elle partait. Les soubassements épistémiques de la modernité sont donc plus profonds mais plus simples que l'idée qu'on en a généralement ou qu'on s'en fait faussement : c'est du changement, plutôt que du nouveau, dont elle se targue, et l'on dit la plupart du temps erronément le second alors qu'il ne s'agit que du premier. Considérer « le flâneur épaté par le nouveau<sup>324</sup> » n'est qu'un premier regard jeté sur

---

<sup>322</sup> Hegel, G. W. F. *Op. cit.*, pp. 47 et 49.

<sup>323</sup> *Le peintre de la vie moderne*, dans Baudelaire, Charles. *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 797.

<sup>324</sup> Benjamin, Walter. *Baudelaire, op. cit.*, p. 678.

une problématique plus profonde. C'est au *badaud* au contraire de n'être qu'épaté par le nouveau ; le flâneur, lui, le constate d'abord et essaie de le comprendre ensuite. Il sait que le *vrai nouveau* est ailleurs. « Le Nouveau a un caractère d'apparence et coïncide avec l'apparence de la répétition éternelle<sup>325</sup>. » Le nouveau comme intermittence n'a rien de nouveau en effet. De fait, l'appel irrésistible du gouffre de la modernité apparaît comme le lieu commun propre à chaque époque et n'est pas la constatation exclusive du flâneur.

Il n'y a pas d'époque qui ne se soit sentie « moderne » au sens excentrique et qui n'ait eu le sentiment de se trouver immédiatement devant un abîme. Avoir conscience de façon désespérément lucide de se trouver dans une crise décisive est un phénomène chronique dans l'histoire de l'humanité. Chaque époque se sent inéluctablement vouée à être un âge nouveau[, condamnée à être moderne]. Mais le “moderne”[, la « modernité » qui touche physiquement les hommes,] est aussi varié que les différents aspects d'un même kaléidoscope.<sup>326</sup>

Benjamin reprend le topos philosophique du kaléidoscope pour décrire le moderne comme manifestation de quelque chose qui n'est précisément pas nouveau. Le caractère conjoncturel de ce qui revient par intermittence s'approche en effet de l'éternel retour du même, et *regarder une belle image* n'est qu'occurrence de figures, formes et couleurs, lesquelles dépendent d'un geste. Il faut, dit Benjamin, « examiner attentivement le rapport qu'il y a entre l'optique du myriorama et le temps de la modernité, du tout-nouveau<sup>327</sup>. » Le myriorama – dans lequel l'indépendance du sujet de ses fragments (un bâtiment, une ruine, un homme) s'oppose aux constantes du paysage qui les unit (même « niveau » de ciel, de terre, de forêt ou de montagne) – permet la (ou l'a)perception d'un lieu comme sécable. Il offre, de par ses césures, le même lieu sous diverses temporalités. Le myriorama permet de se faire côtoyer différents épisodes et de les permuter afin d'en altérer la chronologie. Il n'y aurait, selon cette vision, rien de *tout-nouveau*, seulement divers ordres d'occurrences d'un changement déjà catégorisé. « Le toujours Nouveau n'est pas quelque chose d'ancien, qui demeure, ni quelque chose de passé qui revient. Mais une seule et même chose traversée d'innombrables intermittences<sup>328</sup>. » Le myriorama fait voir le paysage comme constante, l'événement comme

---

<sup>325</sup> *Notes pour l'Exposé de 1935*, dans Idem. *Paris capitale...*, *op. cit.*, p. 901.

<sup>326</sup> [S 1a, 4], *ibid.*, pp. 561-562. Les passages entre crochets viennent d'un passage presque identique en <1°, 2>, *ibid.*, p. 843. Ou encore : « Chaque époque croit qu'elle est inéluctablement vouée à être moderne, mais chacune d'entre elles a le droit d'être considérée ainsi. [...] Le sentiment qu'un bouleversement décisif est apparu avec le XIX<sup>e</sup> siècle n'est pas le privilège de Hegel et de Marx. » [S 1a, 8], *ibid.*, pp. 562-563.

<sup>327</sup> <G°, 19>, *ibid.*, p. 840.

<sup>328</sup> <G°, 19>, *ibid.*

intermittence. « L'intermittence fait que chaque regard qu'on jette dans l'espace découvre une nouvelle constellation. L'intermittence est la mesure du rythme cinématographique<sup>329</sup>. » Or le flâneur se refuse au myriorama, c'est là toute son originalité : il croit à la fois à l'ancien qui demeure et au nouveau qui disparaît ; à ce qui revient et ce qui apparaît. *La nature des choses est pour lui l'autel d'un temple au pied duquel il s'agenouille respectueusement*. Le basculement est l'état des choses comme il les constate, les vit, les souffre toujours comme pour la première fois, non comme retour perpétuel. Le flâneur ne croit pas en l'excentricité de son époque comme « moderne ». Au contraire, il tisse ses liens avec l'antiquité qu'il sait appartenir à *sa* modernité comme écho d'un lointain qu'il regrette ou auquel il rêve. *L'irrésistible sentiment de vivre le moderne* du flâneur est contrebalancé par les strates d'un passé s'accumulant sous ses pas comme en son âme. L'appel du passé comme manifestation de l'instant vécu est un appel mythique auquel le flâneur répond par la création de légendes.

Des mythes nouveaux naissent sous chacun de nos pas. Là où l'homme a vécu commence la légende, là où il vit. [...] Chaque jour se modifie le sentiment moderne de l'existence. Une mythologie se noue et se dénoue. C'est une science de la vie qui n'appartient qu'à ceux qui n'en ont point l'expérience. C'est une science vivante qui s'engendre et se fait suicide. M'appartient-il encore, j'ai déjà vingt-six ans, de participer à ce miracle ? Aurai-je longtemps le sentiment du merveilleux quotidien ? Je le vois qui se perd dans chaque homme qui avance dans sa propre vie comme dans un chemin de mieux en mieux pavé, qui avance dans l'habitude du monde avec une aisance croissante, qui se défait progressivement du goût et de la perception de l'insolite. C'est ce que désespérément je ne pourrai jamais savoir.<sup>330</sup>

---

<sup>329</sup> «G°, 19», *ibid.*

<sup>330</sup> Aragon. *Op. cit.*, pp. 15-16.

## *L'altération du paysage*

*Je ne sépare plus l'idée d'un temple de celle de son édification. [...] Le détruire et le construire sont égaux en importance.<sup>331</sup>*

La modernité est le lieu des acquêts. La ville est son propre devenir-ville : elle ne se délaïsse de ses anciens attributs – de ses vieux haillons d'édifices et de ses chemins décousus – que pour en arborer plus fièrement de nouveaux. De par sa mise à jour sans cesse requise, la ville est le chef-lieu du moderne. Le flâneur constate que sa ville vieillit avec lui. « Tu marches dans les avenues désolées, longeant les arbres rabougris, les façades pelées, les porches noirs. [...] Tu n'as d'autres rencontres que des fontaines Wallace depuis longtemps taries, des églises gluantes, des chantiers éventrés, des murs blafards<sup>332</sup>. » Le flâneur, en tant qu'*homme des villes*, est un témoin privilégié de la lutte incessante entre patrimoine et progrès, entre le domaine du connu et celui de l'inconnu, du *déjà-acquis* et de l'*à-acquérir*. Or *l'architecture est la pierre angulaire du paysage urbain*. « Depuis la préhistoire, les hommes sont des bâtisseurs. Maintes formes d'art sont nées et ont disparu [...]. En revanche, le besoin humain de se loger est permanent. L'architecture n'a jamais chômé. Son histoire est plus longue que celle de n'importe quel autre art<sup>333</sup>. » C'est de la survivance naturelle du bâtiment à l'homme que naît l'abattement de celui-ci à la mort de celui-là : l'homme n'est pas supposé lui survivre. L'altération laisse le flâneur perplexe : « une maison en démolition, où l'on voit encore la coupe des appartements, le retient longuement<sup>334</sup>. » Ce qu'on est *en train de construire* ne fait que renforcer l'image des ruines de ce qui est déjà là ; de *détruire*, ce qui bientôt ne sera plus, ou rien d'autre que ruines. L'instant présente la construction comme image de ce qui est au moment qu'on le constate. Le paysage comme image en mouvement ne se distingue plus de son antonyme la foule, égide du mouvement. Le dynamisme de la foule fait ce celle-ci quelque

---

<sup>331</sup> *Eupalinos ou l'Architecte*, dans Valéry, Paul. *Op. cit.*, p. 83.

<sup>332</sup> Perec, Georges. *Op. cit.*, pp. 108-109.

<sup>333</sup> *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, dans Benjamin, Walter. *Œuvres*, t. III, *op. cit.*, p. 108.

<sup>334</sup> Lacretelle (de), Jacques. *Loc. cit.*, p. 28.

chose d'incessamment moderne, tandis que l'architecture, de par son statisme, renvoie à la notion d'Antiquité. « Chez Baudelaire, Paris, comme emblème de l'Antiquité, contraste avec sa masse, comme emblème de la modernité<sup>335</sup>. » Or, l'apparent statisme de l'architecture n'est qu'une illusion de stabilité. Inversement, le dynamisme de la foule trouve sa limite en l'éternelle répétition d'un même mouvement : le mouvement n'émeut que lorsqu'il usurpe d'un droit qu'il n'a pas, comme il semble être le cas de l'*inanimé* en général. Alors qu'il apparaît légitime à la foule d'être en mouvement, la construction, elle, est *station*. Le constat de son altération est l'affaire du flâneur.

Si je parcours les campagnes, je ne vois que des oratoires déserts, des calvaires renversés. Le cheminement humain a délaissé ces stations, qui exigeaient un tout autre train que celui qu'il mène. Devant qui s'arrêtera-t-elle donc, la pensée contemporaine, le long de ces routes où des dangers nouveaux la limitent, devant qui humiliera-t-elle la vitesse acquise et le sentiment de sa fatalité ? Ce sont de grands dieux rouges, de grands dieux jaunes, de grands dieux verts, fichés sur le bord des pistes spéculatives que l'esprit emprunte d'un sentiment à l'autre, d'une idée à sa conséquence dans sa course à l'accomplissement. Une étrange statuaire préside à la naissance de ces simulacres.<sup>336</sup>

L'intermittente modernité s'apparente au caractère destructeur, qui laisse sur son passage les ruines d'un ancien monde. Un promeneur qui n'a pas mis les pieds depuis longtemps dans un quartier s'étonne de son changement : un édifice en cours de construction, un autre laissé à l'abandon, proie des flammes ou du désintérêt collectif, la permutation des commerces, la nature des promeneurs, même. Une voie nouvellement percée : « On peut se demander si une bonne partie du fleuve humain qui transporte journallement [...] d'incroyables flots de rêverie et de langueur ne va pas se déverser dans cette échappée nouvelle et modifier ainsi tout le cours des pensées d'un quartier, et peut-être d'un monde<sup>337</sup>. » Impossible de dire ce qu'il y avait bien pu y avoir sur tel terrain vague ; le temps a rempli sa fonction et permis à l'oubli de s'ancrer en la mémoire des citoyens. Ce qu'il y avait avant devait être mieux pour la simple raison que ça y était *déjà*, certes. Étonnamment, – l'on ne saurait dire ni pourquoi ni comment, – il y a des choses qui sont restées les mêmes... Elles résistent pour l'instant au basculement. Le regard porté de celui qui revoit à nouveau un endroit de sa ville oublié depuis longtemps est le même de celui qui rencontre une vieille connaissance après plusieurs années : il se porte intuitivement sur ses rides nouvelles, ses

---

<sup>335</sup> [J 66a, 2], dans Benjamin, Walter. *Paris capitale...*, *op. cit.*, p. 361.

<sup>336</sup> Aragon. *Op. cit.*, pp. 146-147.

<sup>337</sup> *Ibid.*, p. 22.

cheveux qui blanchissent, tombent. Le regard du flâneur *qui voit et vit au quotidien* se doit d'être affûté. L'altération a la réputation d'être sournoise.

Mais, hélas ! chaque année on lui enlève une de ses jouissances les plus chères. On a d'abord supprimé les parades qui formaient, depuis la Gaîté jusqu'à la Bastille, un véritable spectacle gratuit (il est des jours de profonde mélancolie où ce mot gratis sourit particulièrement au flâneur malheureux) qui égayait sa mélancolie et chassait les noirs soucis qui parfois le poursuivent ; il disait alors : j'ai un spleen quelconque, je vais au boulevard du Crime et des saltimbanques, et il était guéri. Puis on a, sous prétexte d'embellissements, abattu les arbres qui avaient résisté à toutes les révolutions pour leur substituer des sortes de manches à balais revêtus d'une guérite verte.<sup>338</sup>

Les dimensions affectives, morales, esthétiques que le flâneur tente d'attacher à des endroits de sa ville ne sont pas plus représentatives de ces endroits que ceux-ci ne sont prisonniers des ses affects. Concrètement (financièrement et raisonnablement) rien ne confère de valeur pratique, pragmatique, supérieure à un bâtiment, une rue, ou quelconque construction au détriment d'un autre ; l'utilité règne en la matière. « Sous prétexte d'embellissements, qu'a-t-on laissé au flâneur<sup>339</sup> ? » Benjamin parle, au sujet de Baudelaire et du Paris qu'il décrit, d'une « déploration de ce qui fut et l'absence d'espoir pour l'avenir<sup>340</sup> » : c'est l'angoisse du flâneur d'une antiquité déchue. La « lamentation sur la caducité [« et décrépitude<sup>341</sup> »] de la grande ville<sup>342</sup> » est l'attitude de celui qui vit et ressent chaque altération du paysage comme constitutive non seulement de son mode de vie – *la marche boulevard du Crime n'est plus la même* – mais encore et surtout des rapports richement entretenus avec lui – *ô, qu'il m'était cher d'errer à loisir boulevard du Crime et des saltimbanques par jour de mélancolie ! Le spleen fait du paysage un environnement médiat au flâneur* parce qu'il insiste sur la distance qu'il déterre entre proche et lointain.

Aux yeux du caractère destructeur rien n'est durable. C'est pour cette raison précisément qu'il voit partout des chemins. Là où d'autres butent sur des murs ou des montagnes, il voit encore un chemin. Mais comme il en voit partout, il lui faut partout les déblayer. Pas toujours par la force brutale, parfois par une force plus noble. Voyant partout des chemins, il est lui-même toujours à la croisée des chemins. Aucun instant ne peut connaître le suivant. Il démolit ce qui existe, non pour l'amour des décombres, mais pour l'amour du chemin qui les traverse.<sup>343</sup>

---

<sup>338</sup> Huart, Louis. *Op. cit.*, p. 98.

<sup>339</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>340</sup> *Le Paris du Second Empire chez Baudelaire*, dans Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire...*, *op. cit.*, p. 120.

<sup>341</sup> [J 57a, 3], dans Idem. *Paris capitale...*, *op. cit.*, p. 346.

<sup>342</sup> [J 72, 1], *ibid.*, p. 371.

<sup>343</sup> *Le caractère destructeur*, dans Idem. *Œuvres*, t. II, *op. cit.*, p. 332.

Le caractère destructeur est la posture de celui qui, sachant la destruction imminente, la déjoue. Le caractère destructeur de la ville est intimement lié à son appel créateur – corrélats intentionnels de besoins qui se combleront naturellement. *Le flâneur dénonce le nouveau par la suppression de l'ancien*. Dès sa naissance, le flâneur, *premier* témoin de la vie urbaine, associe mélancolie et modernité. S'il témoigne d'abord d'une conscience, d'une esthétique, d'une volonté, du pouvoir et des conjonctures propre à un temps – c'est sa grande Histoire – le bâtiment est aussi l'artéfact de la nostalgie individuelle et de la petite histoire, et le parfait flâneur apprend à faire des objets de son regard ceux de sa pensée, de son imaginaire et de son âme. Le flâneur détecte changement comme corruption. L'homme urbain qui s'intéresse à l'architecture est nécessairement tourné vers une forme de passé continu, vers le *ce-qui-a-été-mais-perdure*. « La rue conduit celui qui flâne vers un temps révolu<sup>344</sup>. » L'attachement sentimental aux objets de sa vue est la projection héroïque de vies qu'il aurait aimé vivre, de passés qu'il revendique et d'histoires anciennes qu'il réinvente, et son contact à l'architecture ambiante fait de chaque expérience (*Erfahrung*) une expérience vécue (*Erlebnis*). *L'instant-ville* est la photo de plusieurs siècles d'histoires : il n'est pas altération, mais compénétration. Il est voyage dans le temps.

Les éléments de temps les plus hétérogènes coexistent donc dans la ville. Lorsqu'on sort d'une maison du XVIII<sup>e</sup> siècle pour entrer dans une du XVI<sup>e</sup> siècle, on dévale un versant temporel. Juste à côté se trouve une église gothique et on s'enfonce dans l'abîme. Quelques pas plus loin, on est dans une rue datant des années Bismarck ..., et l'on remonte la montagne du temps. Celui qui pénètre dans une ville se sent comme pris dans un tissu de rêve où le passé le plus lointain se rattache aussi à un événement présent. [...] Des choses qui ne trouvent guère ou pas du tout d'expression dans les événements historiques, se déploient dans les villes, elles constituent un instrument très précis, malgré leur pesanteur de pierre, sensible comme une harpe éolienne aux vivantes variations historiques de l'air.<sup>345</sup>

---

<sup>344</sup> [M 1, 2], dans Idem. *Paris capitale...*, *op. cit.*, p. 434.

<sup>345</sup> Ferdinand Lion, cité en [M 9, 4], *ibid.*, p. 452.

## *La ruine et le mythe*

*Ainsi donc les remparts autour du vaste monde,  
vaincus à leur tour, ruine et poussière donneront.*<sup>346</sup>

Le promeneur urbain qui, s'échappant des rues labyrinthiques et étroites qui le guidaient en même temps qu'elles lui cachaient l'horizon de la cité, s'ébahit au retrouver d'une vaste et spacieuse place lui permettant d'admirer le champ panoramique au milieu de laquelle s'élance la tour horloge iconique de la ville : c'est elle qui indique au flâneur où et quand il se trouve. Elle est l'astre autour duquel gravite la vie qui prend conscience d'elle-même grâce à elle. Les monuments iconiques prennent la peine d'indiquer l'heure aux passants au moment où ils s'y trouvent. Bien souvent, leur ancienneté sur leur monde coïncide avec l'état du délabrement de leur horlogerie : leurs aiguilles se sont arrêtées comme le passant qui les regarde. Aux artifices d'une ville nouvelle survivent les artefacts d'un monde ancien. « Ne vois-tu donc les monuments humains tomber en ruine [...], les rocs arrachés aux grands monts s'ébouler, incapables de résister aux forces vives d'un temps fini<sup>347</sup> ? » L'instant modernissime comme intermittence ne permet aucune connaissance tactile avec le temps de l'antiquité. Être en contact avec l'artéfact, comme témoignage de celle-ci, c'est prendre conscience du temps qui conquiert le moment de l'aide des sbires du passé. L'appréhender, c'est vivre une infinité de modernités distinctes et décupler l'unicité de l'instant. « Le caractère destructeur est toujours d'attaque. Indirectement du moins, c'est la nature qui lui prescrit son rythme ; car il doit la devancer. Faute de quoi, elle se chargera elle-même de la destruction<sup>348</sup>. » La ville, lieu privilégié de l'artéfact, offre à qui sait la contempler un temps diachronique. L'éternité de la nature, même, s'effrite substantiellement dans la ville : la nature « en » ou « de » la ville devient artéfact : l'homme décide des zones de verdure, de l'emplacement des arbres, de la taille des branches. Il altère l'inaltérable. L'expérience de pensée d'une ville qui aurait été dépeuplée de l'entièreté de ses membres du jour au lendemain offre la perspective d'une ruine

---

<sup>346</sup> Lucrèce. *Op. cit.*, p. 177.

<sup>347</sup> Lucrèce. *Op. cit.*, p. 333.

<sup>348</sup> *Le caractère destructeur*, dans Benjamin, Walter. *Œuvres*, t. II, *op. cit.*, p. 331



qui se conçoit d'emblée : elle est nature. La ruine puise en son essence ce qui est le plus étranger à l'homme et appartient à la nature. Elle est absence de geste. La ruine est l'artéfact qui, vieillissant, dépérit : elle répond à l'*irrésistible appel de la nature*.

Le caractère destructeur est jeune et enjoué. Détruire en effet nous rajeunit, parce que nous effaçons par là les traces de notre âge, et nous réjouit, parce que déblayer signifie pour le destructeur résoudre parfaitement son propre état. [...] On parvient à une image apollinienne du destructeur lorsqu'on s'aperçoit à quel point le monde se trouve simplifié dès lors qu'on le considère comme digne de destruction.<sup>349</sup>

L'inarrêtable pas vers l'avenir du temps historique laisse l'*Angelus novus* face à un amoncellement de ruines qu'il ne peut restaurer de sa seule volonté. Leur restauration, même, comme *geste*, serait leur enlever ce qu'elles recèlent de plus ancien et de plus secret. La cessation du geste, outil de l'intermittence, marque le début de l'antiquité dans laquelle les choses sont mortes et n'appartiennent plus à l'homme qui encore les modelait de ses mains ; elle marque la passation du pouvoir d'altération du geste de l'homme au temps de la nature. « [L'avenue Secrétan] était déserte à cette heure, et toute livrée à l'espace, grand paysage de bâtisses mortes et inutiles, où la pierre prenait un aspect de bravade, à côté des murs de briques et de plâtras<sup>350</sup>. » La ruine impose une dichotomie ancien-nouveau. Comme *ce qui reste*, elle se fait joyau artéfactique : les strates de l'histoire reposent en leur monceau comme l'expérience de l'antique dans les couches d'un sol sédimenté. « L'expérience de l'allégorie qui s'attache aux ruines est véritablement celle de la fugacité éternelle<sup>351</sup>. » La construction est intermittence, actualisation répétée d'un mouvement. L'immobilité du *contemplatif* permet son aperception. « Je sens frémir le sol et je me trouve soudain comme un marin à bord d'un château en ruine. Tout signifie un ravage. Tout se détruit sous ma contemplation<sup>352</sup>. » La ruine, c'est la trace de la fugacité éternelle par l'aura mythologique qu'elle crée.

Pour le flâneur, la ville est d'abord le lieu de déploiement d'un imaginaire. Pour celui aux prises avec la modernité, la ville elle-même est personnage mythique, avec ses altérations, ses aspirations, ses échecs. « [Les mystères de demain] naîtront ainsi des ruines des mystères d'aujourd'hui<sup>353</sup>. » Tout mythe est construction de quelque chose, certes, mais la succession

---

<sup>349</sup> *Ibid.*, pp. 330-331.

<sup>350</sup> Aragon. *Op. cit.*, p. 170.

<sup>351</sup> [J 67, 4], dans Benjamin, Walter. *Paris capitale...*, *op. cit.*, p. 362.

<sup>352</sup> Aragon. *Op. cit.*, p. 62.

<sup>353</sup> *Ibid.*, p. 22.

du temps en fait une figure toujours changeante (il est lui aussi intermittent). « Dans les pierres du château en ruine, s'opère un incessant travail d'éboulement et de ruissellement<sup>354</sup>. » Pour les initiés, le mythe agit comme symbole : il signifie ce qu'il ne dit pas, dévoile plutôt que ne dessine. Il se déploie dans le spectre de la parabole et de l'image comme forces créatrices. Or la création d'une mythologie architecturale et citadine se dévoile sous le concept du temps passé et du mystère qui en découle. Benjamin parle de « l'architecture comme témoignage le plus important de la "mythologie" latente<sup>355</sup>. » « La topographie est le plan vertical de tout espace de tradition mythique, [...] elle peut même en devenir la clé<sup>356</sup>. » Il n'y a pas en effet de mythe qui ne naisse préalablement d'un lieu ; mais il n'en est pas non plus qui ait de rapport tactile avec lui. Le mythe naît d'un lointain tactile impossible vers une proximité immatérielle mais possible : la légende, comme émule de l'histoire, est le pont qui les unit. C'est de la mort de la ville que naissent les légendes à son sujet : le mythe naît là où cesse la vie. « Dans la poésie de Baudelaire le thème de la mort compénètre l'image de Paris<sup>357</sup>. » La modernité est éternellement aux prises avec le mythe parce qu'elle provoque incessamment la mort. Le mythe s'actualise sans cesse dans de nouveaux lieux ; pour Aragon, le mythe moderne naît dans les passages.

On n'adore plus aujourd'hui les dieux sur des hauteurs. Le temple de Salomon est passé dans les métaphores où il abrite des nids d'hirondelles et de blêmes lézards. L'esprit des cultes en se dispersant dans la poussière a déserté les lieux sacrés. Mais il est d'autres lieux qui fleurissent parmi les hommes, d'autres lieux où les hommes vaquent sans souci à leur vie mystérieuse, et qui peu à peu naissent à une religion profonde. La divinité ne les habite pas encore. Elle s'y forme, c'est une divinité nouvelle.<sup>358</sup>

La merveille architecturale, ruine-artéfact d'un passé qui n'est plus, est l'incarnation matérielle d'un mythe qui ressurgit depuis le lointain. L'homme entretient un rapport conflictuel avec les constructions grandioses, *intemporelles*, vis-à-vis du temps. Combien d'années vivra encore l'éternité ? « Des ruines dont les vestiges se dressent vers le ciel apparaissent parfois doublement belles certaines journées claires, lorsque le regard rencontre les images qui passent par leurs fenêtres ou à leurs sommets. La destruction renforce, par le

---

<sup>354</sup> *Brèves ombres*, dans Benjamin. Walter. *Œuvres*, t. II, *op. cit.*, p. 352.

<sup>355</sup> «D°, 7», dans Idem. *Paris capitale...*, *op. cit.*, p. 832.

<sup>356</sup> «L°, 7», *ibid.*, p. 847.

<sup>357</sup> *Exposé de 1935, première version, ibid.*, p. 910.

<sup>358</sup> Aragon. *Op. cit.*, p. 20.

spectacle éphémère qu'elle ouvre dans le ciel, l'éternité de ces ruines<sup>359</sup>. » Les vestiges architecturaux sont rares par nature et c'est en cette qualité de rareté qu'ils se distinguent de la masse commune des constructions récentes ; c'est de leur exclusion de la société, de la culture<sup>360</sup> et de l'époque jusqu'auxquelles ils ont persévéré que leur est conféré leur caractère mythique : le vestige est un hiéroglyphe dont le temps a rendu les caractères indéchiffrables. « Tu as vu tes ruines, ô Memphis, et ta statue chantante habitée par les insectes noirs<sup>361</sup>. » La ville aspire à l'éternité, mais aujourd'hui est. *L'historien du temps sécable* sait que sa ville mourra un jour, d'où sa compulsion de témoigner. Il sait qu'à la finitude de la vie répond celle de la ville.

L'écrivain était dans un de ces moments où l'homme, qui va cesser d'être jeune, pense à la vie, avec une gravité résignée qui lui fait retrouver partout l'image de ses propres mélancolies. La toute petite déchéance physiologique dont sa visite chez l'opticien venait de le convaincre, lui avait rappelé ce qui s'oublie si vite, cette loi d'inévitable destruction qui gouverne toute chose humaine... Il se prit soudain, lui, le voyageur d'Orient, le pèlerin des muettes solitudes où le sable est fait de la poussière des morts, à songer qu'un jour aussi cette ville, dont il entendait l'énorme halètement, mourrait, comme sont mortes tant de capitales de tant d'Empires. L'idée lui vint de l'intérêt prodigieux que nous présenterait aujourd'hui un tableau exact et complet d'une Athènes au temps de Périclès, d'une Carthage au temps des Barca, d'une Alexandrie au temps des Ptolémées, d'une Rome au temps des Césars...<sup>362</sup>

---

<sup>359</sup> *Souvenirs de voyage*, dans Benjamin, Walter. *Sens unique*, op. cit., p. 207.

<sup>360</sup> Benjamin parle du « concept de culture comme manifestation suprême de la fantasmagorie » (*Notes pour l'Exposé de 1935*, dans *Paris capitale...*, op. cit., p. 901), c'est-à-dire de la sphère auratique qui accompagne l'artéfact.

<sup>361</sup> Aragon. *Op. cit.*, p. 231.

<sup>362</sup> Citation de Paul Bourget à propos de l'origine du projet de Maxime du Camp sur Paris, lu en [C 4], dans Benjamin, Walter. *Paris capitale...*, op. cit., p. 116.

## *Le regard étranger*

*Ô matériaux ! Belles pierres !... Ô trop légers que  
nous sommes devenus !<sup>363</sup>*

Le flâneur, s'il est obnubilé par sa ville, n'est pas pour le moins inconscient de l'échec de sa tentative d'immortalisation de celle-là ; malgré tous ses efforts, il ne peut l'appréhender dans le *pur instant du saisissement*. L'homme est prisonnier du carcan temporel et ne peut s'échapper à l'instant. Sa vie est une succession de photos, très denses, qui constituent son film. Il n'y a pas de photo d'ensemble, *la* photo – unique, personnelle et globalisante – n'existe pas : la ville se dévoile comme un film par successions d'images sans cesse renouvelées. Le perpétuel changement d'état à un autre, quasi-identique, apparaît comme l'antithèse de l'intérêt porté aux choses qui caractérise le flâneur. « Tu traînes, tu traînes, tu traînes. Tu marches. Tous les instants se valent, tous les espaces se ressemblent<sup>364</sup>. » La ville se dévoile ici comme paysage dans lequel le flâneur n'est que témoin d'un environnement duquel il s'exclut. Benjamin voit chez Baudelaire : « le regard allégorique comme regard de celui qui se sent étranger. [Il parle de l']indifférence du flâneur<sup>365</sup>. » Le regard allégorique fait du flâneur un déraciné, un bohémien. L'antithèse de l'homme-ville est marquée du sceau de la modernité. Comment alors justifier l'indifférence du flâneur ? « Pour le flâneur, la ville – fût-ce celle où il est né, comme Baudelaire – n'est plus le pays natal. Elle représente pour lui une scène de spectacle<sup>366</sup> », c'est-à-dire un lointain. L'indifférence du flâneur est une *posture*, comme elle peut l'être celle du *snob*. Le flâneur, être sensible, n'est pas indifférent, mais joue à l'indifférence : il pense en ce sens se prémunir des maux du changement – se faire cynique, la belle idée ! « Ce n'est pas moi qui méditerai sur ce qu'il advient de la "forme de la ville", même de la vraie ville distraite et abstraite de celle que j'habite par la force d'un élément qui serait à ma pensée ce que l'air passe pour être à la vie. Sans aucun regret, à cette heure je la

---

<sup>363</sup> *Eupalinos ou l'Architecte*, dans Valéry, Paul. *Op. cit.*, p. 82

<sup>364</sup> Perec, Georges. *Op. cit.*, p. 86.

<sup>365</sup> *Exposé de 1935, première version*, dans Benjamin, Walter. *Paris capitale...*, *op. cit.*, p. 909.

<sup>366</sup> [J 66a, 6], *ibid.*, p. 361.

vois devenir autre et même fuir<sup>367</sup>. » L'indifférence que le flâneur arbore est une tentative de s'exclure du paysage auquel il appartient (le citadin *respire* la ville) ; c'est une tentative de distanciation qui aspire à voir du regard de celui qui est étranger aux choses (comme c'est le cas chez le *voyageur*<sup>368</sup>). « Je ne vois guère, sur ce rapide parcours, ce qui pourrait, même à mon insu, constituer pour moi un pôle d'attraction, ni dans l'espace ni dans le temps. Non : pas même la très belle et très inutile Porte Saint-Denis<sup>369</sup>. » Ce type de portes ne servent plus à rien depuis longtemps. Or c'est précisément le passage du temps qui rend les choses désuètes, incongrues, *belles* ; ce en quoi le Nouveau semble dépourvu d'âme – qualité que le flâneur recherche sous le nom de beauté – parce qu'il n'a pas de traces. La trace est à l'artéfact ce que le graffiti est à l'immeuble ; l'aura est le ressentir du graffiti. Il est le brouillard qui se dissipant fait ressurgir l'abîme devant lequel on s'est dangereusement avancé : leur révélation est un choc, leur intégration, une posture héroïque. L'*indifférent* préfère continuer sa course les yeux fermés.

Je ressentais vivement l'espoir de toucher à une serrure de l'univers : si le pêne allait tout à coup glisser. Il m'apparaissait aussi dans cet ensorcellement que le temps ne lui était pas étranger. Le temps croissant dans ce sens suivant lequel je m'avançais chaque jour, chaque jour accroissait l'empire de ces éléments encore disparates sur mon imagination. Je commençais de saisir que leur règne puisait sa nature dans leur nouveauté, et que sur l'avenir de ce règne brillait une étoile mortelle. Ils se montraient donc à moi comme des tyrans transitoires, et en quelque sorte des agents du hasard auprès de ma sensibilité. La clarté me vint enfin que j'avais le vertige du moderne.<sup>370</sup>

Le rejet volontaire de l'altération est un remède inefficace au vertige qu'il provoque nécessairement chez celui à même de le constater et de le nier, positions identiques en ce sens qu'elles l'admettent. Le vertige est le corrélat du courage de celui qui ose ouvrir les yeux. À l'indifférence du flâneur – qui érige un mur entre lui et sa ville – répond le *spleen* – qui y admet un pont, osmose sensuelle et idéale. « Le ressouvenir est l'élément par excellence des malheureux<sup>371</sup>. » L'*indifférent* tente en vain de se prémunir d'une tristesse qui le conquiert. « “Suranné” et “immémorial” vont ensemble chez Baudelaire. Les <choses> qui ont fait leur

---

<sup>367</sup> Breton, André. *Op. cit.*, p. 182.

<sup>368</sup> Le *voyageur*, dépaysé, est démis de ses fonctions de flâneur : il laisse ses études en suspens et devient un contemplateur niais qui s'approche du *badaud*. Il a perdu la charge affective qui l'unit à sa ville. Son premier regard est porté pour une dernière fois déjà.

<sup>369</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>370</sup> Aragon. *Op. cit.*, p. 143.

<sup>371</sup> Kierkegaard, lu en [J 63, 4], dans Benjamin, Walter. *Paris capitale...*, *op. cit.*, p. 356.

temps sont devenus des réceptacles inépuisables de ressouvenirs<sup>372</sup>. » Le *spleenétique* a laissé de côté sa posture d'indifférent et puise en son ressouvenir le lègue de l'antiquité. « Vieillir signifie : devenir étranger. Le *spleen* place des siècles entre l'instant présent et celui qui vient d'être vécu. C'est lui qui, inlassablement, fabrique de l'"antiquité". Et, chez Baudelaire, de fait, la modernité n'est rien d'autre que la "toute dernière antiquité"<sup>373</sup>. » Le *spleen* renverse l'effet de la fantasmagorie temporelle qui supprime la durée en incorporant l'événement dans un temps historique : précisément, il crée ce temps historique et y puise ses lamentations. Or celui qui va chercher aux confins de l'histoire – *abîmes de rêves !* – les sources de sa nostalgie n'est guère différent de celui qui les retrouve à chaque instant dans leur évocation. Et l'usufruit du temps est là pour qui sait le récolter. Nul pont ne peut être abattu entre l'homme et sa ville parce que l'homme participe d'elle : être-animé, il appartient à un concept en animation : l'homme est un devenir ville, il est un homme-ville. La ville naît de ses individus et ne survit que grâce à eux.

Les fantasmagories du flâneur sont aussi affaire d'espace que de temps. De l'altération naît le souvenir du différent. « J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans<sup>374</sup>. » C'est de sa mobilité, doublée de ce qui s'offre à sa vue, que naissent les fantasmagories du flâneur en état d'hyperesthésie. Ses fantasmagories sont celles de l'*identification empathique* et s'éloignent d'une prétention à l'indifférence. C'est en ce sens que Benjamin parle de son *ivresse anamnétique* : « cette ivresse anamnétique qui accompagne le flâneur errant dans la ville, non seulement trouve son aliment dans ce qui est perceptible à la vue, mais peut s'emparer du simple savoir, des données inertes, qui deviennent ainsi quelque chose de vécu, une expérience<sup>375</sup>. » Là où le *joueur* s'entête à chercher un avenir qui est toujours le même, le flâneur s'acharne à trouver un passé toujours différent. La fantasmagorie du flâneur est à rechercher précisément dans cette évocation volontaire du passé. Tel le poète de Baudelaire qui fait revivre en son imagination toutes les vies vécues ou à vivre, – sempiternelles chimères ! – le flâneur fait siennes les expériences d'autrui, fait de l'*Erfahrung* son *Erlebnis*. « L'expérience [*Erfahrung*] est le fruit du travail, l'expérience vécue [*Erlebnis*] est la

---

<sup>372</sup> [J 71, 2], *ibid.*, p. 370.

<sup>373</sup> [J 59a, 4], *ibid.*, p. 350.

<sup>374</sup> « Spleen » II, *Les Fleurs du mal*, dans Baudelaire, Charles. *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 53.

<sup>375</sup> [M 1, 5], dans Benjamin, Charles. *Paris capitale...*, *op. cit.*, p. 435.

fantasmagorie de l'oisif<sup>376</sup>. » L'oisiveté du flâneur participe de toutes les occasions et s'approprie un passé qui n'est pas sien.

Ce qui distingue l'expérience de l'expérience vécue, c'est que la première ne peut être détachée de l'idée d'une continuité, d'une suite. L'accent qui tombe sur l'expérience vécue sera d'autant plus important que son substrat est indépendant du travail de celui qui l'a fait. D'un travail qui se caractérise précisément par le fait qu'il sait d'expérience là où l'outsider peut tout au plus avoir une expérience vécue.<sup>377</sup>

Le flâneur est non seulement cet outsider rêvant au passé d'autrui, mais encore le travailleur de son passé propre qu'il réinvente sous chacun de ses pas. La flânerie procède par rémanences. La fantasmagorie temporelle dont est victime le flâneur s'apparente aux défaillances de la toute-puissance de la mémoire chez Proust et se forme depuis « l'entrecroisement [...] dans l'intériorité du souvenir et dans l'extériorité du vieillissement » : « le temps, pour qui se plonge en lui, dévoile une nouvelle sorte d'éternité, jusqu'alors inconnue<sup>378</sup> ». L'altération extérieure – matérielle – de ce qui s'offre à vivre s'entrechoque aux immuabilités mnémiques – psychiques – de ce qui a déjà été vécu. « L'expérience défunte qui, par euphémisme, s'appelle l'expérience vécue<sup>379</sup> », est la rémanence à laquelle s'attache le flâneur. Or cette dernière puise ses sources dans l'événement *héroïque*, qui est tel précisément parce qu'il a la puissance de survivre à l'oubli. « La fantasmagorie, qui est le schéma sous lequel tombent les trouvailles de la flânerie, est le corrélat intentionnel de l'expérience vécue. "L'expérience vécue inoubliable" est le modèle d'une fantasmagorie<sup>380</sup>. » En effet, l'expérience vécue inoubliable revêt le sublime appareil de l'expérience réalisable infiniment ; l'occurrence prend ici la forme d'une intermittence.

Les lieux que nous avons connus n'appartiennent pas qu'au monde de l'espace où nous les situons pour plus de facilité. Ils n'étaient qu'une mince tranche au milieu d'impressions contiguës qui formaient notre vie d'alors ; le souvenir d'une certaine image n'est que le regret d'un certain instant ; et les maisons, les routes, les avenues, sont fugitives, hélas, comme les années.<sup>381</sup>

---

<sup>376</sup> [M 1a, 3], *ibid.*, p. 798.

<sup>377</sup> [m 2a, 4], *ibid.*, p. 799.

<sup>378</sup> *L'image proustienne*, dans Idem. *Œuvres*, t. II, *op. cit.*, p. 149.

<sup>379</sup> *Zentralpark*, dans Idem. *Charles Baudelaire...*, *op. cit.*, p. 240.

<sup>380</sup> Idem. *Baudelaire*, *op. cit.*, p. 943. En outre : « la fantasmagorie est le corrélat intentionnel de l'expérience vécue. » [m 3a, 4], dans Idem. *Paris capitale...*, *op. cit.*, p. 801.

<sup>381</sup> Proust, Marcel. *Op. cit.*, p. 574.

Chez Proust, le lieu est indissociable d'un temps. Or les ancrages de la mémoire au passé reposent sur les images évoquées du présent. Le flâneur entretient une histoire continuée des lieux urbains fréquentés ; il s'agit toujours du même espace, mais dans un autre temps. La flânerie stimule le ressouvenir parce que celui qui flâne est témoin de l'altération. « On sait que, dans la flânerie, les lointains – qu'il s'agisse de pays ou d'époques – font irruption dans le paysage et l'instant présent<sup>382</sup>. » La fantasmagorie du flâneur le transporte à travers l'espace mais aussi le temps. Le souvenir appartient à ce qui n'est plus ; le ressouvenir, lui, force la résurgence par ce qui se veut toujours. « Un événement vécu est fini, il est à tout le moins confiné dans la seule sphère de l'expérience vécue, tandis qu'un événement remémoré est sans limites, parce qu'il n'est qu'une clef pour tout ce qui a précédé et pour tout ce qui a suivi<sup>383</sup>. » L'imagination fantasmagorique du flâneur raccorde présent et passé, proche et lointain, et s'éloigne du regard étranger par le ressouvenir qu'il propose. Le flâneur n'est pas étranger à l'altération.

### ***Le règne de l'utile***

*La mort, la station centrale dialectique : la mode la mesure du temps.*<sup>384</sup>

Le flâneur est celui qui, d'une chose délaissée et jugée inutile, en fait ressurgir l'essence poétique. Le rôle du suranné, du vieilli, du vétuste, s'effrite avec la modernité. La vétusté architecturale peut naître des changements de procédés, de matière ou de style, mais, bien souvent, elle se heurte à la tradition. « Il m'importe sur toute chose, d'obtenir de *ce qui va être*, qu'il satisfasse, avec toute la vigueur de sa nouveauté, aux exigences raisonnables de *ce*

---

<sup>382</sup> [M 2, 4], dans Benjamin, Walter. *Paris capitale...*, op. cit., p. 438.

<sup>383</sup> *L'image proustienne*, dans Idem. *Œuvres*, t. II, op. cit., p. 137.

<sup>384</sup> «C°, 2», dans Idem. *Paris capitale...*, op. cit., p. 828.



*qui a été*<sup>385</sup>. » Or le mimétisme architectural se heurte au changement d'attente vis-à-vis elle. Ce qui donne à une chose la qualité de vieillesse n'est pas seulement son âge, mais aussi son caractère d'utilité – nous parlerions donc plutôt, en ce qui a trait au *suranné*, de son caractère d'inutilité. Apparaît alors comme vieux le désuet et n'apparaît pas vieux malgré son grand âge ce qui a gardé une utilité à travers les époques (tel chemin, tel édifice). Or la ville est intransigeante avec l'inutile, et si elle lui permet quelque temps de perdurer – tracasseries administratives, bureaucratie alourdissante, marché immobilier au ralenti – trêve illusoire – elle revient toujours à la charge. Voilà enfin quelque chose d'utile, clame-t-elle franchement.

Les créations de l'homme sont faites, ou bien en vue de son corps, et c'est là le principe que l'on nomme *utilité*, ou bien en vue de son âme, et c'est là ce qu'il recherche sous le nom de *beauté*. Mais, d'autre part, celui qui construit ou qui crée, ayant affaire au reste du monde et au mouvement de la nature, qui tendent perpétuellement à dissoudre, à corrompre, ou à renverser ce qu'il fait ; il doit reconnaître un troisième principe, qu'il essaye de communiquer à ses œuvres, et qui exprime la résistance qu'il veut qu'elles opposent à leur destin de périr. Il recherche donc la *solidité* ou la *durée*.<sup>386</sup>

L'architecture est l'art qui regroupe les trois principes du corps, de l'âme et de la nature. Le corps de la création fait de celle-ci un outil ; son âme, un bibelot. La nature fait d'elle, sous l'apanage du temps, l'artéfact. L'*imminence de la destruction* se fait sentir lorsque le bâtiment perd sa qualité d'accessoire et devient simple décor ; l'artéfact appartient au paysage et tisse son lien depuis les couches du lointain. En se faisant *ruine*, l'artéfact renoue avec sa mère la nature. Tandis que l'*utilité* se pavane aux côtés du *travailleur*, la *beauté* repose sous l'égide du flâneur. La *durée*, entre autres tributaire de la *solidité*, fait naître les fantasmagories du lointain. Dans leur quête transcendante, les églises<sup>387</sup> ou temples dédiés aux dieux réunissent en même temps beauté et solidité. La flèche de l'église perce le ciel depuis son élancée du sol et se projette dans les confins de l'espace. « D'où penses-tu que nous ayons tiré la première idée et l'énergie de ces immenses efforts qui ont élevé tant de villes très illustres et de monuments inutiles, que la raison admire qui eût été incapable de les concevoir<sup>388</sup> ? » Or la cessation de l'utilité remet en question la légitimité de la durée.

---

<sup>385</sup> *Eupalinos ou l'Architecte*, dans Valéry, Paul. *Op. cit.*, p. 97.

<sup>386</sup> *Ibid.*, pp. 129-130.

<sup>387</sup> Si l'église sent le vieux, c'est parce qu'on a cessé d'y aller. Il a fallu la durée de *deux vies d'hommes* non seulement pour tuer l'idée de Dieu, mais encore enterrer le débat sur son existence. *Est-il permis à l'église de survivre à l'Église ?*

<sup>388</sup> *Ibid.*, p. 81.

L'architecture entretient un rapport conflictuel à la tradition. Faire table rase afin de recréer *depuis le vide* est un procédé bien commun, banal : rien ne sera jamais aussi neuf que le nouveau neuf. C'est le fascisme architectural. « Nouveauté. Volonté de nouveauté. [...] Il est étrange de s'attacher ainsi à la partie périssable des choses qui est exactement leur qualité d'être neuves<sup>389</sup>. » Le nouveau est l'instant modernissime, mortel. Or le nouveau, l'utilité, sont éphémères, et toutes les théories de l'hygiène se heurtent au même problème du temps. Le flâneur qui regarde les bâtiments est aux prises avec la modernité : il est le premier témoin du changement, génération comme corruption. Le rapport de la modernité à l'héritage est le même que celui de la tradition à celui-là ; toutes deux tentent de concilier l'héritage du passé et ce qui s'en démarque dans le présent. « Il se peut faire que la continuité de la tradition soit une apparence. Mais c'est précisément la permanence de cette apparence de permanence qui crée cette continuité<sup>390</sup>. » Ce rapport, c'est un choc, un conflit, une guerre perpétuelle. Les forces en présence luttent silencieusement dans un intérêt qui est le leur. Alors que le combat persévère entre patrimoine et progrès, le flâneur, lui, assiste impuissant au choc de la modernité dans lequel il n'est pas acteur mais simple spectateur.

### *L'onirisme de l'enfance*

*Métaphysique des lieux, c'est vous qui bercez les enfants, c'est vous qui peuplez leurs rêves.*<sup>391</sup>

Il recèle dans le phénomène des passages quelque chose de plus profond que son aspect folklorique pour l'historien. La notion même de modernité peut s'intelliger grâce à lui, sous-titre de l'œuvre inachevée de Benjamin *Paris capitale du XIX<sup>e</sup> siècle : le livre des passages*

---

<sup>389</sup> Paul Valéry, cité en [S 10, 6], dans Benjamin, Walter. *Paris capitale..., op. cit.*, p. 577. Voir aussi [B 5a, 2], *ibid.*, p. 99.

<sup>390</sup> [N 19, 1], *ibid.*, p.

<sup>391</sup> Aragon. *Op. cit.*, p. 19.

(*Das Passagenwerk* en allemand). D'où vient l'obsession de Benjamin à leur sujet ? Il y a d'abord contemporanéité de l'âge d'or des passages et de la flânerie : « Sans les passages, le flâneur serait malheureux ; mais sans le flâneur, les passages n'existeraient pas<sup>392</sup>. » Ils étaient, au temps où la rue était trop dangereuse pour le piéton<sup>393</sup>, le lieu de prédilection pour le flâneur. Or nul n'aurait pu prévoir qu'en leur naissance et développement, qui s'inséraient dans une transfiguration rapide de l'espace urbain, préfigurait déjà leur mort ; en leur *nom*, même. Aragon parle des « *passages*, comme si dans ces couloirs dérobés au jour, il n'était permis à personne de s'arrêter plus d'un instant<sup>394</sup>. » Benjamin s'intéresse encore à eux à cause de leur lien direct avec le concept de modernité. « Pas un déclin des passages, mais la brusque transformation. Ils se transformèrent d'un coup pour devenir le moule en creux qui servit à fondre l'image de la "modernité". Ici le siècle, non sans vanité, trouva un reflet de son passé le plus récent<sup>395</sup>. » Ils sont pour sa génération la plus récente antiquité architecturale, urbaine et sociale : leur image s'est stratifiée dans les couches du lointain. L'architecture, – *nouveauté de son moment figé*, – est indissociable de l'étendue matérielle qu'elle recouvre ; c'est pourquoi Benjamin et Franz Hessel disent que le passage est un « passé devenu espace<sup>396</sup> ». Les passages sont l'image d'un passé révolu. C'est en ce sens qu'Aragon parle de :

ces aquariums humains déjà morts à leur vie primitive, et qui méritent pourtant d'être regardés comme les recéleurs de plusieurs mythes modernes, car c'est aujourd'hui seulement que la pioche les menace, qu'ils sont effectivement devenus les sanctuaires d'un culte de l'éphémère, qu'ils sont devenus le paysage fantomatique des plaisirs et des professions maudites, incompréhensibles hier et que demain ne connaîtra jamais.<sup>397</sup>

Au temps d'Aragon et de Benjamin, les passages sont devenus le *lieu d'un temps figé*. La désuétude est génératrice d'antiquités, c'est-à-dire de mythes. Le lieu d'un temps figé est l'endroit d'où naissent les légendes. Leur essence éphémère a fait d'eux ruine en puissance, artéfact hanté par l'*appel de la nature*. « Les passages ne sont plus ce qu'ils sont pour nous parce qu'ils ne sont plus (en soi)<sup>398</sup>. » Le passage est l'artéfact d'un autre temps, vieux parce

---

<sup>392</sup> Huart, Louis. *Op. cit.*, p. 97.

<sup>393</sup> « Jusqu'en 1870 environ la rue appartient aux voitures. L'on flânait surtout dans les passages. » « F°, 35 », dans Benjamin, Walter. *Paris capitale..., op. cit.*, p. 838.

<sup>394</sup> Aragon. *Op. cit.*, p. 21.

<sup>395</sup> [S 1a, 6], dans Benjamin, Walter. *Paris capitale..., op. cit.*, p. 562.

<sup>396</sup> *Notes pour « Passages », ibid.*, p. 917.

<sup>397</sup> Aragon. *Op. cit.*, p. 21.

<sup>398</sup> *Notes pour l'Exposé de 1935*, dans Benjamin, Walter. *Paris capitale..., op. cit.*, p. 894.

qu'inutile. Rien n'appartient au passage de Benjamin et d'Aragon qui puisse les transposer directement dans le lointain du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle : toute expérience de ce lieu est fantasmagorique. « Le fait d'être passé, de ne plus exister est à l'origine d'un travail intense au sein des choses. L'historien lui confie son affaire. Il tire parti de cette force et connaît les choses telles qu'elles sont à l'instant où elles ne sont plus. Les passages sont des monuments de ce genre, des monuments d'une existence révolue<sup>399</sup>. » Cette antiquité apparaît franchement lorsqu'on considère le *temps sécable à la mesure de vies d'hommes* ; quarante vies d'hommes seulement se sont écoulées depuis le Christ, disait Benjamin, évoquant « ce pathos de la proximité<sup>400</sup> ». Depuis les passages, à peine deux. Or, de la même manière qu'avec le premier siècle, « nous n'avons avec [le XIX<sup>e</sup> siècle] aucun rapport tactile. Cela signifie que, dans le domaine historique, nous sommes habitués par notre éducation à avoir une vision à distance<sup>401</sup>. » Toute quête de proximité est de nature fantasmagorique, *auratique* : faire sienne l'expérience d'un promeneur de tortue en laisse, c'est se projeter par la pensée là où la matière refuse d'aller. La proximité trouve sa limite en l'impossibilité d'un rapport tactile, ce en quoi la naissance apparaît comme le début de l'histoire.

Le temps de l'homme, c'est d'abord celui de son enfance : pour celui qui vieillit, l'état du monde est celui tel qu'il était à son jeune âge, époque du dévoilement des choses – erreur on ne peut plus humaine. Pour le commun, l'instant zéro du monde coïncide avec le sien. Les choses telles qu'elles étaient comme il était possible de les voir : voilà l'instinct primaire, l'instant premier. *L'historien du temps de l'enfance* est en quête perpétuelle d'enfances mortes. Chaque homme, de par le temps qui sans cesse le relègue de plus en plus loin de son enfance, a le pouvoir de se faire l'historien de son passage propre. C'est ce qu'il appelle erronément *nouveauté*. « L'enfant voit tout en *nouveauté* ; il est toujours *ivre*. Rien ne ressemble plus à ce qu'on appelle l'inspiration, que la joie avec laquelle l'enfant absorbe la forme et la couleur... C'est à cette curiosité profonde et joyeuse qu'il faut attribuer l'œil fixe et animale extatique des enfants devant le *nouveau*<sup>402</sup>. » Toute intermittence vécue est nouveauté, tandis que le moment invécu est l'état des choses telles qu'elles semblent avoir

---

<sup>399</sup> «D°, 4», *ibid.*, p. 831.

<sup>400</sup> [S 1a, 3], *ibid.*, p. 561.

<sup>401</sup> «C°, 5», *ibid.*, p. 829.

<sup>402</sup> Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, cité en [J 7, 1], *ibid.*, pp. 256-257.

toujours été pour celui qui vient de surgir dans le monde : ce moment est antiquité. Vivre est une intermittence dont la naissance marque le début de l'état. L'état de *ce qui est* est indissociable de l'accordance de l'intérêt qu'on y porte et de l'impulsion héroïque qu'on se sait actualiser sans cesse. La réception tactile, qui est affaire d'habitude, fait du nouveau un acquis, mais qu'il est possible de perdre au fil du temps.

Seul un observateur superficiel peut nier qu'il y ait des correspondances entre le monde de la technique et le monde archaïque de symboles de la mythologie. Tout d'abord, il est vrai, la technique nouvelle n'est perçue que dans sa nouveauté. Mais il suffit qu'elle entre dans le premier souvenir d'enfance venu pour que ses traits changent. Chaque enfance accomplit quelque chose de grand, d'irremplaçable pour l'humanité. Par l'intérêt qu'elle porte aux phénomènes techniques, par la curiosité qu'elle a pour les sortes d'inventions et de machines, chaque enfance relie les victoires de la technique aux vieux mondes de symboles. Il n'y a rien dans la nature qui soit par essence soustrait à un tel lien. Il ne se forme pas cependant dans l'aura de la nouveauté, mais dans celle de l'habitude. Dans le ressouvenir, l'enfance et le rêve.<sup>403</sup>

La modernité vécue par l'enfant vieillissant est indissociable du monde de la technique qui l'engendre et à laquelle elle est directement corrélée. Le souvenir d'enfance, transformé en histoire, se veut vérité, image captée de l'instant. Or le mythe de l'enfance, de la pureté de son origine et de l'innocence de son regard, est doublé d'une part d'incertain et d'oubli : c'est lui qui brouille le ressouvenir et le rêve. « [L'air] a conservé cette nature insondable qu'ont pour un adulte les noms de l'enfance. Une longue période d'oubli et de silence les a transfigurés<sup>404</sup>. » L'espace symbolique, c'est celui des *choses-toujours*, état des choses à l'âge de l'enfance : ce qui apparaît ensuite n'est que modernité, *simples intermittences d'un même* : le changement. Le nouveau s'affirme comme asymbolique : il est dépourvu des associations temporelles de l'usage et de l'accoutumance. Que chaque époque se soit toujours sentie moderne n'est pas étranger au fait que chacune d'entre elles a invariablement toujours été celle en cours. « Pour la modernité, l'Antiquité est comme un cauchemar qui lui est venu dans son sommeil<sup>405</sup>. » C'est que l'antiquité porte le sceau de ce qui n'est plus, elle ne peut être appréhendée qu'oniriquement. Or elle a été vécue modernement.

Tâche de l'enfance : intégrer le nouveau monde à l'espace symbolique. L'enfant, en effet, peut faire ce que l'adulte n'est absolument pas capable de faire, à savoir se rappeler le nouveau. Les locomotives ont déjà pour nous un caractère symbolique parce que nous les avons vues dans

---

<sup>403</sup> [N 2a, 1], *ibid.*, p. 478.

<sup>404</sup> *Chasse aux papillons, Enfance berlinoise*, dans Idem. *Sens unique, op. cit.*, p. 45.

<sup>405</sup> [J 82a, 4], dans Idem. *Paris capitale..., op. cit.*, p. 389.

notre enfance. Mais nos enfants percevront celui des automobiles, dont nous ne voyons nous-mêmes que le côté nouveau, élégant, moderne, déluré.<sup>406</sup>

L'enfant qui détecte le nouveau est à même d'induire l'ancien par ce qu'il symbolise sans en avoir la clef. Le ressouvenir de l'*Erlebnis* a comme penchant le rêve de l'*Erfahrung*. La découverte des passages n'est pas affaire d'accoutumance, mais d'appropriation onirique : celui qui franchit leur seuil aspire à quelque chose qui dépasse à proprement parler le ressouvenir, il entre dans l'interlope monde des rêves. « Chaque époque a ce côté tourné vers des rêves, qui est le côté enfantin. Pour le siècle précédent [le XIX<sup>e</sup>], ce sont les passages<sup>407</sup>. » Légende et sommeil sont fondateurs de mythes, tandis que l'histoire appartient à l'état de veille. « L'existence s'écoule dans ces lieux [les passages] sans accentuation particulière, comme les épisodes des rêves. La flânerie donne son rythme à cette somnolence<sup>408</sup>. » Les échos du passé sommeillant dans les passages se font entendre depuis l'instant de veille où on les parcourt. Aux mythes du rêve répond l'histoire du réveil. L'*historien du temps de l'enfance* qui s'approprie le passé de ses ancêtres devient *historien du temps sécable*. « Nous devons nous réveiller de ce qui fût l'existence de nos parents. Nous devons dans ce réveil nous rendre compte de la proximité de cette existence<sup>409</sup>. » Cette *expérience auratique* veut supprimer le lointain tactile par l'appropriation psychique. « Qui saurait d'un geste tourner vers l'extérieur la doublure du temps ? Pourtant raconter ses rêves ne signifie rien d'autre. Et l'on ne peut parler autrement des passages, architectures où nous vivons une nouvelle fois oniriquement la vie de nos parents et de nos grands-parents<sup>410</sup>. » Cette quête de proximité s'effectue chez Benjamin grâce à une dialectique du réveil. « Le Maintenant de la connaissabilité est l'instant du réveil<sup>411</sup>. » Les passages ne sont plus (antithèse) que l'ombre de ce qu'ils étaient (thèse) ; leur redécouverte, c'est leur synthèse. Le flâneur est celui qui l'accomplit par la découverte des passages comme lieu d'un temps figé : il l'intègre dans son immédiateté. « Le savoir inconscient de l'Autrefois devient conscient<sup>412</sup>. » Ce *pathos de la proximité* renvoie directement au lointain dans le temps appréhendé depuis sa proximité matérielle. Le flâneur fait du

---

<sup>406</sup> «M°, 20», *ibid.*, p. 851.

<sup>407</sup> «F°, 7», *ibid.*, p. 836.

<sup>408</sup> [D 2a, 1], *ibid.*, p. 131.

<sup>409</sup> *Notes pour l'Exposé de 1935, ibid.*, p. 893.

<sup>410</sup> [D 2a, 1], *ibid.*, pp. 130-131.

<sup>411</sup> [N 18, 4], *ibid.*, p. 505.

<sup>412</sup> *Notes pour l'Exposé de 1935, ibid.*, p. 895.

passage comme des autres antiquités architecturales quelque chose de connaissable par l'accoutumance et s'approprie l'expérience vécue par le rêve d'un lointain.

## PROXIMITÉS

### *Le Hic et le Nunc*

*Le paysage est invisible parce que plus nous le conquérons, plus nous nous perdons en lui.*<sup>413</sup>

L'expérience du proche et du lointain est incertaine dans la mesure où nul seuil ne les distingue : le passage de l'un à l'autre serait plutôt celui d'un dégradé de couleur que d'un changement brusque. « Pas de lointain n'était plus lointain que là, où, dans le brouillard, ses voies se rejoignaient. Et pourtant le proche qui m'entourait encore naguère s'évanouissait aussi<sup>414</sup>. » Le passage du proche au lointain fait apparaître une nouvelle proximité chez celui qui y voyait encore quelque chose d'inaccessible. C'est que le lointain ne l'était que pour *lui*, et non pour ce qui s'y trouvait déjà en tant que proximité. « Le *lointain* par essence est l'inapprochable<sup>415</sup> » ; le proche, le seul approchable, duquel est permise la connaissance tactile. « L'homme forme le centre de l'horizon qu'il embrasse du regard ; de même son existence forme pour lui le centre de l'histoire<sup>416</sup>. » L'expérience de l'homme se compose du halo qu'il dégage autour de lui : de ce qu'il lui est permis de toucher en étendant le bras comme de voir en levant les yeux. C'est ce halo seul qui compose sa proximité comme dévoilement. « Peu à peu, un cercle, un îlot se dessine autour de lui. Il aperçoit un clocher, un château, un toit de chaume. Les coutumes des habitants, leurs craintes, leurs audaces, leurs gourmandises se dévoilent l'une après l'autre<sup>417</sup>. » Ces notions s'entendent encore dans la dichotomie chère à Benjamin de chambre et de paysage : tandis que le paysage est le lieu

---

<sup>413</sup> Erwin Straus, cité dans Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *Op. cit.*, p. 158.

<sup>414</sup> *Départ et retour, Enfance berlinoise*, dans Benjamin, Walter. *Sens unique, op. cit.*, p. 47.

<sup>415</sup> *Sur quelques thèmes baudelairiens*, dans Idem. *Charles Baudelaire...*, *op. cit.*, p. 200.

<sup>416</sup> *Notes pour l'Exposé de 1935*, dans Idem. *Paris capitale...*, *op. cit.*, p. 897.

<sup>417</sup> Lacretelle (de), Jacques. *Loc. cit.*, p. 28.



d'une objectivité lointaine, la chambre est celle de la proximité subjective. Le paysage est par nature le lointain défini négativement eu égard au cercle de notre proximité ou de notre intérêt ; mais il se peut que notre regard – *hyperesthésié* – se porte, non plus accidentellement, mais volontairement sur lui. C'est la pénétration au cœur des choses.

*L'expérience auratique* jaillit des confrontations du proche et du lointain qui se font écho depuis le surgissement des choses. « Est ivresse l'expérience par laquelle nous nous assurons seuls du plus proche et du plus lointain, et jamais l'un sans l'autre<sup>418</sup>. » Or ces deux concepts ne s'articulent pas seulement selon l'échelle de l'espace, mais aussi selon celle du temps. « Dans la symbolique des peuples, les lointains dans le temps peuvent se substituer aux lointains dans l'espace ; c'est pourquoi l'étoile filante qui tombe dans l'infini de l'espace est devenue le symbole du souhait exaucé<sup>419</sup>. » Le trait d'union entre proche et lointain, c'est ce que Benjamin appelle *l'expérience*. « Le lointain est le pays où les vœux sont exaucés. Plus un vœu s'étire vers les lointains du temps, et plus on peut espérer le voir se réaliser. Or ce qui ramène vers les lointains du temps, c'est l'expérience, qui en forme la trame et les articule. Aussi le souhait comblé est-il le couronnement de l'expérience<sup>420</sup>. » De même celui qui devient l'homme qu'il a toujours voulu être fait l'expérience du temps aiguillé qui file vers son but, l'homme qui, parvenu chez soi, quand tel était son objectif, en fait l'expérience spatiale, littérale. Proche et lointain sont donc des notions dépendantes du *hic et nunc* duquel leur sens prend forme.

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 avec le proche. L'accoutumance n'a pas encore fait son œuvre. À peine commençons-nous à nous y retrouver que le paysage a brusquement disparu, comme la façade d'une maison, lorsque nous y pénétrons. Celui-ci n'a pas encore acquis cette suprématie qui naît d'une exploration continue et transformée en habitude. Lorsque nous avons commencé à nous retrouver dans un endroit, cette toute première image ne peut jamais plus revenir.<sup>421</sup>

L'avancée dans le temps et l'espace fait du lointain paysage l'expérience d'une chambre comme proximité. S'accoutumer, c'est se confectionner un étui ; et proche et lointain

---

<sup>418</sup> *Vers le planétarium*, dans Benjamin, Walter. *Sens unique, op. cit.*, p. 241.

<sup>419</sup> Idem. *Baudelaire, op. cit.*, p. 935.

<sup>420</sup> *Ibid.*, p. 934.

<sup>421</sup> *Bureau des objets trouvés*, dans Benjamin, Walter. *Sens unique, op. cit.*, pp. 201-202. L'expérience d'un lieu fait de la première image qu'on s'en faisait une image déchue : c'est la perte de l'aura par l'expérience du choc. Voir la note 425.

se confondent pour celui qui en a fait l'expérience. *Or Paris est bien des choses pour celui qui s'apprête à le visiter pour la première fois !* C'est le rapport inverse aux lieux qu'a le *voyageur* dans la ville qu'il n'apprend à connaître réellement qu'en renonçant à son statut d'étranger en visite. L'expérience du *voyageur* est strictement auratique. C'est le lot de l'accoutumance, simple *réception tactile*. Poussée à bout, elle mène à la répulsion de son espace subjectif en paysage. Tel est le rôle de la carte géographique<sup>422</sup> : c'est elle qui fait s'imaginer le lointain dans sa proximité matérielle, celle de l'évocation figurative : *noms de pays*, frontières, routes, reliefs, plans d'eau... Elle actualise un concept psychique dans une concrétude tactile. « Mais 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<sup>423</sup>. » L'homme qui détient en ses mains une carte n'a plus besoin de voyager, il a fait du lointain sa pure intimité. Le projet dans le lointain est une acquisition de celui-ci dans sa proximité. L'aura parcourt à elle seule les distances que le corps ne peut souffrir et que le temps ne permet concrétiser. Aux insuccès de la projection de soi dans la distance et la durée peut suffire celle de l'image figurative : c'est la démarcation entre *projet* et *expérience*. Le *velléitaire* escamote le lointain et s'approprie l'expérience vécue, qui n'est qu'expérience rêvée, c'est-à-dire rêve et non expérience.

Le peu de goûts que Baudelaire avait pour les voyages rend d'autant plus remarquable la domination des images exotiques dans sa poésie lyrique. Sa mélancolie voit dans cette domination ses droits reconnus. Cela du reste est une indication de la force avec laquelle l'élément de l'aura voit ses droits reconnus dans sa sensibilité. « Le Voyage » est un renoncement au voyage.<sup>424</sup>

L'expérience du lointain peut se faire par l'accoutumance de la trace ou par la conquête de l'aura ; c'est la différence entre le faire et le rêver, zone nébuleuse du flâner. L'expérience de la flânerie se traduit dans les deux concepts de trace et d'aura que Benjamin a définis indépendamment du flâneur. C'est que si ces dernières lui sont constitutives, elles ne lui sont pas exclusives. L'expérience flâneuse, dont le conditionnement est celui de la contemplation mélancolico-méditative, inscrite dans un rapport qui propulse l'instant vécu à travers les âges, trouve son comble dans l'extase provoquée par l'aura, laquelle passe par la sensibilité de la trace. L'aura se situe dans l'immatérialité entre le proche et le lointain. C'est une figure

---

<sup>422</sup> La *constellation* comme représentation imagée de la pensée n'est rien d'autre qu'une carte de l'esprit, vaste réseau routier de villes et de campagnes.

<sup>423</sup> *Moscou, 2, Paysages urbains, ibid.*, p. 251.

<sup>424</sup> *Zentralpark*, dans *Ibid., Charles Baudelaire...*, *op. cit.*, p. 236.

mentale – photographie jamais prise – d’une chose sensible, matérielle ; cette figure est si forte qu’une photographie rendrait bien faiblement l’émanation de l’objet capté, sinon aucunement<sup>425</sup>. L’aura est en ce sens *vivante* pour celui qui la « voit ». Or la puissance permanente de l’imaginaire tient tout d’abord en la matérialité des choses. Mais celle-ci est éphémère et l’acquisition auratique se fait par la trace. Dans l’ordre logique, la trace apparaît d’abord ; vient ensuite l’aura. C’est pourtant dans l’ordre inverse qu’on les appréhende généralement. C’est que l’aura semble gagner en autorité ce que la trace perd en puissance. Ce sont les vases communicants d’une même réalité. Le nom qu’on ne peut plus lire sur la pierre érodée *signifie* tant de choses qu’il n’évoquait pas du temps qu’on pouvait encore le lire.

Qu’est-ce à vrai dire que l’aura ? Une singulière trame d’espace et de temps : l’unique apparition d’un lointain, si proche soit-il. Suivre du regard, un après-midi d’été, la ligne d’une chaîne de montagne à l’horizon ou une branche qui jette son ombre sur lui, c’est, pour l’homme qui repose, respirer l’aura de ces montagnes ou de cette branche.<sup>426</sup>

L’aura est cette grande conquérante qui soumet sous son joug quiconque la rencontre : le flâneur fait l’expérience de la trace par la conquête de son aura. C’est elle qui apparaît d’abord à l’esprit et qui comble l’espace immatériel entre lointain et proche. Son domaine : le vide. Elle est le lot de toute contemplation et de tout rêve. Inversement, la trace est imperceptible pour celui qui ne la recherche pas activement. La trace a pour substrat nécessaire la matière ; son appréhension ne peut se faire que depuis la proximité de celle-ci. Son domaine : le plein. L’aura, elle, peut avoir relégué sa matière et vivre d’elle-même depuis les lointains du temps et de l’espace. Il y a « opposition de la perspective et de la proximité tactile, concrète<sup>427</sup> ». La matière, comme trace, se distingue de l’aperception qu’on reçoit d’elle, son aura. L’aura comme expérience vécue est l’émanation lumineuse de l’objet qui ne produirait aucune lumière : son immatérialité fait affront à sa concrétude dans le monde de la pensée. « La trace est l’apparition d’une proximité, quelque lointain que puisse être celui

---

<sup>425</sup> La lecture classique de la trace et de l’aura n’est pas étrangère au concept de la photographie. Au contraire, comme processus de reproduction d’un original, la photographie désacralise un objet doté d’une aura et crée une copie qui perd de l’essence de l’original. Cette vision de Benjamin est directement liée au sacré et au divin, que j’ai volontairement laissée de côté parce qu’elle s’écarte de mon propos. Or rapprocher l’expérience du flâneur de la trace et à l’aura n’est pas un tour de force en ce sens où ces concepts sont autonomes et parlent d’eux-mêmes ; leur malléabilité permet de repenser le flâneur sous un autre angle.

<sup>426</sup> *L’œuvre d’art à l’ère de sa reproductibilité technique*, dans *Ibid.*, *Œuvres*, t. II, *op. cit.*, p. 75. Un passage identique apparaît dans la *Petite histoire de la photographie*, *ibid.*, pp. 310-311.

<sup>427</sup> «K°, 7», dans *Idem. Paris capitale...*, *op. cit.*, p. 845.

qui l'a laissée. L'aura est l'apparition d'un lointain, quelque proche que puisse être celui qui l'évoque. Avec la trace, nous nous emparons de la chose ; avec l'aura, c'est elle qui se rend maîtresse de nous<sup>428</sup>. » Avec l'aura comme lointain qui s'approche, la chose se rend à nous ; avec la trace comme éloignement du proche, c'est nous qui nous rendons à elle.

Chaque hiver marque la renaissance d'un narcissisme éphémère, – ô, *indicible joie que d'écrire où l'on va dans la neige !* – fugace gloire que ses pas cheminant tranquillement derrière soi. Le flâneur n'est pas créateur de traces ni d'auras, il les reçoit. Si l'homme qui marche ne peut laisser sa trace, l'objet de sa vue, lui, laisse les siennes en lui : c'est leur aura. L'environnement stigmatise le flâneur de son aura. La prédominance de l'objet de la vue trouve sa force dans l'échange de regards qu'il permet. « Au choc à la base duquel il y a l'échange de regards correspond le fait d'être attiré vers une trace<sup>429</sup>. » Dans une table de thèmes et de concepts, Benjamin écrit que le spectre d'expérience de la trace apparaît dans le souvenir et l'expérience impérissable<sup>430</sup>. Or c'est précisément ce souvenir et cette expérience impérissable qui nourrit l'aura. « Les souvenirs plus ou moins distincts dont est imprégnée chaque image qui surgit du fond de la mémoire involontaire peuvent être considérés comme son "aura". Se saisir de l'aura d'une chose veut dire : l'investir du pouvoir de lever le regard<sup>431</sup>. L'aura est la compagne du vrai solitaire qui ressent sa présence. Or le ressouvenir qui émerge des images perçues et vécues est l'affaire du flâneur : c'est lui qui, de par son conditionnement, croise le regard des choses.

L'expérience qu'on a de l'aura s'explique par le report, sur la relation entre la nature et l'homme, d'une forme de réaction courante dans la société. Celui qui est regardé ou se croit regardé ~~lève les yeux~~ répond par un regard. Faire l'expérience d'un phénomène ou d'un être, c'est se rendre compte de sa faculté de jeter un regard ~~de répondre à un regard~~. Cette faculté est pleinement poétique. Un homme, un animal ou un être inanimé vient-il à lever les yeux sous notre regard, il nous entraîne tout d'abord vers le lointain : son regard rêve, nous attire dans son rêve.<sup>432</sup>

Tandis que l'aura est le regard que nous portent les choses, la trace est celui que nous portons sur elles. L'aura a quelque chose à voir à la fois avec le voir et avec le sentir,

---

<sup>428</sup> [M 16a, 4], *ibid.*, p. 464.

<sup>429</sup> Idem. *Baudelaire, op. cit.*, p. 937.

<sup>430</sup> *Ibid.*, p. 844.

<sup>431</sup> *Ibid.*, p. 1022.

<sup>432</sup> *Ibid.*, p. 29. Les passages rayés le sont par Benjamin lui-même. Ou encore : « L'expérience de l'aura repose donc sur le transfert, au niveau des rapports entre l'inanimé – ou la nature – et l'homme, d'une forme de réaction courante dans la société humaine. » *Sur quelques thèmes baudelairiens*, dans Idem. *Charles Baudelaire...*, *op. cit.*, p. 200

l'apercevoir et le ressentir. La trace, elle, fait comprendre l'existence dans toute l'étendue de sa durée. C'est ce même *pathos de la proximité* qui insiste en la pénétration au cœur du temps, qui fait voir chez l'*historien du temps sécable* le lointain dans le temps plus proche dans l'espace, contrairement à l'*historien du temps de l'enfance* qui voit en la naissance l'instant zéro de la connaissance sensible et ignore par le fait même tout lointain. L'*aura de la grande ville* est actualisation perpétuelle. « De même qu'un être humain n'est pas défini par les limites de son corps ou du cercle qu'il remplit immédiatement de son activité, mais seulement par la somme des actions qui s'étendent dans le temps et dans l'espace, de même une ville consiste aussi dans la totalité des actions qui dépassent son immédiateté<sup>433</sup>. » L'aura comme actualisation constante et permanente déjoue les proches *hic et nunc* et s'approprie les lointains *illic et aliquando*. « La contemplation des grandes choses du passé – la cathédrale de Chartres, le temple de Paestum – consiste en vérité à les accueillir dans notre espace (et non à nous identifier à ceux qui les ont bâties ou aux prêtres). Ce n'est pas nous qui entrons en elles, ce sont elles qui entrent dans notre vie<sup>434</sup>. » Cette expérience est celle de l'aura qui cogne à la porte. C'est du conflit spatio-temporel en effet que naît la puissance de la trace et de l'aura. Le délabrement perpétuel des édifices ou constructions fait de la ville le chef-lieu de la trace. Les concepts de trace et d'aura appartiennent inévitablement à la construction d'une mythologie. La trace, quoique potentiellement mensongère, aspire à l'histoire, création de l'homme, tandis que l'aura crée sa légende et s'empare de lui. L'imaginaire de la ville est à la fois vue dans sa matérialité et dans son immatérialité. « La "mythologie", comme dit Aragon, repousse les choses au loin<sup>435</sup> » ; leur aura les attire à nouveau vers lui. Le vestige architectural s'articule et s'intelligé en même temps comme la trace du passé et l'aura de celui-ci qu'il dévoile. Perçu comme artéfact d'un passé avec lequel il n'est pas permis d'entrer tactilement en contact, il lance ses appels du lointain et conquiert l'instant dans son immédiate proximité. « Le passé télescopé par le présent<sup>436</sup> » répond au *pathos de la proximité* de l'aura par la trace.

---

<sup>433</sup> Simmel, Georg. *Op. cit.*, p. 62.

<sup>434</sup> (I°, 2), dans Benjamin, Walter. *Paris capitale...*, *op. cit.*, p. 843.

<sup>435</sup> (C°, 5), *ibid.*, p. 829.

<sup>436</sup> [N 7a, 3], *ibid.*, p. 488.

## *La statue et le monument*

*Et puis, les retours du soleil multipliant les années  
[...],  
le pavé des routes, piétiné par la foule,  
en présente l'usure et, devant les portes de la ville,  
les statues de bronze montrent leur main droite  
[amincie  
par le toucher fréquent des passants qui les  
[saluent.<sup>437</sup>*

Le faite de l'aura ressurgit dans la statue comme symbole, de ses fantasmagories du lointain, ses rêves ; qui peuplent ses légendes et font naître ses mythes. « Toutes ces délicatesses ordonnées à la durée de l'édifice étaient peu de choses au prix de celles dont il usait, quand il élaborait les émotions et les vibrations de l'âme du futur contemplateur de son œuvre<sup>438</sup>. » Le flâneur qui relève la tête à l'orée d'un square fait face à un visage de pierre qui le regarde, contemplatif et immobile. Il lui arrive quelques fois de prendre le temps de s'entretenir avec lui : un abîme l'attend dans son regard qu'il croise. « Quel regard dans ces yeux sans prunelle<sup>439</sup> ! » Buste de bronze ou de marbre reposant sur son socle de pierre, la statue participe malgré elle à la foule de la ville, vit de rencontres et d'échanges. « Dès qu'on est – ou qu'on se croit – regardé, on lève les yeux. Sentir l'aura d'une chose, c'est lui conférer le pouvoir de lever les yeux<sup>440</sup>. » L'aura de la statue fait de celui qui la contemple l'émule de son immobilité – c'est à savoir lequel des deux – du passant ou de la statue – est le plus statique. Le passant qui s'arrête à ses pieds usurpe son privilège d'immobilité et s'entretient à armes égales avec son semblable.

Au détour d'un bosquet, abritée sous de lourds ombrages, l'éternelle Mélancolie mire son visage auguste dans les eaux d'un bassin, immobiles comme elle. Et le rêveur qui passe, attristé et

---

<sup>437</sup> Lucrèce. *Op. cit.*, pp. 69 et 71.

<sup>438</sup> *Eupalinos ou l'Architecte*, dans Valéry, Paul. *Op. cit.*, p. 86.

<sup>439</sup> *Salon de 1859*, dans Baudelaire, Charles. *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 782.

<sup>440</sup> *Sur quelques thèmes baudelairiens*, dans Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire..., op. cit.*, p. 200.

charmé, contemplant cette grande figure aux membres robustes, mais alanguis par une peine secrète, dit : Voilà ma sœur !<sup>441</sup>

Comme *image allégorique*, la statue nourrit l'*identification empathique* et la mélancolie du flâneur. Elle est l'exemple-type de l'*attendeur*, n'a que faire d'attendre la mort – érosion, oxydation ou coup d'État. Le vrai flâneur se sent irrémédiablement attiré vers la statue : l'aura de celle-ci l'attire comme le gouffre l'objet de la gravité. Il veut en lire le nom, y voir les traits du visage, en apprendre à son propos ; il remarque l'intérêt qu'elle figure dans ce square, au seuil d'un immeuble... « Alors se constitue au fond des parcs et des avenues une grande nostalgie où nous avons part, qui unit l'inanimé au plus subtil de la vie, alors se lève le vent des plaisirs sublimes où l'idée enfin se libère et trouve en soi-même un aliment. Idée de l'homme<sup>442</sup> ! » Telle est l'aura de la statue : idée de l'homme par la trace de celui-ci. Tandis que l'aura d'un objet n'est que l'*émanescence* de celui-ci, celle d'une figure part à la conquête. Si le *collectionneur* recherche l'aura, le flâneur recherche aussi la trace. Il est à la recherche d'*expériences vécues* qu'il sacralise comme *divines*. Sa ville est vallonnée de tertres au-dessus desquels règnent les héros de ses légendes.

Vous traversez une grande ville vieillie dans la civilisation, une de celles qui contiennent les archives les plus importantes de la vie universelle, et vos yeux sont tirés en haut, *sursum, ad sidera* ; car sur les places publiques, aux angles des carrefours, des personnages immobiles, plus grands que ceux qui passent à leurs pieds, vous racontent dans un langage muet les pompeuses légendes de la gloire, de la guerre, de la science et du martyr. Les uns montrent le ciel, où ils ont sans cesse aspiré ; les autres désignent le sol d'où ils se sont élancés. Ils agitent ou contemplent ce qui fut la passion de leur vie et qui en est devenu l'emblème : un outil, une épée, un livre, une torche, *vitai lampada* ! Fussiez-vous le plus insouciant des hommes, le plus malheureux ou le plus vil, mendiant ou banquier, le fantôme de pierre s'empare de vous pendant quelques minutes, et vous commande, au nom du passé, de penser aux choses qui ne sont pas de la terre. Tel est le rôle divin de la sculpture.<sup>443</sup>

À la finitude matérielle de son enveloppe corporelle répond la quête de la trace de l'homme : celui-ci y inscrit son aura. Mais la statue n'est qu'*instant* ; elle est la première de couverture d'un livre qu'on aperçoit sur une table mais dont on ignore les secrets de sa langue. Sa lecture, si on y parvient, est ponctuée de mystères. Il est bien connu que la statue d'un homme, d'un dieu, n'est pas l'homme, le dieu : leur *hic et nunc* diffère. L'érection d'un buste, c'est la volonté de l'un du souvenir de l'autre. *Le monument aux morts s'adresse aux vivants.*

---

<sup>441</sup> *Salon de 1859*, dans Baudelaire, Charles. *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 781.

<sup>442</sup> Aragon. *Op. cit.*, p. 192.

<sup>443</sup> *Salon de 1859*, dans Baudelaire, Charles. *Œuvres complètes, op. cit.*, pp. 781-782.

Or le monument aux hommes illustres dénote autre chose que le simple hommage à un particulier : il est un merveilleux appareil retranscrivant le temps qui file, les âges qui passent. La statue – le monument – est *chronomètre céleste*. « Un critère pour savoir si une ville est moderne : l'absence de monuments. ("New York est une ville sans monuments", Döblin)<sup>444</sup> ». Le monument est la marque des générations qui se suivent. Le Nouveau monde se démarque par une absence d'Histoire ancienne. Comme la végétation après le passage de la lave d'un volcan, l'aura des villes assiégées renaît des monuments qui combattent l'oubli au moyen des fantasmagories de leurs légendes. « Ne me parle pas, je te prie, de ce que j'ai perdu. Laisse ma mémoire à soi-même. Laisse-lui son soleil et ses statues<sup>445</sup> ! » La statue, le monument, dénotent la perte. Ils sont hommage, ils sont fantasme. Ils sont ce qui n'est plus en tant qu'ils ne le sont pas tout à fait ; ils sont symboles de perte. Il n'est pas rare qu'une statue, survivante de strates d'époques disparues, ait perdu ses référents d'origine. C'est que la statue entretient un puissant rapport à la tradition : « Une statue antique de Vénus, par exemple, appartenait à une autre tradition chez les Grecs, qui en faisaient l'objet d'un culte, et chez les Pères de l'Église du Moyen Âge, qui y voyaient une malfaisante idole. Mais les uns et les autres avaient pareillement devant eux l'unicité de cette statue, autrement dit son aura<sup>446</sup>. » Étrange paradoxe, l'aura de la statue augmente avec le temps, à mesure qu'elle perd en intelligibilité. « Les statues archaïques offrent dans leur sourire la conscience de leur corps à celui qui les contemple, comme un enfant nous tend les fleurs fraîchement coupées, éparses et sans attaches<sup>447</sup>. » La statue flâne sans attaches à travers les âges.

L'aura, immatérielle, provient de la matière. La trace, matérielle, se fait immatérielle par le passage du temps ; en se délitant, elle se fait aura. Il y a un renversement dialectique entre ce qui est et ce qui devient. Aragon parle des « progrès du divin dans l'espace, cette invasion de l'immatériel dans la matière<sup>448</sup> » au sujet des statues, « divinités inquiétantes dont le nombre va croissant » : « et que deviendra l'humanité au jour prochain où le peuple des statues sera devenu si abondant dans les villes et les campagnes, qu'à peine l'on pourra

---

<sup>444</sup> [J 91a, 1], dans Benjamin, Walter. *Paris capitale...*, *op. cit.*, p. 402.

<sup>445</sup> *Eupalinos ou l'Architecte*, dans Valéry, Paul. *Œuvres complètes*, *op. cit.*, 87.

<sup>446</sup> *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, dans Benjamin, Walter. *Œuvres*, t. III, *op. cit.*, p. 76.

<sup>447</sup> *Souvenirs de voyage*, dans Idem. *Sens unique*, *op. cit.*, p. 209.

<sup>448</sup> Aragon. *Op. cit.*, p. 190.



circuler dans les rues de socles, à travers des champs d'attitudes. Perspective étouffante<sup>449</sup>. » Aragon entrevoyait dans le lointain une foule marmoréenne envahissante. Or la statue s'érode comme celui qui la sculpte, elle est intermittence. Comme occurrence éphémère, elle touche en ce sens à l'éternité comme procédé de ressouvenir. « La sculpture, la vraie, solennise tout, même le mouvement ; elle donne à tout ce qui est humain quelque chose d'éternel et qui participe de la dureté de la matière employée<sup>450</sup>. » C'est du mouvement dont la statue se targue, perpétuelle intermittence. « Mais alors, cher Socrate, le travail d'un artiste, quand il fait immédiatement, et par sa volonté suivie, un tel buste (comme celui d'Apollon), n'est-il pas, en quelque sorte, le contraire du temps indéfini<sup>451</sup> ? » Le surgissement d'une statue dans l'instant est un événement défini, la statue est image ; sa quête, indéfinie. Ses appels sont lancés dans le lointain de l'infini. La statue fait vibrer l'instant depuis les échos du lointain, lesquels trouvent refuge dans le projet du lieu autre et le ressouvenir du temps autre.

On me mena voir des reproductions des plus célèbres statues de Balbec – les apôtres moutonnants et camus, la Vierge du porche, et de joie ma respiration s'arrêtait dans ma poitrine quand je pensais que je pourrais les voir se modeler en relief sur le brouillard éternel et salé. Alors, par les soirs orageux et doux de février, le vent – soufflant dans mon cœur, qu'il ne faisait pas trembler moins fort que la cheminée de ma chambre, le projet d'un voyage à Balbec – mêlait en moi le désir de l'architecture gothique avec celui d'une tempête sur la mer.<sup>452</sup>

### ***Le nom toponymique***

*On ne peut pas faire tenir dans un nom beaucoup plus de durée que d'espace.<sup>453</sup>*

L'homme adamique obtint un jour le pouvoir de *nommer* ; il s'assura de ne le pas perdre. Le nom n'est pas créateur de quelque chose, il vient toujours après coup pour décrire un *existant-*

---

<sup>449</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>450</sup> *Salon de 1859*, dans Baudelaire, Charles. *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 782.

<sup>451</sup> *Eupalinos ou l'Architecte*, dans Valéry, Paul. *Op. cit.*, p. 119.

<sup>452</sup> Proust, Marcel. *Op. cit.*, p. 522.

<sup>453</sup> *Ibid.*, p. 527.

déjà tangible ou de l'esprit. Le nom est de l'ordre de l'a posteriori ; il agit comme régulateur et vise à conformer la pensée au réel. Le nom évoque malgré lui un passé : il appartient en ce sens à l'accoutumance et à l'habitude, c'est-à-dire à l'expérience.

Le nom est l'objet d'une mimésis. Celle-ci a la particularité de se montrer non pas sur ce qui vient mais sur ce qui a eu lieu autrefois, c'est-à-dire sur ce qui a été vécu. L'habitus d'une vie vécue : voilà ce que le nom conserve et, en même temps, ce dont il trace le modèle. La notion de mimésis suffit en outre à indiquer que le domaine du nom est celui du ressemblant. Et comme la ressemblance est l'organon de l'expérience, cela revient à dire que le nom ne peut être connu que dans des contextes d'expérience. Eux seuls font connaître son essence, c'est-à-dire son essence langagière.<sup>454</sup>

Le nom renvoie au lointain d'une expérience vécue. C'est pourquoi il est du pouvoir du *nom en général* de laisser des traces, de s(t)imuler une aura. « Plus on regarde un mot de près, plus il vous regarde de loin<sup>455</sup>. » L'état extatique du flâneur est maintenu par le *sortilège du nom* : c'est lui qui garde son intelligence éveillée. Le bon flâneur est celui qui « bâtit avec des noms un petit monde<sup>456</sup> ». Il n'est pas créateur de mots, mais constate ceux-ci qui abritent sous leurs ailes les mythes du passé. « Pour moi je ne suis pas celui qui dit le nom de chaque chose<sup>457</sup>. » Parmi l'étendue de ce qui s'offre au regard et à l'entendement du flâneur, le nom détient une importance particulière ; les récits de la flânerie rendent compte de l'importance de *telle* enseigne, du nom de *tel* bistrot, de l'affiche de *tel* publicitaire, du croisement de *telles* rues, etc. « J'errai le long du quai en lisant l'un après l'autre les noms des bateaux amarrés. Ce qui provoqua en moi une incompréhensible gaieté, et je souris à ce défilé de prénoms français. Ces noms étaient le gage d'un amour qui me semblait merveilleusement beau et touchant<sup>458</sup>. » *Irrémédiablement, la flânerie rejoint la lecture, c'est-à-dire la pensée*. Le nom permet « cet échange entre la ville et le livre<sup>459</sup> » : sa plurivocité fait de son étendue *constellation*.

Le flâneur qui s'égaré dans un cimetière est ébranlé par la condensation d'expériences vécues qui s'expriment par le nom des morts. Le cimetière, comme lieu où se rassemble l'expérience d'autrui en ce qu'elle est passée, tient un rôle privilégié dans la grande fantasmagorie idéelle du nom et du rêve. Les marches dans les cimetières ne sont jamais

---

<sup>454</sup> «Q°, 24», dans Benjamin, Walter. *Paris capitale...*, *op. cit.*, p. 863.

<sup>455</sup> Karl Kraus, cité dans *Hachisch à Marseille*, dans Idem. *Œuvres*, t. II, *op. cit.*, p. 57. La même citation se retrouve dans *Sur quelques thèmes baudelairiens*, dans Idem. *Charles Baudelaire...*, *op. cit.*, p. 200.

<sup>456</sup> *Moscou*, 17, *Paysages urbains*, dans Idem. *Sens unique*, *op. cit.*, p. 289.

<sup>457</sup> Aragon. *Op. cit.*, p. 228.

<sup>458</sup> *Hachisch à Marseille*, dans Benjamin, Walter. *Œuvres*, t. II, *op. cit.*, p. 53.

<sup>459</sup> *Paris, la ville dans le miroir*, *Paysages urbains*, dans Idem. *Sens unique*, *op. cit.*, p. 304.

anodines. Ce ne sont pas les pierres tombales, les caveaux, qui rendent l'atmosphère lourde et pesante ; ce ne sont pas ces pierres. Non, ce sont tous ces noms ! Car quand bien même ces pierres seraient toutes différentes, elles resteraient les mêmes ; alors que ces noms, même s'ils étaient tous identiques, ne seraient jamais les mêmes... Chaque nom clame son unicité. « Il est des endroits où le rêveur va volontiers se promener. Ce sont les cimetières. Mais non pour se plonger dans la cendre, non par un goût morbide de la mort. C'est la curiosité de la vie qui le conduit devant les tombes. [...] Le rêveur se tourne vers les tombes et fait revivre les morts<sup>460</sup>. » Cette résurrection, elle est permise par le nom. Le plus grand effet est produit par les noms qu'il n'est plus permis de lire. Chacun de ces noms est là pour rappeler au visiteur que depuis toujours on a tracé la voie pour lui. De la présence de ceux qui furent s'éveille l'âme de la ville rappelant leur absence : la ville est construite de traces et d'auras. C'est dans le cimetière qu'ont lieu les collations entre Anciens et ceux qui marchent toujours.

La différente dénomination que peuvent prendre les voies empruntées par le flâneur est à même d'influencer les fantasmagories qu'il s'apprête à vivre. Le mot « rue » n'est en effet qu'une des nombreuses façons possibles de décrire la voie en général ; elle est un nom neutre et générique, impersonnel. Son bagage légendaire encore pauvre.

Pour être comprise, la « rue » doit se détacher de la notion plus ancienne de « chemin ». Ce sont deux choses tout à fait différentes quand à leur nature mythologique. Le chemin apporte avec lui les terreurs de l'errance, qui ont dû auréoler les chefs des tribus nomades. Aujourd'hui encore, n'importe quel marcheur solitaire peut sentir dans les tours et les détours capricieux des chemins, la puissance des instructions anciennes sur les hordes errantes.<sup>461</sup>

L'ancestralité du chemin, lequel suivait jadis des raisons ignorées depuis ou des cours d'eau maintenant disparus, dénote une voie elle-même errante : elle semble dépourvue de la logique d'efficacité recherchée par un déplacement rapide et impose le détour. Le chemin est méandres. Inversement, le boulevard fait figure de *bouleversement*<sup>462</sup>. C'est lui qui rase sur son passage des quartiers entiers – *des mondes !* –, qui permet d'accéder au lointain dans l'instant le plus bref : il est fleuve. Quant à lui, le nom des passages, comme *voies d'un temps figées*, est de nature mythologique, nappe phréatique épuisée par l'usage de ses eaux. « Tu découvres les passages : Passage Choiseul, Passage des Panoramas, Passage Jouffroy, Passage

---

<sup>460</sup> Lacretelle (de), Jacques. *Loc. cit.*, p. 37.

<sup>461</sup> [P 2, 1], dans Benjamin, Walter. *Paris capitale...*, *op. cit.*, p. 536.

<sup>462</sup> Étymologie fictive présentée en [E 9, 1], *ibid.*, p. 163.

Verdeau<sup>463</sup>. » Le passage est à la voie ce que la ruine est à l'édifice. À leur déclin, « le nom des passages devint comme un filtre qui ne laissait passer que l'essence la plus intime, l'essence amère de l'Autrefois. (Ce pouvoir étrange de distiller le présent comme essence la plus intime de l'Autrefois est ce qui donne au nom, pour les vrais voyageurs, son pouvoir excitant et mystérieux<sup>464</sup>. » N'entre pas inconsciemment dans un passage celui qui a conscience de son appellation « passage » : il sait que franchir leur seuil signifie ravir au passé ses secrets les mieux gardés, s'approprier l'Autrefois dans sa plus pure proximité. « Il ne reste plus d'eux que leur nom : les passages. [...] Le bouleversement est à l'œuvre au plus intime de ces noms, c'est pour cela que nous conservons un monde dans les noms de vieilles rues<sup>465</sup>. » Or, précisément, il est des rues, bien antérieures aux passages, dont les origines et de leur nom et de leur tracé sont inconnues de celui qui les emprunte. Elles sont pour la plupart toutes de ce type.

Benjamin parle de la « sensualité des noms de rues<sup>466</sup> », tente un « essai de détermination de l'essence des noms de rues : ce ne sont pas des pures allégories<sup>467</sup> ». Beaucoup, au contraire, renferment la concrétude de ce qui a été. Les uns prennent le nom d'un homme – propriétaire ancien, illustre inconnu. « Combien de noms de rues gardent aujourd'hui encore le nom d'un propriétaire foncier qui, il y a des siècles, avait ses terrains là où elles furent percées<sup>468</sup> ? » D'autres, d'un nouvel étranger, homme célèbre. « Quand prend-on l'habitude de donner aux rues des noms qui ne se rapportent pas à elles-mêmes et sont destinés à rappeler la mémoire d'un homme célèbre<sup>469</sup> ? » La rue qui reprend par mimésis le nom d'un homme illustre agit comme la statue, mais son effet est décuplé parce qu'il atteint une tribune beaucoup plus large. Tous deux sont intermittences d'expériences vécues. D'autres encore s'inspirent de la topographie ambiante. Il y en a, par contre, qui sont attribués arbitrairement, comme plaqués là. Dépourvus d'aura à leur début, celle-ci s'agrandit au rythme de leur trace dans le sol.

---

<sup>463</sup> Perec, Georges. *Op. cit.*, p. 60.

<sup>464</sup> «D°, 6», dans Benjamin, Walter. *Paris capitale...*, *op. cit.*, p. 832.

<sup>465</sup> «D°, 4», *ibid.*, p. 831.

<sup>466</sup> [P 1, 10], *ibid.*, p. 534.

<sup>467</sup> *Notes pour l'Exposé de 1935, ibid.*, p. 895.

<sup>468</sup> [P 1, 1], *ibid.*, p. 533.

<sup>469</sup> «E°, 50», *ibid.*, p. 835.

La ville a donné à tous les mots, ou du moins à un grand nombre d'entre eux, une possibilité qui était autrement réservée à un tout petit nombre, à une classe privilégiée de mots : être anobli, entrer dans l'aristocratie du nom. Cette révolution du langage a été accomplie par ce qu'il y a de plus commun, la rue. Grâce aux noms de rues, la ville est un cosmos linguistique.<sup>470</sup>

Le nom que prend la rue renvoie directement au lointain de son devenir. Telle la statue, le nom d'une rue est *chronomètre céleste* : c'est lui qui fige dans l'espace qu'occupe la voie qu'il dénomine le temps qu'il n'est plus permis d'y vivre, les choses comme elles étaient, les gens comme ils parlaient... C'est pourquoi « il y a une volupté particulière à donner des noms aux rues<sup>471</sup>. » Se concentre en leur nom l'expérience continuelle des générations qui l'alimentent par stases de leur ouvrage. Le changer, c'est aussi détruire un monde, comme on le ferait en supprimant la rue elle-même. « On perçoit le véritable caractère expressif des noms de rues lorsqu'on les compare aux propositions de réforme qui visent à les normaliser<sup>472</sup>. » Le *nouveau nom* supprime toute poésie cachée dans les couches oniriques de l'ancien ; il est la toute dernière modernité, intermittence d'un passage. Le nom de rue ne devient allégorique que pour celui qui l'appréhende depuis l'instant vécu jusqu'aux confins de l'histoire. Apposé à d'autres, il développe une essence poétique, de nature purement arbitraire.

Un ordre grandiose apparaît dans le fait que, dans les villes, tous les noms s'entrechoquent sans exercer d'influence les uns sur les autres. Même les noms des grands hommes qui, à force d'être employés trop souvent, se sont presque transformés en notions ordinaires passent ici, encore une fois, au travers d'un filtre et retrouvent l'absolu.<sup>473</sup>

Topographie et toponymie se rejoignent du simple fait que tout lieu est désigné par un nom. Être sous l'ivresse narcotique du nom d'une rue, c'est prendre celui-là pour celle-ci. « Seule la rencontre de deux noms différents fait la magie du "coin" de rue<sup>474</sup>. » Ce ne sont plus en effet les rues matérielles qui se croisent, mais leur représentation psychique qui passe par leurs noms. D'images, ils se sont fait matière. De par son réseau vasculaire de rues qui portent des noms qui les désignent, la ville se fait constellation. Mais il est des limites à ce qu'il est permis de concevoir dans l'ensemble du cosmos. La connaissance de la ville procède comme la connaissance en général. Le mot est *fragmentaire*. « Des quartiers entiers révèlent

---

<sup>470</sup> [P 3, 5], *ibid.*, p. 539.

<sup>471</sup> [P 1, 8], *ibid.*, p. 534.

<sup>472</sup> [P 2, 4], *ibid.*, p. 536.

<sup>473</sup> (F°, 20), *ibid.*, p. 837.

<sup>474</sup> (F°, 21), *ibid.*

leur secret par les noms de leurs rues<sup>475</sup> » pour ceux qui les fréquentent d'expérience. Or la rue fréquentée d'un quartier bien connu, quand elle se prolonge démesurément dans le lointain de la ville, de sa banlieue, n'a plus pour l'habitué du quartier aucune signification, et rien ne rattache le lieu connu et aimé au nouvel endroit qu'on découvre, si ce n'est la continuité de la route et de son nom. En fait, elle n'en porte plus le nom, même si bien souvent elle le garde : le nom est toujours doublé de ce qu'il évoque, et pour le *dénaturé* rien n'est évoqué, sinon la perte du repère et la tromperie du *même-nom* pour désigner une *nature-autre*. La rue qui se prolonge dans le lointain a perdu son *genius loci* ; rien n'a perduré que le nom, qui est dépouillé de ses référents. L'allégorie naît des échos du passé et meurt là où cessent ses appels : son domaine est l'expérience.

Le nom toponymique est indissociable du lieu qu'il désigne, au point tel qu'un *même nom* pour désigner un *lieu autre* devient un *autre nom*. Benjamin se penche sur le « destin des noms de rues sous les voûtes du métro<sup>476</sup> », réseau qui transforme le signifié du nom. « Grâce [aux stations de métro] les noms des lieux où Napoléon 1<sup>er</sup> a remporté des victoires se métamorphosent en dieux souterrains<sup>477</sup>. » Le nom de métro a deux visages : celui qu'il prend sur terre et celui qu'il invente sous terre. « [Les noms de métro] ont brisé les chaînes infâmes qui les attachaient à une rue, à une place ; ici, dans les ténèbres striées d'éclairs et percées de sifflets, les noms sont devenus des divinités informes des cloaques, des fées des catacombes<sup>478</sup>. » Or si le même nom qui ne désigne plus la même chose perd de son essence originelle, une aura se crée en revanche autour du nouveau lieu. Sous terre, la rareté du nom s'éclipse sous son abondance en surface : il y a « combinaison du nom et du labyrinthe dans le métro<sup>479</sup> ». « Mais quelle puissance nouvelle acquièrent les noms de la ville lorsqu'ils surgissent dans le labyrinthe souterrain du métro ! De vraies provinces troglodytiques<sup>480</sup>. » Le cloisonnement de l'intérieur se démarque de l'ouverture de l'extérieur, inspire la création d'un enfer et de ses monstres. L'extérieur de la rue se présente comme lointain où l'on n'est plus. « On ne perçoit plus rien en ces lieux souterrains de l'entrechoquement et du chevauchement

---

<sup>475</sup> *Paris, la ville dans le miroir, Paysages urbains*, dans Idem. *Sens unique, op. cit.*, p. 305.

<sup>476</sup> «F°, 28», dans Idem. *Paris capitale..., op. cit.*, p. 838.

<sup>477</sup> «K°, 1», *ibid.*, p. 844.

<sup>478</sup> [C 1a, 2], *ibid.*, p. 109.

<sup>479</sup> «F°, 30», *ibid.*, p. 838.

<sup>480</sup> [P 2, 3], *ibid.*, p. 536.

des noms qui forment le réseau onomastique de la ville en surface. Chaque nom demeure ici solitaire, l'enfer est son apanage ; Amer Picon Dubonnet sont les gardiens du seuil<sup>481</sup>. »

Aristote distingue le nom (non indicateur du temps) du verbe (indicateur du temps) : « le verbe est un composé signifiant, qui indique le temps, dont aucune partie n'est signifiante par elle-même, comme les noms ; ainsi *homme* ou *blanc* n'indiquent pas le moment, alors que *il marche* ou *il a marché* ajoute au sens l'indication du temps présent ou passé<sup>482</sup>. » Pris ainsi, le nom peut être intelligé comme une image fixée dans sa durée. L'image qu'on se fait ainsi d'un homme ou du blanc restera inchangée au fil du temps ; ils sont concepts. Or il en va tout autrement du nom toponymique, lequel a la particularité d'inclure en lui-même des notions précisément temporelles, à savoir celles du ressouvenir et du souhait. C'est pourquoi il détient la qualité de stimuler démesurément l'imagination, « du simple fait qu'à chaque pas on foule un sol dénommé. Et lorsqu'un de ces noms vous frappe, l'imagination construit en un tour de main tout un quartier autour de lui<sup>483</sup>. » L'aura du nom supprime la distance à parcourir depuis les lointains de l'imagination et fait du paysage habitation.

Digression sur la place du Maroc. La ville et l'intérieur, la ville et la campagne ne sont pas les seuls à pouvoir s'entrecroiser ; de tels entrecroisements peuvent trouver une forme beaucoup plus concrète. Il y a, par exemple, la place du Maroc à Belleville. Lorsque je le découvris un dimanche après-midi, ce triste amas de pierres avec ses maisons de rapport devint pour moi non seulement un désert marocain, mais aussi et surtout un monument de l'impérialisme colonial : la vision topographique s'entrecroisait en lui avec la signification allégorique, et il n'en perdait pas pour autant sa place au cœur de Belleville. Mais il est d'ordinaire réservé aux narcotiques de pouvoir susciter pareille vision. De fait, les noms de rues, dans ces cas-là, sont des substances enivrantes qui rendent notre perception plus riche en strates et en sphères que dans l'existence ordinaire.<sup>484</sup>

L'expérience de Benjamin à la place du Maroc est celle de l'association de l'image perçue et de l'image pensée qui est véhiculée par le nom : c'est de la compénétration de la topographie de la place et de sa toponymie que naissent ses fantasmagories. L'expérience auratique est permise à celui qui en voit les traces : ici, c'est le nom. Il en va du nom de rue comme du nom toponymique en général, simple inférence d'un tout. Le nom toponymique se distingue du nom en général parce que, en plus de désigner autre chose que lui-même, – le

---

<sup>481</sup> [C 1a, 2], *ibid.*, p. 109.

<sup>482</sup> 1457a, dans Aristote. *Poétique*. Paris, Le livre de poche, 1990, pp. 116-117.

<sup>483</sup> *Moscou, 2, Paysages urbains*, dans Benjamin, Walter. *Sens unique, op. cit.*, p. 250.

<sup>484</sup> «L°, 25», dans Idem. *Paris capitale...*, *op. cit.*, p. 848. Il existe un passage presque identique en [P 1a, 2], *ibid.*, p. 535.

nom : sa tâche, – il désigne un *espace* – habitable et transitoire, désiré ou abhorré. Pour dire brièvement, il fait resurgir un lointain dans l'immédiateté de sa matière. Alors que le simple nom se contente généralement de décrire, de *désigner*, le nom toponymique *évoque*. Il évoque une troisième entité, autre que lui-même et ce qu'il désigne. Le nom toponymique évoque le rêve : c'est lui qui trace la ligne entre l'objet du désir, l'image qu'on s'en fait et la distance qui nous en sépare. *Le nom toponymique est allégorie en puissance.*

L'extraordinaire nostalgie qui, au cœur de l'objet désiré [Notre-Dame, déformée par le rêve], m'avait assailli n'était point celle qui, de loin, tend vers l'image. C'était la bienheureuse nostalgie qui a déjà franchi le seuil de l'image et de la possession, et n'a plus conscience que de la force du nom dont vit la chose aimée, dans lequel elle se transforme, vieillit, rajeunit et, elle-même sans image, est le refuge de toute image.<sup>485</sup>

Benjamin n'a pas l'« image » de Notre-Dame en tête, mais son *nom* : c'est du nom propre que provient son image mentale et non l'inverse. Le flâneur qui se dirige vers le lieu qu'il appelle de son nom tente l'expérience d'accéder au lointain et réalise le rêve de se l'approprier. Il vit une expérience auratique. Dire le nom est évoquer le rêve ; dire le nom d'un lieu est évoquer le rêve de s'y rendre. Voilà pourquoi l'aura du nom toponymique est démesurément grande, même s'il est permis d'associer une aura moindre nom en général. Celui-là participe de la grande fantasmagorie flâneuse en faisant s'associer diverses images dans divers lieux et temps : elle projette le flâneur dans des lieux où il n'est pas, à des époques qu'il n'a pas vécu ou ne vivra pas. Il est l'enveloppe qui contient à elle seule non seulement tout ce qu'il est permis d'y vivre, mais encore ce qu'elle conquiert dans le monde des rêves. Le nom toponymique est de nature interlope, réel artisan de chimères.

Je n'eus besoins pour les faire renaître [ces rêves d'Atlantique et d'Italie] que de prononcer ces noms : Balbec, Venise, Florence, dans l'intérieur desquels avait fini par s'accumuler le désir que m'avait inspiré les lieux qu'ils désignaient. Même au printemps, trouver dans un livre le nom de Balbec suffisait à réveiller en moi le désir des tempêtes et du gothique normand ; même par un jour de tempête le nom de Florence ou de Venise me donnait le désir du soleil, des lys, du palais des Doges et de Sainte-Marie-des-Fleurs.

Mais si ces noms absorbèrent à tout jamais l'image que j'avais de ces villes, ce ne fut qu'en la transformant, qu'en soumettant sa réapparition en moi à leurs lois propres ; ils eurent ainsi pour conséquence de la rendre plus belle, mais aussi plus différente de ce que les villes de Normandie ou de Toscane pouvaient être en réalité, et, en accroissant les joies arbitraires de mon imagination, d'aggraver la déception future de mes voyages. Ils exaltèrent l'idée que je me faisais de certains lieux de la terre, en les faisant plus particuliers, par conséquent plus réels. Je ne me représentais pas alors les villes, les paysages, les monuments, comme des tableaux plus ou moins agréables, découpés çà et là dans une même matière, mais chacun d'eux comme un inconnu,

---

<sup>485</sup> *Brèves ombres*, dans Idem. *Œuvres*, t. II, *op. cit.*, p. 343.



essentiellement différent des autres, dont mon rêve avait soif et qu'elle aurait profit à connaître.<sup>486</sup>

L'expérience du narrateur de Proust n'est pas à proprement parler flâneuse : elle est cloîtrée dans le monde de la pensée. Elle est projection. « Les noms propres... produisent eux aussi un effet non conceptuel, purement sonore... Les noms propres sont [...] les “formulaires en blanc” que Proust peut remplir de sensations parce qu'ils ne sont pas encore rationalisés par la langue<sup>487</sup>. » Ce sont ces noms propres de villes qui lui permettent de concevoir le monde qui se trouve entre leur éloignement physique et leur proximité psychique. Celui qui se réfugie dans l'étui du nom qu'il convoite délaisse le lieu où il se trouve. Il y a le nom toponymique qui est vécu dans sa plus pure immédiateté – c'est le lieu où l'on se trouve à l'instant qu'on s'y trouve – et le nom toponymique appréhendé médiatement – c'est le lieu auquel on pense à l'instant qu'on ne s'y trouve pas. Le flâneur vit toujours au moins le premier des deux ; c'est son *hic et nunc*. Si ses pensées s'échappent à l'immédiateté de sa corporalité, il peut alors vivre le second, qui est de l'ordre du rêve. Le nom toponymique appréhendé médiatement est en ce sens à rapprocher du concept de *projet*. Or du nom toponymique comme lointain, il n'est pas permis d'en ressentir la topographie actualisée par sa présence comme proximité : le nom toponymique est fantasmagorique, trompeur.

Ces images étaient fausses pour une autre raison encore ; c'est qu'elles étaient forcément très simplifiées ; sans doute ce à quoi aspirait mon imagination et que mes sens percevaient qu'incomplètement et sans plaisir dans le présent, je l'avais enfermé dans le refuge des noms ; sans doute parce que j'y avais accumulé du rêve, ils aimaient maintenant mes désirs ; mais les noms ne sont pas très vastes ; c'est tout au plus si je pouvais y faire entrer deux ou trois des « curiosités » principales de la ville et elles s'y juxtaposaient sans intermédiaires.<sup>488</sup>

---

<sup>486</sup> Proust, Marcel. *Op. cit.*, p. 524.

<sup>487</sup> Leo Spitzer, cité en [P 1a, 7], dans Benjamin, Walter. *Paris capitale...*, *op. cit.*, p. 536.

<sup>488</sup> Proust, Marcel. *Op. cit.*, pp. 525-526.

## CONCLUSION

*Maintenant je sais marcher ; apprendre, je ne le  
pourrai plus.*<sup>489</sup>

*L'esprit est là qui erre çà et là ; et le temps fait son chemin, le passe.*

Qu'est-ce que la figure du flâneur pour la pensée sinon la représentation figurée du mode d'appréhension d'un esprit qui erre ? Pour le flâneur, la ville est peuplée d'*images*, représente un « *réseau vasculaire de l'imagination*<sup>490</sup> ». À l'errance de la pensée qui se projette de toutes parts répond le statisme d'un corps qui se sédimente. La manifestation extérieure, matérielle, de la flânerie, c'est un homme qui marche ; sa manifestation intérieure, c'est la pensée. Ce qui les unit est *fantasmagorie*. Il faut considérer « la fantasmagorie comme corrélat de "l'expérience qu'on fait"<sup>491</sup> ». La flânerie reprend cet idéal de mosaïque où semble n'exister ni début ni fin, mais où la pertinence s'intelligé depuis le regard porté sur l'ensemble du déchiffrable. Là où le chemin fait figure de voie d'accès au réel, le flâneur dépeint la conscience qui s'y dirige. L'exergue de *Sens Unique* ne présente-t-elle pas *une rue percée en son auteur...*? Tout travail l'est d'abord sur soi. *C'est en marchant dans la ville qu'a été cogité ce travail, mot par mot, pas à pas*. Songé à l'horizontale, réfléchit à la verticale, il a été rédigé en position assise, – tordage d'un corps, quintessence du déploiement de l'humanité. Être assis efficacement, c'est mettre par écrit les pensées de la marche et les intuitions du sommeil : le savoir-non-encore-conscient de l'Autrefois devient conscient une fois assis seulement. Ce travail porte en lui le caractère antinomique d'un effort intellectuel à propos de l'oisiveté, d'une occupation traitant de front l'ennui. Du temps qui file et du projet qui stagne ; du non-faire, du penser faire et de la projection dans le lointain. Tout, depuis les motivations jusqu'aux articulations de ce travail, porte le signe de cette perpétuelle confrontation. Ce travail est représentation du mode flâneur.

---

<sup>489</sup> *La boîte de lecture, Enfance berlinoise*, dans Benjamin, Walter. *Sens unique*, op. cit., p. 83.

<sup>490</sup> *Notes pour l'Exposé de 1935*, dans Idem. *Paris capitale...*, op. cit., p. 888.

<sup>491</sup> Idem. *Baudelaire*, op. cit., p. 849.

J'ai tracé la constellation du flâneur à l'aide de quatre étoiles distinctes en nature. Le *faire* (et son opposé le *non-faire* jusqu'auquel il se décline) comme action de l'homme appartient au permmissible. Il représente l'échelle de la flânerie dont chaque échelon équivaut à un stade distinct de son actualisation. Son étendue, qui passe successivement par la marche, la contemplation, la pensée, le repos, le sommeil, va du travail à la mort, qui est non-faire parce que non-être. La relation problématique qu'a le flâneur au faire est ce qui le définit sous l'angle de l'action, mouvement du corps. L'espace, quant à lui, que j'ai regroupé sous divers *espacements*, malgré son indépendance de l'homme, dépend toutefois de lui qui l'altère de son geste. Son étendue va du proche au lointain dont la démarcation passe par le seuil et permet le déplacement. Le rapport qu'a le flâneur à l'espace est celui de la permission du corps et de l'expérience qui s'y actualise. Sous ses différentes *temporalisations*, la modernité est temps, c'est-à-dire mouvement. C'est elle qui indique le faire propre à chaque espace. Telle la marée montante, elle heurte le flâneur des intermittences de ses vagues, le confronte au vieillissement. Le flâneur est acculé à la modernité par le surgissement du nouveau qui permute l'espace et impose le faire. L'expérience auratique, elle, que j'ai présenté sous diverses *proximités*, se distingue du faire en ce sens qu'elle appartient à la pensée dans les déclinaisons du rêve et de l'expérience vécue. *Comme expérience, elle est fait, mais, ayant une aura, elle appartient aussi rêve.* C'est elle unit le faire au fait, l'expérience à l'expérience vécue, le geste à l'image du geste, le ressouvenir au passé et la fantasmagorie au réel. En outre, elle unit le *hic* au *illic* et le *nunc* au *aliquando* : comme projection ou comme projet, elle instaure un décalage avec la réalité. Elle est l'apanage de l'homme qui pense, ressent et rêve.

La première difficulté de ce travail consistait en son assemblage, en sa présentation. « La présentation est la vérité d'un parcours de l'esprit en errance<sup>492</sup>. » Rendre compte d'un parcours qui participe du résultat comme devenir. « La chose même, en effet, n'est pas épuisée dans la *fin* qu'elle vise, mais dans le développement progressif de sa *réalisation*, pas plus que le *résultat* n'est le tout *effectif* : il l'est conjointement à son devenir<sup>493</sup>. » La plus grande qualité du *Livre des passages* est précisément celle d'être incomplet, laissé au stade de *projet*. Le projet, comme image d'un lointain, est la fantasmagorie d'une expérience à vivre, d'une accoutumance ; or le mode d'exposition de la présentation mosaïque est allégorique, c'est-à-

---

<sup>492</sup> Cochran, Terry. *Loc. cit.*, p. 11.

<sup>493</sup> Hegel, G. W. F. *Op. cit.*, p. 37.

dire imagée. « L'allégorie présente de nombreuses énigmes mais n'a pas de mystère. L'énigme est un fragment qui, joint à un autre fragment qui lui convient, forme un tout. Le mystère, au contraire, a toujours été évoqué par l'image du voile, ce vieux complice du lointain. Le lointain apparaît voilé<sup>494</sup>. » L'intelligibilité de ma présentation, à mi-chemin entre le texte linéaire et la mosaïque purs, se dévoile comme la compénétration de fragments distincts. Le travail est quête d'un impossible lointain, s'accomplit dans l'immédiateté d'une proximité ; or il n'y a rien de tel qu'un travail « terminé ». Le savoir, présenté sous formes d'entrées libres et indépendantes, n'a ni la présomption d'un système ni l'intransigeance d'un dogme. Il répond à l'ordre naturel de leur naissance et jaillissement. Les constellations existent pour ceux qui osent les voir, les *nomment*, mais ne changent en rien la disposition des étoiles. Il faut voir ce travail tout au plus comme le début de quelque chose, le parcours d'un concept en mutation. « Pas plus qu'un bâtiment n'est terminé quand on a posé sa fondation, le concept du tout auquel on est parvenu n'est le tout lui-même<sup>495</sup>. » Si je récrivais mon mémoire aujourd'hui, je le laisserais sous formes d'entrées d'une demi page environ, sans les classer vraiment. L'intelligence de la lecture étoilée introduirait d'elle-même la compréhension d'ensemble par la compénétration de ses parties. La pensée seule suffit à franchir l'écueil physique de la présentation et le seuil de l'intelligibilité.

Il apparaît désormais clairement que la flânerie appartient, sous l'égide du faire, à la *grande expérience de l'extraordinaire vécue ordinairement*. L'expérience de l'ordinaire s'oppose à la conception traditionnelle de l'héroïsme – or *vivre* le trivial et le quotidien relève chaque fois de l'exploit d'*être*. En opposition au génie travailleur et au labeur assidu qu'on peut attendre de l'homme, le flâneur fait figure d'anti-génie : il est celui qui n'a su démystifier le passage du temps en maximisant son bon emploi. « Plus le temps d'une vie est empli de néant, et plus les instants en sont précaires, polymorphes et disparates, tandis que la grande période caractérise l'existence de l'homme supérieur<sup>496</sup>. » Chaque acte flâneur, qui est instant myrioramique, fait figure de « petit néant » ; le travail au contraire est période, c'est-à-dire durée. La flânerie se situe entre le possible qui impressionne et angoisse le flâneur comme devenir – c'est le faire – et la nature qu'il contemple comme étant-déjà – c'est l'espace. L'acte

---

<sup>494</sup> [J 77a, 8], dans Benjamin, Walter. *Paris capitale...*, *op. cit.*, p. 381.

<sup>495</sup> Hegel, G.W.F. *Op. cit.*, p. 49.

<sup>496</sup> *Conseil fiscal*, dans Benjamin, Walter. *Sens unique*, *op. cit.*, pp. 229-230.

marque le seuil dialectique de la flânerie : là où l'agir règne termine son empire. Le flâneur se situe en marge de l'Absolu, connaît les limites du savoir. Il sursoit à l'exécution, mais sa surséance est une étude : le non-faire précède l'action juste. Le flâneur est créateur en puissance ; il mire le résultat dans le lointain, le laisse venir à lui. *L'appel du génie* est celui qui ouvre des portes ; les refermer exige un travail nécessaire et nécessairement long, indépendant de cet appel. Le flâneur passe devant elles et les contemple : les unes sont encore ouvertes, d'autres déjà fermées. C'est là tout le champ de sa connaissance empirique. Par-delà lequel de ses seuils ira-t-il ? La figure du *savant* est celle d'un « sachant » ; c'est celle de celui « qui est en train de savoir », c'est-à-dire qui aspire à connaître mais *connaît déjà*. L'état des choses, c'est celui du participe présent, temps de l'actualisation : lieu commun de l'être et du devenir. Il faut surpasser les voussures de la pensée, bâtir la flèche de l'illumination : saisir dans toute son étendue l'empyrée du raisonnement naissant. La pensée n'a de limites que celles qu'on lui impose.

Mais comment nous pouvons marcher quand nous le voulons,  
donner à nos membres les divers mouvements,  
quelle force déplace tout le poids de notre corps [...].  
Je dis que des images de mouvement viennent d'abord  
marteler notre esprit [...].  
Puis naît la volonté, car nul ne commence rien  
si l'esprit auparavant n'a vu ce qu'il veut faire.  
Cette prévision consiste en l'image de l'acte.<sup>497</sup>

Le flâneur se situe à mi-chemin entre l'instant saisi pleinement comme activité et celui qui est délaissé passivement comme durée : il déjoue l'efficiencia du bon emploi du temps imparti en y plongeant profondément. « Tu ne flânes même plus, puisque seuls peuvent flâner ceux qui volent le temps de le faire, les précieuses minutes qu'ils s'ingénient à gratter sur leurs horaires<sup>498</sup>. » Toutes les aspirations mortes, meurtries par la lâcheté et achevées par succession de temps, apparaissent comme un fardeau sisyphéen. « À quoi bon exécuter les projets, puisque le projet est en lui-même une jouissance suffisante<sup>499</sup> ? » Le temps parfait du flâneur est le temps que mettent les choses à être, à advenir. C'est la performativité de l'irréalisation. Le *paresseux* est celui qui n'a pas de projet, son être est renoncement – *oblomovtchina* ! Le

---

<sup>497</sup> Lucrèce. *Op. cit.*, p. 291.

<sup>498</sup> Perec, Georges. *Op. cit.*, p. 86.

<sup>499</sup> « Les projets », *Petits poèmes en prose. Le Spleen de Paris*, dans Baudelaire, Charles. *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 184.

*velléitaire*, lui, retrouve la même satisfaction dans l'idée du projet que dans sa réalisation, mais connaît la cessation du confort propre au commettre, ce qui explique son immobilisme, sa non-appartenance au faire et l'apparente au  *paresseux*  d'un regard extérieur. Le projet du *velléitaire* est purement idéal ; celui qui le réalise ne l'est plus, se fait  *homme d'action* . « Rien ne paraît si rapide qu'un projet de l'esprit et sa mise en œuvre par l'esprit lui-même. Ainsi donc l'esprit est plus prompt à se mouvoir que tous les corps visibles, à portée de nos sens<sup>500</sup>. » Le flâneur se situe à mi-chemin entre celui qui a des projets sans les faire (car il n'en a pas) et celui qui agit dans leur but (son expérience ne peut être l'accomplissement de ce qui n'est pas). L'expérience flâneuse est cette incertitude entre ce qui n'est pas rêvé au loin mais qui est tout de même vécu dans l'immédiat.  *Celui qui n'arrive pas à être là*  se heurte à l'impasse du nom,  *qui est rêve d'expérience vécue* , ensemble tout autant vide de sens qu'il est rempli de fantasmes.

Dans une certaine mesure, – disons celle, qui n'est pas rien, de rendre compte des connaissances dans un savoir sans cesse permutant, – le rendu compte plus que le possible. Or une chose  *réalisée*  est aussi l'infinité des autres choses laissées de côté. La chose n'est pas son coût d'option, mais l'ensemble du réalisable – bafoué. La liberté du choix est indissociable de la prison du laissé-pour-compte. Si le fragment laissé de côté disparaît sous la poussière de l'oubli, il ressurgit sans peine sous la main de celui qui le découvre et le contemple. L'indécision devant laquelle se trouve le flâneur ne provient pas de la difficulté d'un chemin qu'il doit emprunter, – c'est un habile marcheur, – mais plutôt dans l'ensemble de ceux auxquels il a accès. Il sait que chaque embranchement le mène plus près d'un but qu'il actualise perpétuellement. Le flâneur ne sait pas à l'avance ce sur quoi se portera son regard, comme l'esprit qui erre ignore ce que la main rédigera. La force de l'argumentaire ne repose pas tant sur l'énoncé que sur le choix de son contenu. Une fois une question soulevée, la réponse s'offre d'elle même. Il s'agit ensuite de remplir les lignes. La connaissance a horreur du vide ; or la création a pour prémisses celui-ci. Un travail qui s'éternise dans le temps perd en concision et cohérence ce qu'il gagne en profondeur et déploiement. Le corpus et la date butoir sont les limites matérielle et temporelle –  *ils sont seuils*  – d'un travail qui aspire à devenir  *image* . Le  *topos*  de  *l'homme qui rédige un livre depuis toujours*  est celui de  *l'état* ,

---

<sup>500</sup> Lucrèce.  *Op. cit.* , p. 191.

inconnu de l'*action*. La flânerie ne connaît aucune balise : il convient donc de baliser la flânerie. L'écriture qui découle du monde de la pensée est par essence flâneuse.

L'écriture a la particularité de s'arrêter et de repartir à chaque proposition. Telle est la règle par excellence de la présentation contemplative. Son but n'est pas d'entraîner l'adhésion ou de provoquer l'enthousiasme. Elle n'est assurée d'elle-même que lorsqu'elle oblige le lecteur à s'arrêter aux différentes étapes de la contemplation. Plus son objet est grand, plus elle marque de pauses.<sup>501</sup>

Benjamin parle du « “caractère destructeur de la parole” : Si l'on songe que presque tous les projets décisifs sont associés, voire liés à un nom, on voit à quel prix se paye le plaisir de le prononcer<sup>502</sup>. » Ne prononce pas le nom « mémoire » sans peine celui qui le rédige avec peine ; chaque articulation de ce mot par un tiers est un clou au cœur de celui qui l'a à cœur. « Ce qu'on a de plus important à dire, on ne le proclame pas toujours à haute voix<sup>503</sup>. » C'est que le nom, comme véhicule optatif, porte aussi le poids d'une responsabilité. Nommer c'est souhaiter ce que l'on nomme, c'est rêver à voix haute. C'est appréhender le lointain par l'appropriation du nom. Or la puissance du rêve ne repose pas sur une inaccessibilité qu'on pourrait erronément lui attribuer ; au contraire, sa force réside dans le pathos de proximité qu'on entretient avec lui. C'est lui qui fait voir le lointain comme horizon vers lequel on marche inéluctablement. Le rêve se fait journallement expérience. Il est l'apothéose d'un génie qui se sachant mourir a abattu les murs de sa velléitarité. Chaque jour est l'actualisation d'un rêve non qu'on a mais qu'on vit. « On montrait dans la Grèce antique des endroits qui permettaient de descendre aux enfers. Notre existence éveillée est, elle aussi, un paysage plein de lieux discrets où débouchent les rêves<sup>504</sup>. » Faire du lointain son prochain et de l'instant part de soi est la prise de conscience héroïque de celui qui sommeillait encore jusqu'à tout récemment. Le rêve qu'on vit appartient à l'état de veille – lucide et conscient : il est expérience. « Le vœu exaucé est de l'ordre de l'expérience, il représente sa sanction suprême<sup>505</sup>. » Le flâneur entretient un rapport conflictuel avec le rêve. Il est à la fois celui qui, rejetant le lointain, pénètre au cœur des choses, mais qui, l'admirant, se fait un avec lui. Il n'a d'écueil que le seuil de sa propre volonté.

---

<sup>501</sup> Benjamin, Walter. Préface épistémocritique, *op. cit.*, p. 32.

<sup>502</sup> *Brèves ombres*, dans Idem. *Œuvres*, t. II, *op. cit.*, p. 344.

<sup>503</sup> *L'image proustienne*, *ibid.*, p. 141.

<sup>504</sup> [C 1a, 2], dans Idem. *Paris capitale...*, *op. cit.*, p. 109.

<sup>505</sup> Idem. *Baudelaire*, *op. cit.*, p. 934.

Mais d'où peut donc, ô Socrate, venir ce goût de l'éternel qui se remarque parfois chez les vivants ? Tu poursuivais la connaissance. Les plus grossiers essaient de préserver désespérément jusqu'aux cadavres des morts. D'autres bâtissent des temples et des tombes qu'ils s'efforcent de rendre indestructibles. Les plus sages et les mieux inspirés des hommes veulent donner à leurs pensées une harmonie et une cadence qui les défendent des altérations comme de l'oubli.<sup>506</sup>

Le travail de mémoire, comme trace d'une pensée et d'un passé qui s'estompent, se veut artéfact. Comme geste, il appartient au mouvement. Or comme trace, il revendique une aura. Comme travail, il n'appartient plus au mode flâneur. Le flâneur n'est pas encore celui qui écrit, il est celui qui peut lire. La vraie lecture du flâneur n'est pas écrite, mais visible. Elle est construction matérielle depuis laquelle la pensée opère. « Flâner est une sorte de lecture de la rue où les visages, les étalages, les vitrines, les terrasses de café, les tramways, les autos et les arbres deviennent de pures lettres, toutes égales en droit, qui ensemble forment les mots, les phrases et les pages d'un livre toujours nouveau<sup>507</sup>. » La flânerie rejoint la lecture – et le monde de la pensée en général – dans son rapport à l'appréhension au monde. Le flâneur est aux curiosités de la ville (objets de la vue) ce que l'*étudiant* est aux mots (objets de l'entendement), mais rejoint et se fait celui-ci lorsqu'il franchit le seuil de son cabinet d'études. « La flânerie la plus achevée, par conséquent la plus heureuse, conduit ici encore vers le livre, et dans le livre<sup>508</sup>. » Ouvrir une page d'un livre, c'est mettre de côté temporairement la modernité et plonger dans l'anachronisme d'autrui. Prendre la plume, c'est offrir une intermittence par la matière comme résurgence d'un passé. S'inscrire dans le temps, ce que l'instant semble vouloir empêcher : l'écriture, comme toute création matérielle, est un artéfact du mouvement. Hors de cet artéfact, l'homme n'existe pas ; il lui faut un ancrage matériel. L'homme se veut clôture de fer. Il faut un ancrage à l'homme parce qu'à la question du temps est nécessairement liée celle de la création, de la naissance et de la mort, c'est-à-dire celle de la disparition et de l'oubli. Le flâneur en acte est l'archétype de l'oublié : ses traces s'estompent au rythme de ses pas. Ses pensées sont le secret qu'il garde mais qu'on ne pourra lui dérober. Le *vieux-aux-pigeons* qui le contemple depuis le banc d'un parc, contemplatif et

---

<sup>506</sup> *Eupalinos ou l'Architecte*, dans Valéry, Paul. *Op. cit.*, p. 81.

<sup>507</sup> Franz Hessel, *Promenades dans Berlin*, cité dans Robin, Régine. « L'écriture flâneuse », dans Simay, Philippe (dir.), *Capitales de la modernité : Walter Benjamin et la ville*. Paris-Tel-Aviv, Éditions de l'éclat, p. 56.

<sup>508</sup> *Paris, la ville dans le miroir, Paysages urbains*, dans Benjamin, Walter. *Sens unique, op. cit.*, p. 303.



immobile, le voit un livre à la main, entouré d'une aura, riche d'une expérience vécue, mais ignore la quête de son lointain et les fantasmagories de ses désirs.

La parole s'enfuit, l'écrit reste. Cette notion anodine, circulant sans cesse dans la tradition occidentale, témoigne de l'impuissance de l'esprit humain. Cet esprit, ainsi que les pensées qui en dérivent, qui l'habitent, a besoin d'un support matériel pour se perpétuer. Sans la matière qui survit à celui qui la façonne ou l'inscrit, l'esprit s'envole, la dimension collective, qui s'exprime à travers le temps, se tait. C'est dans ce sens que l'écrit, comme domaine privilégié de la matière, touche à la transcendance ; il fournit à l'humain un moyen de réaliser sa continuité et ses ruptures dans le temps. Enfin, l'écrit constitue un lien entre le terrestre et l'au-delà, entre un pouvoir divin qui ne cesse d'exister, qui est hors-temps, et l'humain condamné à disparaître, à survivre seulement en vertu de ses traces déposées dans le monde.<sup>509</sup>

*Pachuca de Soto,  
20 février 2019*

---

<sup>509</sup> Cochran, Terry. « À l'écoute du souffle divin », *Spirale*, vol. 184, mai-juin 2002, p. 44.

## BIBLIOGRAPHIE

- Aristote. *Poétique*. [Traduction de Michel Magnien.] Paris, Le livre de poche, 1990.
- Aragon. *Le paysan de Paris*. Paris, Éditions Gallimard, 1926.
- Baudelaire, Charles. *Conseils aux jeunes littérateurs*, dans *Œuvres complètes*. Paris, Éditions Robert Laffont, 1980.
- . *Correspondance [de] Baudelaire*. Paris, Gallimard, 1973.
- . *Fusées*, dans *Œuvres complètes*. Paris, Éditions Robert Laffont, 1980.
- . *Le peintre de la vie moderne*, dans *Œuvres complètes*. Paris, Éditions Robert Laffont, 1980.
- . *Les Fleurs du mal*, dans *Œuvres complètes*. Paris, Éditions Robert Laffont, 1980.
- . *Petits poèmes en prose. Le Spleen de Paris*, dans *Œuvres complètes*. Paris, Éditions Robert Laffont, 1980.
- . *Salon de 1859*, dans *Œuvres complètes*. Paris, Éditions Robert Laffont, 1980.
- Benjamin, Walter. *Baudelaire*. [Traduit de l'allemand par Patrick Charbonneau.] Paris, La fabrique éditions, 2013.
- . *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. [Traduit de l'allemand par Jean Lacoste.] Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1974.
- . *La vie des étudiants*, dans *Œuvres*, t. I. [Traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac.] Paris, Gallimard, 2000.
- . *Brèves ombres*, dans *Œuvres*, t. II. [Traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac.] Paris, Gallimard, 2000.
- . *Expérience et pauvreté*, dans *Œuvres*, t. II. [Traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac.] Paris, Gallimard, 2000.
- . *Hachisch à Marseille*, dans *Œuvres*, t. II. [Traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac.] Paris, Gallimard, 2000.

- *Le caractère destructeur*, dans *Œuvres*, t. II. [Traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac.] Paris, Gallimard, 2000.
  - *Le surréalisme*, dans *Œuvres*, t. II. [Traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac.] Paris, Gallimard, 2000.
  - *L'image proustienne*, dans *Œuvres*, t. II. [Traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac.] Paris, Gallimard, 2000.
  - *Petite histoire de la photographie*, dans *Œuvres*, t. II. [Traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac.] Paris, Gallimard, 2000.
  - *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, dans *Œuvres*, t. III. [Traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac.] Paris, Gallimard, 2000.
  - *Sur le concept d'histoire*, dans *Œuvres*, t. III. [Traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac.] Paris, Gallimard, 2000.
  - *Origine du drame baroque allemand*. [Traduit de l'allemand par Sibylle Muller (avec le concours de André Hirt).] Paris, Flammarion, 1985.
  - *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle. Le livre des passages*. [Traduit de l'allemand par Jean Lacoste.] Paris, Les éditions du Cerf, 2009.
  - *Sens unique*, précédé de *Enfance berlinoise* et suivi de *Paysages urbains*. [Traduit de l'allemand par Jean Lacoste.] Paris, Les Lettres Nouvelles/Maurice Nadeau, 1978.
- Berdet, Marc. « Chiffonnier contre flâneur. Construction et position de la *Passagenarbeit* ». *Archives de philosophie*, 75, 2012, pp. 425-447.
- *Walter Benjamin : la passion dialectique*. Paris, Armand Colin, 2014.
- Breton, André. *Nadja*. Paris, Gallimard, 2016.
- Buck-Morss, Suzan. *The Dialectics of Seeing : Walter Benjamin and the Arcade Project*. Cambridge, MIT Press, 1991.
- Camus, Albert. *L'homme révolté*. Paris, Gallimard, 2016.
- Cochran, Terry. « À l'écoute du souffle divin », *Spirale*, vol. 184, mai-juin 2002, pp. 44-45.
- « Réflexions sur l'image planétaire », communication au colloque, « Études culturelles et littéraires planétaires : nouvelles épistémologies et avenir relationnels à l'ère de l'antropocène », Université de Montréal, Montréal, avril 2018.

- Daudet, Léon. *Paris vécu. Rive droite*. Paris, Gallimard, 1929.
- . *Paris vécu. Rive gauche*. Paris, Gallimard, 1930.
- Debord, Guy-Ernest. « Théorie de la dérive », *La Revue des Ressources*, 2017 (1956), en ligne : <[www.larevuedesressources.org/spip.php?article38](http://www.larevuedesressources.org/spip.php?article38)>, dernière consultation le 29 mars 2019.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *Qu'est-ce que la philosophie ?*. Paris, Les éditions de minuit, 2005.
- Elkin, Lauren. *Flâneuse : Women Walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice and London*. New York, First American edition, 2017.
- Frisby, David. *Fragments of Modernity : Theories of Modernities in the Work of Simmel, Kracauer and Benjamin*. Oxon, Routledge, 2013.
- Gaffiot, Félix. *Dictionnaire abrégé Latin Français*. Paris, Hachette, 1936.
- Gilloch, Graeme. *Myth and Metropolis : Walter Benjamin and the City*. Cambridge, Polity Press, 1996.
- Gontcharov, Ivan. *Oblomov*. [Traduction d'Arthur Adamov.] Paris, Gallimard, 2007.
- Hegel, G.W.F. *Préface à la Phénoménologie de l'esprit*. [Traduction de Jean-Pierre Lefebvre.] Paris, Flammarion, 1996.
- Huart, Louis. *Physiologie du flâneur*. Paris, Aubert éditeur, 1841.
- Hugo, Victor. *Les Misérables*. Paris, Éditions Gallimard, 1951.
- Joseph, Isaac. *La ville sans qualités*. Paris, Les Éditions de l'aube, 1988.
- Kracauer, Siegfried. *L'ornement de la masse. Essai sur la modernité weimarienne*. Paris, La découverte, 2008.
- . *Rues de Berlin et d'ailleurs*. Paris, Le promeneur, 1995.
- Lacretelle (de), Jacques. « Le rêveur parisien », *NRF*, tome XXIX, 1927.
- L'Épopée de Gilgamesh. Le grand homme qui ne voulait pas mourir*. [Traduit de l'akkadien par Jean Bottéro.] Paris, Gallimard, 1992.
- Lucrèce. *De la nature*. [Traduit du latin par José Kany-Turpin.] Paris, Flammarion, 1997.

- Miron, Gaston. *L'homme rapaillé*. Paris, Gallimard, 1999.
- Montaigne (de), Michel. *La solitude*, dans *Essais*, t. I. Paris, Éditions Garnier Frères, 1962.
- Mumford, Lewis. *La cité à travers l'histoire*. [Traduction de Guy et Gérard Durand.] Paris, Seuil, 1964.
- Perec, Georges. *Un homme qui dort*. Paris, Éditions Denoël, 1967.
- Poe, Edgar Allan. *Colloque entre Monos et Una*, dans *Nouvelles histoires extraordinaires*. [Traduction de Charles Baudelaire.] Paris, Éditions Flammarion, 2008.
- . *L'Homme des foules*, dans *Nouvelles histoires extraordinaires*. [Traduction de Charles Baudelaire.] Paris, Éditions Flammarion, 2008.
- Proust, Marcel. *Du côté de chez Swann*. Paris, Gallimard, 2012.
- Robin, Régine. « L'écriture flâneuse », dans Simay, Philippe (dir.), *Capitales de la modernité : Walter Benjamin et la ville*. Paris-Tel-Aviv, Éditions de l'éclat, 2005, pp. 37-64.
- . *Mégalopolis : les derniers pas du flâneur*. Paris, Stock, 2009.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Les Rêveries du promeneur solitaire*. Paris, Librairie Générale Française [Le livre de poche], 2001.
- Simmel, Georg. *Les grandes villes et la vie de l'esprit*, suivi de *Sociologie des sens*. [Traduit de l'allemand par Jean-Louis Vieillard-Baron et par Frédéric Joly.] Paris, Éditions Payot & Rivages, 2013.
- Tiedemann, Rolf. *Études sur la philosophie de Walter Benjamin*. [Traduit de l'allemand par Rainer Rochlitz.] Arles, Actes Sud, 1987.
- Varrod, Pierre (dir.). [Paul Robert] *Le nouveau petit Robert*. Paris, Dictionnaires Le Robert, 2002.
- Valéry, Paul. *Eupalinos ou l'Architecte*, dans *Œuvres*, vol. II. Paris, Éditions Gallimard, 1960.
- Wismann, Heinz (dir.). *Walter Benjamin et Paris*. Actes du colloque international des 23 au 27 juin 1983, Paris, Éditions du Cerf, 1986.