

2M11. 293 9. 1

Université de Montréal

**POÉTIQUE DU FLÂNEUR :
DE BAUDELAIRE À RÉDA**

Par

Antoine Papillon-Boisclair

Département d'études françaises

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Maîtrise ès arts (M. A.)
en études françaises

Décembre 2001

© Antoine P. Boisclair, 2001.



PQ

35

U54

2002

V.013



Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

**Poétique du flâneur :
de Baudelaire à Réda**

présenté par

Antoine Papillon-Boisclair

a été évalué par les personnes suivantes :

Président-rapporteur : *Pierre Nepveu*
Directeur de recherche : *Robert Melançon*
Membre du jury : *François Hébert*

Mémoire accepté le :

SOMMAIRE

En faisant de Constantin Guys un flâneur dans *Le Peintre de la vie moderne*, Charles Baudelaire a mis en place les principales caractéristiques d'une figure poétique appelée à connaître une belle postérité en France. Comme l'a remarqué Walter Benjamin dans *Paris capitale du XIX^e siècle*, l'apparition du flâneur baudelairien est intimement reliée à la naissance de la modernité : partant de cette prémisse, ce mémoire propose de voir comment la promenade urbaine a été évoquée par différents poètes du XX^e siècle. De Baudelaire à Réda, en passant par Apollinaire et Breton, le flâneur véhicule une conception de la poésie et offre un moyen d'habiter l'espace urbain. Le présent travail s'inspire de la critique thématique mais vise surtout à étudier l'héritage d'une figure : son approche, dans cette perspective, relève de l'histoire littéraire. Il s'agit d'une lecture de la poésie moderne axée non pas sur des mouvements ou des écoles – esprit nouveau, surréalisme, post-surréalisme, etc. – mais sur une figure, des thèmes et des motifs.

SUMMARY

By representing Constantin Guys as a “flâneur” (loiter) in *Le Peintre de la vie moderne*, Charles Baudelaire has defined the main characteristics of a poetic figure that has gained much renown. As Walter Benjamin noticed in *Paris Capital of the XIXth Century*, the “flâneur” is intimately related to the rise of modernity: beginning with that premise, this thesis proposes to see how the loitering has been evoked by different poets of the XXth century in France. From Baudelaire to Réda, including Apollinaire and Breton, the “flâneur” transmits a vision of poetry and offers a means to inhabit the urban space. The present work is inspired by thematic criticism, but aims primarily to study the legacy of a character: his approach, in this perspective, is inspired by the literary history. In this way, one can read modern poetry not based in prior literary movements or past schools – “esprit nouveau”, “surréalisme”, “post-surréalisme”, etc. – but rather through the perspective of a single figure's, themes and motifs.

TABLE DES MATIÈRES

Sommaire	iii
Code bibliographique	v
Introduction	1
I- <i>Le Flâneur baudelairien : un kaléidoscope doué de conscience</i>	10
a) <i>Inventio, dispositio et elocutio</i> dans « Le Soleil ».....	20
b) Temporalité du flâneur dans « Le Cygne ».....	28
II- <i>L'Appel des rues : de l'esprit nouveau au surréalisme</i>	35
a) Apollinaire, flâneur orphique.....	40
b) Les Pas perdus d'André Breton.....	53
III- <i>Le Flâneur excentré : reconnaissance de Jacques Réda</i>	71
a) Vers la périphérie.....	74
b) Le Balayeur de rue.....	85
c) Paris labyrinthe, Paris spirale : expérience de l'espace et du temps.....	94
Conclusion	105
Bibliographie	110

CODE BIBLIOGRAPHIQUE**Charles Baudelaire**

COR = *Correspondance*
 FM = *Les Fleurs du mal*
 MC = *Mon cœur mis à nu*
 PB = *Pauvre Belgique*
 PM = *Le Peintre de la vie moderne*
 S = *Salons*
 SP = *Le Spleen de Paris*

Guillaume Apollinaire

AL = *Alcools*
 C = *Calligrammes*
 CA = *Chroniques d'art*
 ME = *Méditations esthétiques*

André Breton

AF = *L'Amour fou*
 CT = *Clair de terre*
 N = *Nadja*
 VC = *Les Vases communicants*

Jacques Réda

A = *Amen*
 BS = *Beauté suburbaine*
 CI = *Le Citadin*
 CCA = *Châteaux des courants d'air*
 CPL = *Celle qui vient à pas légers*
 HM = *Hors les murs*
 I = *L'Incorrigible*
 PLR = *Premier livre des reconnaissances*
 LR = *La Liberté des rues*
 LU = *Lettres sur l'univers*
 R = *Récitatif*
 RAP = *Recommandations aux
promeneurs*
 RP = *Les Ruines de Paris*
 SM = *Le Sens de la marche*
 T = *La Tourne*

Merci à Robert Melançon, pour son aide et sa disponibilité.

À Hélène,

À mes parents

Errer est humain. Flâner est parisien.

-Victor Hugo

INTRODUCTION

Parmi tous les portraits de Paris que nous a légués la littérature du XIX^e siècle, celui du prologue à *La Fille aux yeux d'or* demeure certainement un des plus impitoyables. Balzac, rappelons-le, y décrit l'enfer parisien de la Restauration, sa population et ses différentes classes sociales dans un style particulièrement énergique et représente l'ouvrier, le bourgeois et l'artiste, entre autres, comme des êtres avides de plaisir et de gloire. La capitale française, sous la plume du romancier, devient le lieu de tous les vices, de toutes les pertitions :

« Paris n'est-il pas un vaste champ incessamment remué par une tempête d'intérêts sous laquelle tourbillonne une moisson d'hommes que la mort fauche plus souvent qu'ailleurs et qui renaissent toujours (...) ? Que veulent-ils ? De l'or, ou du plaisir ? »¹

Quelques personnages parisiens, concède Balzac un peu plus loin, cultivent des intérêts moins égoïstes : l'ecclésiaste, bien sûr, mais également la « mère de vingt ans » remplie d'illusions, le « jeune homme frais débarqué de province », l'« homme de science ou de poésie, qui vit monastiquement en bonne fortune avec une belle

¹ Honoré de Balzac, *Ferragus, La Fille aux yeux d'or*, Paris, Garnier-Flammarion, 1998, p. 209.

idée »². Enfin, dernière de la liste, une autre figure agit avec détachement, ou du moins semble se tenir à l'écart de cette « tempête d'intérêts » :

« (...) l'heureuse et molle espèce des flâneurs, les seuls gens réellement heureux à Paris, et qui en dégustent à chaque heure les mouvantes poésies »³.

Balzac, auto-proclamé secrétaire des mœurs de son temps, ne pouvait ignorer ce personnage récemment apparu dans le paysage urbain. Le flâneur, effectivement, attirait l'attention par son comportement étrange : sans ambition, marchant sans but précis à travers la ville, il refusait d'adhérer tout à fait au style de vie de Paris, ignorant ses règles, ses impératifs sociaux-économiques.

Cette brève évocation peut sembler anodine au lecteur d'aujourd'hui mais l'auteur de *La Comédie humaine*, consciemment ou non, définissait alors pour la première fois – et ce en des termes particulièrement justes – cette figure appelée à connaître une belle postérité dans la littérature française. Car en 1835, au moment où Balzac termine *La Fille aux yeux d'or*, l'idée même de marcher sans ambition dans une ville était une nouveauté, et l'usage du verbe « flâner » demeurait encore assez rare. Les dictionnaires, à cet égard, évoquent généralement deux racines étymologiques relatives au mot : la première date du XVI^e siècle, époque durant laquelle on utilisait l'expression *flanner* en dialecte normand pour évoquer « l'action de courir çà et là »⁴, alors que la seconde, moins certaine, provient d'un verbe utilisé en ancien scandinave : l'intransitif *flana*, signifiant « paresser, ne rien faire »⁵. Ce n'est qu'au XIX^e siècle, peut-on apprendre en parcourant les dictionnaires, que le

² *Idem*, p. 224.

³ *Idem*.

⁴ *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey, Paris, Dictionnaires Robert, 1998, p. 1439.

⁵ *Idem*.

verbe est entré dans le lexique français. Bien qu'on l'employait avant, dans certaines régions avoisinant la Normandie, l'Académie Française ne l'a attesté qu'en 1808⁶.

Balzac, dans cette perspective, innove peut-être moins d'un point de vue linguistique que littéraire : en évoquant la figure du flâneur, il a surtout inventé un personnage, une figure romanesque. Si les études de Walter Benjamin ont bien démontré l'importance du flâneur chez Baudelaire, il faudrait ainsi préciser que son entrée en littérature date de Balzac.

Selon Benjamin, doit-on rappeler, la flânerie se serait développée parallèlement à différents changements sociaux-économiques et culturels survenus durant la première moitié du XIX^e siècle. L'apparition du capitalisme, particulièrement, aurait créé une nouvelle classe sociale : celle des chômeurs-oisifs, exclus du système et condamnés à rester en marge des nouveaux lieux de pouvoir. Pour se désennuyer, pour fuir les regards suspicieux, les chômeurs choisissent de marcher. La capitale française, surtout à partir du Second Empire, offre un espace de plus en plus propice à la circulation : les rues, suite aux travaux d'Hausmann, s'élargissent; l'hygiène et la sécurité publique s'améliorent. « Paris a créé le type du flâneur »⁷, dit Benjamin; la capitale française a su, avant Londres, Rome et Berlin, réunir les conditions nécessaires pour faciliter son entrée en scène. Le flâneur, enfant du capitalisme, se fait balloter par la foule comme une vulgaire marchandise :

« Le flâneur est un homme délaissé dans la foule. Il partage ainsi la situation de la marchandise. Il n'a pas conscience de cette situation particulière, mais elle n'en exerce pas moins son influence sur lui.

⁶ *Idem.*

⁷ Walter Benjamin, *Paris capitale du XIX^e siècle*, Paris, Éditions du Cerf, 1989, p. 435.

(...) L'ivresse à laquelle le flâneur s'abandonne, c'est celle de la marchandise que vient battre le flot des clients »⁸.

La grande ville – on le devine en lisant cet extrait – est l'espace du flâneur. Ce dernier cherche l'anonymat dans la foule, épouse le mouvement des grands boulevards, le « flot des clients ». Cet attachement à la ville est important parce qu'il permet de différencier la flânerie d'autres types de marche, comme la promenade et l'errance. À ce sujet, dans un dossier du *Magazine littéraire* publié en 1997, Bernard Delvaille a établi des distinctions importantes :

« Si la flânerie et la promenade sont d'ordre visuel, voire anecdotique, l'errance relève d'un état mental et son but, le plus souvent, n'est pas défini. (...) La flânerie est essentiellement urbaine, comme l'a bien montré Walter Benjamin dans *Paris capitale du XIX^e siècle*. On flâne dans les passages couverts, des Princes ou des Panoramas, devant les vitrines des joailliers, de la rue de la Paix ou devant celles des grands magasins aux approches de Noël (...) La promenade est d'autre sorte. Elle est plutôt rurale, même s'il s'agit de parcs ou de jardins publics »⁹.

L'errance, aimerait-on ajouter, est d'une nature plus universelle. On erre effectivement, depuis *L'Odyssée*, à la recherche de son pays, de son identité ou, plus récemment, à la recherche du vrai Lieu. Des œuvres aussi diverses que celles de Bashô, d'Hölderlin et de Bonnefoy témoignent de ce rapport étroit reliant l'errance à la poésie et à la littérature en général. La promenade, « plus anecdotique », ne possède pas cette dimension qui l'élève au rang d'archétype, et on pourrait distinguer l'errance de la flânerie plus ou moins de la même façon, ce que Hugo a fait en calquant la maxime latine *errare humanum es* : « Errer est humain. Flâner est

⁸ *Idem*, p. 82.

⁹ Bernard Delvaille, « Une quête métaphysique », dans *Magazine littéraire*, 353, avril 1997, p. 18.

parisien »¹⁰. Le fait d'errer – d'être dans l'erreur, doit-on comprendre – concerne le genre humain, ce qui n'est pas le cas pour la flânerie, restreinte à l'espace parisien.

La promenade, enfin, est d'ordre rural : *Les Rêveries du promeneur solitaire* en offrent le plus bel exemple. Flâneur et promeneur n'évoluent pas dans le même espace, n'ont pas le même rapport au paysage, à l'environnement visuel mais aussi olfactif, auditif, tactile même. Lorsqu'il marche en montagne dans les *Rêveries*, Rousseau suit un chemin, un tracé établi d'avance : le flâneur, bien au contraire, est confronté aux caprices de la ville, doit faire des choix, emprunter telle rue plutôt qu'une autre et demeure sollicité par une multitude de signes. La flânerie – il sera possible de le constater dans les prochaines pages – pourrait bien être à la modernité ce que la promenade fut pour le romantisme dans la mesure où tous ces éléments influencent l'écriture du poète : alors que la promenade donne lieu à une méditation suivie, établit une symbiose entre le moi et la campagne, la flânerie entraîne une rêverie désordonnée, évoque les contrastes, le mouvement, ce que Baudelaire, dans sa préface au *Spleen de Paris*, appellera les « soubresauts de la conscience » (SP, p. 229).

Malgré l'agrandissement de Paris aux alentours de la Révolution, les écrivains semblent avoir attendu les changements évoqués par Benjamin pour utiliser le verbe « flâner », qu'on ne retrouve finalement de façon régulière qu'à partir de Balzac. Ce ne sont pourtant pas les marcheurs qui manquent à l'époque des Lumières : hormis Rousseau, Diderot écrit sa *Promenade du sceptique* et Karl-Gottlob Schelle rédige *L'Art de la marche* en Allemagne. Le mot « flânerie », cependant, n'apparaît jamais chez les écrivains du XVIII^e siècle : même Louis-Sébastien Mercier et Rétif de la

¹⁰ Victor Hugo, *Les Misérables*, Tome II, Livre quatrième, Paris, Garnier-flammarion, 1998, p. 183.

Bretonne, certainement les premiers véritables arpenteurs de la grande ville, se *promènent* ou *marchent* plutôt qu'ils ne flânent¹¹. Il serait légitime, dans cette perspective, d'affirmer que le flâneur ne se soit manifesté réellement qu'au XIX^e siècle, d'abord en tant que figure sociale, ensuite en tant que personnage de roman. Mais le flâneur, rappelons-le, est pour Balzac celui qui goûte les « mouvantes *poésies* de la ville », comme si, aux yeux du romancier, ce dernier était avant tout poète. La flânerie, associée dès sa naissance à un comportement rêveur, a tardé à se manifester dans la poésie et il faudra attendre Baudelaire pour le voir apparaître dans un autre genre littéraire.

Évidemment, plusieurs poètes, avant *Le Spleen de Paris*, ont marché, erré ou se sont promenés dans Paris. Si le verbe flâner n'apparaît pas dans leur œuvre, des écrivains comme Sainte-Beuve, Alphonse Esquiros et Théophile Gautier, pour n'en nommer que quelques-uns, ont certainement balisé le parcours de Baudelaire en évoquant à plusieurs reprises la marche dans Paris. Il serait tentant de considérer Nerval comme un flâneur, mais l'auteur des *Chimères*, contrairement à Baudelaire, n'a jamais théorisé la marche urbaine et le verbe « flâner » n'apparaît jamais chez lui. *Les Nuits d'octobre*, qui datent de 1852, relatent des promenades aux alentours de Paris, à Pantin et à Maux, qu'on pouvait encore considérer comme des villages. Nerval, héritier direct de Rousseau en ce sens, est encore un promeneur – pensons à ses *Promenades et souvenirs* – et ses récits de voyage en Orient l'ont poussé jusqu'à l'errance.

¹¹ Ces citations, prises au hasard dans *Les Nuits de Paris*, sont assez révélatrices : « La nuit était belle : je marchais sans penser où j'allais; je rentrais dans la ville par la porte Saint-Martin (...) » (p.52). « Je faisais ces réflexions en marchant (...) » (p. 71). « (...) j'allais de là sur le monticule, vis-à-vis, observant de marcher toujours à couvert » (p. 153). Rétif de la Bretonne, *Les Nuits de Paris*, Paris, Gallimard, 1992.

Une vingtaine d'années après Balzac, Baudelaire est ainsi le premier écrivain à faire du flâneur une figure littéraire importante. Pourquoi celui que l'on désigne comme un des fondateurs de la poésie moderne a-t-il consacré plusieurs pages de son œuvre, directement ou indirectement, à la flânerie? En quoi cette activité mérite-t-elle qu'on s'y attarde? Walter Benjamin, évidemment, a répondu brillamment à ces questions, et il serait inutile d'y revenir trop longuement. Dans ce travail, plutôt, les études de Benjamin vont servir de point de départ : les fragments de *Paris capitale du XIX^e siècle* et l'essai intitulé *Baudelaire un poète lyrique à l'apogée du capitalisme* ont laissé plusieurs questions en suspens, dont celle de l'héritage du flâneur baudelairien. Il s'agira, dans les prochaines pages, de voir en quoi Baudelaire a donné naissance à une véritable figure poétique, en quoi *Le Peintre de la vie moderne*, quelques poèmes des *Tableaux parisiens* et du *Spleen de Paris* ont inspiré plusieurs poètes français du XX^e siècle.

Le présent travail s'intitule *Poétique du flâneur* : par « poétique », simplement, il faut comprendre tout ce qui sous-entend une esthétique, une vision de la poésie. Aristote nommait « poétique » l'art d'écrire des tragédies : le mot, dans les prochaines pages, servira à désigner l'art d'écrire des poèmes reliés à la flânerie. Une poétique, surtout si l'on se réfère à l'usage qu'en ont fait les poètes de la Renaissance, implique souvent la présence de règles, de lois régissant l'écriture. Il ne s'agira pas ici d'établir une liste d'impératifs reliés à la flânerie mais plutôt de mettre à jour une esthétique, de dégager certains lieux communs et traits stylistiques propres à la figure du flâneur.

La critique dite « thématique » ou « phénoménologique » pratiquée par l'école de Genève nous aidera à mieux définir cette poétique. Bien qu'il ne sera nullement question de phénoménologie au sens premier du terme – au sens où l'entendait Husserl –, c'est en étudiant, à la manière des Georges Poulet et Jean-Pierre Richard, le rapport que le poète entretient avec l'espace et le temps – ou du moins la conscience qu'il en a – que la notion de poétique pourra s'élargir à d'autres horizons¹². Prenant pour acquis que le flâneur évolue dans un milieu particulier – celui de la ville – il s'agira alors de voir comment le marcheur appréhende l'espace urbain (le paysage) à travers les sensations; comment, pour utiliser l'expression de Heidegger, il réussit à l'« habiter ». L'essayiste Pierre Sansot, dans un ouvrage intitulé *Poétique de la ville*, soutient que l'homme moderne, tant bien que mal, réussit à faire de chaque ville un espace habitable¹³. Peut-on en dire autant du flâneur et, en ce qui concerne le temps, est-il possible d'affirmer que celui qui se promène sans but dans Paris réussit à s'adapter au rythme de la ville? Le tempo de sa marche s'oppose-t-il aux mouvements des grandes métropoles? Nous verrons que le flâneur est un être décalé, exilé : une certaine sensibilité au temps qui passe, tout particulièrement, le projette ailleurs – dans un temps mythique, entre autres – et fait de lui un étranger dans sa propre ville. Parfois écrite sous le mode de l'ode et de l'élégie, la flânerie chante l'exil, le deuil d'Unité, et permet de longs élans lyriques. Toujours dans

¹² Je fais référence ici à certains ouvrages comme les *Essais sur le temps humain* de Georges Poulet et *Poésie et profondeur* de Jean-Pierre Richard.

¹³ L'étude de Sansot s'intéresse aux « lieux » urbains, ou du moins à la façon dont les lieux se présentent à la conscience. C'est avec une telle approche, soutient-il, qu'il est possible de saisir l'essence d'une ville. Les gares, les parcs, les bistros, les grands magasins sont alors étudiés avec attention : « les grands lieux urbains dévoilent d'une façon irremplaçable la ville », dit-il entre autres. Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, Paris, Klincksieck, 1973, p. 23.

l'optique de définir ce qui pourrait tenir lieu de poétique, il sera aussi nécessaire de définir le lyrisme du flâneur à l'aide des récents travaux sur le sujet.

Même si plusieurs idées ou conceptions de la poésie opposent le surréalisme d'André Breton aux poèmes de Jacques Réda¹⁴, le présent travail vise à démontrer que plusieurs flâneurs peuvent être lus à la lumière de l'œuvre baudelairienne. Cette étude est essentiellement consacrée à Baudelaire, Breton, Apollinaire et Réda, mais d'autres flâneurs auraient pu faire l'objet d'autres chapitres : c'est le cas notamment de Léon-Paul Fargue, « piéton de Paris » notoire, mais aussi de poètes venus d'horizons culturels différents, comme Fernando Pessoa, dont *Le Livre de l'intranquillité* pourrait être considéré comme une véritable Bible de la flânerie. Pour des raisons liées à la fois à l'histoire littéraire – la flânerie étant née à Paris, il apparaît logique de circonscrire cette étude à la poésie française – et aux contraintes de cet exercice, un choix s'imposait. La qualité des œuvres, leur intensité poétique – critères bien subjectifs s'il en est –, enfin, ont joué un rôle important dans l'élaboration de ce corpus. « La critique doit être partielle, passionnée, politique » (S, p. 877), disait Baudelaire.

¹⁴ À ce sujet un texte de *La Sauvette* intitulé « Breton fixe-chaussette » démontre bien le fossé qui sépare les deux poètes. « Comme tout le monde, je suis capable d'admirer la prose balancée, fière (hautaine, même) et parfois opulente d'André Breton. Je ne déteste pas non plus son côté en somme astrologue, pantomancier des rêves, des rues, des moindres incidents qui nous le montrent, en accord avec son goût pour l'art africain, comme un animiste niant l'âme (...). Mais j'apprécie moins ses poèmes, qu'ils soient « automatiques » ou pas, la différence m'apparaissant secondaire (...) » (S, p. 26).

LE FLÂNEUR BAUDELAIRIEN : UN KALÉIDOSCOPE DOUÉ DE CONSCIENCE

« Peu de trottoirs ou trottoirs interrompus (conséquence de la liberté individuelle, poussée à l'extrême). Affreux pavé. Pas de vie dans la rue. – Beaucoup de balcons, personne aux balcons. Les espions, signe d'ennui, de curiosité et d'inhospitalité.

Tristesse d'une ville sans fleuve.

Pas d'étalages aux boutiques. La flânerie, si chère aux peuples doués d'imagination, impossible à Bruxelles. Rien à voir, et des chemins impossibles » (PB, p. 1321).

C'est ainsi que Baudelaire, dans *Pauvre Belgique*, accole un autre défaut à Bruxelles: ses rues, ennuyeuses et mal conçues, sont inappropriées à la flânerie. «La flânerie devant les boutiques, cette jouissance, cette instruction, chose impossible!» (PB, p. 1325), ajoute-t-il un peu plus loin. Évidemment, de par sa taille et son statut, Bruxelles ne pouvait offrir au flâneur un paysage aussi intéressant que Paris. La capitale française, nous l'avons vu, connaissait au Second Empire une période d'effervescence économique et culturelle certainement plus propice à ce nouvel art de vivre. Cette définition de la flânerie par la négative s'avère intéressante non seulement parce qu'elle nous suggère la nécessité d'une « vie dans la rue » mais aussi parce qu'elle se réfère à l'« imagination » : les peuples qui possèdent cette faculté – fondamentale dans tout processus de création selon Baudelaire¹ – aiment flâner. L'imagination est stimulée par la flânerie, peut-on comprendre, et la flânerie est en revanche impossible sans une dose d'imagination. Pour Baudelaire la promenade

¹ Parlant de Delacroix dans le *Salon* de 1846, Baudelaire vante l'« imagination poétique qui est commune au peintre comme à l'écrivain » (S, p. 886). Évidemment, Baudelaire n'est pas le premier à faire l'éloge de l'imagination, faculté que Coleridge considérait comme une véritable « form of being ».

urbaine est intimement reliée à la création, à l'*inventio* poétique : marcher dans une ville animée comme Paris permet de « trouver du *nouveau* » (FM, p. 127).

Baudelaire a écrit la plupart de ses grands poèmes parisiens assez tardivement : « Le Cygne » et « À une passante », selon les manuscrits retrouvés, n'ont été composés qu'en 1860 et la rédaction de la plupart des poèmes en prose composant *Le Spleen de Paris* date des années 1861 et 1862. Sans prétendre répondre au pourquoi de ce souci tardif envers la ville, il importe de comprendre comment Baudelaire en est venu à évoquer Paris et, par extension, à s'intéresser à la flânerie. On pourrait, pour ce faire, évoquer les penchants bohémiens du poète², mais il faudrait aussi revenir aux années 1855-1859, période durant laquelle la capitale française baignait dans une ambiance certainement propice à l'apparition du flâneur.

En 1855 les travaux d'Hausmann battent leur plein et une Exposition universelle est organisée à la gloire du Second Empire. C'est durant cette Exposition, a remarqué Benjamin, que les premières photographies sont exposées. À ses yeux, il s'agit d'un événement important qui a favorisé l'apparition du flâneur : la ville, désormais, peut être immortalisée en tant que *panorama* : « Un paysage... c'est bien ce que Paris devient pour le flâneur »³, lit-on dans *Paris capitale du XIX^e siècle. Les premières photographies*, sans aucun doute, ont dû impressionner Baudelaire, mais il

² Celui qui composait *Les Fleurs du mal* en 1855 devait, pour des raisons financières surtout, se déplacer constamment dans Paris. À cet effet, le 3 mars, il écrivait à sa mère : « Depuis un mois j'ai été contraint à déménager six fois, vivant dans le plâtre, dormant dans les puces (...), ballotté d'hôtel en hôtel (...) » (C, p. 311). Des témoignages d'amis – ceux d'Ernest Prarond entre autres – nous incitent à croire également que Baudelaire faisait alors sans doute plus que jamais l'expérience de la ville et, par extension, de la marche. Les lieux de prédilection du poète, à cette époque, étaient surtout les quartiers avoisinant la Tour d'Argent, le faubourg Saint-Jacques et le Moulin Montsouris. Informations prises dans *Baudelaire-Paris*. Claude Pichois et Jean-Claude Avice, *Baudelaire-Paris*, Paris, Éditions Paris-Musées/Quai Voltaire, 1994, p. 71.

³ Walter Benjamin, *Paris capitale du XIX^e siècle*, p. 435.

est nécessaire de rappeler que la transformation de Paris en paysage ne s'est effectuée que très progressivement. Avant l'Exposition universelle, il existait en effet quelques eaux-fortes et lithographies représentant des « vues de Paris » : ces œuvres ont probablement davantage influencé Baudelaire puisque celui-ci en fait l'éloge dans un texte portant sur Charles Méryon⁴. De telles « vues de Paris » jouissaient d'une popularité assez étonnante aux alentours de 1855, et elles pourraient bien être à l'origine de « Paysage », la première pièce des *Tableaux parisiens* écrite en 1857⁵. Ce poème est un point de départ pour le flâneur : du haut de sa mansarde, Baudelaire contemple la ville, observe sa géographie comme pour mieux l'appréhender. La contemplation de Paris incline le poète à la rêverie, l'entraîne vers de « féeriques palais » intérieurs. « Paysage », comme plusieurs poèmes des *Tableaux parisiens*, oppose l'intériorité à l'extériorité :

« (...)

Et quand viendra l'hiver aux neiges monotones,

Je fermerai partout portières et volets

Pour bâtir dans ma nuit mes féeriques palais

(...) » (FM, p. 78).

Ce même paysage, trois années plus tard, gagne en étrangeté dans « Rêve parisien » et devient un « Babel d'escaliers et d'arcades, / (...) un palais infini, / Plein de bassins et de cascades (...) » (FM, p. 97). Paris, chez Baudelaire, est « une

⁴ Concernant Méryon, on retrouve en effet cette note dans le *Salon* de 1859 : « Il y a quelques années, un homme puissant et singulier, un officier de marine, dit-on, avait commencé une série d'études à l'eau-forte d'après les points de vue les plus pittoresques de Paris » (S, p. 1083).

⁵ Baudelaire s'est certainement inspiré de ces images – photographies ou tableaux – dans la rédaction de quelques-uns de ses poèmes. Mais le motif de la contemplation de Paris du haut d'une mansarde, dans le domaine littéraire, est présent dès 1929 chez Sainte-Beuve, comme en témoigne un extrait de *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme* : « Les dimanches d'été, le soir, vers les six heures, / Quand le peuple empressé déserte ses demeures / Et va s'ébattre aux champs, / Ma persienne fermée, assis à ma fenêtre, / Je regarde d'en haut passer et disparaître / Joyeux bourgeois, marchands (...) ». *Anthologie de la poésie française du XIX^e siècle*, Tome I, Paris, Poésie/Gallimard, 1997 p. 279.

fourmillante citée, [une] citée pleine de rêves » (FM, p. 83). Sa beauté chatoyante évoque le mouvement : en elle « les mystères partout coulent comme des sèves » (FM, p. 83). Puisque c'est par le biais de la peinture que Baudelaire en est arrivé à l'idée de paysage, c'est en « peintre fier de [son] génie » (FM, p. 96), comme dans « Rêve parisien », qu'il commence à arpenter les rues de Paris. Car *Le Peintre de la vie moderne* met en scène un personnage qui aime marcher dans la ville, explorer le paysage urbain.

Vers 1857, si l'on se fie aux dates de rédaction des textes composant *Quelques caricaturistes français*, Baudelaire élargit son intérêt pour la peinture à ce qu'il appelle les « croquis de mœurs ». Les œuvres de Gavarni et de Daumier – son ex-voisin sur l'île Saint-Louis – l'interpellent alors particulièrement et il est possible de croire qu'elles l'ont inspiré dans la rédaction du *Peintre de la vie moderne*. En s'intéressant à des caricatures, à des formes de peintures moins élevées, Baudelaire s'inscrit dans une tradition romantique héritée de Hugo, pour qui la « nouvelle poésie [devait] mêler dans ses créations, sans pour autant les confondre, l'ombre à la lumière, le grotesque au sublime »⁶. Bien que les termes utilisés ne soient pas les mêmes, Baudelaire reproduit à sa manière la conception binaire de la nouvelle poésie chez Hugo en élaborant sa théorie du beau. Une œuvre d'art réussie, on s'en souvient, doit contenir un « élément éternel, invariable », et un « élément relatif, circonstanciel » (PM, p. 1154). Le sublime devient l'éternel, et le grotesque devient ce qui est circonstanciel, éphémère. Dans un chapitre du *Peintre de la vie moderne*

⁶ Victor Hugo, « Préface de Cromwell », dans *Théâtre complet de Victor Hugo*, Genève, Éditions Farnot, 1975, p.112.

intitulé « Croquis de mœurs », Baudelaire se réfère cependant à Balzac pour évoquer l'art des dessinateurs qu'il admire. L'artiste-flâneur, remarque-t-on, se distingue du « peintre des choses éternelles » :

« Dès que la lithographie parut, elle se montra tout de suite très-apte à cette énorme tâche, si frivole en apparence. Nous avons dans ce genre de véritables monuments. On a justement appelé les oeuvres de Gavarni et de Daumier des compléments à la *Comédie humaine*. Balzac lui-même, j'en suis très-convaincu, n'eût pas été éloigné d'adopter cette idée, laquelle est d'autant plus juste que le génie de l'artiste peintre de mœurs est un génie d'une nature mixte, c'est-à-dire où il entre une bonne partie d'esprit littéraire. Observateur, flâneur, philosophe, appelez-le comme vous voudrez; mais vous serez certainement amené, pour caractériser cet artiste, à le gratifier d'une épithète que vous ne sauriez appliquer au peintre des choses éternelles, ou du moins plus durables, des choses héroïques ou religieuses » (PM, p. 1155).

« Observateur, flâneur, philosophe, appelez-le comme vous voudrez » :

Constantin Guys, à l'encontre du peintre des « choses éternelles », s'intéresse aux éléments périssables, circonstanciels. L'intérêt qu'on se doit de porter au *Peintre de la vie moderne* dans le cadre de ce travail s'explique aisément car Constantin Guys est, entre autres choses, un flâneur. C'est à partir de la promenade urbaine, essentiellement, qu'il élabore un art nouveau. Sa plus grande qualité – et il s'agit d'un trait de caractère propre au flâneur – est la curiosité. L'ouverture au monde – le désir de connaissance, la disponibilité, la capacité de s'émouvoir – est « le point de départ de son génie » (PM, p. 1158). Un peu comme l'enfant, il voit « tout en nouveauté » (PM, p. 1159) et demeure réceptif à son environnement immédiat. Il s'agit d'un flâneur attentif, disponible à accueillir la beauté du paysage. Contrairement aux badauds, aux chômeurs et aux autres exclus du capitalisme évoqués par Benjamin, Constantin Guys fait de la déambulation urbaine une manière d'être – un style de vie,

au même titre que le dandysme – plutôt qu'une condamnation. La flânerie devient un nouveau moyen d'appréhender le paysage urbain, d'habiter la ville en poète. Marcher à travers la foule des grands boulevards permet d'observer la réalité quotidienne, de se fondre dans la multitude tout en conservant son individualité:

« La foule est son domaine, comme l'air est celui de l'oiseau, comme l'eau 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 mouvant, dans le fugitif et l'infini » (PM, p. 1160).

Plus loin, dans le chapitre intitulé « La modernité », Baudelaire insiste cependant sur le fait que Constantin Guys s'écarte d'un certain type de flâneur – Benjamin parlerait ici d'un badaud – qui marche sans porter attention au monde qui l'entoure:

« Ainsi il va, il court, il cherche. Que cherche-t-il? A 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 du pur flâneur, un but plus 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 » (PM, p. 1163).

Constantin Guys, héros de la modernité, est donc un « parfait flâneur » si l'on se fie au premier extrait, mais il poursuit du même coup un but « plus élevé que celui du pur flâneur ». Ce célèbre passage du *Peintre de la vie moderne* dissocie la « pure flânerie » – celle qui serait improductive, inutile – de la modernité. Plutôt, la modernité constitue l'achèvement d'un type de flânerie plus élevé, une façon de circuler – « ainsi il va, il court, il cherche » – qui tiendrait compte non seulement des éléments fugitifs du paysage urbain mais aussi des éléments éternels.

Le flâneur baudelairien, contrairement à la figure du romancier chez Stendhal, ne promène pas un miroir le long d'une route. Sa façon d'appréhender le réel ne procède pas d'une imitation de la nature – à l'image d'un miroir réfléchissant le monde –, pourrait-on dire, mais d'une « réfraction », d'une projection qui passerait par la conscience du poète. Dans un autre texte du *Peintre de la vie moderne* intitulé « L'Artiste, homme du monde, homme des foules et enfants », en effet, Baudelaire compare Constantin Guys à un « kaléidoscope doué de conscience » :

« On peut aussi le comparer, lui, à un miroir aussi immense que cette foule; à un kaléidoscope doué de conscience, qui, à chacun de ses mouvements, représente la vie multiple et la grâce mouvante de tous les éléments de la vie elle-même, toujours instable et fugitive. “Tout homme, disait un jour M.G. dans une de ces conversations qu'il illumine d'un regard intense et d'un geste évocateur, tout homme qui n'est pas accablé par un de ces chagrins d'une nature trop positive pour ne pas absorber toutes les facultés, et qui s'ennuie au sein de la multitude, est un sot! un sot! et je le méprise!”» (PM, p. 1160).

L'écrivain ne reproduit pas le monde – l'œuvre d'art n'est pas une simple *mimesis*, autrement dit –, mais il le réfracte à travers le prisme de sa conscience. Le kaléidoscope, en ce sens, est l'instrument par lequel la multitude converge en unité. Si on définit le sujet post-moderne, en opposition au sujet moderne, comme un être divisé, fragmenté et multiple, le flâneur pourrait bien avoir gardé toute sa pertinence encore aujourd'hui. Celui-ci multiplie les images; il aime « être hors de chez [lui], et pourtant se sentir partout chez [lui]; voir le monde, être au centre du monde et rester caché du monde » (PM, p. 1160). Avec l'image du « kaléidoscope doué de conscience », Baudelaire résume une des qualités principales du flâneur, qui consiste à représenter la « grâce mouvante de tous les éléments de la vie elle-même », à réconcilier l'Un et le multiple. La modernité, selon Octavio Paz, est non seulement la

«soif du changement», mais aussi la «conscience [du] changement»⁷. Jean-Pierre Richard disait de Baudelaire qu'il était «cet être toujours séparé de son être, cette conscience toujours distante d'elle-même et de son objet»⁸. Que ce soit à travers le mal, le rire ou la nostalgie – thèmes tous présents chez Baudelaire⁹ –, le flâneur, «kaléidoscope doué de conscience», est l'une des premières figures poétiques à avoir développé le retournement de la pensée, la conscience de soi.

L'auteur de croquis de mœurs, nous l'avons vu, s'intéresse aux éléments triviaux: plutôt que de hiérarchiser la valeur poétique des objets, des événements ou des phénomènes qui se présentent à lui, il s'émerveille comme un enfant, s'intéresse également aux éléments circonstanciels. Le beau comprend à la fois l'invariable et le fugitif, ce que le poème «À une passante» illustre avec éloquence. Toute la force de ce sonnet, rappelons-le, réside dans cette tension entre l'éphémère et l'éternel :

« Un éclair... puis la nuit! – Fugitive beauté
Dont le regard m'a soudainement fait renaître,
Ne te reverrai-je plus que dans l'éternité? » (FM, p. 89).

Ce poème, dit Benjamin dans la brève analyse qu'il en fait, présente la foule comme un « lieu où trouve refuge l'amour fuyant le poète »¹⁰. Quoique évoquée implicitement dans ce poème – « La rue assourdissante autour de moi hurlait » – la foule devient effectivement une retraite, un refuge pour le flâneur. Celui-ci, dans cette perspective, semble être poursuivi par quelqu'un ou, au contraire, poursuivre

⁷ Octavio Paz, « Présence et présent », dans *Preuves*, 207, mai 1968, p. 10.

⁸ Jean-Pierre Richard, « Profondeur de Baudelaire », dans *Poésie et profondeur*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », p. 93.

⁹ Pensons à « La Fausse monnaie » ou à « Assommons les pauvres! » pour ce qui est du mal et du rire. La nostalgie, nous le verrons en commentant « Le Cygne », occupe le flâneur de plusieurs manières.

¹⁰ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, Baudelaire, 1996, p. 69.

quelqu'un. Le flâneur est à la fois un homme traqué et un homme qui traque, comme dans le texte d'Edgar Poe intitulé *L'Homme des foules*, que Baudelaire connaissait évidemment très bien. Le flâneur, à l'image du personnage de Poe, semble toujours enquêter sur quelque chose, chercher un lieu ou poursuivre des chimères :

« Dans les plis monstrueux des vieilles capitales,
Où tout, même l'horreur, tourne aux enchantements,
Je guette, obéissant à mes humeurs fatales,
Des êtres singuliers, décrépits et charmants
(...) » (FM, p.85-86).

La flânerie – nous le verrons chez d'autres poètes – se rapproche de l'enquête, de l'investigation, comme s'il s'agissait de résoudre une énigme, un mystère qu'on serait tenté de mettre en relation avec la quête poétique, celle du beau, du vrai. Chez Poe et Baudelaire, cette investigation se fait à travers une foule qui incarne à merveille la « grâce mouvante » de la ville. Dans le poème en prose justement intitulé « Les Foules », Baudelaire précise des idées évoquées dans *Le Peintre de la vie moderne*:

« Le promeneur solitaire et pensif tire une singulière ivresse de cette universelle communion. Celui-là qui épouse facilement la foule connaît des jouissances fiévreuses, dont seront éternellement privés l'égoïste, fermé comme un coffre, et le paresseux, interné comme un mollusque. Il adopte comme siennes toutes les professions, toutes les joies et toutes les misères que la circonstance lui présente » (SP, p. 244).

Cette foule, on le voit, n'est pas celle de Victor Hugo, celle des grands rassemblements révolutionnaires, des soulèvements ou des barricades. Telle que dépeinte par Baudelaire, la population des boulevards est un réservoir d'électricité, une masse mouvante et protéiforme à travers laquelle l'individu se fraie un chemin. Le poète, plutôt que de participer à un mouvement collectif, jouit de son incognito,

« peut à sa guise être lui-même et autrui » (SP, p. 244). « L'homme de génie veut être un, être solitaire » (MC, p. 1294), dit Baudelaire dans *Mon cœur mis à nu*. Le flâneur baudelairien, celui des *Tableaux parisiens* et du *Spleen de Paris* (livre qui s'intitula momentanément *Le Rôdeur solitaire*, sans doute en référence à Rousseau) veut demeurer seul et indépendant. Pour qui souhaite être attentif, en effet, la présence d'une personne, fût-elle agréable, devient une distraction. L'artiste-observateur, secret et distant, doit demeurer dans un état de disponibilité poétique.

Le flâneur baudelairien, bien entendu, ne fait pas que marcher à travers la foule. Il peut, entre autres, profiter des jardins publics, où « le poète et le philosophe aiment diriger leurs avides conjectures » (SP, p. 245) (« Les Veuves »); il peut aussi, simplement, marcher pour « passer en revue toutes les baraques qui se pavant » (SP, p. 247) (« Le Vieux saltimbanque ») ou encore rencontrer des êtres singuliers (« Un Plaisant », « Le Fou et la Vénus », « Le Mauvais vitrier », etc.). Walter Benjamin, lui, soutient que les flâneurs du Second Empire étaient attirés par les gares. Ces lieux, absents des *Tableaux parisiens*, seront chantés un peu plus tard par les Apollinaire, Larbaud et Cendrars¹¹. Lors de ces ballades parisiennes, enfin, tous les sens sont sollicités: le poète voit, entend, touche; il est, pourrait-on dire, bombardé de signes. Le flâneur baudelairien, tant bien que mal, assimile ces signes pour en retirer quelque chose d'homogène; il structure le paysage urbain de manière à le rendre lisible. L'espace du flâneur est saturé d'éléments poétiques et c'est à lui d'en faire un tout cohérent. À travers l'analyse du poème intitulé « Le Soleil », il s'agit maintenant de voir en quoi la relation que le flâneur entretient avec l'espace, la *conscience* qu'il

¹¹ Pensons à « Zone » d'Apollinaire », à l'« Ode » de Larbaud, à la « Prose du transsibérien » de Cendrars et à bien d'autres poèmes de l'époque.

en a, du moins, illustre quelques propos tenus par le poète dans *Le Peintre de la vie moderne*.

***Inventio, dispositio et elocutio* dans « Le soleil »**

L'espace du flâneur baudelairien, à l'image de ce qu'un kaléidoscope permet de contempler, apparaît ainsi comme un paysage éclaté, fragmenté. Dans cette perspective, une des tâches du poète consiste à restructurer l'espace, à réfléchir « la vie multiple » des grandes capitales. Le rêve d'un paysage organisé et pensé – comme dans « Rêve parisien » – ne nie aucunement la diversité de celui-ci: tel un tableau de Delacroix, l'espace doit suggérer le mouvement, l'abondance. Sans briser l'harmonie, il faut organiser l'espace de façon à ce qu'il évoque la « grâce mouvante » ou, si l'on préfère, la « mouvante poésie » de Paris.

Le poème intitulé « Le Soleil », très certainement, rend compte de ce désir d'organisation de l'espace. Écrit relativement tôt (en 1857) et publié dès la première édition des *Fleurs du mal*, il deviendra plus tard, en 1861, la deuxième pièce des *Tableaux parisiens*¹². Ce poème doit retenir notre attention parce qu'il évoque la flânerie, mais aussi parce qu'il annonce la théorie du beau qui sera élaborée quelques années plus tard dans *Le Peintre de la vie moderne*. Également, il s'agit du seul texte des *Fleurs du mal* dans lequel le poète se représente lui-même en plein processus de création¹³. « Le Soleil », en effet, met en scène un moi élaborant un poème à

¹² Ce déplacement modifie évidemment notre lecture: en faisant du « Soleil » une pièce des *Tableaux parisiens*, Baudelaire mettait l'accent sur le caractère urbain du poème. « Les champs et les blés » et les « faubourgs » évoqués dans « Le Soleil » nous rappellent effectivement que le poème pouvait être lu autrement.

¹³ Baudelaire, *un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, op. cit., p. 100.

l'intérieur même du poème, ce que Baudelaire ne fait explicitement dans nul autre texte versifié. La mise en abîme de la création poétique, évidemment, a une portée extrêmement moderne: il s'agit, rappelons-le, d'un procédé qui sera poussé à ses limites au XX^e siècle. C'est en ce sens, également, que l'apparition du flâneur dans la poésie française peut être mise en parallèle avec le développement d'une certaine modernité poétique. Relisons tout d'abord le poème :

« Le long du vieux faubourg, où pendent aux mesures
 Les persiennes, abri des secrètes luxures,
 Quand le soleil cruel frappe à traits redoublés
 Sur la ville et les champs, sur les toits et les blés,
 Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime,
 Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,
 Trébuchant sur des mots comme sur des pavés,
 Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés.

Ce père nourricier ennemi des chloroses,
 Éveille dans les champs les vers comme les roses;
 Il fait s'évaporer les soucis dans le ciel,
 C'est lui qui rajeunit les porteurs de béquilles
 Et les rend gais et doux comme des jeunes filles,
 Et commande aux moissons de croître et de mûrir
 Dans le cœur immortel qui toujours va fleurir!

Quand, ainsi qu'un poète, il descend dans les villes,
 Il ennoblit le sort des choses les plus viles,
 Et s'introduit en roi, sans bruit et sans valets,
 Dans tous les hôpitaux et dans tous les palais »
 (FM, p. 79).

Le soleil, pourrions-nous retenir en premier, demeure l'élément principal auquel est comparé le poète: comme lui, il « descend dans les villes » pour éclairer le monde. Baudelaire, nous l'avons vu, vise à rehausser la valeur poétique des objets triviaux, c'est-à-dire les éléments traditionnellement délaissés par la poésie française. Le beau est constitué d'éléments éternels ou universels, mais aussi d'objets quotidiens, éphémères et circonstanciels. Ici, bien sûr, le soleil incarne la partie

éternelle du beau: symbole universel s'il en est un, l'astre solaire, dans le cas présent, « ennoblit le sort des choses les plus viles ». Les éléments circonstanciels ou périssables, de façon plus concrète, sont ceux qui peuplent le « vieux faubourg » : les « persiennes », les « toits », les « porteurs de béquilles » et les « hôpitaux ». Le soleil, tout comme le poète, « éveille dans les champs les vers comme les roses », donne vie, autrement dit, aux objets composant le paysage, peu importe leur noblesse ou leur supposée valeur poétique¹⁴.

Quoiqu'elle ne soit pas nommée directement, la flânerie est fortement évoquée dans « Le Soleil ». Marcher dans la ville, ici, devient un mode d'inspiration : plutôt que d'attendre passivement la venue des Muses, le poète est actif et s'exerce à une « fantasque escrime ». L'inspiration, à l'opposé de l'enthousiasme platonicien, vient après un travail d'enquête, après une longue marche durant laquelle le poète aura porté attention aux moindres détails composant le paysage urbain. Par contre – et il s'agit ici d'un apport direct de la flânerie – Baudelaire avoue qu'une part de l'inspiration poétique provient du hasard, comme si le travail d'enquête ne suffisait point. Le hasard, en effet, entre nécessairement en jeu dans l'élaboration du poème et la déambulation urbaine, métaphore toute indiquée, aide à évoquer cet aspect de la création: l'écrivain flaire « dans tous les coins les hasards de la rime / Trébuchant sur les mots comme sur les pavés, / Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés ». La conception de la création poétique baudelairienne, pourrait-on dire, est résumée en partie dans la première strophe et une esthétique du trébuchement se met en place: le

¹⁴ Dans un projet d'épilogue aux *Fleurs du mal*, Baudelaire a repris la figure du poète ennoblissant les objets vulgaires de la ville. Dans ce poème inachevé s'adressant à une femme mais aussi à la ville de Paris, le poète, à l'image de Midas, change la boue en or : « (...) Tes faubourgs mélancoliques, / Tes hôtels garnis / Tes jardins pleins de soupirs et d'intrigues, / Tes temples vomissant la prière en musique (...) / Tu m'as donné de la boue et j'en ai fait de l'or » (FM, p. 180).

poète travaille, certes, mais il ne peut négliger les « hasards de la rime », les mots rencontrés par hasard. Sans doute pour la première fois dans la poésie française, la ville est comparée presque explicitement à un texte, les mots deviennent des pavés et la rue se transforme en poème.

Baudelaire, dans « Le Soleil », considère l'espace urbain comme un paysage riche de poésie uniquement si le poète (ou le soleil) l'éclaire de sa présence. Un travail, autrement dit, doit s'effectuer sur l'environnement pour que celui-ci devienne poétique ou poétisable. C'est dans cette perspective que Walter Benjamin – sans faire référence au poème « Le Soleil » – croit que l'activité principale du flâneur est le « colportage de l'espace », soit la collecte des éléments de l'espace urbain pouvant éventuellement constituer un poème¹⁵. Colporter l'espace – « percevoir simultanément tout ce qui est arrivé potentiellement dans ce seul espace », dirait Baudelaire –, c'est réaliser le projet du *Peintre de la vie moderne*, c'est-à-dire devenir un « kaléidoscope doué de conscience », vouloir représenter « la vie multiple et la grâce mouvante de tous les éléments de la vie elle-même ».

La « fantasque escrime » du poète, le colportage de l'espace sont ainsi des activités propres au flâneur: celui-ci cherche activement une présence poétique à travers la ville mais il se laisse conduire par le hasard des circonstances. Le poète se soumet aux chocs des rencontres et tout son travail consiste à rendre compte, à l'intérieur même du poème, du mouvement des grandes capitales, de l'incessante

¹⁵ « Le phénomène de colportage de l'espace est l'expérience fondamentale du flâneur. Comme ce phénomène se manifeste aussi – d'un autre côté – dans les intérieurs du milieu du siècle, on ne peut s'empêcher de penser que l'âge d'or de la flânerie date de cette époque. Ce phénomène permet de percevoir simultanément tout ce qui est arrivé potentiellement dans ce seul espace. L'espace lance des clins d'œil au flâneur: de quels événements ai-je bien pu être le théâtre? Il reste à expliquer, il est vrai, comment ce phénomène est en corrélation avec le colportage ». *Paris capitale du XIX^e siècle, op. cit.*, p. 436-437.

fluctuation des foules, de la diversité des phénomènes. Les différentes versions de poème et l'impression d'achèvement qui se dégage de la lecture des *Fleurs du mal* démontrent que Baudelaire travaillait minutieusement ses textes. Pour suggérer « les mouvantes poésies de la ville », il n'a certainement pas révolutionné l'alexandrin, qui demeure généralement classique, c'est-à-dire séparé en deux hémistiches de six syllabes, mais il a néanmoins su créer un rythme particulier. Dans ses poèmes urbains plus tardifs, Baudelaire évoque assez bien ce qu'on pourrait appeler le « tempo » du flâneur, le rythme de la marche urbaine. Curieusement, « Le Soleil », malgré le choc des rencontres qu'il relate, contient plusieurs alexandrins sans ponctuation: un peu comme s'il voulait mimer les « traits redoublés » du soleil, Baudelaire utilise un rythme très coulant:

« (...)

Quand le soleil cruel frappe à traits redoublés

Sur la ville et les champs, sur les toits et les blés,

Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime,

Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,

Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,

Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés».

En contrepartie, les énumérations présentes dans plusieurs poèmes des *Tableaux parisiens* sont accompagnées d'une syntaxe plus saccadée : en voulant embrasser du regard tout le paysage, Baudelaire crée un rythme moins coulant, moins fluide. Quelques vers du « Cygne » nous incitent à croire que l'alexandrin, chez Baudelaire, s'est modifié entre 1857 et 1861 :

« Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville

Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel) ;

(...) » (FM, p. 81).

Concernant la prose, on ne peut évidemment passer sous silence la préface au *Spleen de Paris* puisque Baudelaire lui-même y explique la nature de son style :

« Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ?

C'est surtout de la fréquentation des villes énormes, c'est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant » (SP, p. 229).

On ne soulignera sans doute jamais suffisamment l'importance de ce passage, qui établit des liens entre le style et le contenu des *Petits poèmes en prose*, entre l'évocation « des villes énormes » et la forme des textes. Certaines remarques, pourrait-on ajouter, s'appliquent même aux *Tableaux parisiens* si l'on considère leur versification « souple et assez heurtée ». Baudelaire souhaite inventer une prose qui s'adapterait « aux mouvements lyriques de l'âme ». Le flâneur – et il s'agit d'un autre point important – est une figure lyrique : une certaine propension à la nostalgie et à la mélancolie, particulièrement, habite sa poésie. La marche sert à contrer le spleen, à fuir l'ennui ou *les* ennuis qui, chez Baudelaire, vont des problèmes financiers aux questions existentielles. C'est dans cette perspective, celle du flâneur, qu'est apparue une nouvelle forme de lyrisme dans la poésie française.

« Le Soleil » est certainement un des poèmes les plus optimistes des *Fleurs du mal*¹⁶ et le lyrisme qui s'en dégage doit être compris dans la perspective d'une « élévation ». Jean-Michel Maulpoix, dans un de ses ouvrages portant sur la question¹⁷, a défini le lyrisme en fonction de son origine orphique : le poème lyrique

¹⁶ Peut-être parce qu'il s'agit d'un poème de jeunesse. On sait que les problèmes de Baudelaire (soucis financiers, procès, maladie, etc.) commencent un peu plus tard.

¹⁷ Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*, Paris, José Corti, coll. « en lisant en écrivant », 2000.

est d'abord un « chant » qui vise à « élever », à rehausser la valeur d'une personne ou d'un objet. On peut considérer l'ode, dans cette perspective, comme une des premières formes de poème lyrique en ceci qu'on y fait l'éloge d'un empereur, d'un roi ou d'une dame. Orphée, lui-même marcheur, pourrait ainsi être mis en relation avec le flâneur baudelairien, qui fait ici l'éloge non pas d'une Eurydice disparue mais du soleil, « père nourricier ennemi des chloroses ». Si « Le Soleil » s'inscrit davantage dans la tradition de l'ode – il faudrait alors considérer l'astre solaire comme un roi, ce que furent Hélios, Alexandre et Louis XIV – d'autres poèmes lyriques reliés à la flânerie sont plus proches de l'élégie, ce que nous constaterons en lisant « Le Cygne ». Maulpoix a également noté l'importance des paysages dans la poésie lyrique. Certains poètes ont fait l'éloge d'un être humain mais d'autres – pensons à Lamartine – ont préféré chanter les paysages. « Le Soleil » évoque un espace bigarré qu'il s'agit d'organiser, de structurer : il serait possible, dans cette perspective, d'établir une relation entre la régularité rythmique du poème et le désir d'organisation, de colportage de l'espace. À ce sujet, Maulpoix a vu juste en soulignant que les paysages, pour le sujet lyrique, aident à « l'organisation de l'espace poétique au même titre que la disposition des strophes »¹⁸.

En lisant « Le Soleil » comme une mise en abîme de la création poétique et à la lumière des derniers commentaires, il est intéressant de constater que les trois grandes étapes de l'ancienne rhétorique sont évoquées par Baudelaire. Si l'on définit l'*inventio* comme la recherche des « lieux » qui vont orienter un discours¹⁹, premièrement, il va sans dire que Baudelaire procède à la manière d'un rhéteur dans

¹⁸ *Idem*, p. 339.

¹⁹ C'est ainsi que Michèle Aquien et Georges Moliné définissent l'« invention » dans leur dictionnaire de rhétorique. *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, La Pochothèque, 1996, p. 209.

« Le Soleil » : le poète, rappelons-le, marche pour s'inspirer, flaire dans « tous les coins les hasards de la rime ». La *dispositio*, elle, renvoie à l'organisation du discours : il s'agit de classer les idées, de les mettre en ordre. Le flâneur, a-t-on remarqué, ordonne, avec son travail d'escrime, le paysage, ou du moins le classifie. Les rimes, ce qu'approuverait sans doute Roman Jakobson, structurent le poème en devenir et Baudelaire procède à une véritable organisation du paysage, « trébuche sur les mots », bref travaille l'*elocutio*, travaille son style. La dernière grande partie de la rhétorique consiste à peaufiner son discours, à l'embellir. Nul doute que Baudelaire évoque cette tâche puisque, à l'image du soleil, « il ennoblit le sort des choses les plus viles ».

Le paysage urbain, à la lumière de cette brève lecture du « Soleil », s'éloigne de cet abîme que l'on retrouve dans *Spleen et idéal*. Car l'espace du flâneur s'oppose au gouffre sans fond dont ont parlé les Georges Poulet et Jean-Pierre Richard. Georges Poulet, le premier, a remarqué que « l'espace théologique de Baudelaire est celui du gouffre »²⁰; la chute dans l'abîme du péché, dit-il, est celle de la conscience. L'espace du flâneur s'oppose au gouffre, c'est-à-dire au néant, au vide, puisque, nous l'avons vu, la ville présente un paysage riche en signes, en correspondances et en détours. Plus concrètement, depuis les travaux d'Hausmann, la rue aboutit nécessairement à quelque chose : une place publique, une fontaine, un monument ou un parc. Il est important de noter que le flâneur est chez Baudelaire une figure qui semble justement résoudre la question du gouffre. « Le Soleil », surtout si l'on considère qu'il fut écrit en 1857, sert à contrer le spleen. Mais la nostalgie a tôt fait

²⁰ Georges Poulet, *La Poésie éclatée*, Paris, P.U.F. 1980, p. 12.

de gagner le poète, et plusieurs autres pièces des *Tableaux parisiens*, dont « Le Cygne », rendent compte d'humeurs beaucoup moins souriantes.

Temporalité du flâneur dans « Le Cygne »

L'image du gouffre, en fait, s'applique probablement davantage à la temporalité du flâneur baudelairien qu'à son espace. Non que le temps, dans les poèmes reliés à la flânerie, soit toujours axé sur un passé sans fond, sur un abîme intérieur, mais plusieurs poèmes – « Le Cygne », « À une passante », « Je n'ai pas oublié, voisine de la ville », particulièrement – célèbrent un souvenir, ou du moins la présence fugace d'un souvenir. Les flâneries mènent le poète vers un temps révolu et la pensée de l'irrécupérable – le regard d'une passante, le vieux Paris, par exemple – plonge le flâneur dans une temporalité complexe où s'entremêlent passé et présent.

Le flâneur, on l'a déjà mentionné, est une figure lyrique. Contrairement au poème « Le Soleil », cependant, « Le Cygne » s'inscrit davantage dans la tradition de l'élégie que dans celle de l'ode. Le regard du flâneur s'arrête sur des lieux qui lui rappellent son enfance, sur les ruines d'une ville en perpétuelle reconstruction. Sa mélancolie, dirait Freud, renvoie à l'absence, au manque: un vide – ou un gouffre – se creuse dans l'esprit du flâneur qui marche dans les rues ou les jardins, lieux qui le projettent dans un passé mythique et plus heureux. Walter Benjamin, dans un fragment de *Paris capitale du XIX^e siècle*, aborde brièvement ce type de temporalité:

« La rue conduit le flâneur vers un temps révolu. Pour lui, chaque rue est en pente, et mène, sinon vers les Mères, du moins dans un passé qui peut être d'autant plus envoûtant qu'il n'est pas toujours son propre passé, son passé privé. Pourtant ce temps demeure toujours le temps d'une enfance. Mais pourquoi celui de la

vie qu'il a vécue? Ses pas éveillent un écho étonnant dans l'asphalte sur lequel il marche. La lumière du gaz qui tombe sur le carrelage éclaire d'une lumière équivoque ce double sol »²¹.

La rue, aimerait-on nuancer, ne mène pas uniquement à l'enfance dans les poèmes des *Tableaux parisiens* ou du *Spleen de Paris*. Par contre, c'est bel et bien un « temps révolu » que le flâneur recherche. Tout comme l'espace, le temps doit être recomposé, reconstruit. Jean-Pierre Richard, en parlant des « rêveries » de Baudelaire, dit du poète qu'il s'enfonce dans le mystère. Temps et espace, dans cette perspective, sont sans limite :

« Si en effet, la rêverie baudelairienne vise, tout comme l'intelligence poésque, à s'enfoncer toujours plus loin dans le mystère, il n'existe pas pour elle de terme ni d'arrêt; elle n'atteint aucun savoir ultime, et le réel demeure toujours pour elle en sursis. Dans le temps comme dans l'espace, son paysage est sans limite »²².

« Tout effort vers le centre, dit ensuite Richard, débouche ici sur une nostalgie »²³. De quel type de nostalgie s'agit-il, plus précisément? C'est une question à laquelle il faut tenter de répondre, à présent, en procédant à une lecture du « Cygne ».

« Le Cygne », un des poèmes les plus commentés des *Fleurs du mal*, peut évidemment être lu de plusieurs manières. Poème de l'exil dédié à Victor Hugo, il est aussi l'évocation d'un mythe (celui d'Andromaque) et l'expression d'une mélancolie reliée aux transformations de Paris. Plutôt que de choisir entre ces différentes lectures – qui ne s'excluent d'ailleurs nullement –, il s'agit ici d'analyser la temporalité du

²¹ Walter Benjamin, *Paris capitale du XIX^e siècle*, op. cit., p. 434.

²² Jean-Pierre Richard, op. cit., p. 100.

²³ *Idem*, p. 101.

poème, qui s'avère être celle du flâneur. Car la *persona* du « Cygne » est bien celle d'un homme qui marche dans Paris, ou du moins qui *traverse* Paris.

« Andromaque, je pense à vous! Ce petit fleuve,
Pauvre et triste miroir où jadis resplendit
L'immense majesté de vos douleurs de veuve,
Ce Simois menteur qui par vos pleurs grandit,

A fécondé soudain ma mémoire fertile,
Comme je traversais le nouveau Carrousel.
Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville
Change plus vite, hélas! que le cœur d'un mortel);
(...) » (FM, p. 81-82).

Ces deux premières strophes établissent d'emblée une temporalité complexe: le présent de l'énoncé performatif du premier vers – « je pense à vous! » –, qui correspond au « soudain » du premier vers de la deuxième strophe, est en effet juxtaposé à l'évocation d'Andromaque, appartenant elle non au passé réel mais à un passé mythique. Une prouesse grammaticale, également, superpose trois temps verbaux: le « Simois menteur » – voire, la Seine – *a fécondé* la mémoire du poète comme il *traversai(t)* le vieux Paris qui *n'est* plus. Passé composé, imparfait et indicatif présent s'entremêlent ainsi et créent un équilibre temporel hors du commun. Le poète qui marche à travers le Paris d'Hausmann prend conscience du temps: les travaux et les transformations projettent le flâneur dans un passé trop proche contrastant avec la rapidité des travaux.

Baudelaire, en ce sens, réactualise magnifiquement le thème des ruines de Paris – présent depuis *Les Tragiques* d'Agrippa D'Aubigné mais aussi depuis l'« Ode à l'arc de triomphe » de Hugo, destinataire du « Cygne » – en évoquant les travaux d'Hausmann, c'est-à-dire un fait d'actualité, mais aussi un mythe intemporel. Premier élément moderne du poème, si l'on se réfère encore une fois au *Peintre de la*

vie moderne, une allégorie qui transcende les époques – celle d'Andromaque – se superpose à des éléments circonstanciels, voire vulgaires et grotesques :

« (...)

Je ne vois qu'en esprit tout ce camp de baraques,

Ces tas de chapiteaux ébauchés et de fûts,

Les herbes, les gros blocs verdis par l'eau des

flaques,

Et, brillant aux carreaux, le bric-à-brac confus

(...) ».

L'atemporalité de la première strophe, Baudelaire le confirme ici, est le fruit d'une imagination fertile: il ne voit «qu'en esprit» le bric-à-brac des travaux. Son être physique, autrement dit, est bien ancré dans le présent mais son esprit vogue ailleurs, vers Andromaque ou vers ce cygne surgissant comme un souvenir du vieux Paris, loin de son lac natal. Au niveau stylistique, on voit bien comment Baudelaire procède par juxtaposition d'éléments: le paysage hétéroclite ne pouvant être embrassé d'un seul regard, c'est à l'aide d'une énumération savamment rythmée que le poète réussit à créer une atmosphère de ville dévastée, de ville en ruines. Les « baraques », les « tas de chapiteaux » et les « herbes » succèdent ainsi aux « blocs » et au « bric-à-brac » pour créer un paysage baroque et diversifié.

« Le Cygne » est également le poème de l'irrécupérable: la « ménagerie » et « les vieux faubourgs » – déjà rencontrés dans « Le Soleil » – qui seront évoqués plus loin appartiennent désormais au cruel passé. À l'image du poème « À une passante », « Le Cygne » parle de « ce qui ne se retrouve jamais, jamais! » mais qui, le temps d'une flânerie près du nouveau Carrousel, resurgit momentanément. La vision du cygne – vision qui, du reste, est chargée de symboles mythologiques –,

acquiert une portée surnaturelle comparable à celle de la passante : elle est révélation, apparition.

L'Andromaque évoquée par Baudelaire est davantage celle de Virgile que celle de Racine: la troisième strophe de la deuxième partie, en effet, fait explicitement référence au troisième livre de *l'Énéide*, à un épisode au cours duquel Énée rencontre la veuve d'Hector. Dans cette strophe, Baudelaire rappelle les trois états d'Andromaque, qui fut l'épouse d'Hector, la captive de Pyrrhus et la femme d'Hélénus:

« (...)

Andromaque, des bras d'un grand époux tombée,

Vil bétail, sous la main du superbe Pyrrhus,

Auprès d'un tombeau vide en extase courbée;

Veuve d'Hector, hélas! et femme d'Hélénus!

(...) ».

Dans un article consacré au «Cygne» le critique Victor Brombert a établi des liens intéressants entre cet intertexte et la temporalité du poème:

« (...) l'Andromaque virgilienne appartient elle-même à trois moments de l'histoire: à l'altière Troie comme épouse d'Hector, à l'exil et à l'esclavage comme bétail de Pyrrhus; à la fausse liberté comme femme d'Hélénus. Et de même que le texte projette plusieurs Andromaque chronologiquement superposées, il accumule les différentes Troie: la vraie (avant et après sa destruction), la fausse Troie reconstruite en Épire (parvam Trojam), la nouvelle Troie qu'Énée va fonder, et au-delà de toutes les Troies modernes dont Paris, grande et vulnérable, est la figuration contemporaine (....) »²⁴.

« Le Cygne », dit ensuite Brombert, par sa structure linguistique et thématique, « est à la fois le poème du temps et de la simultanéité »²⁵. Les références mythologiques déstructurent le présent mais aussi le passé; elles ajoutent une charge

²⁴ Victor Brombert, « *Le Cygne* de Baudelaire : douleur, souvenir, travail », dans *Études baudelairiennes*, 3, 1973, p. 255-256.

²⁵ *Idem*, p.256.

poétique au trivial – la rue et son bric-à-brac – et elles établissent un réseau analogique complexe. Andromaque, symbole de fidélité, correspond à la permanence des souvenirs « plus lourds que des rocs », à la mélancolie, implacable malgré les transformations de Paris. Les pensées du poète, dans cette perspective, s'inscrivent dans une atemporalité comparable à celle des mythes.

Victor Brombert, en s'intéressant à la question de la création et de la recreation – symbolisée par les travaux d'Hausmann mais aussi par le travail de la mémoire – avance l'hypothèse selon laquelle « Le Cygne » serait aussi une thématization de l'élaboration artistique. Les ruines de la troisième strophe, selon cette lecture, représenteraient l'ébauche du poème en devenir. Un autre commentateur du « Cygne », F.W. Leary, avance une hypothèse relativement semblable en soulignant le caractère « automatique » du poème : Baudelaire, dit-il, donne l'impression de mettre à l'écrit ce qui lui vient directement à l'esprit :

« Baudelaire's unusual achievement and innovation in “Le Cygne” is to have (...) made a poem simply by setting down the thoughts that freely came into his mind at the actual moment of composition. In so doing, he not only goes some way towards anticipating certain modern techniques (“free association”, “stream of consciousness”, “automatic writing”, and the like); he also affords us the unique privilege of assisting, as it were, at the actual creation of the poem »²⁶.

Avec l'insertion de certaines expressions – « je pense à toi », « hélas ! » - et l'utilisation d'anaphores – les « là » de la quatrième strophe, les « Vers le ciel » de la septième strophe et les « je pense », qui reviennent à quatre reprises –, « Le Cygne » évoque en effet la spontanéité, mime les pensées du flâneur. Son style s'approche de l'oralité et masque par le fait même le travail relatif à l'élaboration du poème. « Le

²⁶ F.W. LEARY, “The originality of Baudelaire's “Le Cygne”: genesis as structure and theme”, dans *Order and Adventure in Post-romantic French Poetry*, Oxford, Blackwell, 1973, p. 38.

Cygne », dans cette perspective, pourrait être le deuxième poème des *Fleurs du mal*, après « Le Soleil », dans lequel Baudelaire se présente lui-même en plein travail poétique. La flânerie baudelairienne, dans les deux poèmes, semble servir d'inspiration au poète, à tel point que promenade urbaine et poésie se confondent dans leur essence : les deux activités sont travail de remémoration, marche à travers un univers de signes, approche d'un lointain inatteignable. Si l'on considère l'« imagination » comme une faculté fondamentale au processus de création, enfin, Baudelaire pourrait donner raison à Kant. Selon le philosophe, l'« imagination transcendante » permet de déployer un « champ, un au-delà mental, où les objets se situent »²⁷. « Le Cygne », sans aucun doute, transporte le poète dans différents lieux, dans différentes époques, hors du Paris de la Restauration.

La temporalité baudelairienne de l'ennui, celle du spleen, est aussi associée à l'idée de l'éternel retour. Plusieurs poèmes des *Tableaux parisiens* comme « Les Sept vieillards » – où « Le dégoûtant Phénix, fils et père de lui même » (FM, p. 84) revient sans arrêt hanter le poète –, « Rêve parisien » et « Le Cygne », poèmes par excellence du recommencement, témoignent d'une conception cyclique du temps proche de celle qu'élaborera Nietzsche une trentaine d'années plus tard. Le flâneur, à partir de Baudelaire, semble prisonnier d'une telle temporalité: résolument tourné vers l'extérieur, vers le paysage, son tempérament mélancolique le plonge dans un monde intérieur réactualisant le passé.

²⁷ Citation prise dans *Point de convergence*, d'Octavio Paz, *op. cit.*, p. 77.

L'APPEL DES RUES: DE L'ESPRIT NOUVEAU AU SURREALISME

Aux portraits intérieurs et intimistes de *Spleen et idéal*, aux « caveaux d'insondable tristesse » (FM, p. 36), il serait certainement possible d'opposer les paysages extérieurs des *Tableaux parisiens*. La voix du poète, dans ces deux volets des *Fleurs du mal*, est pourtant la même : celle d'une « cloche fêlée » dont l'écho s'élève dans la brume, mais aussi celle d'un être plongé dans le gouffre de la conscience. Il est vrai que plusieurs poèmes des *Tableaux* se tournent, dans un double mouvement, vers un monde psychique intérieur – pensons à la mélancolie évoquée dans « Le Cygne » – mais les analyses du chapitre précédent ont souligné, à quelques reprises, la présence d'un désir d'extériorité qui prendrait sens dans l'exploration du paysage parisien. « Le Soleil » et « Le Cygne », entre autres, rendent compte de ce désir lorsque le poète dit marcher dans les vieux faubourgs et traverser les ruines du vieux Paris.

Ce mouvement vers l'extérieur, très certainement, est inhérent à la poétique du flâneur, et il s'agit peut-être d'une des raisons qui expliqueraient l'absence de figure comparable au peintre de la vie moderne dans les années qui suivent la disparition de Baudelaire. Le symbolisme, terme vague s'il en est un, ou cette poésie

fin de siècle axée davantage sur la question du signifiant, s'est en effet replié dans un monde intérieur presque incompatible avec la flânerie. Une attention presque exclusive portée aux symboles, aux archétypes ou au langage, faut-il dire, rend la promenade urbaine beaucoup moins féconde. Le flâneur baudelairien, nous l'avons vu, doit s'intéresser aux objets triviaux, aux éléments circonstanciels; il doit « ennoblir le sort des choses les plus viles ». De 1867 (mort de Baudelaire) au XX^e siècle, peu de poètes marquants ont exploité les ressources de la flânerie : l'école du « Parnasse contemporain » s'intéresse davantage aux figures mythologiques classiques qu'aux pavés de Paris et Rimbaud préfère la grand-route aux boulevards hausmaniens, hormis dans les poèmes « Villes », lesquels n'évoquent d'ailleurs jamais la flânerie. On trouvera bien-sûr quelques exceptions chez Verlaine et Mallarmé, mais aucun d'eux n'a fait de la promenade urbaine un élément majeur de son œuvre. Verlaine, dans certains poèmes, est « emporté » « deçà, delà » : il erre, autrement dit, ballotté par le « vent mauvais »¹, mais jamais cette errance ne devient flânerie comme chez Baudelaire. Mallarmé éprouve encore davantage de difficultés à s'affranchir de l'intériorité : celle du langage, mais également celle de sa mélancolique demeure, de ses bibelots, de ses meubles bien cirés. Le poème « Apparition » doit retenir notre attention, cependant, puisqu'il reprend le motif de la passante en lui donnant une tournure plus féerique :

« (...)
 J'errais donc, l'œil rivé sur le pavé vieilli
 Quand avec du soleil aux cheveux, dans la rue
 Et dans le soir, tu m'es en riant apparue
 Et j'ai cru voir la fée au chapeau de clarté
 Qui jadis sur mes beaux sommeils d'enfant gâté

¹ Paul Verlaine, « Chanson d'automne », dans *Poèmes saturniens, Poésies choisies*, Paris, Hachette, 1956, p. 15.

Passait, laissant toujours de ses mains mal fermées
Neiger de blancs bouquets d'étoiles parfumées »².

Cette « apparition », préfigurant à sa manière la flânerie surréaliste, advient cependant à un poète qui « erre ». L'errance, plutôt que la flânerie, semble mieux convenir aux poètes de l'époque. Pour des raisons reliées à l'histoire littéraire – la préférence accordée à l'intimisme, l'émergence d'une poésie axée sur la question de l'écriture, pouvons-nous avancer comme hypothèses – le retour du flâneur ne s'effectue réellement qu'au début du XX^e siècle³.

Durant les années d'avant-guerre, une pléthore d'écoles et de mouvements, de tendances esthétiques et de manifestes poétiques se succèdent les uns aux autres. La ville de Paris se transforme à nouveau, passant du statut de capitale européenne – voire du monde, selon Hugo, – à celui de ville cosmopolite égale à Londres ou New York. Durant les premières années du XX^e siècle, enfin, l'habitant de Paris est confronté à de nouvelles réalités : gares, constructions de fer (la tour Eiffel, on le sait, fascine de nombreux artistes), démographie galopante stimulée par l'immigration et nouveaux moyens de transport (les tramways, puis les automobiles) font désormais partie du quotidien. Les poètes de l'« esprit nouveau », en ce sens, évoquent un Paris bien différent de celui que l'on retrouve dans le *Peintre de la vie moderne*. Si les Valéry Larbaud et les Blaise Cendrars chantent les gares, d'autres poètes comme Jules Romains sont davantage marqués par l'individualisme et l'anonymat grandissants des métropoles. Un des projets de *La Vie unanime*, le premier recueil de

² Stéphane Mallarmé, « Apparition », dans *Poésies*, Poésie/Gallimard, Paris, 1992, p. 7.

³ Cette affirmation, dans le cadre de ce travail, concerne surtout la poésie. Un romancier comme Zola – dans *Nana*, notamment – a souvent évoqué la flânerie.

Romains, consiste effectivement à retrouver une communion humaine, une solidarité dans un monde devenu trop impersonnel. Écrit en 1907, ce poème peut servir de pont entre les XIX^e et XX^e siècles. Ici, Jules Romains adopte un lyrisme qui préfigure certainement celui d'Apollinaire. Le sujet, solitaire et dépossédé, marche sans but précis dans les rues de Paris tandis que ses pensées font de lui un « tournoiement majestueux d'images » :

« Entre les marronniers, au bout de l'avenue,
Le soleil roule, et je roule vers le soleil,
Et mon corps se remplit des forces qui remuent
La croupe des chevaux d'omnibus qu'on relaye.

(...)

Je marche sans passé, sans aïeux et sans moi,
Et je suis du bonheur en marche vers le soir.

(...)

La roue de l'omnibus qui fait des étincelles,
Et la roue du soleil qu'embourbent les nuages
Donnent un rythme à ma pensée impersonnelle :
Je suis un tournoiement majestueux d'images.

Là-bas s'élève une vapeur d'humanité
Que les lueurs du soir illuminent. Je suis
La méditation tendre de la cité
À la nuit »⁴.

L'unanimité, cette expérience poétique et spirituelle de fusion, relève d'une véritable philosophie. Sans entrer dans les détails, rappelons qu'elle s'intéresse entre autres à la place de l'individu dans l'univers urbain. Les nouveaux flâneurs, tout comme Baudelaire, pensent le moi en fonction du monde moderne, celui de la transformation, du progrès. La ville étant le lieu de la multitude, Romains vise à définir le nouveau statut du sujet dans la collectivité, à concilier le moi au tout. Il faut,

⁴ Jules Romains, « Quelqu'un qui n'est pas moi », dans *La Vie unanime*, Paris, Poésie/Gallimard, 1986, p. 133-134.

remarque-t-on, demeurer soi-même, participer à l'universel tout en conservant son caractère d'individu : « Tu peux percevoir ce qu'il passe d'unanime à travers toi, sans sortir de toi-même, et c'est le premier degré de la sainteté »⁵, dit-il dans *La Vie unanime*.

Ce genre d'introspection, ce questionnement sur la nature du moi ou sur la place du sujet dans le monde moderne, prend différentes formes au cours des premières décennies du siècle : simultanéisme et lyrisme chez Apollinaire, interrogations sur les rapports entre rêve et réalité ou recherche de l'Un chez la femme aimée pour Breton. Pour le premier comme pour le second, le « je » est central et devient médiateur entre le monde moderne et les traditionnels tourments de l'homme : le besoin de transcendance, l'incapacité d'assurer une emprise solide sur la réalité, la quête de sens, etc. Chez Apollinaire le sujet donne naissance au monde; il est le prisme à travers lequel le beau advient. Dans cette perspective, la nouvelle poésie, tournée vers l'homme, redevient conscience de soi.

La conception du sujet chez Apollinaire – ou celle du rapport entre le sujet et la réalité et, par extension, du rapport entre l'artiste et le monde –, doit être évoquée brièvement pour comprendre les raisons qui poussent le poète à flâner. Humaniste ou anti-humaniste nietzschéen selon différentes interprétations, Apollinaire reproche à l'Antiquité, dans ses *Méditations esthétiques*, d'avoir eu de la beauté une « conception purement humaine » (ME, p. 52). Les artistes modernes, dit-il, doivent prendre « l'univers infini comme idéal » (ME, p. 52) et recréer, tout comme les dieux, ce même univers à leur image. Il faut rechercher un « idéal » tout en humanisant l'univers :

⁵ *Idem*, p. 20.

« Il faut aux nouveaux artistes une beauté idéale qui ne soit plus seulement l'expression orgueilleuse de l'espèce, mais l'expression de l'univers, dans la mesure où il s'est humanisé dans la lumière » (ME, p. 58).

Recréer une ville humaine : voici peut-être la principale ambition du flâneur, souvent en situation d'étranger dans son propre monde. La flânerie, en ce début de XX^e siècle, répond encore à un besoin d' « humaniser » l'espace urbain, comme s'il s'agissait de retrouver l'homme dans un monde entouré de machines, de fer et d'automobiles⁶. La vérité – ce serait sans doute le côté nietzschéen d'Apollinaire – se trouve *ici*, dans le monde sensible : les dieux – dont celui du christianisme – ont délaissé les hommes et il faut se rabattre sur la « réalité rugueuse à étreindre » annoncée par Rimbaud.

Apollinaire, flâneur orphique

Dans une conférence qu'il donna en 1917, peu de temps avant sa mort, Apollinaire disait de l'esprit nouveau qu'il s'agissait d'un rassemblement d'idées, d'une ouverture sur différentes conceptions de la poésie. Héritiers de l'Antiquité, des classiques, des romantiques et des symbolistes, les nouveaux poètes prétendent « explorer la vérité, la chercher, aussi bien dans les domaines ethniques, par exemple,

⁶ À ce sujet les analyses de Martin Heidegger sur la question de la technique vont dans le même sens que celles d'Apollinaire. Rappelons que l'homme vivant entouré de machines, selon Heidegger, subit plus que jamais l' « oubli de l'être ». Aux avancées technologiques se superpose « l'éventualité qu'à l'homme puisse être refusé de revenir à un dévoilement plus originel et d'entendre ainsi l'appel d'une vérité plus initiale ». Bertrand Vergely, *Heidegger ou l'exigence de la pensée*, Paris, Milan, 2001, p. 21.

que dans celui de l'imagination (...) »⁷. Refusant toute doctrine – « l'esprit nouveau est avant tout ennemi de l'esthétisme, des formules et de tout snobisme »⁸ –, ils valorisent autant le vers libre que l'alexandrin, la culture gréco-latine que les cultures française, italienne ou américaine. Contemporaine du dadaïsme, cette tendance, moins radicalement, adopte le relativisme : « la vérité sera toujours nouvelle », dit Apollinaire dans ses *Méditations esthétiques*. L'auteur d'*Alcools* situe la vérité dans le monde sensible, d'où l'importance qu'il accorde aux sensations dans plusieurs de ses poèmes, et il s'écarte d'un idéalisme trop abstrait valorisé par certains symbolistes. Impressionné par les progrès technologiques et par l'industrialisation – le futurisme, branche de l'esprit nouveau, en fera des thèmes importants –, mais également fasciné par la Grèce antique, Apollinaire signale, dans sa conférence, que la poésie ne peut être réduite à une série de thèmes. Tous les éléments de la vie, s'ils passent par la conscience du poète, sont dignes d'être chantés :

« Le moindre fait est pour le poète le postulat, le point de départ d'une immensité inconnue, où flambent les feux de joie des significations multiples. Il n'est pas besoin pour partir à la découverte de choisir à grand renfort de règles, même édictées par le goût, un fait classé comme sublime. On peut partir d'un fait quotidien : un mouchoir qui tombe peut être pour le poète le levier avec lequel il soulèvera tout un univers (...). C'est pourquoi le poète d'aujourd'hui ne méprise aucun mouvement de la nature, et son esprit poursuit la découverte aussi bien dans les synthèses les plus vastes et les plus insaisissables : foules, nébuleuses, océans, nations, que dans les faits en apparence les plus simples : une main qui fouille dans une poche, une allumette qui s'allume par le frottement, des cris d'animaux, l'odeur des jardins après la pluie, une flamme qui naît dans un foyer »⁹.

⁷ « L'Esprit nouveau et les poètes », texte en annexe au livre de Laurence Campa, *L'Esthétique d'Apollinaire*, Paris, Sedes, 1996, p. 160.

⁸ *Idem*, p. 167.

⁹ *Idem*, p. 165.

Ainsi, comme pour Baudelaire, les éléments triviaux ont un potentiel poétique équivalent à celui des objets nobles, ce qui est vraisemblablement un autre point commun à tous les flâneurs. Curieusement – et ce n'est peut-être pas un hasard – Apollinaire s'est intéressé à la question du beau en empruntant un chemin relativement semblable à celui de Baudelaire. Au centre des considérations esthétiques se trouvent en effet des interrogations relatives à la tradition, à la modernité, à la valeur noble ou basse des objets poétiques :

« (...) La sensibilité moderne (...) repousse à la fois la vulgarisation des choses vulgaires de tous les temps comme firent les romantiques, et l'anoblissement des choses nobles de tous les temps comme firent les classiques; mais veut l'anoblissement, la poétisation, la transformation lyrique (...) »¹⁰.

Plus frappant encore, Apollinaire, tout comme Baudelaire, en est venu à ces réflexions par le biais de la peinture : *Les Méditations esthétiques*, rappelons-le, font partie de l'essai intitulé *Les Peintres cubistes*. Ce que Baudelaire admirait chez Constantin Guys, Apollinaire l'évoque à propos de Picasso, c'est-à-dire la capacité de mettre sur le même plan le noble et le trivial, l'éternel et le circonstanciel. Picasso, par exemple, s'inspire de Botticelli et de l'art africain pour peindre *Les Demoiselles d'Avignon*; il réactualise des thèmes de l'Antiquité et de la Renaissance dans une perspective moderne. Contrairement à Baudelaire, cependant, la question du beau n'est pas, chez Apollinaire, reliée à la flânerie de façon explicite. Apollinaire ne s'est jamais considéré comme un théoricien et la flânerie n'a pas donné lieu à un texte comparable au *Peintre de la vie moderne*. Dans ses principaux textes critiques, faut-il dire également, l'auteur d'*Alcools* a surtout réservé ses idées esthétiques à la peinture. Hormis quelques écrits publiés dans diverses revues (*Revue littéraire de Paris*, *La*

¹⁰ *Idem*, p. 65.

phalange, *La Nouvelle Revue Française*) les interventions reliées à la poésie sont en général le fruit de conférences : c'est le cas du discours sur l'esprit nouveau et du texte sur *La Phalange nouvelle*, récité lors de « L'après-midi des poètes » en 1908. Laurence Campa, auteur d'un essai important sur l'esthétique d'Apollinaire, soutient que les discours du poète sur l'art ne sont pas réductibles à un système : « L'esthétique d'Apollinaire n'existe pas, si l'on entend par « esthétique » une théorie de l'art », dit-elle d'entrée de jeu. Campa utilise ensuite une formule particulièrement intéressante, dans un autre chapitre, pour décrire ce que *pourrait* être l'esthétique d'Apollinaire :

« L'esthétique d'Apollinaire est une pensée du mouvement, et en mouvement. Mais si elle naît de l'intuition et de l'expérience, elle n'en est pas moins ordonnée. Ce n'est pas une errance mais un parcours, ou plus librement une promenade, voire une flânerie »¹¹.

La poésie d'Apollinaire privilégie le mouvement dans la mesure où elle ne peut se réduire à une esthétique figée mais aussi parce qu'elle se réfère souvent à la rapidité des temps modernes, au progrès et au rythme des grandes métropoles. Plus concrètement, le poète évoque souvent le déplacement, la mobilité. Campa remarque à ce sujet l'omniprésence du verbe « passer » ainsi que l'importance du vagabondage dans son œuvre.

Quelle est cette esthétique du mouvement? Comment Apollinaire, malgré l'absence de textes théoriques sur la flânerie, a-t-il donné une nouvelle inflexion à la figure flâneur? Il serait vain de chercher dans *Le Flâneur des deux rives* des éléments de réponse : ce recueil de textes, malgré son titre, a fort peu à voir avec le flâneur baudelairien. *Le Flâneur des deux rives*, un peu comme les *Nuits d'octobre* de

¹¹ *Idem*, p. 87-88.

Nerval, s'apparente davantage à un cadastre : le poète cherche à immortaliser des lieux, des personnages pittoresques. L'esthétique d'Apollinaire, cette « pensée du mouvement » – cette « flânerie », plutôt – doit être étudiée en fonction de ses nombreux poèmes reliés à la marche urbaine mais aussi en tenant compte de la figure d'Orphée, centrale dans toute son œuvre. Orphée, nous l'avons vu en analysant « Le Soleil » de Baudelaire, est une divinité reliée à la marche : c'est lorsqu'il se met en mouvement qu'opère le charme de sa lyre. Apollinaire, autant dans ses poèmes que dans ses essais et chroniques sur l'art, a invoqué cette divinité à plusieurs reprises. Pourquoi le flâneur, avec *Alcools*, rejoint-il le « Cortège d'Orphée »? De quelles manières son lyrisme, sa relation au temps et à l'espace, et sa façon d'habiter la ville auront-ils à s'adapter ?

Les nombreux poèmes parisiens d'Apollinaire, qui comptent parmi les plus lus et les plus commentés de son oeuvre, ont plusieurs points en commun. La capitale française, premièrement, y est représentée comme une ville cosmopolite : il ne s'agit plus de la « tête du globe », comme au XIX^e siècle, mais plutôt d'un carrefour, d'un lieu de rencontre important au même titre que Londres, Berlin et New York. Durant les années précédant la guerre, aussi, une vague d'immigration venue en partie d'Europe de l'Est débarque à Paris; divers moyens de communication se développent – pensons au téléphone, mais aussi au cinéma – et une certaine « mondialisation » prend forme en Occident. Dans le domaine poétique, c'est au début du siècle que se développe le simultanésisme ou, plus globalement, la tendance esthétique promulguant la possibilité d'une ubiquité spatiale et temporelle du moi. Pour Apollinaire, cette

notion fait référence au désir de concevoir un poème comme une scène de vie, c'est-à-dire de rendre simultanées la vie et la poésie. Prise au pied de la lettre, cette théorie donne naissance au collage du « poème-conversation ». Rappelons que dans *Lundi rue Christine* le poète s'efforce de capter et de transcrire toutes les paroles entendues simultanément dans un café. À un degré moindre, d'autres poèmes d'Apollinaire tentent de saisir plusieurs scènes de vie en un seul mouvement. Ces scènes – il fallait certainement l'avènement des communications pour qu'elles adviennent – se déroulent dans plusieurs capitales à la fois. Le Paris d'Apollinaire ne renvoie plus uniquement aux villes antiques ou bibliques mais aussi aux grandes capitales mondiales. Dans un article consacré au Paris des poètes, Yves Bonnefoy remarque que, contrairement à Baudelaire, Apollinaire est sollicité par « toutes sortes de suggestions qui dévient la capitale ou l'ignorent »¹². Les avions et les flux d'immigration, par exemple, transportent les Parisiens en Afrique, en Amérique ou en Chine. « Paris éclate, le lieu où le poète vit ou veut vivre s'étend par banlieues, trains, bateaux, et une sorte de rêverie nouvelle, à la terre entière »¹³, précise Bonnefoy. Deux des plus grands poèmes d'Apollinaire – « Zone » et « Vendémiaire » – mettent effectivement en scène un « je » qui se trouve simultanément dans plusieurs villes. « Zone », on s'en rappelle, embrasse presque toutes les capitales européennes à la fois :

« (...)
 Tu es dans le jardin d'une auberge aux environs de Prague
 (...)
 Te voici à Marseille au milieu des pastèques
 Te voici à Coblenz à l'hôtel du géant
 Te voici à Rome assis sous un néflier du Japon

¹² Yves Bonnefoy, « Le Paris de Baudelaire », préface de *Baudelaire-Paris*, *op. cit.*, p. 36.

¹³ *Idem.*

Te voici à Amsterdam avec une jeune fille que tu trouves
belle et qui est laide
(...) » (AL, p.16-17).

« J'ai soif villes de France et d'Europe et du monde / Venez toutes couler dans
ma gorge profonde (...) » (AL, p. 111), clame-t-il également dans « Vendémiaire ». Si Apollinaire voyage allègrement d'une ville à l'autre à l'intérieur d'un seul poème, il peut aussi embrasser plusieurs époques à la fois. En mettant sur le même plan l'Antiquité et les temps modernes, le flâneur, à la manière de Baudelaire, organise la rencontre de l'éternel et du circonstanciel. Relisons les premiers vers de « Zone » :

« À la fin tu es las de ce monde ancien

Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin

Tu en as assez de vivre dans l'antiquité grecque et romaine

Ici même les automobiles ont l'air d'être anciennes

La religion seule est restée toute neuve la religion

Est restée simple comme les hangars de Port-Aviation

(...) » (AL, p. 7).

Ce « monde ancien » est capital pour comprendre l'univers du poète. Car, tout comme Baudelaire – « Le vieux Paris n'est plus, la forme d'une ville, / Hélas, change plus vite que le cœur d'un mortel » – l'auteur du « Pont Mirabeau » éprouve le temps qui passe avec nostalgie. Dans « Zone », la chute du christianisme semble provoquer cet état d'âme, même si, paradoxalement, la religion est « restée toute neuve ». La fin du règne de l'Église symbolise la perte de transcendance, le « déclin de la beauté » :

« (...)

C'est Dieu qui meurt le vendredi et ressuscite le dimanche

C'est le Christ qui monte au ciel mieux que les aviateurs

Il détient le record du monde pour la hauteur

(...) » (AL, p. 8-9).

« (...)

Aujourd'hui tu marches dans Paris les femmes sont

ensanglantées

C'était et je voudrais ne plus m'en souvenir c'était au

déclin de la beauté

(...) » (AL, p. 11).

La beauté – et non plus la Beauté – se trouve à présent un peu partout : sur les affiches publicitaires, dans les journaux et les prospectus :

« (...)

Tu lis les prospectus les catalogues les affiches qui chantent

tout haut

Voilà la poésie ce matin et pour la prose il y a les journaux

Il y a les livraisons à 25 centimes pleines d'aventures policières

(...) » (AL, p. 7).

Sur un plan plus subjectif, ce monde ancien est peut-être d'abord et avant tout celui de l'amour. Apollinaire est en effet le poète de la « fin d'amour » : « L'amour est mort et j'en suis tremblant » (AL, p. 120), dit-il dans « Aubade chantée à Laetare un an passé ». La nostalgie d'Apollinaire est donc double dans la mesure où elle rejoint à la fois l'univers personnel du poète et l'Histoire, le déclin du christianisme et la fin d'une histoire d'amour. Lecteur de poésie médiévale, Apollinaire adopte dans « Zone » et dans plusieurs autres poèmes – « Le Pont Mirabeau », mais aussi « La Chanson du Mal-Aimé » – un ton lyrique qui permet d'exprimer cette nostalgie. Ici, il devient le flâneur solitaire, le poète errant de l'amour disparu :

« (...)

Maintenant tu marches dans Paris tout seul parmi la foule

Des troupeaux d'autobus mugissant près de toi roulent

L'angoisse de l'amour te serre le gosier

Comme si tu ne devais plus jamais être aimé

Si tu vivais dans l'ancien temps tu entrerais dans un monastère

Vous avez honte quand vous vous surprenez à dire une prière

(...) » (AL, p. 10).

Évidemment, le lyrisme d'Apollinaire se distingue de celui de Baudelaire. « Le Nouveau Lyrisme d'Apollinaire » – c'est le titre d'un essai de Marie-Louise Letengre –, en fait, est intimement relié à la question du simultanésisme. À la différence de l'élégie traditionnelle, le poème se détache du ton méditatif pour donner l'impression d'une présence immédiate : le « je » n'écrit plus rétrospectivement mais immédiatement; la vie et la poésie, comme le proposait lui-même Apollinaire dans sa conférence sur l'esprit nouveau, ne font qu'un. Letengre explique ce nouveau lyrisme en ces termes :

« Ce qu'il y a de profondément nouveau dans le lyrisme apollinarien, c'est l'abandon de toute médiation méditative entre le réel perçu et le réel fictif produit par le texte poétique : en ce sens il a pu prétendre à un art qui fût « la vie même ». Le rôle de la sensorialité est fondamental chez Apollinaire. Lorsqu'il se présente textuellement comme poète, il est d'abord celui qui voit, qui entend, qui traverse le réel activement pour mieux le saisir »¹⁴.

« Profondément nouveau », le lyrisme d'Apollinaire s'inscrit cependant dans une lignée ancestrale de poètes lorsqu'il invoque la figure d'Orphée. Le joueur de lyre qui charmaient les animaux, détournait les fleuves en marchant, est en effet représenté sous de multiples facettes dans plusieurs poèmes et textes à caractère théorique. Dans ses chroniques d'art, écrites en parallèle avec ses grands poèmes, par exemple, Apollinaire qualifie les héritiers de Matisse, c'est-à-dire les descendants du fauvisme, de peintres « orphiques »¹⁵. Delaunay, puisqu'il a axé son travail sur les agencements de couleurs, de lumière, et a représenté des sujets modernes (les avions, la tour Eiffel, la publicité, etc.) incarnerait, selon Apollinaire, cette tendance

¹⁴ Marie-Louise Letengre, *Apollinaire, le nouveau lyrisme*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1996, p.47.

¹⁵ « L'orphisme jaillit de Matisse et du mouvement des fauves et en particulier de leurs tendances lumineuses et anti-académiques » (CA, p. 352).

esthétique exigeant un retour à la sensibilité ¹⁶. L'orphisme, caractérisé par ce qu'on pourrait appeler un « lyrisme de la lumière », a aussi servi à désigner une branche du cubisme. Des artistes comme Léger, Duchamp et Picabia auraient tous participé au « cubisme orphique », remarque-t-on dans un texte intitulé *Sur la peinture*. Fait intéressant, cette autre tendance renvoie bien aux idéaux esthétiques d'Apollinaire, et par le fait même à ceux du flâneur : il s'agit, comme chez Baudelaire, d'unir la réalité sensible au monde intelligible :

« Les œuvres des artistes orphiques doivent présenter simultanément un agrément esthétique pur, une construction qui tombe sous les sens et une signification sublime » (ME, p. 57).

Dans plusieurs poèmes d'Apollinaire, la figure d'Orphée ajoute effectivement « une signification sublime » au lyrisme. Ce qui « tombe sous les sens » du flâneur, concrètement, c'est le paysage, les odeurs et la musique de Paris. Dans cet extrait de « La Chanson du Mal-Aimé », les orgues de Barbarie et les tramways remplacent la lyre d'Orphée. Comme souvent chez Apollinaire, la flânerie devient errance :

« Juin ton soleil ardente lyre
Brûle mes doigts endoloris
Triste et mélodieux délire
J'erre à travers mon beau Paris
Sans avoir le cœur d'y mourir

Les dimanches s'y éternisent
Et les orgues de Barbarie
Y sanglotent dans les cours grises
Les fleurs aux balcons de Paris
Penchent comme la tour de Pise

Soirs de Paris ivre de gin

¹⁶ Dans une de ses chroniques d'art, Apollinaire définit l'orphisme ainsi : « Delauney croyait que si vraiment une couleur simple conditionne sa couleur complémentaire, elle ne la détermine pas en brisant la lumière, mais en suscitant à la fois toutes les couleurs du prisme. Cette tendance on peut l'appeler l'orphisme. Ce mouvement, je crois, est plus proche que les autres de la sensibilité de plusieurs peintres allemands modernes » (CA, p. 355).

Flambant de l'électricité
 Les tramways feux verts sur l'échine
 Musiquent au long des portées
 De leur rails leur folie de machines

Les cafés gonflés de fumée
 Crient tout l'amour de leurs tziganes
 De tous leurs siphons enrhumés
 De leurs garçons vêtus d'un pagne
 Vers toi toi que j'ai tant aimée

Moi qui sais des lais pour les reines
 Les complaintes de mes années
 Des hymnes d'esclaves aux murènes
 La romance du mal-aimé
 Et des chansons pour des sirènes »
 (AL, p. 31-32).

Cet extrait, malgré le fait qu'il évoque l'errance – les thèmes chevaleresques et les allusions aux sirènes de l'*Odyssée* le confirment –, incarne à merveille la figure du flâneur chez Apollinaire. Par son syncrétisme, sa capacité à évoquer plusieurs mythes, lieux et époques à la fois, par son lyrisme et son rythme, cet extrait de « La Chanson du Mal-Aimé » pourrait en effet nous aider à mieux résumer la poétique du flâneur telle qu'elle apparaît chez Apollinaire. Dans ces vers, remarque-t-on premièrement, plusieurs époques sont évoquées : à un temps mythique (la « lyre », les « sirènes »), se superposent les temps modernes (« les tramways », les « machines ») mais aussi le Moyen Âge (« les lais », « les reines »). Le lyrisme d'Apollinaire s'inspire à la fois d'Orphée, de Charles d'Orléans et des temps modernes : moins méditative que plaintive, sa voix rappelle l'élégie, un « triste et mélodieux délire », mais aussi la requête amoureuse telle qu'elle se pratiquait chez les troubadours. Ce poème, dans un autre ordre d'idées, résume bien la poétique du flâneur chez Apollinaire dans la mesure où le simultanément y est présent – tant au niveau spatial

que temporel – et où plusieurs lieux et thèmes reliés à l'esprit nouveau sont évoqués : la ville, les cafés, les machines, etc. Enfin, les octosyllabes sans ponctuation illustrent bien le tiraillement du poète entre la tradition et la modernité : voulant à la fois respecter les formes anciennes – ici l'élégie – et les transgresser, Apollinaire invente effectivement un « nouveau lyrisme ».

Le nouveau flâneur, tout comme Baudelaire, évolue dans un univers fragmenté. Une multitude de signes se présente à lui : affiches publicitaires, conversations des passants, klaxons, etc., font désormais partie de son quotidien. Cette fragmentation, poussée à l'extrême par André Breton comme nous le verrons, Apollinaire l'évoque de différentes façons : désir d'ubiquité spatiale ou temporelle, mais aussi désir de rendre compte, à l'intérieur même du poème, d'une beauté protéiforme, d'une abondance de signes. Le dernier vers de « Zone » est souvent cité pour évoquer cette fragmentation :

« (...)

Et tu bois cet alcool brûlant comme ta vie

Ta vie que tu bois comme une eau-de-vie

Tu marches vers Auteuil tu veux aller chez toi à pied

Dormir parmi les fétiches d'Océanie et de Guinée

Ils sont des Christ d'une autre forme et d'une autre croyance

Ce sont des Christ inférieurs des obscures espérances

Adieu Adieu

Soleil cou coupé » (AL, p. 11).

La temporalité des flâneries d'Apollinaire, un peu comme chez Baudelaire dans « Le Cygne », oscille entre le retour du même et le simultanésisme. Cette dernière conception du temps, essentiellement, est illustrée par l'ubiquité du poète qui

réussit à mettre Paris sur le même plan qu'une ville antique. À l'image de Baudelaire traversant le vieux Paris, plusieurs lieux plongent Apollinaire dans un dédale de souvenirs qui se superposent et se confondent. Rappelons qu'en disant de la ville qu'elle « change plus vite que le cœur d'un mortel », l'auteur des *Fleurs du mal* exprimait un décalage entre un temps réel – celui des transformations de Paris, en ce qui le concerne – et un temps psychique ou affectif. De la même manière, les flâneries mènent Apollinaire au pont Mirabeau, où il éprouve l'expérience du temps qui passe trop rapidement. Sur ce même pont, la Seine devient en quelque sorte le fleuve d'Héraclite et suggère une fuite incessante du temps. Un sentiment de perte, enfin, hante le flâneur nostalgique : ce qui ne se retrouvera « jamais, jamais ! » devient parfois une passante – on peut lire « La Jolie rousse » dans cette optique – ou l'amour en général. C'est le cas du « Pont Mirabeau », du moins :

« (...)

Passent les jours et passent les semaines

Ni temps passé

Ni les amours reviennent

Sous le pont Mirabeau coule la Seine »

(AL, p. 16).

Qu'elle soit écrite en décasyllabes, comme ici, ou en vers libres, la flânerie se détache du classicisme baudelairien avec Apollinaire et l'esprit nouveau. Grâce à l'absence de ponctuation, qui crée un phrasé plus souple et donne un élan au marcheur, les vers libres de « Zone » miment les « soubresauts de la conscience », une conscience lyrique proche de celle qu'imaginait Baudelaire dans sa préface au *Spleen de Paris*. Voulant rendre simultanées vie et poésie, Apollinaire se devait d'opter pour un ton moins « littéraire » et plus proche de l'oral, voire de la chanson,

comme le refrain du « Pont Mirabeau » en témoigne¹⁷. Le flâneur, chez Apollinaire, est à l'écoute des voix, celles des clients d'un café comme dans « Lundi rue Christine », mais aussi celle de la « chanson de Paris », comme dans « Vendémiaire » :

« (...) »

Un soir passant le long des quais déserts et sombres
 En rentrant à Auteuil j'entendis une voix
 Qui chantait gravement se taisait quelquefois
 Pour que parvînt aussi sur les bords de la Seine
 La plainte d'autres voix limpides et lointaines

Et j'écoutais longtemps tous ces chants et ces cris
 Qu'éveillait dans la nuit la chanson de Paris
 (...) » (AL, p. 136).

Les Pas perdus d'André Breton

Cette voix qu'entendait Apollinaire, cet appel lointain dans les rues de Paris, André Breton y sera attentif également dans plusieurs textes. Le lyrisme d'Apollinaire – et ce serait là un signe de modernité, encore une fois – témoigne d'un dédoublement, d'une conscience de soi où le « je » devient effectivement un autre : « Maintenant tu marches dans Paris parmi la foule », dit-il en s'adressant à lui-même. André Breton, avec un ton différent, semble lui aussi évoquer les vertiges du dédoublement en entendant l'appel fuyant de cet autre « moi ». Contrairement à

¹⁷ Jacques Réda, dans *La Sauvette*, insiste d'ailleurs sur cet aspect du « Pont Mirabeau ». Ce poème, dit-il, « rend le ton et le rythme de la vraie chanson, celle où passe impersonnellement le plus délicat de la voix d'un peuple » (S, p. 11).

Apollinaire, toutefois, la volonté de comprendre cet appel, de l'intellectualiser, est beaucoup plus marquée chez lui. Depuis son apparition, la flânerie – il en a été question à travers l'évocation des « Petites vieilles » de Baudelaire – peut parfois prendre l'allure d'une enquête. Si Breton, en marchant, cherche à savoir qui il hante dans les premières lignes de *Nadja*, on pourrait tout aussi bien ajouter : qu'est-ce qui le hante ou, plutôt, *qui le hante*?

Le fondateur du surréalisme, sans aucun doute, donne à la quête du flâneur une inflexion plus philosophique. Car le poète de *L'Amour fou* s'interroge sur des sujets aussi généraux que le destin de l'homme, le « peu de réalité » ou l'emprise du rêve. C'est dans cette perspective qu'il vise, dans ses récits, à associer cette quête au désir : désir érotique, si l'on veut, mais aussi désir de connaissance. Dans un de ses nombreux éloges d'Apollinaire, Breton cite d'ailleurs un vers assez évocateur du poète à ce sujet :

« La grande force est le désir »¹⁸.

La voix lointaine des rues de Paris que l'on entendait chez Apollinaire devient appel chez Breton, appel conscient ou semi-conscient du désir, invitation à partager un univers onirique, celui de la ville, à en déchiffrer les réseaux de correspondances.

Le thème de Paris, on le sait, fut chez les surréalistes une vraie mine d'or. Outre Breton, Aragon (*Le Paysan de Paris*), surtout, et Soupault (*Les Dernières nuits de Paris*, qui font écho à Rétif de la Bretonne), quelques poèmes d'Eluard et de Desnos ont largement contribué à faire de la capitale française un véritable mythe littéraire.

¹⁸ André Breton, « Guillaume Apollinaire », dans *Les Pas perdus*, Paris, Gallimard, coll. « Idées/nrf », 1969, p. 26.

Aucun de ces poètes, par contre, n'a évoqué avec autant d'insistance la flânerie que l'auteur de *Nadja*. La marche urbaine occupe en effet une place centrale dans trois œuvres qui comptent parmi les plus connues du poète : *Nadja* (paru en 1928 puis modifié en 1962), *Les Vases communicants* (1932) et *L'Amour fou* (1937). En l'espace de dix ans, Breton a écrit ces trois livres qui ont beaucoup en commun. La forme, tout d'abord, est sensiblement la même : il s'agit de récits poétiques – on ne peut parler évidemment de romans – entrecoupés de discours théoriques et philosophiques. Dans les trois cas, aussi, on remarque la présence de photographies accompagnant le texte, images suppléant, comme l'explique lui-même Breton, les descriptions littéraires¹⁹. Le contenu, enfin, se ressemble dans les trois livres : Breton commence par aborder différents thèmes sur un ton polémique – la question du hasard, du rêve ou de l'amour, essentiellement – puis il relate des expériences de rencontre dans des lieux parisiens bien situés : la tour Saint-Jacques, les Halles, le marché aux puces de Saint-Ouen, etc. Sans viser au résumé de ces trois textes, il s'agit à présent d'en extraire les moments où l'auteur contribue à donner une inflexion surréaliste au flâneur.

La filiation entre Apollinaire et Breton, en ce qui concerne la flânerie, peut être évoquée en ces termes : les deux poètes, à l'écoute d'une voix, marchent à la rencontre de quelqu'un, d'un objet fuyant, réel ou imaginaire. Dans les deux cas, remarque à ce sujet Marie-Claude Bancquart dans un livre sur le *Paris des Surréalistes*, il y a présence d'une quête. La ville, enfin, est nommée; sa géographie et

¹⁹ « J'ai commencé par revoir plusieurs des lieux auxquels il arrive à ce récit de conduire : je tenais, en effet, tout comme de quelques personnes et de quelques objets, à en donner une image photographique ». Citation tirée d'un ouvrage de Robert A. Joanny, *Nadja, André Breton*, Paris, Hatier, coll. « Profil », 1972, p. 32.

ses noms de rue sont détaillés. « C'est à Apollinaire, sensuel et flâneur, que revient d'avoir très vite inscrit la quête dans une promenade cette fois bien réelle, dans une typologie aussi précise que le paysage symbolique l'était peu »²⁰, dit Bancquart. Outre l'influence d'Apollinaire, il est important de noter que le mysticisme – voire l'ésotérisme – des flâneries surréalistes peut trouver son origine chez Nerval. Citant un extrait d'*Aurélia* dans *Les Vases communicants*, le fondateur du surréalisme met effectivement en parallèle, par l'aura de mystère qui les entoure, les femmes qu'il rencontre et les « filles de feu » nervaliennes. Rappelons que Nerval déclare, dans *Aurélia*, que « Le rêve est une seconde vie »²¹. Pour Breton, nous le verrons, le rêve devient non seulement une seconde vie mais la vie elle-même. L'utopiste Charles Fourier, qui aurait peut-être influencé Baudelaire dans la théorie des correspondances, a lui aussi joué un rôle important dans la constitution du mysticisme surréaliste : celui qui a écrit la *Théorie des quatre mouvements et des destinées générales* considérait, avant Freud, le désir érotique comme une force motrice. De même que deux astres s'attirent mutuellement, deux être humains peuvent se rencontrer grâce aux lois de l'attraction²². L'influence de Baudelaire, enfin, est à la fois souterraine et repérable. Si l'histoire de la poésie française aime généralement opposer l'achèvement de la forme baudelairienne à l'inachèvement du poème automatique²³, peut-on dire immédiatement, la figure du flâneur crée un lien frappant entre les deux poètes.

²⁰ Marie-Claude Bancquart, *Le Paris des surréalistes*, Paris, Seghers, 1972, p. 49.

²¹ Gérard de Nerval, *Aurélia*, Paris, Garnier/flammarion, 1990, p. 251.

²² Octavio Paz a insisté, dans *Point de convergence*, sur l'héritage de Fourier chez Breton. *op. cit.*, p. 99.

²³ On retrouve des allusions à Baudelaire dans les deux premiers manifestes du surréalisme, mais Breton s'éloigne définitivement du poète en déclarant, dans ses notes sur la poésie publiées avec Éluard, la guerre aux « opérations arithmétiques », aux « formes régulières » et aux rimes. André Breton et Paul Éluard, « Notes sur la poésie », dans *Oeuvres complètes* de Paul Éluard, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, p. 479.

En procédant par ordre chronologique, on remarque que *Nadja* contient déjà la structure narrative et thématique des œuvres à venir. Dans un premier ordre d'idées, le thème de la quête – et on pourrait parler ici d'un véritable *topos* – s'incarne en une femme : le poète s'éprend d'une passante et décide de la retrouver. Le personnage de Nadja, dans cette perspective, peut être interprété comme une variante de la passante baudelairienne : il s'agit, en résumant l'essentiel, d'une femme croisée par hasard – par « hasard objectif » – dans une rue de Paris. Si Baudelaire a parlé de « fugitive beauté », Breton, lui, parle d'une « beauté convulsive ». La connivence entre le je du poème et la femme – « Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais », clamait Baudelaire –, nous le verrons, est également commune aux deux textes.

Cette rencontre entre Breton et Nadja, doit-on préciser, est celle de deux flâneurs. L'auteur lui-même explique son emploi du temps peu avant l'apparition de Nadja :

« On peut, en attendant, être sûr de me rencontrer dans Paris, de ne pas passer plus de trois jours sans me voir aller et venir, vers la fin de l'après-midi, boulevard Bonne-Nouvelle entre l'imprimerie du *Matin* et le boulevard de Strasbourg. Je ne sais pourquoi c'est là, en effet, que mes pas me portent, que je me rends presque toujours sans but déterminé, sans rien de décidant que cette donnée obscure, à savoir que c'est là que se passera *cela* » (N, p. 38).

Quant à Nadja, à la question « qui êtes-vous? », elle répond : « je suis l'âme errante » (N, p. 82). Dans les deux cas la flânerie n'est pas nécessairement synonyme de bonheur : Nadja erre, peut-être, plus qu'elle ne flâne, c'est-à-dire qu'elle est dans une situation existentielle angoissante. Breton, lui, suggère à quelques reprises son désir de mettre un terme à ses flâneries, comme s'il était à la recherche d'un lieu

Breton et Paul Éluard, « Notes sur la poésie », dans *Oeuvres complètes* de Paul Éluard, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, p. 479.

stable, ce que la présence de Nadja semble pouvoir lui procurer. Le 6 décembre, il note :

« De manière à ne pas trop 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. Le temps d'un détour par les boulevards jusqu'à l'Opéra, où m'appelle une course brève. Contrairement à l'ordinaire, je choisis de suivre le trottoir droit de la Chaussée-d'Antin. Une des premières passantes que je m'apprête à croiser est Nadja » (N, p. 87-88).

Nadja, on le voit, est cette passante dont les hasards – les « circonstances », pour employer un terme baudelairien – provoquent la rencontre. Breton réalise en quelque sorte le souhait de Baudelaire en abordant réellement la passante, mais la femme, dans les deux cas, demeure fuyante. « On ne m'atteint pas » (N, p. 111), dit-elle. Énigmatique, elle incarne à la fois l'amour – vers lequel chaque être tend, selon Breton – et la nature même du désir, insaisissable, incontrôlable et mystérieux. Également, si la flânerie doit avoir un but indéterminé, Nadja symbolise à perfection cette « finalité sans fin » : on ne l'atteint pas, peut-on lire. Le désir amoureux, le rêve, la flânerie mais aussi l'acte d'écrire, dans cette perspective, participent d'un même mouvement. Dans ce passage des *Vases communicants*, Breton associe ses déplacements dans Paris au rêve. Connaissant les rapports étroits liant le rêve et l'écriture poétique dans la pensée surréaliste, toutes ces activités deviennent indiscernables aux yeux de Breton.

« Il doit être impossible, en considérant ce qui précède, de ne pas être frappé de l'analogie qui existe entre ce que je viens de décrire et l'état de rêve, tel qu'on le conçoit généralement. La différence fondamentale qui tient au fait qu'ici je suis couché, je dors, et que là je me déplace réellement dans Paris, ne réussit pas à entraîner pour moi de part et d'autre des représentations bien distinctes » (VC, p. 123).

La flânerie surréaliste, comme celle des premiers chômeurs issus du capitalisme français, est aussi une forme d'opposition au travail. Breton, bien qu'il écrive sa trilogie parisienne aux alentours de la crise économique, entend cependant la notion de travail dans un sens beaucoup plus large. Le travail, mis en opposition avec le hasard, acquiert une portée ontologique. Si l'on considère les principes de l'écriture automatique, il prend un sens péjoratif. L'aboutissement d'une marche à travers la ville doit toujours être le fruit du hasard, non d'un calcul ou d'un travail :

« Je préfère, encore une fois, marcher dans la nuit à me croire celui qui marche dans le jour. Rien ne sert d'être vivant, le temps qu'on travaille. L'événement dont chacun est en droit d'attendre la révélation du sens de sa propre vie, cet événement que peut-être je n'ai pas encore trouvé mais sur la voie duquel je me cherche, n'est pas au prix du travail. Mais j'anticipe, car c'est peut-être là, par-dessus tout, ce qu'à son temps m'a fait comprendre et ce qui justifie, sans plus tarder ici, l'entrée en scène de Nadja » (N, p. 69).

Qu'est-ce qui dirige le poète vers les yeux de Nadja? Les circonstances, donc, mais aussi le « hasard objectif », qui possède, aux dires de Breton, une finalité propre. On a dit du surréalisme qu'il s'agissait d'une forme de romantisme exacerbé : il est assez frappant, dans ces extraits qui suivent, de constater que la rencontre de Nadja répond aux principes du *topos* romantique de la rencontre amoureuse²⁴. Mais cette même rencontre se complexifie grâce entre autres à la conscience que le poète prend des circonstances qui le conduisent ici plutôt que là :

« (...) sans but je poursuivis ma route dans la direction de l'Opéra. Les bureaux, les ateliers commençaient à se vider (...) J'observais sans le vouloir des visages, des accoutrements, des allures. (...) Tout à coup, alors qu'elle est encore à dix pas de moi, venant en sens inverse, je vois une jeune femme, très pauvrement vêtue, qui, elle aussi, me voit ou m'a vu. (...) Je n'avais jamais vu de tels

²⁴ Jean Rousset a d'ailleurs étudié les mécanismes de la rencontre amoureuse chez les romantiques dans un essai intitulé *Leurs yeux se rencontrèrent : la scène de première vue dans le roman*, Paris, José Corti, 1981.

yeux. Sans hésitation j'adresse la parole à l'inconnue, tout en m'attendant, j'en conviens du reste, au pire. Elle sourit, comme *en connaissance de cause*, bien qu'alors j'en puisse rien croire» (N, p. 71-72).

Le « *comme en connaissance de cause* », que Breton prend la peine de mettre en italiques, en dit assez long sur ce hasard. Si dans *Nadja* l'écrivain parle surtout de « rapprochements soudains », de « pétrifiantes coïncidences » (N, p. 20), la question du hasard donne lieu à de plus amples digressions dans *Les Vases communicants* et *L'Amour fou*. À l'image de Baudelaire, qui cherchait « les hasards de la rime » dans « Le Soleil », le flâneur surréaliste est un sujet défini par les circonstances, un être de la contingence²⁵. Les petits détails, les événements en apparence négligeables de la flânerie peuvent acquérir de ce fait une importance capitale. De même que dans l'écriture automatique le poète se voit soumis aux chocs des rencontres (celles des images, par exemple, consistant à rapprocher des éléments sémantiquement éloignés); de même que le rêve ouvre la porte à la libre association, permet des rapprochements fortuits et bizarres, la flânerie ouvre la voie au « hasard objectif ». On peut, comme le fait Breton, mettre à jour en partie la chaîne des causalités, expliquer par une série de faits ou d'événements ce qui a créé un autre événement, plus décisif celui-ci, plus proche de la révélation, mais il y aura toujours, dans toute forme de coïncidence, une « nécessité ». Le mysticisme de Breton provient aussi de cette pierre d'achoppement dans le raisonnement logique. C'est la « constatation » de l'événement, dans *Les*

²⁵ L'anthropologue et philosophe Pierre Sansot s'est intéressé également à la question du hasard dans sa *Poétique de la ville*. Selon lui, le hasard, pour le piéton, est « ce qui se produit sans avoir été expressément prévu et réglementé par l'usage ». La rue, dit-il, « multiplie les possibilités de rencontre ». Le flâneur, celui qui explore l'espace urbain, « se définit par le pur être-là, par la pure contingence ». Pierre Sansot, *op. cit.*, p. 316-317.

Vases communicants, qui semble arrêter Breton. Après avoir cité Engels, qui parle de « manifestation de la nécessité » (VC, p. 110), il ajoute :

« (...) le rapport causal, pour troublant qu'il soit ici, est réel, non seulement du fait qu'il s'appuie sur l'universelle action réciproque, mais encore du fait qu'il est *constaté* » (VC, p. 110).

Cinq ans plus tard, dans *L'Amour fou*, Breton précise sa définition du hasard objectif : il s'agit pour lui de « la rencontre d'une causalité externe et d'une finalité interne » (AF, p. 28). Ainsi, à la chaîne des causalités, doit s'ajouter une part de mystère, « une finalité interne ». Quoique Breton se soit défendu de tomber dans l'idéalisme, force est de constater qu'un au-delà de la raison agit sur le quotidien, qu'une nécessité ou un destin régularise la série des hasards.

Dans *Les Vases communicants* une réflexion sur le rêve, puis la rencontre d'une jeune Allemande dans un café, poussent Breton à d'autres divagations poétiques assez semblables. Contrairement à Freud, Breton refuse de subordonner le rêve au réel. Pour le psychanalyste, les rêves s'élaborent à partir du désir, qui demeure sous forme résiduelle dans l'inconscient ou le préconscient. Ceux-ci, en grande partie, proviennent de l'état de veille. Fidèle à son habitude, Breton radicalise cette thèse en soutenant que l'état de veille, c'est-à-dire tout ce qui forme le quotidien, peut aussi être subordonné au rêve. Le réel, autrement dit, ne précède pas le monde onirique, et vice-versa. C'est le principe des vases communicants :

« (...) le monde du rêve et le monde réel ne font qu'un, autrement dit que le second ne fait, pour se constituer, que puiser dans le torrent de données » (VC, p. 70).

Ce « torrent de données », pour le flâneur, c'est l'abondance des signes qui se présentent à lui, c'est la « masse mouvante » des foules de Baudelaire. Breton, lors

de ses flâneries, enregistre, consciemment ou non, tout ce qu'il rencontre. Flânerie et rêve participent du même mouvement en ceci qu'ils témoignent d'une impossibilité de tout saisir à la fois. Le flâneur et le rêveur, enfin, se laissent bercer par le flot des signes qui viennent à eux, incapables d'opposer une quelconque résistance.

Comme dans *Nadja*, les récits enchevêtrés qui structurent *Les Vases communicants* s'articulent autour de certains motifs : celui de la rencontre amoureuse – la rencontre d'une « passante » – mais aussi, plus largement, celui de l'enquête qui se transforme peu à peu en quête. En recherchant, consciemment ou non, des objets insolites dans les marchés aux puces ou derrière les vitrines de magasins, par exemple, Breton souhaite établir des coïncidences entre différents mondes : celui du rêve – ou, plus largement, celui du subconscient – et celui de la « réalité ». Ces hasards, par exemple, surviennent lors des rencontres avec les personnages féminins : le poète croit alors voir en la femme aimée l'union du rêve et de la réalité. La femme aimée pour Breton – c'est ce qui déplaisait à Simone de Beauvoir – est la clé d'une énigme et atteint, par son étrangeté, le statut de l'Autre²⁶. Mais la rencontrer c'est aussi retrouver une moitié manquante, assister à une véritable révélation existentielle. Nadja remplace le cygne de Baudelaire : elle est cette présence, cette « apparition », comme dans le poème de Mallarmé. Une œuvre d'art plastique ou architecturale, un objet insolite répondant à un désir particulier, à moindre échelle, peuvent aussi

²⁶ Simone de Beauvoir, dans *Le Deuxième sexe*, dit qu'« Il y a chez Breton le même naturalisme ésotérique que chez les gnostiques qui voyaient en Sophia le principe de la Rédemption et même de la création, que chez Dante choisissant Béatrice pour guide et chez Pétrarque illuminé par l'amour de Laure. Et c'est pourquoi l'être le plus ancré dans la nature, le plus proche de la terre est aussi la clé de l'au-delà. Vérité, Beauté, Poésie, elle est tout : une fois de plus tout sous la figure de l'Autre, Tout excepté soi-même ». Simone de Beauvoir, « Breton ou la poésie », dans *Le Deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1949, p. 364.

produire ce genre de révélation. Ainsi, les anciennes portes du quartier Saint-Denis et la tour Saint-Jacques fascinent-t-elles par leur étrangeté.

« Cédant à l'attraction que depuis tant d'années exerce sur moi le quartier Saint-Denis, attraction que je m'explique par l'isolement des deux portes qu'on y rencontre et qui doivent sans doute leur aspect si émouvant à ce que naguère elles ont fait partie de l'enceinte de Paris, ce qui donne à ces deux vaisseaux, comme entraînés par la force centrifuge de la ville, un aspect totalement éperdu, qu'elles ne partagent pour moi qu'avec la géniale tour Saint-Jacques, je flânais vers six heures dans la rue de Paradis, quand l'impression que je venais de passer sans bien le voir devant un objet insolite me fit revenir de quelques mètres sur mes pas » (VC, p. 116-117).

Cet objet insolite, plus précisément, est un « bouquet très poussiéreux de cocons de vers à soie suspendus à des branchages secs qui montaient d'un vase incolore » (VC, p. 116-117). Ailleurs, dans *Nadja*, c'est une affiche de cinéma ou, dans *L'Amour fou*, un soulier de cendrillon trouvé dans un marché aux puces. L'objet en question, le bouquet de cocons de vers à soie, acquiert un sens particulier lorsqu'on le met en relation avec un autre objet, comme celui de la quête amoureuse. Cette opération consistant à rapprocher deux éléments *a priori* étrangers l'un à l'autre, évidemment, n'est pas sans rappeler l'élément fondamental de l'image surréaliste, produite par la rencontre de deux objets sémantiquement éloignés. Breton, peu après la rencontre du bouquet de cocon de vers à soie, revient d'ailleurs sur cette conception de l'image, déjà élaborée dans le premier *Manifeste du surréalisme*. En ce sens, Breton peut être rapproché d'Apollinaire et de Baudelaire puisque le flâneur surréaliste doit porter une attention soutenue aux objets apparemment triviaux. Pour Breton, l'imagination permet de donner un sens à tout ce qu'on rencontre :

« On finira bien par admettre, en effet, que tout *fait image* et que le moindre objet, auquel n'est pas assigné un rôle symbolique

particulier, est susceptible de figurer n'importe quoi. L'esprit est d'une merveilleuse promptitude à saisir le plus faible rapport qui peut exister entre deux objets pris au hasard et les poètes savent qu'ils peuvent toujours, sans crainte de tromper, dire de l'un qu'il est *comme* l'autre : la seule hiérarchie qu'on puisse établir des poètes ne peut même reposer que sur le plus ou moins de liberté dont ils ont fait preuve à cet égard » (VC, p. 128-129).

S'il est surtout question, dans *Les Vases communicants*, du travail de l'imagination – par lequel se créent les rapports entre différents objets –, Breton insiste davantage, dans *L'Amour fou*, sur « l'apparente gratuité » des choses. Dans ce passage faisant suite à quelques lignes consacrées au concept de « trouvaille », l'espace du poète – la ville, en l'occurrence, – devient, comme la nature chez Baudelaire, une forêt de symboles, ou plutôt, puisqu'il le dit lui-même, une « forêt d'indices » :

« La vie quotidienne abonde, du reste, en menues découvertes de cette sorte, où prédomine fréquemment un élément d'apparente gratuité, fonction très probablement de notre incompréhension provisoire, et qui me paraissent par suite des moins dédaignables. Je suis intimement persuadé que toute perception enregistrée de la manière la plus involontaire comme, par exemple, celle de paroles prononcées à la cantonade, porte en elle la solution, symbolique ou autre, d'une difficulté où l'on est avec soi-même. Il n'est encore que de savoir s'orienter dans le dédale. Le délire d'interprétation ne commence qu'où l'homme mal préparé prend peur dans cette forêt d'indices » (AF, p. 22).

C'est le 10 avril 1934, peu après – « en pleine occultation de Vénus par la lune » (AF, p. 24) – que le poète lance cette phrase célèbre : « La beauté convulsive sera érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonstancielle ou ne sera pas » (AF, p. 26). Encore une fois, il semble que le flâneur surréaliste, tout comme Baudelaire et Apollinaire, ait une conception dualiste de la beauté. Celle-ci est une dialectique entre deux qualités complémentaires, est dévoilement et voilement d'un sens, éclosion et

immobilité. Breton n'emploie pas tout à fait le même vocabulaire que Baudelaire mais les rapprochements sont tentants. D'abord, il faut le souligner, Breton refuse de parler de « Beau », c'est-à-dire d'un beau idéal, ce qui atténue peut-être le néo-platonisme du poète. Comme pour le peintre de la vie moderne, il y a le beau – ou la beauté²⁷ –, constitué à la fois d'éléments circonstanciels et archétypaux. Dans un deuxième temps, Breton parle d'une beauté « magique-circonstancielle », ce qui implique évidemment une part fugitive, éphémère. Le hasard pour Breton, on s'en souvient, est constitué de causes externes – donc circonstancielle, en quelque sorte – et d'une finalité interne, immuable et proche par le fait même de ce que Baudelaire entendait par « éternel ».

Pour définir la notion de « beauté convulsive », Breton évoque ensuite le cristal, minéral qui suggère un mouvement figé, une « explosion fixe ». Tout comme l'a fait Rimbaud, le surréalisme vise à fixer des vertiges, à cristalliser l'éphémère :

« Le mot « convulsive », que j'ai employé pour qualifier la beauté qui seule, selon moi, doit être servie, perdrait à mes yeux tout sens, s'il était conçu dans le mouvement et non à l'expiration exacte de ce mouvement. Il ne peut, selon moi, y avoir beauté – beauté convulsive – qu'au prix de l'affirmation du rapport réciproque qui lie l'objet considéré dans son mouvement et dans son repos. Je regrette de n'avoir pu fournir, comme complément à ce texte, la photographie d'une locomotive de grande allure qui eût été abandonnée durant des années au délire de la forêt vierge » (AF, p. 15).

Toujours dans *L'Amour fou*, Breton, accompagné de Giacometti, part à la recherche de cette beauté convulsive au Marché aux puces. Il s'agit de trouver, sans trop fonder d'espoir, un autre objet insolite, de faire des trouvailles et de leur donner

²⁷ Baudelaire reproche d'ailleurs à Stendhal d'avoir soumis le beau à « l'idéal infiniment variable du bonheur » et considère, rappelons-le, l'éternel et l'invariable – qui appartiennent au monde des idées – comme étant la moitié du beau (PM, p. 1154-1155).

un sens. Les flâneurs, dans ce célèbre épisode, s'arrêtent devant un demi-masque de métal et une cuiller en bois. Pour donner un sens à ces objets, un sens insolite évidemment, il faut, souligne Breton, être « disposé ». Un certain état d'esprit, autrement dit, est nécessaire à la flânerie surréaliste, quoique Breton parle plutôt d'errance. La promenade urbaine, malgré le rôle actif de l'imagination, se fait sur le mode de l'attente :

«Aujourd'hui encore je n'attendais rien que ma seule disponibilité, que de cette soif d'errer à *la rencontre* de tout, dont je m'assure qu'elle me maintient en communication mystérieuse avec les autres êtres disponibles, comme si nous étions appelés à nous réunir soudain. J'aimerais que ma vie ne laissât après elle d'autre murmure que celui d'une chanson de guetteur, d'une chanson pour tromper l'attente. Indépendamment de ce qui arrive, n'arrive pas, c'est l'attente qui est magnifique » (AF, p. 39).

Breton, il en a été question auparavant, est à la recherche d'une « révélation », expression qu'il utilise à défaut d'en trouver une autre :

« De notre temps parler de révélation est malheureusement s'exposer à être taxé de tendances régressives : je précise donc qu'ici je ne prends aucunement ce mot dans son acceptation métaphysique mais que, seul, il me paraît assez fort pour traduire l'émotion sans égale qu'en ce sens il m'a été donné d'éprouver » (AF, p. 61).

Ainsi le flâneur surréaliste, à la fois actif et passif, mène une enquête à travers les rues de Paris dans l'espoir de rencontrer la « beauté convulsive ». Breton, en quelque sorte, marche dans Paris comme d'autres rêvent; il se laisse porter par le flot inconscient des images, par le désir, aussi, qui est à la source de toutes nos actions. Comme dans *Nadja*, le flâneur se laisse guider par une force inconsciente mais aussi par le tracé des rues. La rencontre avec Jacqueline, sa future femme, survient dans les rues sinueuses de Montmartre :

« Cette femme qui venait d'entrer allait bientôt se retrouver dans la rue, où je l'attendais sans me montrer. Dans la rue... L'admirable courant du soir faisait miroiter comme nulle autre cette région la plus vivante et par instant la plus trouble de Montmartre. (...) Et les trottoirs bifurquaient inexplicablement tour à tour, selon un itinéraire aussi capricieux que possible. Contre toute apparence, je me demandais si je n'avais pas été aperçu pour qu'on m'entraînât ainsi dans le plus merveilleux chemin des écoliers » (AF, p. 65).

Et, un peu plus loin, cette constatation relativement semblable à celle de *Nadja* :

« Qui m'accompagne à cette heure dans Paris sans me conduire et que, d'ailleurs, moi non plus, je ne conduis pas? » (AF, p. 67).

Ainsi en va-t-il de la flânerie surréaliste comme de l'écriture automatique : le sujet, dépossédé en partie de sa liberté d'action, se laisse guider par une force intérieure, une « finalité interne », comme dans la définition du hasard objectif. La ville est le lieu par excellence des rapprochements, des correspondances; les affiches publicitaires, les multiples signes qui se présentent au flâneur offrent un tissu verbal infini, un grimoire à déchiffrer²⁸. Les pensées du poète, les chemins d'écriture miment le labyrinthe de Montmartre; les conversations entendues par hasard acquièrent un caractère prophétique et s'inscrivent dans un réseau complexe de correspondances.

Contrairement aux deux poètes étudiés précédemment, Breton évoque la flânerie presque uniquement par le biais de la prose. On retrouve en effet fort peu de poèmes versifiés évoquant de près ou de loin la promenade urbaine dans l'ensemble

²⁸ Pierre Loubier a écrit un livre intitulé *Le poète au labyrinthe*, dans lequel il consacre quelques lignes à Breton. Les promenades de certains écrivains comme Nerval et Proust, rappelle Loubier, participent d'une herméneutique comparable au travail d'écriture. Une des attitudes propres au poète errant consiste à déchiffrer les lieux à l'aide de mots – les noms de rue, les « noms de pays » – qu'ils nous offrent. Ce comportement, selon Loubier, s'apparente à un jeu, à une « entreprise de divination » qui ajouterait au mysticisme de Breton : « La ville est donc faite de coïncidences verbales, et la lecture de ces signes se présente comme une véritable entreprise de divination ». *Le Poète au labyrinthe*, Paris, ENS éditions Fontenay/Saint-Cloud, 1998, p. 69.

de l'œuvre du poète. Évidemment, ce choix formel n'est pas sans conséquences, et la prose de Breton, très classique, permet de mimer, assez paradoxalement, un des éléments importants de la flânerie surréaliste, à savoir le mouvement de la dictée inconsciente. Bien qu'on puisse établir une chaîne de causalité pour expliquer tel événement ou telle rencontre, il y a des espaces blancs, des trous qui sont à l'origine, peut-être, du mystère relatif à la fameuse « révélation ». Du point de vue narratif, la prose de Breton est marquée, comme l'a remarqué Laurent Jenny dans un article portant sur *Poisson soluble*, à la fois par le désir de maintenir une trame narrative soutenue et de nier cette même trame narrative à l'aide d'ellipses, d'intermittences et d'occultations²⁹, ce que suggère généralement le monde onirique. Évidemment, les récits de flânerie ne font pas appel à l'écriture automatique « pure » de *Poisson soluble*, mais il faut admettre que la structure narrative de ces livres s'écarte des normes établies. On remarque par exemple – dans *L'Amour fou* comme dans *Nadja* et *Les Vases communicants* – la présence de lignes pointillées signalant des ruptures narratives. Autre procédé, Breton termine souvent ses chapitres par une phrase mystérieuse, une formule poétique créant un contraste et faisant le pont entre deux nœuds structurels. C'est le cas notamment du passage concernant la « beauté convulsive », composé de formules frappantes qui s'écartent du récit « terre à terre » évoquant la rencontre d'une serveuse dans un restaurant. Ces ponts, aussi, permettent à Breton de passer d'un discours philosophique à un discours poétique, du journal intime à une réflexion sur la condition humaine. Il existe bien quelques poèmes versifiés dans lesquels Breton « marche », « erre » ou « se promène » dans les rues de

²⁹ « Le récit automatique répugne tout autant à abandonner cette couverture narrative qu'à la réaliser de façon suivie », dit entre autre Laurent Jenny. « La Surréalité et ses signes narratifs », dans *La Terreur et ses signes narratifs : poétiques de rupture*, Paris, Gallimard, 1982, p. 515.

Paris, mais il semble que la prose soit mieux adaptée à la pensée surréaliste, au flot inconscient que le poète vise à capter. Le poème intitulé « Tournesol », publié dans *Clair de terre* et repris ensuite dans *L'Amour fou*, est peut-être le seul texte versifié qui rend compte des thèmes que nous avons abordés chez Breton. La passante, encore une fois, apparaît au flâneur :

« La voyageuse qui traversa les Halles à la tombée de
l'été
Marchait sur la pointe des pieds
Le désespoir roulait au ciel ses grands arums si beaux
Et dans le sac à main il y avait mon rêve ce flacon de
sels
Que seule a respiré la marraine de Dieu
(...) » (CT, p. 85).

Les flâneries de Breton, si on considère cette préférence accordée à la prose, pourraient bien répondre au souhait de Baudelaire, qui rêvait d'une écriture – d'une « prose », justement - « assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ». En remplaçant la « rêverie » par le « rêve », Breton a peut-être réalisé en partie le projet du *Spleen de Paris*.

À partir du surréalisme mais aussi depuis Joyce – le monologue intérieur, tout comme l'écriture automatique, peut être un mode d'errance - la flânerie s'écrit surtout en prose. Après Breton, Beckett écrit *Molloy*, qui relate les déplacements d'un personnage atteint de folie (ou d'extrême lucidité) dans une ville, et Jean Follain publie *Paris*. Sans avoir eu d'influence sur la littérature française jusqu'à tout dernièrement, enfin, Fernando Pessoa, vers la même époque, travaillait sur *Le Livre de l'intranquillité*. Avant Jacques Réda, peu de poètes réussirent à rendre compte en vers de la flânerie : Borges – *Furor de Buenos Aires* – et quelques rares poèmes de

Léon-Paul Fargue font exception. Sans doute plus proche de Baudelaire et d'Apollinaire que de Breton, Réda peut être considéré comme le dernier poète important ayant donné une nouvelle inflexion à la figure du flâneur.

LE FLÂNEUR EXCENTRÉ : RECONNAISSANCE DE JACQUES RÉDA

« L'attention tue la flânerie »¹, aurait dit un jour Jean Follain à Jacques Réda. Ce dernier, dans *Les Ruines de Paris*, rapporte cette anecdote et ajoutera, quelques années plus tard, que l'auteur d'*Usage du temps* était souvent « distrait de soi par l'étonnement et l'ouvrage d'exister » (PLR, p. 28-29), ce qui expliquerait peut-être l'accident tragique qui lui coûta la vie en traversant une rue de Paris. De Follain, Réda a certainement retenu cette propension à l'étonnement, à l'émerveillement : « Voir, entendre, toucher, retrouver constamment l'étonnement d'être sous la couleur du ciel toujours pour la première fois ! » (CPL, p. 12), dit-il dans *Celle qui vient à pas légers*. Réda et Follain, également, ont en commun une certaine conception de la promenade urbaine : à l'attention qu'exige la flânerie se superpose chez eux un désir d'abandon, de dépossession, comme s'il s'agissait aussi de savoir se laisser porter par les hasards, les événements qui ponctuent et modifient le cours d'une promenade dans Paris. Car pour atteindre la présence poétique, faire l'expérience de la « plénitude intermittente » (CPL, p. 9), il faut se distraire de soi. La présence ne s'obtient qu'en

¹ Réda cite à deux reprises cette parole de Follain : dans *Les Ruines de Paris* (p. 68) et dans son *Premier livre des reconnaissances* (p. 28-29).

retour d'une dépossession, d'une « dépossession heureuse » (CPL, p. 10), peut-on lire aussi dans *Celle qui vient à pas légers*.

Au fondement de la poésie de Réda, surtout celle des premiers recueils², il y a une incompréhension généralisée; il y a un doute, comme chez la plupart des poètes de sa génération – pensons à Jaccottet ou à Bonnefoy –, mais surtout un étonnement intimement relié à la pratique de la flânerie. « La Lumière à Châtillon », extrait de *Beauté suburbaine*, illustre bien cet aspect :

« (...)
Je reconnais chaque chemin, chaque arbre, chaque pierre,
Mais je les revois pour la première fois; l'étonnement
Me soulève de rue en rue, une vague mémoire
En même temps s'éveille : ici j'ai vécu, je vivrai
(...) » (BS, p. 33).

Ailleurs, dans *Les Ruines de Paris*, Réda se dit étonné devant cette « vie incompréhensible » (RP, p. 139), ce ciel qui éclate ou contre lequel il se cogne. Le paysage urbain, quoiqu'il ait changé, est encore une « forêt d'indices » et, tout comme Baudelaire, le poète « trébuche sur les pavés », devient ce « kaléidoscope doué de conscience » en arpentant un univers fragmenté. Dans un texte de *Châteaux des courants d'air*, l'image du kaléidoscope revient d'ailleurs sous la plume de Réda :

« (...) les quartiers glissent les uns sur les autres comme les fragments de verre lumineux dans un kaléidoscope, y recomposant à l'infini des nouvelles figures dont on ne sait au juste qui décide, mais qui laissent à l'observateur l'illusion d'en être le seul milieu » (CCA, p. 14).

² Par « premiers recueils », il faut entendre *Amen*, *Récitatif* et *La Tourne*. Réda a publié quelques plaquettes de poèmes auparavant mais celles-ci sont pratiquement introuvables à présent. L'auteur n'a jamais envisagé de réimpression et a qualifié plus tard, dans une notice, ces publications de « prématurées » (A, p. 215).

Si l'héritage du flâneur baudelairien semble incontestable dans plusieurs de ses recueils, Jacques Réda, étrangement, n'a jamais rendu hommage à l'auteur des *Fleurs du mal*, ni dans les *Livre(s) des reconnaissances* ni dans *La Sauvette*³. Ainsi, nous le verrons bientôt, la flânerie se modifie sensiblement chez lui, à tel point que ses déambulations urbaines peuvent être considérées comme des « circulations »⁴. La circulation, par contre, doit être interprétée comme une variation de la flânerie puisque les deux activités ont beaucoup en commun. De plus – on serait alors tenté de revenir à Benjamin – le flâneur baudelairien s'apparente à une « marchandise », ce à quoi le terme de circulation renvoie implicitement. Celui qui circule, en effet, procède à des activités quotidiennes qui relèvent du *commerce* de la ville: aller au bureau, faire des achats, bref participer à l'économie locale. Dans ce poème des *Ruines de Paris*, le poète circule puis se met à divaguer de rues en rues, se met à flâner :

« Me rendant de tel point à tel autre dans l'un des exercices
de mon emploi qui veut parfois que je trimbale des paquets,
malgré l'embarras je ne choisis que très rarement la ligne droite
et je me trouve donc ce soir au bord de la butte de Chaillot »
(RP, p. 52).

Enfin, il sera possible de le constater, les grands thèmes reliés à la flânerie sont présents chez Réda : le terme de circulation, dans cette perspective, ne doit pas nous induire en erreur, et une bonne partie de son œuvre peut très bien être lue à la lumière des auteurs étudiés précédemment. Très certainement, Réda possède une voix originale qui s'inscrit dans la tradition des poètes de Paris. Quelle est cette voix ?

³ Lors d'une entrevue – ou d'un entretien, plutôt, – qu'il a bien voulu m'accorder le 5 mai 2001 à Paris, Jacques Réda a justifié cette absence en soutenant que la lecture de Baudelaire n'avait jamais été déterminante pour lui. Dans *La Sauvette*, il soutient entre autres que l'attrait des faubourgs lui vient de Borges, de Pessoa et de Cavafy. Le nom de Baudelaire, encore une fois, est absent (S, p. 147-149).

⁴ Un recueil de Jacques Réda s'intitule *Accidents de la circulation* et un texte de Jean-Claude Pinson portant sur le poète insiste justement sur cette notion. Réda, aux yeux de Pinson, est un « poète de la circulation lyrique ». *Habiter en poète*, Paris, Champ Vallon, 1995, p. 197 à 206.

Comment parvient-elle à donner une nouvelle inflexion à la poétique du flâneur, à réajuster ses thèmes, ses lieux communs ? Ce sont quelques questions qui pourraient nous permettre d'aborder une oeuvre, ou du moins de procéder à la « reconnaissance », à l'exploration d'une oeuvre – et l'expression semble ici particulièrement appropriée – qui est encore en mouvement, ou encore « en marche ». Car le poète, né en 1929 à Lunéville, poursuit depuis 1968 (publication d'*Amen*, son premier recueil non désavoué) un parcours qu'il n'a pas encore terminé. Une oeuvre en mouvement, aussi, parce qu'elle est intimement reliée à la marche, surtout depuis *Les Ruines de Paris*, à la flânerie, à la circulation, à la promenade, aux trains et aux vélocitateurs.

Vers la périphérie

Malgré un instinct indéniable de promeneur et un intérêt manifeste pour la province⁵, Jacques Réda est associé depuis plusieurs années, non sans raison, à la ville de Paris. Qu'il circule, « baguenaude » ou flâne, en effet, c'est la capitale française qui la plupart du temps constitue « l'arrière-pays » de ses poèmes. Évidemment, depuis Breton, Paris a encore bien changé : l'architecture, l'aménagement des squares, le tracé des rues se sont modifiés ; la population et les mœurs ne sont plus les mêmes. Un phénomène, parmi tous ces changements, doit

⁵ En témoignent les recueils *Recommandations aux promeneurs* et *Le Sens de la marche*. Tout un pan des écrits de Jacques Réda relève de la promenade et s'inscrit dans une tradition d'écrivains voyageurs parmi lesquels Charles-Albert Cingria fait figure de modèle à plusieurs reprises. Cette partie de l'oeuvre, non moins intéressante, s'éloigne évidemment de la flânerie et ne peut donner lieu à de trop amples développements.

retenir notre attention dans la perspective de ce travail : celui de l'étalement urbain, de l'agrandissement de la ville en banlieues ou en *no man's land*. Les faubourgs, les zones à mi-chemin entre la ville et la campagne existent depuis longtemps – Baudelaire, rappelons-le, en parle dans « Le Soleil » – mais, en-dehors des enceintes de Paris, un nouveau paysage est apparu dans ces zones floues, ces non-lieux devenus symboles de l'industrialisation et, souvent, de l'exclusion sociale.

Dans la plupart de ses textes, Réda arpente les arrondissements de la capitale mais plusieurs de ses flâneries le mènent en périphérie, ou carrément en retrait de la ville. Poussant plus loin que ses prédécesseurs l'idée selon laquelle la banalité n'existe pas, le poète réussit à extraire la beauté de ces lieux réputés livides, sans âme et sans attrait, à en extraire une « beauté suburbaine », pour reprendre le titre d'un de ses recueils. La beauté, en ville ou en banlieue, se trouve partout; chaque coin de rue peut donner lieu à une petite révélation – éphémère, bien sûr, comme chez Baudelaire—; chaque instant peut interrompre « la marche implacable du temps » :

« Ainsi dans toute ville on connaît des instants
dont chacun vous atteint comme une flèche douce.
On s'abandonne, ou c'est l'espace : la secousse,
Brève, interrompt la marche implacable du temps.

Rien ne signale ces refuges déroutants :
N'importe quel endroit en détient la ressource;
Le plus banal, souvent, en travers de ma course,
Les suscite et les fait s'ouvrir à deux battants »
(I, p. 69).

Le « décentrement du flâneur », qui pousse le poète vers ces « refuges déroutants », peut être abordé de plusieurs façons : en tenant compte de phénomènes urbains – l'agrandissement du paysage parisien en zones, en banlieues – mais aussi en considérant l'esthétique de Réda, sa vision de l'écriture et quelques éléments

biographiques. Si Réda s'inscrit dans une tradition intemporelle de marcheurs – les noms de Bashô, de Cingria et de La Fontaine, entre autres, sont convoqués à quelques reprises dans son oeuvre – il est important de replacer l'écriture de ses poèmes dans un contexte historique. Avec une image de poète bougon se tenant à l'écart – ou en périphérie, justement – des discours théoriques des années 1960 et 70, avec les déclarations célèbres de *Celle qui vient à pas léger*, le seul recueil de texte pouvant s'apparenter à un art poétique, le poète aura mérité en quelque sorte cette réputation de poète distant :

« En ce qui me concerne – mais moi je ne suis qu'un amateur – l'excitation que vous cherchez à raviver autour de la création poétique me bassine de plus en plus. Il me semble que la poésie se prouve d'elle-même ou qu'elle n'existe pas. Sa vertu primordiale devrait être de rendre inutile et inopérante toute exégèse, à commencer par celle que des poètes s'autorisent à commettre sur leurs travaux, comme pour tendre la perche aux cohortes des philosophes, esthéticiens, linguistes et biographes (...) » (CPL, p. 55-56).

Cette méfiance envers l'« exégèse » n'a jamais empêché Réda de demeurer attentif aux grandes préoccupations de la poésie moderne. Les *Livre(s) des reconnaissances*, à cet effet, rendent hommage à des figures très diverses : Jaccottet, Ponge et Borges, entre autres, composent une partie de sa bibliothèque. Contrairement à plusieurs de ses contemporains, cependant, Réda préfère marcher sur les pas de La Fontaine et de Wordsworth⁶ plutôt que de s'évertuer à déchiffrer Derrida ou Lacan. Constamment, le poète se promène, circule ou flâne en compagnie d'écrivains vivants ou disparus. La visite d'une gare le fait entrer en dialogue avec Valéry Larbaud, les rues de Dublin lui rappellent Joyce et le souvenir de Mallarmé lui revient rue de Rome.

⁶ Voir *Le Sens de la marche*.

L'éloignement du centre, dans un premier temps, pourrait ainsi se rapporter à une attitude marginale envers la critique – Réda se tiendrait alors en *marge*, ou en *périphérie* des discours de son temps – mais, également, à un « encombrement » de la mémoire, à un trop plein. Un poème d'*Amen* intitulé « Personnages dans la banlieue » évoque ce décentrement pour la première fois en ces termes :

« Vous n'en finissez pas d'ajouter encore des choses,
Des boîtes, des maisons, des mots.
Sans bruit l'encombrement s'accroît au centre de la vie,
Et vous êtes poussés vers la périphérie,
Vers les autoroutes, les dépotoirs, les orties;
Vous n'existez plus qu'à l'état de débris ou de fumée.
Pendant vous marchez,
Donnant la main à vos enfants hallucinés
Sous le ciel vaste, et vous n'avancez pas;
Vous piétinez sans fin devant le mur de l'étendue
Où les boîtes, les mots cassés, les maisons vous rejoignent
(...) » (A, p. 24).

Cet « encombrement » qui s'accroît est composé de « boîtes », de « maisons » et de « mots ». Le poète, note-t-on, marche sur les débris d'une mémoire, sur des ruines éloignées du « centre de la vie ». Le décentrement, dans cette perspective, est dû à un trop-plein qu'on pourrait associer à la fois à l'histoire d'une vie et à l'histoire d'une ville : accumulation de bâtiments, mais aussi accumulation de souvenirs qui « vous rejoignent ». En anticipant sur la suite de l'œuvre, enfin, il serait possible d'interpréter l'encombrement de « mots » comme le signe d'un travail poétique ou d'une mémoire littéraire trop pesante. D'un point de vue biographique, enfin, les flâneries de Réda semblent le résultat d'un drame personnel, la suite d'un « désastre », pour utiliser l'expression de Jean-Michel Maulpoix⁷. Le poète, par pudeur bien compréhensible, ne nomme jamais tout à fait ce désastre : c'est au lecteur

⁷ «L'Écriture du désastre », dans *Jacques Réda*, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1986, p. 7-77.

de deviner, à l'aide de quelques bribes explicatives, la nature du drame occupant la mémoire du flâneur et le poussant hors du centre, c'est-à-dire hors du lieu originel, utopique ou non, qui pourrait être celui d'un bien-être existentiel. Quelques textes, néanmoins, nous éclairent sur la nature de ce désastre. La première partie du poème éponyme de *Récitatif*, fondamental pour comprendre le parcours du poète, se termine ainsi :

« (...)

À présent plus d'autour puisque le centre a disparu,

plus de lointain pour l'étendue nouée en travers de ma gorge;

et son petit cœur chaud, la solitude, il a claqué

sans qu'elle ait eu le temps d'éteindre la lampe et le poste;

à présent je comprends qu'elle était morte – qu'elle est morte »

(R, p. 133).

Comment procéder à une « écriture du désastre », pour reprendre le titre du livre de Blanchot? Cette question, Réda se la pose indirectement dans plusieurs recueils et la résout de multiples façons. À partir de *La Tourne*, moment où apparaît explicitement la question du décentrement, c'est avec de petits réconforts que s'effectue un long « retour au calme ». Le réconfort, le bien-être – c'est-à-dire le retour à un certain centre – peut être le résultat de petits déplacements, de petits événements. Le premier poème en prose de *La Tourne* est en ce sens un véritable commencement :

« - après cela (je commence, je commence toujours mais c'est aussi une suite), après cela j'avais essayé de quitter ma vie. Elle s'était en réalité déjà séparée de moi, comme une maison rejette ses habitants à l'occasion d'un tremblement de terre. (...) De nouveau j'entrepris des petits voyages. Humbles, oui, et parfois de trois quatre kilomètres aux alentours (...) » (T, p. 149).

Le poète entreprend donc de petites expéditions, de petites « odyssées » modernes qui relèvent peut-être davantage de la circulation que de la flânerie. L'achat

d'un paquet de cigarettes, d'une bouteille de vin ou d'un livre de poésie deviennent alors de véritables randonnées initiatiques. Toujours dans *La Tourne*, la question du centre ressurgit de cette manière :

« Quand au centre j'en parle, j'en parle mais après coup. Je suivais une pente. (...) Et maintenant, comme moi j'avais erré à la recherche du centre, obsédées par l'oubli des mots qu'elles avaient voulu me dire, que j'avais refusés (...) Où j'irais, peu importe. Mais là-bas tout recommencerait peut-être, et déjà tout recommençait (...) » (T, p. 153-155).

On se rappelle que Walter Benjamin plaçait l'errance sous le mode du questionnement existentiel, de l'angoisse. Pour que le décentrement devienne flânerie ou circulation plutôt qu'errance, le poète doit accepter une certaine perte, ou du moins faire un deuil d'unité, de présence. Plus précisément – il s'agit d'une particularité de la voix de Réda – il faut cultiver un « détachement » dans le ton, voire une légèreté humoristique. Le flâneur entreprend donc de petits voyages humbles, s'intéresse de plus en plus aux détails composant le paysage urbain et suburbain. En ce sens, Réda s'inscrit tranquillement dans la poétique du flâneur, même si, contrairement à Breton, rien ne lui permet de découvrir définitivement le sens de la vie. Nulle révélation, en effet, n'attend le poète au bout de la rue sinon une éphémère éclaircie, un rayon de soleil déclinant sur le toit d'une maison ou, plus largement, dans *Les Ruines de Paris*, la joie de trouver un disque de jazz aux brocantes, la découverte d'un passage ou d'une petite impasse. Le sens de la vie, ou le *centre* de la vie, se trouve partout. « Si l'univers n'a aucun centre, disais-je, n'importe quel endroit peut tenir provisoirement ce rôle de milieu absolu » (HT, p. 140), peut-on lire dans *L'Herbe des talus*. Marcher, dans cette perspective, devient l'occasion de rencontrer une succession de « lieux »,

d'espérer faire l'expérience de petites révélations. Chaque coin de rue est une promesse, même si la lueur d'espoir disparaît rapidement :

« Déjà le plus sûr est tenu par la simple promesse
 Du coin de la rue en automne, et la nuit vient.
 La dernière boutique éteint ses lampes; je me tiens
 Sous le mur assombri, dans la chaleur d'une détresse.
 Des femmes sans passé hésitent, disparaissent
 Avec ce geste indéfini dans leur cheveux.
 Je ne sais plus ce que j'attends ici; ce que je veux
 M'est remis : ce n'est rien qu'un murmure qui se disperse,
 Une lueur qui s'affaiblit au fond des yeux
 (...) » (A, p. 57).

Ou ailleurs, dans *La Tourne* :

« (...)
 L'apaisement venu d'un coin du ciel qui s'éclaire, le queur⁸
 En caoutchouc reste percé d'aiguilles, ne saignant plus.
 Il ressemble à du foie entre les plis de ta robe à toi, Vierge,
 C'est-à-dire aplati rouge sombre et roulé dans la fine fleur
 (...) » (T, p. 210).

Dans un autre poème de *La Tourne*, enfin, le flâneur semble trouver du réconfort dans de petites attitudes enfantines :

« (...)
 C'est alors qu'il fait bon marcher avec du tabac dans la
 poche
 Pour plus tard et chouter⁹ dans ces os et tôles sur les labours
 Tandis que le soleil rame bas pour laisser tout le champ
 libre à sa lumière
 (...) » (T, p. 184).

Si Baudelaire marchait pour contrer le spleen, Réda, lui, affirme que « le désespoir n'existe pas pour un homme qui marche » (RP, p. 14)¹⁰. Le premier poème des *Ruines de Paris*, « Le pied furtif de l'hérétique », finit de mettre en place les

⁸ « Queur » est une graphie inusitée du mot « cœur ».

⁹ « Chouter », du verbe anglais *to shoot*.

¹⁰ Catherine Coquio, dans un article intitulé « Le Retour éternel du flâneur », établit ce rapprochement entre Baudelaire et Réda. « Le Retour éternel du flâneur », dans *Approches de Jacques Réda : actes du colloque organisé à l'Université de Pau le 8 juin 1991*, P.U.P., 1994, p. 135.

principales caractéristiques du flâneur tel qu'il apparaît chez Réda. Entre la mélancolie et le détachement humoristique apparaît ici une fêlure dans la voix :

« (...) Bien sûr je pense à une Dame. De plus en plus vaguement et désespérément, sans doute, mais j'y pense toujours. Alors je me remets en marche. Le désespoir n'existe pas pour un homme qui marche, à condition vraiment qu'il marche, et ne se retourne pas sans arrêt pour discuter avec l'autre, s'apitoyer, se faire valoir. Longtemps en effet l'autre vous écoute et paraît vous donner raison. Et puis avec son air inoffensif et navré de victime, tôt ou tard il vous coince et vous accroche au premier clou. C'est pourquoi je vais vite et droit devant moi vers la rase campagne à fourrés qui règne autour des Invalides. (...) Ainsi je continue d'avancer, pizzicato. Est-ce que je suis gai, est-ce que je suis triste? Est-ce que j'avance vers une énigme, une signification? Je ne cherche pas trop à comprendre. Je ne suis plus que la vibration de ces cordes fondamentales tendues comme l'espérance, pleines comme l'amour » (RP, p. 14).

Le poète, ici, superpose une expérience personnelle – liée à une « Dame » – à un thème majeur de la poésie contemporaine, c'est-à-dire celui de l'« espoir », de la plénitude et de la dépossession. Dans un texte important pour comprendre les enjeux de la poésie française des années 1950 à 1970, Yves Bonnefoy disait « vouloir presque identifier la poésie et l'espoir »¹¹ : l'écriture, soutient-il dans *L'Acte et le lieu de la poésie*, est nécessairement espoir d'un lieu, espoir d'un ailleurs. Bien que Réda ne se soit jamais réclamé de Bonnefoy¹², cet espoir, chez lui, devient attente, ou du moins attente inquiète : « On est poète toute sa vie, mais en négatif le plus souvent, dans l'attente et dans l'inquiétude » (CPL, p. 13). Ce manque, à la lumière de certains textes de *La Tourne*, est relié non seulement à la disparition d'une femme aimée mais

¹¹ Yves Bonnefoy, « L'Acte et le lieu de la poésie », dans *L'Improbable et autres essais*, Paris, Gallimard, 1992, p. 107.

¹² Un texte de *La Sauvette*, cependant, fait référence à Bonnefoy. Des idées d'« arrière-pays » et de « présence » – centrales dans l'œuvre de Bonnefoy – Réda se demande : « Y croit-il ou n'y croit-il pas? Comme s'il pensait à un bon usage des illusions léguées par les religions et les vieilles mythologies (paradis terrestres et âges d'or) plutôt cherche-t-il à réacclimater ici – où nous devons vivre, et puis mourir – cette lueur qui paraît provenir d'un ailleurs improbable » (S, p. 20).

aussi à ce que Jean-Michel Maulpoix désigne par un « défaut d'être »¹³. Plus précisément enfin, et c'est ici que Réda rejoint toute une génération de poètes, ce manque est relié au langage, à l'expression poétique qui, surtout depuis Mallarmé, ne peut plus prétendre à la parfaite transparence : « qui sommes-nous pour accorder de l'importance à la poussière de nos mots ? » (A, p. 15), se demande très tôt Réda; « tous ces mots voués à la transparence menteuse, / Que disent-ils ? » (A, p. 67). « Celle qui vient à pas légers », la poésie, nous quitte quand bon lui semble tandis que le langage nous offre un « amour enveloppant » qui finit par se déchirer :

« Mon parler, c'est à vous que j'écris, à vous ma langue,
et j'ai douceur de ne pouvoir m'y prendre que par vous;
ma lettre pour vous parvenir ne franchit aucune distance,
entre vous et moi s'établit la correspondance immédiate d'un
amour enveloppant et tout à coup qui se déchire (...) »
(T, p. 195).

Malgré ce défaut d'être englobant à la fois l'amour et le langage, le poète, plutôt que de se laisser abattre, se met en route parce que « le désespoir n'existe pas pour un homme qui marche ». Expulsé d'un centre réel ou utopique, le flâneur, en marchant, est peut-être gai, peut-être triste; peut-être avance-t-il vers une « énigme », une « signification », mais peu importe parce qu'il marche, ne fait que passer sans s'attarder ni s'apitoyer. « Aller me suffit », disait René Char¹⁴; « je passe, je m'étonne, et je ne peux en dire plus »¹⁵, soutenait Philippe Jaccottet. La voix lyrique de Jacques Réda, malgré son étonnante originalité, part d'un constat commun à de multiples poètes « passants ». Il y a bien sûr errance chez Réda – surtout dans

¹³ « L'Écriture du désastre », *op. cit.*, p. 14.

¹⁴ « Je t'aimais. J'aimais ton visage de source raviné par l'orage et le chiffre de ton domaine enserrant mon baiser. Certain se confie à une imagination toute ronde. Aller me suffit. J'ai rapporté du désespoir un panier si petit, mon amour, qu'on a pu le tresser en osier ». « La Compagne du vannier », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 131.

¹⁵ Philippe Jaccottet, « Pensées sous les nuages », dans *À la lumière d'hiver*, Paris, Poésie/Gallimard, 1994, p. 118.

L'Herbe des talus – mais, très souvent, le poète surmonte momentanément la perte de sens à l'aide de différentes attitudes telles que le « détachement » bougon ou humoristique.

Ce mode d'être, celui du détachement, le différencie évidemment d'un poète au ton plus solennel comme Yves Bonnefoy, confronté pourtant aux mêmes enjeux. Qu'en est-il de l'espoir après Baudelaire et Mallarmé? Qu'en est-il du désir de présence, s'interroge Bonnefoy dans *L'Acte et le lieu de la poésie*. Plutôt que de prétendre atteindre le lieu de la poésie, le lieu de la présence, le poète moderne doit penser en terme d'approche; l'espoir devient non pas rêve de fusion comme chez les romantiques mais croyance en la vertu momentanée de la poésie. La présence est un « fragment de durée consumée par l'éternel »¹⁶, propose Bonnefoy en pensant à Baudelaire; le lieu de la poésie est l'espace où s'affirme l'élan qui nous porte vers l'objet de désir. La démarche poétique, désormais, se fait sur le mode du déplacement, de l'errance et, à certains égards, de la flânerie. Le lieu de la poésie, c'est-à-dire le lieu de la présence, de la rencontre poétique, « est peut-être infiniment proche. Il est aussi infiniment éloigné »¹⁷. La finalité du poème, tout comme celle de la flânerie, est abstraite et fuyante; elle est cet horizon qui recule sans cesse, comme l'a remarqué Michel Collot dans un essai sur la poésie moderne¹⁸.

¹⁶ « L'Acte et le lieu de la poésie », *op. cit.*, p. 127.

¹⁷ *Idem*, p. 130.

¹⁸ Michel Collot, pour qui l'horizon, en tant qu'objet poétique indéterminé, incarne la finalité du poème, établit trois moments qui structurent l'expérience poétique moderne : l'appel, l'attente et l'errance. Il serait sans doute possible de retrouver ces trois stades dans *Amen, Récitatif et La Tourne* en identifiant l'« appel » au décentrement – appel d'un ailleurs, en quelque sorte –, « l'attente » à certains poèmes comme *La Halte à l'auberge* et l'errance à la flânerie. *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, P.U.F., 1986, p. 156.

Si le mot « horizon » revient à quelques reprises sous la plume de Réda, on doit cependant considérer le ciel comme l'image évoquant le plus fréquemment le lieu de la présence, de la transparence :

«C'est lui, ce ciel d'hiver illimité, fragile,
Où les mots ont la transparence et la délicatesse du givre,
Et la peau froide enfin son ancien parfum de forêt,
C'est lui qui nous contient, qui est notre exacte demeure.
Et nous posons nos doigts sur l'horizon,
Dans la cendre bleue des villages »
(A, p. 48).

Ainsi pourrions-nous repérer deux axes d'espoir dans la poésie de Réda : le premier serait vertical et s'incarnerait dans la « lente approche du ciel » et le second serait plus simplement l'espoir de l'horizon, ou plus concrètement du « bout de la rue ». Évidemment ces deux axes se confondent parfois, et la détresse peut survenir lorsque la confusion se fait trop grande, comme dans les « Hauteurs de Belleville » :

« Ayant suivi ce long retroussement d'averses,
Espérons-nous quelque chose comme un sommet
Au détour des rues qui montaient
En lente spirales de vent, de paroles et de pluie ? »
(A, p. 36).

La flânerie, tout comme l'écriture, *est* espoir : il ne sert à rien de marcher sans croire en un événement libérateur, qu'il soit éphémère ou non. Un poème d' « Écoles du soir », extrait du recueil *Retour au calme* s'intitule justement « L'Espoir des rues ». La rue, ici, permet une « ouverture », malgré le déclin du jour :

« (...)
Pourtant la rue avance encore, elle est certaine
D'atteindre enfin le bout de la rue et d'ouvrir
Son dernier détour hésitant devant la plaine
Éblouie où le soir, aube du souvenir,
Monte » (RC, p. 123).

« Espère et tremble » (A, p. 46), dit ailleurs Réda. « Ô mon amour, mon petit ciel, / De quelle certitude ai-je été possédé soudain ? » (A, p. 47). La voix du poète est celle de la dépossession, du doute. Les dieux sont partis – ils « ont tourné le coin de la rue » et « commandent humblement un grog à la buvette de la gare » puis « vomissent au petit jour contre un arbre » (R, p. 86) –; les dieux ont délaissé le poète mais l'espoir d'un ailleurs pousse ce dernier à marcher, à traverser la ville devenue un paysage en ruines.

Le Balayeur de rue

Le désir de transcendance, à partir de *La Tourne*, disparaît en partie au profit d'un plus grand consentement ; le paysage s'offre à nouveau au flâneur, qui entreprend ses premiers véritables périples à partir des *Ruines de Paris*. Le mot « paysage » – dont on connaît désormais la portée pour la figure du flâneur – est important parce que la ville, après la tourmente des premiers recueils, est évoquée de plus en plus sous le mode descriptif, même si le regard du piéton demeure subjectif et empreint de lyrisme. Les textes composant *Châteaux des courants d'air*, *La Liberté des rues*, *Le Citadin* et *Accidents de la circulation* s'inscrivent en effet dans la tradition des « tableaux de Paris » amorcée par Mercier et repris ensuite par les Apollinaire (*Le Flâneur des deux rives*), Fargues (*Le Piéton de Paris*) et Follain (*Paris*).

Dans *Les Ruines de Paris* le flâneur hésite entre une vision subjective et objective du paysage. Subjective parce que l'espace urbain reflète souvent les

humeurs du poète, objective parce qu'en tant qu'objet d'incompréhension il suscite sinon le désir de le définir, du moins de l'appréhender. « Retour au paysage » (A, p. 76), lit-on dans *Amen* ; retour à une des préoccupations principales du flâneur baudelairien. Il n'est jamais question de « tableaux de Paris » dans l'œuvre de Réda mais le regard du poète demeure parfois, à l'aide d'un vocabulaire pictural, celui du peintre. Dans ce poème extrait du *Citadin*, plutôt que de se figurer comme un peintre, il se retrouve *dans* un tableau.

« L'impression qu'on a quelquefois d'entrer dans une peinture, mais sans qu'il s'y mêle une note insolite d'exploit, de « traversée du miroir », ni même une émotion particulière, je l'éprouve dès le portillon du square Réjane qui est carré. Un simple carré de grands arbres (beaucoup d'ailantes, de gleditschias) encore très verts et bien fournis en ce milieu d'octobre, et sous ces arbres des bancs entourant un plan de terre battue noirâtre un peu humide. Il y fait assez sombre et c'est cela, je pense, qui m'a donné l'impression de passer dans un tableau. Mais un tableau d'une facture si médiocre, si préoccupée de ressemblance, que le prodige s'en ressent et déçoit » (CI, p. 32).

Le peintre-flâneur, « l'artiste-observateur » de Baudelaire, on le constate, se voit désormais lui-même comme un personnage de tableau. Le poète, à l'image du protagoniste des *Ruines circulaires* de Borges, est à la fois celui qui crée et celui qui est créé, l'inventeur et l'inventé. Contrairement aux autres flâneurs, faut-il préciser malgré cet extrait du *Citadin*, Réda a fort peu évoqué la peinture dans son oeuvre¹⁹. Bien qu'il serait dangereux d'établir des analogies trop hâtives entre l'intérêt qu'il cultive pour le jazz et son métier de poète, quelques images, métaphores et allusions nous incitent à croire que le flâneur apparaît chez lui non pas comme un peintre mais

¹⁹ Le seul texte important relatif au dessin s'intitule *Affranchissons-nous* et concerne Donald Evans, auteur de nombreux timbres-postes. Cet intérêt envers Evans est davantage relié à la passion de Réda pour les timbres et les cartes postales qu'à celle pour la peinture.

comme un musicien, ce qui le rapprocherait à nouveau d'Orphée. Le jazzman et le poète partagent une vision lyrique du monde : dans *Les Ruines de Paris*, à titre d'exemple, Réda trouve un disque de Bud Powell et compare le désespoir du pianiste à celui de Philippe Jaccottet dans ses *Leçons*:

« (...) j'en aurai besoin pour me rappeler à quel point l'homme peut être innocent, démoli (je songe à l'*It never entered my mind* de Bud, si proche, avec son vacillement de dernière extrémité, du choral *Ebarm' dich mein* ou des *Leçons* de Jaccottet, en somme) (...) » (RP, p. 69).

Une même force lyrique, un même désespoir, animent les deux artistes selon Réda. Le jazzman, tout comme le flâneur, est une figure lyrique et fonctionne par enjambées, par battements. Dans *l'Improviste*, un texte porte sur ce même Bud Powell et établit des liens intéressants entre le jazz, la poésie et la marche :

«Car toute la puissance poétique du jazz tient dans ce simple battement, figuration de la marche qu'un contretemps énergique et subtil retourne en danse, cadence du pas humain sur un sol où les dieux ont fait retour, rouvrant l'espace à la jubilation pour seule conquête (...) » (IM, p. 277).

L'invention du jazz, faut-il rappeler, est intimement reliée à la marche : *When the Saints go marchin' in*, répétaient les esclaves noirs fuyant les plantations de coton. Chez Réda, les liens entre la cadence du flâneur, le rythme du poème et celui du jazz, se font à partir du swing. Ce qui fait le « swing » de la langue française, dit-il dans *Celle qui vient à pas légers*, est le E muet.

«Alors s'accomplit le sens de la déambulation par le Rythme, et le swing sans quoi le rythme serait presque rien (or le E muet fait le swing de la poésie française)» (CPL, p. 65).

Réda s'inspire ensuite de la prononciation standard du français au nord de la Loire pour introduire ce qu'il appelle le « vers mâché ». Ce type de vers de quatorze syllabes, déjà présent dans *Amen*, est utilisé dans divers recueils : il s'agit, comme au

nord de la France, de prononcer les vers en escamotant les E muets. Les « vers mâchés » pourraient bien, de par leur élasticité, s'approcher de la prose « assez souple et assez heurtée » rêvée par Baudelaire dans la mesure où leur tendance à s'étirer peut les rapprocher du verset. Les nombreux enjambements qu'ils comportent, également, rendent poreuses les frontières entre prose, vers et verset. Le premier poème de « Deux vues de la Poterne », qu'on retrouve dans *Hors les murs*, commence ainsi et donne une bonne idée de ce que peut être un « vers mâché ». Tous ces vers, à l'exception du dernier qui n'est cité que partiellement, comptent quatorze syllabes si on escamote les E muets:

« Tandis qu'en pleine ombre, en plein vent sous l'arche, à
la Poterne,
deux amoureux confondent leur épouvante et la
douceur,
derrière l'hôtel Spot le soleil descend comme une
émeraude
nette et polyédrique (...) »
(HM, p. 16).

Le « vers mâché » cependant – surtout à partir de *Retour au calme* – disparaît progressivement au profit de l'alexandrin régulier, comme si un plus grand consentement au monde et au langage s'accompagnait d'un acquiescement accru envers la tradition littéraire. Le désir de transgression, à partir des années 1980-1990, n'est plus le même mais l'alexandrin, un peu comme chez Mallarmé, subit de nombreuses torsions, se désarticule en enjambements. En quoi cette « désarticulation » rejoint-elle la flânerie? Existe-t-il des liens entre ces enjambements et les enjambées du marcheur? Il serait trop facile d'en arriver à cette conclusion, mais un récit de *La Liberté des rues* nous force à croire que la marche et l'écriture – ici en prose – participent encore du même mouvement :

« Chaque phrase, qu'elle s'annonce rectiligne ou sinueuse, demeure exposée à dériver à des intersections. Ou bien elle bifurque, et les mots partent d'un côté, ce qu'ils voulaient exprimer d'un autre. La plus simple conduit toujours à un nouveau croisement; les plus complexes éclatent à des carrefours ou s'achèvent en impasses, après avoir cru capturer plus de sens que le langage n'en détient » (LR, p. 60).

Dans *L'Improviste* – un recueil d'articles consacrés à différents musiciens – le jazz apparaît comme un événement majeur dans l'histoire de l'art : malheureusement, constate Réda, il faut bien admettre que l'âge d'or de cette musique est révolu. Dans ses chroniques sur le jazz, Réda parle à l'imparfait, célèbre un monde disparu devenu presque mythique. Le flâneur nostalgique, celui des *Ruines de Paris*, pourrait s'apparenter à un jazzman dans la mesure où tous deux vivent en exil. Les « ruines de Paris », dans cette perspective, sont celles d'une ancienne capitale du jazz et le poète, comme ce travailleur de rue immigrant, mais aussi comme un jazzman aux percussions, *balaie* les ruines du passé :

« Mon travail est de voir, de décrire, et de balayer en somme sans excès de zèle mais avec conscience, comme ce collègue noir » (RP, p. 33).

Ce travail descriptif n'est pas toujours mené à terme car un excès de nostalgie ou de mélancolie détourne souvent le flâneur du paysage extérieur. Malgré un ton apparemment neutre et descriptif, la poésie de Réda demeure effectivement empreinte de lyrisme. De quel lyrisme s'agit-il, et comment l'expression du moi peut-elle aider le flâneur à habiter une ville qui le ramène, plus souvent qu'autrement, dans un passé encore trop proche ?

Au tournant des années quatre-vingt, selon plusieurs critiques, est apparu progressivement ce qu'on a appelé, en opposition au règne de la « sémiosis » et de la

« littéralité », le « néo-lyrisme »²⁰. Des essais de Jean-Claude Pinson et de Jean-Michel Maulpoix, entre autres, et des poètes comme Claude Esteban, Lionel Ray, Paul de Roux et James Sacré, pour n'en nommer que quelques-uns, ont en effet tenté un retour au « je » sans toutefois tomber dans le pathos romantique, la poésie subjective « horriblement fadasse » dénoncée par Rimbaud²¹. Contrairement aux poètes de la revue *Tel Quel*, aux formalistes et aux oulipiens, certains ont reconnu la nécessité de *faire sens* – des poètes comme Denis Roche, rappelons-le, refusaient justement ce principe – et entrepris un retour au signifié. Ces poètes, évidemment, ont lu Francis Ponge et n'écartent pas pour autant le mode impersonnel hérité de Mallarmé : ce qui différencie les « néo-lyriques » de la « poésie objective » ou « textualiste », est surtout un retour au mode analogique, aux correspondances baudelairiennes et à l'expression du « je ». Jean-Claude Pinson, dans son essai intitulé *Habiter en poète*, définit le néo-lyrisme en le distinguant de l'épanchement larmoyant de certains poètes romantiques. Post-moderne à sa manière, le néo-lyrique est conscient du ridicule que peut prendre l'effusion d'âme :

« Le lyrisme post-romantique est susceptible d'échapper à cet écueil. D'abord parce que le poète a pris conscience aujourd'hui de la réalité multiple et fuyante du moi. Il sait ce que peut avoir de naïf l'idée d'un versement sincère du cœur, lorsqu'on ignore plus rien des instances diverses qui divisent le sujet. Prenant acte de la division du moi, il sait que le langage de la sincérité n'est qu'une des *personae* susceptibles de parler par sa bouche comme autant d'hétéronymes. C'est pourquoi le « néo-lyrisme » comporte souvent la dimension de l'humour par laquelle le poète met à distance ses propres énoncés »²².

²⁰ Jean-Claude Pinson, par exemple, dans son essai intitulé *Habiter en poète*, dit : « Ce que l'on a baptisé le « néo-lyrisme » est en partie une réaction à la « logolâtrie » à laquelle conduit [le] textualisme ». *Habiter en poète*, *op. cit.*, p. 213.

²¹ Arthur Rimbaud, « Lettre à Georges Izambard », dans *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 248.

²² *Habiter en poète*, *op. cit.*, p. 217.

Jacques Réda, moins « divisé » que « décentré », s'est en effet souvent servi de l'humour, comme nous l'avons remarqué, pour procéder à une distanciation entre le sujet de l'énoncé poétique et ses multiples *personae*. Plus méditative que plaintive, la voix de Réda, selon l'expression de Jean-Michel Maulpoix, se « retourne contre elle-même, contre ses apitoiements, son théâtre d'exclamations et de larmes »²³. Un extrait des *Ruines de Paris*, exemple un peu extrême sans doute, pourrait illustrer ses propos. Dans les derniers textes du recueil le poète s'éloigne de Paris, gagne les banlieues pour finalement prendre le train et quitter la ville :

«Une fois de plus c'est au coin de ce buffet de gare que je vais pleurer. Au moins les gens du quai d'en face peuvent croire que j'éternue» (RP, p. 148).

Ce désir de masquer le pathos, cette pudeur humoristique, s'exprime de plusieurs manières. La récurrence des « trébuchements », par exemple, participe à l'élaboration d'un lyrisme qu'on pourrait qualifier de clownesque. Le sujet lyrique, chez Réda, est proche du « pitre châtié » de Mallarmé, ou plutôt du « pitre aux larmes d'étincelles »²⁴ évoqué par Gaston Miron; il est cet être gauche qui titube, tombe et se relève. L'image du trébuchement est particulièrement récurrente dans *Les Ruines de Paris* :

« C'est l'instant où je trébuche au bord des pelouses, dans les arceaux. Tant bien que mal j'atteins la place de la Concorde » (RP, p. 10).

Ou ailleurs :

« Sous le pont en béton comme prévu je perds tout d'un coup l'équilibre, et je me ramasse parmi des lambeaux de matelas et de pneus » (RP, p. 108).

²³ « Le Désastre et la merveille », *op. cit.*, p. 22.

²⁴ « La Marche à l'amour », dans *L'Homme rapaillé*, Paris, Poésie/Gallimard, 2000, p. 60.

Les exemples abondent où le flâneur, tout comme Baudelaire, trébuche sur les pavés, « heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés ». La figure du clown ou du bouffon, plus largement, occupe aussi, explicitement ou non, plusieurs poèmes de Réda. À ce sujet, un sonnet de *L'Incorrigible* intitulé « La Chemise » peut servir d'exemple :

« J'ai lavé ma chemise à carreaux bleus et blancs.
Elle pend maintenant au fil, assez comique :
Au souffle qui la gonfle, on dirait la mimique
D'un clown en pantalon trop large, et bras ballants.

Ressemblante, vraiment : me voici, vide et drôle;
À ma liquette seule on me reconnaîtrait.
Même quand elle danse elle offre le portrait
De ma fausse raideur et de ma faible épaule
(...) » (I, p. 32).

Le flâneur, chez Réda, est sans cesse « étonné » ; il marche aveuglé par les éclats de lumière, trébuche comme un clown perdu dans un labyrinthe. Ce rapport au monde est évoqué non seulement à travers la récurrence de certaines images mais aussi à travers le style du poète. Celui-ci rend compte d'un trop plein, d'un débordement qui n'est pas sans lien avec l'esthétique du trébuchement. Si l'on définit, comme Léo Spitzer, le style comme un « écart » par rapport à une « norme » – ce qui crée l'originalité d'une voix, en quelque sorte – l'écriture de Réda pourrait d'abord être caractérisée par une certaine « abondance » : abondance des phrases longues qui débordent en relatives, abondance lexicale, enfin, qui contraste avec le minimalisme poétique des dernières années. Le lexique de Réda s'éloigne du vocabulaire volontairement restreint d'un Guillevic ou d'un Bonnefoy : la langue française, ici, se montre généreuse. On pourrait parler d'un style qui « déborde »,

enfin, en opposition à la retenue savante d'un Philippe Jaccottet. Réda est un lecteur de haïkus – en témoignent ses citations de Bashô²⁵ – mais force est de constater l'absence de poèmes brefs dans son œuvre. Le « désastre » initial aurait pu mener le flâneur vers le fragment – lieu par excellence de l'éclatement, si l'on pense au « poème pulvérisé » de Char – mais Réda a choisi la profusion, et ce sans pour autant verser dans la surabondance surréaliste.

Le néo-lyrisme de Réda se rapproche et se distingue à la fois du lyrisme de Baudelaire, d'Apollinaire et de Breton. Il y aurait, premièrement, un lyrisme amoureux chez les quatre poètes – Réda, on s'en rappelle, pense à une « Dame » dans *Les Ruines de Paris* – mais aussi un ton élégiaque, une forme de plainte adressée à la fois à un être particulier et à l'existence en général. Des poèmes et des titres de recueil – *Amen, Récitatif* – nous incitent à croire cependant que l'élégie se transforme en prière chez Réda. Dans cette perspective, le poème est une relation verticale au monde, une tentative d'élévation. Le poème, malgré l'absence de Dieu, est une « lente approche du ciel ». S'ensuit un lyrisme prévoyant, conscient du ridicule que peut prendre un sincère épanchement du cœur. Un lyrisme plus humble, peut-être :

« Nul seigneur je n'appelle, et pas de clarté dans la nuit.
La mort qu'il me faudra contre moi, dans ma chair, prendre
Comme une femme
Est la pierre d'humilité que je dois toucher en esprit
(...) » (A, p. 76).

Relation verticale avec le monde, donc, mais aussi verticale, parce que la rue est « une promesse ». L'horizon se dérobe sous les pas du flâneur et la poésie – « celle qui vient à pas légers » – est une « approche incessante » :

²⁵ Lire à ce sujet le poème « De la lune et du vin », (LU, p. 67).

« (...) Alors,
 Celle qui marche à pas légers derrière chaque haie
 S'approche; elle est l'approche incessante de l'étendue,
 Et sa douceur va nous saisir. (...) »
 (A, p. 48).

Paris labyrinthe, Paris spirale : expérience de l'espace et du temps

Il existe, dans l'œuvre de Réda, une profusion d'analogies entre le déplacement – celui dont on fait l'expérience en marchant, en vélomoteur ou en train – et l'écriture. Dans *Les Ruines de Paris*, le poète finit par voyager en train tandis que défilent « les aiguillages l'un après l'autre comme le verbe dans la phrase juste » (RP, p. 147). Le rythme de la marche, nous l'avons vu, se superpose souvent à celui de l'écriture : les *Sonnets dublinois* – réunis dans *L'Incorrigible* – et les *Neufs nouveaux sonnets dublinois*, publiés une dizaine d'années plus tard dans *La Course* – peuvent à cet égard servir d'exemples puisque le *topos* flânerie/écriture y est particulièrement développé. Plus que jamais la ville devient un texte pour le flâneur; les rues se transforment, un peu comme chez Borges, en labyrinthe, voire en bibliothèque. Dans un de ses *Sonnets dublinois*, par exemple, la mémoire de Joyce se fait si insistante que le poète se demande « où l'on va : dans la ville, ou le livre? » (I, p. 66). La ville devient ainsi une « Bibliothèque de Babel » où se superposent des souvenirs personnels, littéraires et historiques. Le *topos* du Paris/labyrinthe, inusable semble-t-il, subit lui aussi une autre inflexion avec Réda, devenant non seulement un dédale, réel ou onirique comme chez Breton, mais aussi un texte contenant lui-même d'autres textes. Le flâneur devient alors ce « Thésée à Vaugirard » :

« Je ne sais plus ce qui m'attend dans ce dédale
à vrai dire sans grand mystère où j'aime aller
le dimanche ou le soir, quand la lueur égale
se fige entre la rue et le ciel crénelé

(...)

Mais c'est toujours la même histoire que j'éreinte,
Page à page quand tout en est depuis longtemps
Connu, comme le plan de ce faux labyrinthe
Où le soir me rappelle et cache qui j'attends »
(RC, p. 121).

Un texte récent de *La Liberté des rues* nous montre un poète conscient de l'usure de certaines images, un flâneur refusant de répéter ce qui a déjà été dit, à savoir que la ville est un texte, un palimpseste :

« (...) il serait à présent tentant de comparer la ville à un texte : un poème, un roman, une superposition de récits comme dans un palimpseste où rien ne s'effacerait complètement, où chaque nouvelle rédaction, née de la précédente, garderait les traces à mesure de plus en plus rares, mais d'autant plus parlantes, de tous les états successifs. Ce thème, sans doute déjà brillamment traité de bien des façons, je m'y appliquerais peut-être si j'étais sûr de pouvoir le renouveler ou le creuser tant soit peu, et surtout si mon intention n'était pas différente » (LR, p. 70).

Malgré son aspect terrifiant, le labyrinthe offre un avantage au flâneur : étant perdu, évoluant dans un dédale qui aurait des proportions infinies un peu comme la « Bibliothèque de Babel », le poète peut espérer trouver un « centre » à chaque coin de rue. La ville, métonymie de l'univers, est cet espace illimité dont le centre, pour paraphraser Pascal, est partout et la circonférence nulle part²⁶. Ainsi le poète, ou le flâneur, peut procéder à une « Rectification sans centre », « au cœur du labyrinthe enfin dans la sournoiserie / D'une phrase sans verbe en rond au hasard de ses mots »

²⁶ « Une sphère infinie dont le centre est partout, la circonférence nulle part », dit Pascal. Cette formule célèbre est citée par Borges dans un texte consacré à l'auteur des *Pensées*, et il serait possible que Réda en ait été imprégné si l'on considère l'admiration qu'il portait pour l'écrivain argentin. « Pascal », dans *Enquêtes*, Paris, Gallimard, « folio », 1992, p. 134.

(BS, p. 7). Le centre existe encore malgré le tremblement de terre initial : pour le retrouver il s'agit d'être disponible, car la banalité n'existe pas; chaque lieu peut être sacralisé comme centre. La poésie se cache partout, dans une impasse ou à la Concorde, devant un rayon de soleil ou sur une affiche de *Fish and Chips* (I, p. 69). Plus concrètement, le flâneur finit peut-être par se trouver un chez soi stable dans *Châteaux des courants d'air*. Après un premier retour au calme, Réda parle de son appartement de Vaugirard :

« (...)

J'aimerais mieux ne plus beaucoup sortir de Vaugirard

J'y suis assez contraint par les accidents de la vie

Qui m'exilent souvent jusqu'à la Seine. Tôt ou tard,

Au besoin par raison il faut trouver une patrie,

Or je sens que la mienne en définitive est bien là.

(...) » (CCA, p. 28).

Un peu plus tard, ce centre devient un « Paradis d'oiseaux » – titre d'une série de poèmes qui évoquent un jardin tenant lieu d'Éden urbain –, comme si le piéton devait parfois arrêter sa marche. Le labyrinthe, d'une certaine façon, n'est qu'une des multiples représentations de la ville. Thème traité par d'autres écrivains comme le reconnaît lui-même Réda, il constitue néanmoins un *topos* encore important pour le flâneur. Faisant référence à la disposition des arrondissements, Réda compare aussi Paris à une « spirale » dans plusieurs de ses textes. Le flâneur, rappelons-le, se trouve souvent déséquilibré, un peu comme si la ville elle-même tournoyait. Une certaine stabilité pourrait advenir si le poète et la ville adoptaient le même mouvement :

«En me rééquilibrant, j'adhère au mouvement giratoire que révèle sur les plans la disposition en spirale, autour de Notre-Dame, des casiers administratifs devenus des zones géographiques naturelles» (CCA, p. 11).

Plus proche de Baudelaire que du surréalisme, Réda est néanmoins confronté à un espace proche de ce que Breton appelait une « explosion fixe » : partout, comme il a été mentionné, l'espace éclate, éveille la conscience. Décentré, déséquilibré, le poète marche sur des débris, comme dans un poème de la suite *C'est le printemps* :

«De nuit ou juste avant que l'aube ait ouvert son ombrelle,
Tous les arbres de l'avenue ont d'un coup éclaté
Comme des bouteilles. Je marche au milieu des éclats,
Le front contre le vent, heurtant et recassant la vitre
Qui se reforme sur les toits en dôme transparent
(...) » (RC, p. 94).

Ces débris – ici des bourgeons qui deviennent des tessons de bouteille – sont parfois des plâtras, des tas de ferrailles rencontrés dans les zones suburbaines ou, plus largement, des « ruines de Paris », des « boîtes », des « mots » qui encombrant la mémoire. L'espace urbain ou suburbain, enfin, semble vu à travers un kaléidoscope proche de celui qu'évoquait Baudelaire dans *Le Peintre de la vie moderne*. La conception de l'espace chez Réda, comme chez la plupart des flâneurs, est fortement liée à celle du temps : à un paysage éclaté dont les débris s'accumulent, se superpose une temporalité en miettes. Les souvenirs du promeneur sont d'ordre à la fois personnel et littéraire, social et historique. Il se souvient d'une « Dame » mais aussi des anciennes gares et du vieux Paris. En poète (post)moderne, Réda met en scène un piéton surconscient de l'histoire, un flâneur saturé de souvenirs et envahi de signes. La figure du flâneur n'étant plus nouvelle, enfin, Réda, contrairement à ses prédécesseurs, marche sur un chemin balisé : métaphoriquement, et pour utiliser une expression chère aux critiques, il « recycle » des images, des thèmes connotés poétiquement. Les nombreux intertextes qui accompagnent l'œuvre de Réda font de

lui ce balayeur de rue évoqué dans *Les Ruines de Paris*, ce collectionneur de vieilles cartes postales trouvées dans les brocantes ou ce « glaneur » :

« Avançant comme deux glaneurs dans ces ruines aplaties de la rue de Belleville, nous ne cherchons rien, puis nous ramassons n'importe quoi, enfin des châssis de fenêtre peut-être bien inutilisables mais presque intacts » (RP, p. 18).

Plus précisément, le flâneur étant presque toujours sollicité par les signes du passé, l'expérience du temps devient nostalgie dans plusieurs poèmes. Contrairement à Baudelaire, les souvenirs ne sont plus « solides comme des rocs » mais plutôt friables et poussiéreux. Cette nostalgie, ce regard mélancolique vers le passé, s'accorde avec la perte du centre : celui de l'enfance mais peut-être aussi, plus largement, celui d'un Paris disparu :

« Oui, tout change; insensiblement, tout nous expulse des lieux mêmes où l'on se croyait fixé. Et ce n'est pas seulement des maisons qui disparaissent, et des jardins, mais le paysage humain et les mœurs quotidiennes qui se remodelent » (CCA, p. 18).

Ailleurs, dans un autre texte du recueil *Châteaux des courants d'air*, le flâneur « néo-lyrique » retourne contre lui-même le sentiment nostalgique : des statues vieilles de personnages historiques oubliés, au parc Montsouris, puis le Palais du Bey non loin, lui font tenir ces propos qui tiennent à la fois du détachement – d'une sorte d'objectivation vis-à-vis le temps qui passe – et d'un regard lyrique assumé. La nostalgie devient alors un « exotisme sentimental » valorisé au même titre qu'un exotisme spatial :

« Mais on a peut-être eu tort de vouloir redonner à cette épave d'une vieille exposition un nouveau lustre. Une part de son charme tenait à son délabrement, et la restauration nous privera d'un monument à l'exotisme sentimental du temps qu'est la nostalgie » (CCA, p. 71).

L'espace urbain – ses monuments, son paysage – impose donc à Réda une vision du temps proche de celles de Baudelaire et d'Apollinaire : « la forme d'une ville change plus vite, hélas! que le cœur d'un mortel », semble se répéter éternellement le flâneur. Au contraire d'un Lamartine ou d'un Musset, le sentiment nostalgique s'accompagne alors d'une conscience de soi, d'un détachement ou d'une superposition de diverses instances. L'analyse du « Cygne » a démontré cette superposition de mythes et de souvenirs personnels : chez Réda, a-t-on remarqué, un détachement humoristique ou bougon épargne le lecteur d'un pathos trop lourd. Parfois, le détachement fait en sorte que ce n'est plus le poète qui flâne, mais le sentiment lui-même. La nostalgie devient alors extérieure, objectivée. À propos du XV^e arrondissement, Réda note :

« On y a même des souvenirs, de ces souvenirs très forts qui n'appartiennent en propre à personne, et sortent de tous les coins pour flâner à la tombée de la nuit » (CCA, p. 61).

Réda, tout comme Baudelaire, recherche ces « fugitive(s) beauté(s) », ces « instants, a-t-on lu dans les *Sonnets dublinois*, dont chacun vous atteint comme une flèche douce » et qui interrompent la « marche implacable du temps ». La beauté se trouve partout, certes, mais demeure fugitive : il s'agit de porter un regard attentif au paysage urbain, aux monuments et aux éclats du soleil. Un autre poème des *Sonnets dublinois*, « St Stephen's Green », doit être cité à cet effet puisqu'il évoque un lieu fortement connoté pour le flâneur : le parc, lieu de recueillement par excellence. Dans les parcs ou les squares, le marcheur se voit ramené à l'enfance et il peut, pour quelques instants, retrouver « le temps perdu » à la manière d'un Proust. La présence

d'enfants, les odeurs et la luminosité offrent une « flamme fugitive » d'éternité au flâneur :

« Il pleut. Puis il pleut moins. J'entre sous la verdure
Persistante d'un parc qui sent le résineux
Et, tout près d'un bassin où nagent deux à deux
Des canards, je m'assois sur un banc en bordure

D'une allée, au milieu de gosses en rupture
D'école. Et tout à coup, dans ce ciel hasardeux,
Un couteau de soleil glacé mais lumineux
Glisse, creuse et fait s'élargir la déchirure.

Comme si c'était moi que l'on avait frappé,
Je me lève et m'avance, étourdi mais nimbé
De cette flamme fugitive : je salue

Un instant de ma vie. Il est pauvre et plein,
Déjà fixé, dans ma mémoire irrésolue,
Au cœur du souvenir mythique du vieux Dublin »
(I, p. 68).

Si les parcs et les squares ont beaucoup à voir avec le temps – « (...) J'ai vu dans un cercle du temps qui n'est pas mesurable / Battre, fer contre fer, la petite porte du square » (R, p. 122), lit-on dans *Récitatif* – d'autres espaces peuvent stimuler cette « mémoire involontaire », ou du moins extraire le flâneur d'un *ici* et d'un *maintenant*. Dans un article portant sur la « problématique de l'espace », Jean Pierrot a vu dans les terrains vagues ces « enclaves d'immobilité et d'éternité au sein du mouvement universel et de l'érosion du temps »²⁷. Parcs, squares, terrains vagues et zones suburbaines sont effectivement des non-lieux, des espaces qui semblent hors du temps. À la manière de la théologie négative, la flânerie permet au poète de faire l'expérience de l'éternel à travers l'absence et la déshérence, comme si ces zones floues donnaient lieu à de petites révélations.

²⁷ Jean Pierrot, « Problématique de l'espace », dans *Lire Réda*, collectif publié sous la direction d'Hervé Micolet, Lyon, Presse Universitaire de Lyon, 1993, p. 36.

La conception du temps chez Réda, enfin, rejoint souvent celle de l'éternel retour, de l'éternel recommencement. Des suites de poèmes comme *Images d'un plateau*, *Deux saisons parisiennes* ou *Une année en périphérie*, dans lesquelles le poète évoque le passage des saisons en consacrant un texte à chaque mois, sous-entendent effectivement une telle conception. Un poème intitulé « Le Redoux » insiste particulièrement sur cet éternel recommencement. Ici, encore une fois, ce n'est plus le poète mais bien le souffle du vent qui flâne; ce n'est plus le flâneur mais l'«instant» qui se souvient :

« Les moments où l'on perd ses contours et sa profondeur,
C'est souvent en hiver quand un souffle d'air tiède
Un peu hésitant flâne dans la rue. Une lueur
Rose passe à travers les nuages. Elle est à peine
Rose. On dirait plutôt un souvenir de la couleur
Où comme un effort indécis de rose qui renonce
Mais flotte encore et se mélange à tout ce dont soudain
On se rappelle. Et c'est le même instant qui recommence :
Le même instant, le même rose et la même douceur
De décembre; le même souffle en suspens dans l'espace
Prêt à s'ouvrir en nous, jusqu'à ce que plus rien
Ne demeure que cet instant qui passe et se souvient »
(RC, p. 89).

Dans *La Tourne*, Réda disait déjà, nous l'avons vu : « je commence, je commence toujours, mais c'est aussi une suite ». Si l'espace est une « explosion-fixe », donc un perpétuel (re)commencement, le temps semble lui aussi voué à la répétition du même. La très belle et mélancolique suite *C'est le printemps*, dans laquelle Réda reprend, un peu comme dans un rondeau, le titre à chaque fin de poème, s'inscrit aussi dans cette conception cyclique. Un oiseau qui recommence sans arrêt la même mélodie, dans le VIII^e poème de la suite, évoque encore la répétition :

« Nous passons en causant tout bas sous les arbres. Ce merle
 Nous écoute peut-être, car il s'est tu : les mots
 Font un autre feuillage où quelque chose d'inconnu
 Remue et le menace. Puis il recommence à chanter : nous
 passons,
 Et quelques chose d'invisible, avec le cristal de sa gorge,
 Flambe comme autrefois de plus loin qu'avant nous
 Dans l'épaisseur du soir qui s'étonne, c'est le printemps »
 (RC, p. 100).

Un titre comme *La Tourne* évoque certainement la répétition, le recommencement²⁸, et si Réda est un versificateur hors du commun ce n'est peut-être pas un hasard. Le vers – rappelons l'étymologie du mot : *vertere*, c'est-à-dire « tourner », « retourner » – et la versification en général renvoient à l'incantation, à la répétition du même.

Quelques considérations stylistiques ont souligné auparavant la présence insistante d'enjambements dans la poésie versifiée de Réda. Une étude plus approfondie en ce domaine devrait tenir compte également de la longueur des phrases, des multiples relatives enchaînant les propositions et faisant dériver, souvent, le sujet initial du poème en longues digressions. Léon Spitzer, dans ses *Études de style*, remarquait chez Proust – dont Réda est un lecteur attentif – la présence de cette même dérive. Plus précisément, Spitzer a inventé un concept qui pourrait être utile à une éventuelle étude de style sur Réda. Proust, dit-il, cultive l'art de « la période soutenue » : ses longues phrases lui permettent de « suspendre » le temps, de superposer différentes strates temporelles. « Cet art de la période soutenue, précise Spitzer, Proust le puise (...) dans sa faculté de voir simultanément les choses les plus

²⁸ « La tourne » est le nom que les journalistes donnent à la conclusion d'un article commencé en première page. On comprend ainsi pourquoi le premier poème du recueil débute sans majuscule : *La Tourne* est la suite d'un poème déjà commencé – *Récitatif ? Amen ?* -, la suite d'une manchette, d'un événement qu'on pourrait associer au grand désastre évoqué plus tôt.

diverses »²⁹. Comment embrasser du regard les multiples signes du paysage urbain, évoquer « simultanément les choses les plus diverses »? Il s'agit, pour Proust comme pour Réda, de reconstituer pièce par pièce une mémoire ayant subi une sorte de grand désastre, de grand dérangement. L'œil du flâneur est un « kaléidoscope » et le style « prosaïque », pour reprendre une rime de Réda, permet d'éviter le sort de la « mosaïque » que serait l'espace :

« (...) Sait-on si l'on sort
De cette mosaïque
Où ma nature prosaïque
Me préserve du sort

D'errer dans un désert de sable
Sans fin ni profondeur?
Je ne suis qu'un humble rôdeur
Du monde connaissable »
(BS, p. 22).

Les derniers vers de ce poème synthétisent assez bien la figure du flâneur telle qu'elle apparaît chez Réda : rôdeur, comme Baudelaire, l'auteur des *Ruines de Paris* témoigne d'une attention particulière au monde sensible, au « monde connaissable ». L'importance accordée aux sensations – « voir, entendre, toucher, retrouver constamment l'étonnement d'être » – s'accompagne d'une humilité, d'une modestie propre à plusieurs poètes de la génération post-surréaliste. On retrouve dans l'œuvre de Réda – surtout à partir des *Ruines de Paris* – fort peu d'élans mystiques comparables aux révélations d'André Breton, fort peu de déclarations philosophiques, sinon quelques idées souvent contredites à l'intérieur d'un même poème ou quelques pensées venues par hasard à l'esprit du flâneur. Le recyclage des formes, des thèmes – Paris en ruine, Paris/labyrinthe –, les intertextes et les références littéraires font de

²⁹ Léon Spitzer, « Le Style de Marcel Proust », dans *Études de style*, Paris, Gallimard, 1999, p. 399.

Réda un digne héritier du flâneur baudelairien. Son originalité vient sans doute d'une voix qu'on a qualifiée de « néo-lyrique », mais aussi d'un style particulier hésitant entre le trébuchement et la « période soutenue », d'un détachement savamment calculé et d'une culture littéraire permettant de faire des collages d'images surprenants.

CONCLUSION

À la différence du dandy – une autre figure baudelairienne bien connue – le flâneur semble ainsi avoir résisté aux tendances esthétiques du XX^e siècle. En France, le dandy a connu ses heures de gloire avec Baudelaire, Barbey d'Aurevilly et Huysmans, et il est par la suite resté attaché à une époque, celle du XIX^e siècle décadent. La flânerie demeure associée à Baudelaire, mais plusieurs auteurs, bien après *Le Peintre de la vie moderne*, ont su la réactualiser, lui insuffler une nouvelle vie. Paris change, hélas, mais la flânerie – heureusement – demeure.

Bien que la distinction entre promeneur et flâneur se soit avérée utile et nécessaire, il serait sans doute vain de s'attarder trop longuement aux noms que prennent les poètes qui évoquent la marche dans Paris : « Observateur, flâneur, philosophe, appelez-le comme vous voudrez », disait Baudelaire. La flânerie, surtout, est apparue comme le type de déplacement le plus apte à définir le rapport que les poètes étudiés entretiennent avec l'espace urbain. Baudelaire, Apollinaire, Breton et Réda, également, ont utilisé le mot et c'est en ce sens que son emploi fut utile. La flânerie, mieux que la promenade, l'errance et la circulation, a permis de rassembler

plusieurs poètes apparemment différents, de procéder à une lecture de la poésie moderne axée non pas sur des mouvements ou des écoles – esprit nouveau, surréalisme, post-surréalisme – mais sur une figure, des thèmes et des motifs.

Tous les poètes qui ont fait l'objet de cette étude ont élaboré une théorie de la beauté axée sur le fugitif et l'éternel; tous ont soutenu, directement ou indirectement, que la « banalité n'existe pas », que la ville est une « forêt d'indices ». La beauté est partout et il s'agit d'être attentif, d'être disponible pour la recevoir : c'est en ce sens qu'on peut parler d'une esthétique de la flânerie, sans aucun doute, mais aussi en rappelant que tous les flâneurs ont établi des relations souvent explicites entre la promenade urbaine et l'acte d'écrire. Il existe bien une esthétique de la flânerie si l'on revient à la racine étymologique du mot – *aisthêtikos*, ce que les sens perçoivent – parce que la marche dans Paris, enfin, implique une sensibilité particulière aux odeurs, aux lumières, aux bruits, etc. Les nombreux thèmes, images et *topoi* que l'on retrouve dans les poèmes évoquant la flânerie nous incitent à croire également qu'une poétique pourrait bien être commune à tous les auteurs étudiés. Celle-ci aurait sa rhétorique dans la mesure où tous ont repris certains lieux discursifs, utilisé des associations semblables, des rapprochements et des images souvent très similaires. Ainsi le paysage parisien est un tableau; la ville est un livre, un labyrinthe, etc.

Le lyrisme du flâneur pourrait participer de cette rhétorique, d'un autre point de vue, si l'on considère son attachement à l'ode et à l'élégie. Même André Breton, ennemi juré de la rhétorique, s'est inscrit dans cette lignée : son lyrisme, moins affiché que chez Apollinaire et Réda, a en effet beaucoup à voir avec l'éloge et, par extension, avec l'ode. On pourrait alors, pour l'auteur de *Nadja*, parler d'un lyrisme

amoureux, ce qui l'inscrirait directement dans la lignée d'Apollinaire. Qu'ils exploitent le « nouveau » ou le « néo » lyrisme, enfin, tous les flâneurs descendent d'Orphée; tous explorent les possibilités du chant. Les flâneurs, grâce au chant, qui vise à élever le statut d'un objet, ont un rapport non seulement horizontal avec la ville mais aussi vertical : il s'agit, rappelons-le, de rehausser la valeur poétique des objets traditionnellement délaissés par la poésie, de retrouver l'éternel dans le transitoire. Chez Réda, certains poèmes – on les retrouve surtout dans *Amen* et dans *Récitatif* – nous rappellent que la poésie est également une prière, un dialogue vertical avec Dieu.

Le verbe « flâner », selon l'usage qu'on en faisait en Normandie au XVI^e siècle, signifie « courir ça et là ». Si Baudelaire a respecté cette racine étymologique, il a ignoré en partie le sens qu'on donnait au verbe scandinave *flana* : paresser, ne rien faire. Constantin Guys, on s'en rappelle, est actif, attentif à son environnement immédiat : « ainsi il va, il court (...) ». D'un autre point de vue, cependant, le flâneur aime épouser la foule, se perdre dans l'illimité. Jacques Réda, dans *Celle qui vient à pas légers*, disait de la plénitude poétique qu'elle ne s'obtenait qu'au prix d'une « dépossession ». La figure du poète arpentant la ville, chez Réda, peut être qualifiée de flâneur parce qu'à l'instar de Constantin Guys, son comportement oscille entre la « disponibilité » et la « dépossession ». La banalité n'existe pas : il s'agit d'être réceptif pour immortaliser les « fugitives beautés », d'être disponible mais aussi de laisser une place à la distraction.

À l'image d'un détective, le flâneur enquête, traque ce qui pourrait être la beauté, la présence poétique. En identifiant les flâneries de Baudelaire, d'Apollinaire, de Breton et de Réda à l'enquête et, par extension, à la quête il a été possible de constater que leurs déambulations urbaines avaient beaucoup en commun avec leur démarche poétique. Le flâneur et le poète ont des buts semblables, et la marche est indissociable de l'écriture, du processus de création. Parmi tous les motifs, les images et les lieux communs reliés à la promenade urbaine, celui de la ville/texte, que l'on retrouve également chez Réda, pourrait expliquer la pérennité du flâneur dans la poésie française. La mise en abyme de l'écriture, nous l'avons vu, est présente chez tous les flâneurs depuis « Le Soleil » de Baudelaire. Or l'attitude herméneutique consistant à représenter l'acte d'écrire à l'intérieur même du poème demeure sans doute une des caractéristiques principales de la poésie moderne. Le flâneur, depuis *Le Peintre de la vie moderne*, se définit entre autres par sa « conscience » : conscience du temps, de l'espace, mais aussi conscience du langage, de ses pièges et de ses chemins mystérieux.

Pourquoi la flânerie préoccupe-t-elle encore certains poètes contemporains, comment a-t-elle pu s'adapter aux dernières tendances esthétiques? La poésie actuelle, peut-on répondre simplement, subit encore l'influence de Baudelaire : l'auteur des *Correspondances*, on le sait, a défini la modernité avec des termes particulièrement justes et sa vision de la beauté demeure pertinente encore aujourd'hui. La flânerie reste actuelle parce qu'elle fut la modernité incarnée dans un des textes fondateurs de la poésie moderne. C'est à partir de la promenade urbaine

que Baudelaire a insisté sur la part fugitive de la beauté, élément qui demeure, selon Yves Bonnefoy, un des enjeux principaux de la poésie contemporaine. Enfin, à travers l'analyse de certains thèmes, de certains *topoi*, il a été possible de constater que la marche dans Paris permettait d'évoquer plusieurs archétypes. Car si le flâneur s'intéresse aux éléments fugitifs, il n'écarte pas pour autant l'éternel, l'immuable. Le *topos* de la ville/texte, par exemple remonte au *topos* chemin/écriture, qui lui existe depuis l'Antiquité. Autre exemple, la conception cyclique du temps, souvent reliée à la nostalgie du flâneur, renvoie, comme chez Apollinaire, à Héraclite, bref à l'aube de la poésie occidentale. La pérennité de cette figure, dans cette perspective, pourrait être expliquée en partie par sa capacité à réactualiser les thèmes universels, à assimiler les archétypes.

Il y aura toujours, aimerait-on dire, des flâneurs tant qu'il y aura des villes. Le flâneur « cherche », avons-nous remarqué. Qu'est-ce qu'il cherche? La modernité, aurait répondu Baudelaire. Mais, à bien y penser, peut-être vise-t-il simplement à mieux apprivoiser son environnement, à mieux habiter la ville. Verra-t-on encore le flâneur hanter la poésie française après Jacques Réda? Guy Goffette, dont certains poèmes sont justement dédiés à l'auteur des *Ruines de Paris*, nous laisse croire que oui :

« Si j'ai cherché – ai-je rien fait d'autre? –
ce fut comme on descend une rue en pente
ou parce que tout à coup les oiseaux
ne chantaient plus. Ce trou dans l'air,

entre les arbres, mon souffle ni mes yeux
ne l'ont comblé – et je criais souvent
au milieu des herbes, mais je n'attendais
rien, je me disais : voilà,

je suis au monde, le ciel est bleu, nuages
les nuages et qu'importe le cri sourd des pommes
sur la terre dure : la beauté, c'est que tout
va disparaître et que, le sachant,

tout n'en continue pas moins de flâner »¹.

¹ Guy Goffette, *Éloge pour une cuisine de province*, Paris, Poésie/Gallimard, 2000, p. 187.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

- APOLLINAIRE, Guillaume, *Alcools*, Paris, Poésie/Gallimard, 1968, 291 p.
- APOLLINAIRE, Guillaume, *Calligrammes*, Paris, Poésie/Gallimard, 1990, 188 p.
- APPOLINAIRE, Guillaume, *Chroniques d'art 1902-1918*, Paris, Gallimard, coll. « folio/essais », 1996, 623 p.
- APOLLINAIRE, Guillaume, *Le Flâneur des deux rives*, Paris, L'imaginaire /Gallimard, 1996, 167 p.
- APOLLINAIRE, Guillaume, *Les Méditations esthétiques*, Paris, Herman, 1965, 141 p.
- BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, édition et présentation de Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1961, 1872 p.
- BRETON, André, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1998, 175 p.
- BRETON, André, *Clair de terre*, Paris, Poésie/Gallimard, 1985, 194 p.
- BRETON, André, *Nadja*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972, 189 p.
- BRETON, André, *Les Vases communicants*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1977, 179 p.
- RÉDA, Jacques, *Accidents de la circulation*, Paris, Gallimard, 2001, 176 p.
- RÉDA, Jacques, *Amen, Récitatif, La Tourne*, Paris, Poésie/Gallimard, 1988, 224 p.
- RÉDA, Jacques, *Beauté suburbaine*, Perrigueux, Pierre Fanlac, 1985, 43 p.
- RÉDA, Jacques, *Celle qui vient à pas légers*, St-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1985, 88 p.
- RÉDA, Jacques, *Châteaux des courants d'air*, Paris, Gallimard, 1986, 145 p.
- RÉDA, Jacques, *Le Citadin*, Paris, Gallimard, 1998, 230 p.
- RÉDA, Jacques, *La Course*, Paris, Gallimard, 1999, 147 p.

- RÉDA, Jacques, *L'Herbe des talus*, Paris, Gallimard, coll. « folio », 1995, 247 p.
- RÉDA, Jacques, *Hors les murs*, Paris, Poésie/Gallimard, 2001, 122 p.
- RÉDA, Jacques, *L'Improviste*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1990, 369 p.
- RÉDA, Jacques, *L'Incorrigible*, Paris, Gallimard, 1995, 105 p.
- RÉDA, Jacques, *La Liberté des rues*, Paris, Gallimard, 1997, 237 p.
- RÉDA, Jacques, *Le Méridien de Paris*, St-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1997, 67 p.
- RÉDA, Jacques, *Retour au calme*, Paris, Gallimard, 1989, 156 p.
- RÉDA, Jacques, *Les Ruines de Paris*, Paris, Poésie/Gallimard, 2000, 172 p.
- REDA, Jacques, *La Sauvette*, Paris, Verdier, 1995, 155 p.
- RÉDA, Jacques, *Le Sens de la marche*, Paris, Gallimard, 1990, 215 p.

Corpus secondaire

- BALZAC, Honoré de, *Ferragus, La Fille aux yeux d'or*, Paris, Garnier/Flammarion, 1997, 350 p.
- CENDRARS, Blaise, *Du monde entier (Poésies complètes 1912-124)*, Paris, Poésie/Gallimard, 1998, 187 p.
- CHAR, René, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, 1515 p.
- ELUARD, Paul, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, 479 p.
- FOLLAIN, Jean, *Paris*, Paris, Éditions Phébus, 1978, 203 p.
- GOFFETTE, Guy, *Éloge pour une cuisine de province*, Paris, Poésie/Gallimard, 2000, 284 p.
- HUGO, Victor, *Les Misérables (I, II, III)*, Paris, Garnier/Flammarion, 1998, 1530 p.
- HUGO, Victor, « Préface de Cromwell », dans *Théâtre complet de Victor Hugo*, Genève, Farmont, 1975, p. 50-63.

- JACCOTTET, Philippe, *À la lumière d'hiver*, Paris, Poésie/Gallimard, 1994, 110 p.
- LARBAUD, Valéry, *Les poésies de A. O. Barnabooth*, Paris, Poésie/Gallimard, 1987, 123 p.
- MIRON, Gaston, *L'Homme rapaillé*, Paris, Poésie/Gallimard, 2000, 202 p.
- POE, Edgar A., *Nouvelles histoires extraordinaires*, N.R.F., Coll. « Livre de poche », 1963, 284 p.
- ROMAINS, Jules, *La Vie unanime*, Paris, Poésie/Gallimard, 1983, 217 p.
- RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, 1249 p.

Études sur le corpus

- BANCQUART, Marie-Claude, *Paris des surréalistes*, Paris, Seghers, 1972, 230 p.
- BARROWS, S., *Distorting Mirrors : Visions of the Crowd in the Late Nineteen-Century France*, New-Haven-London, Yale University Press, 1981, 221 p.
- BENJAMIN, Walter, *Charles Baudelaire un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1996, 282 p.
- BONNEFOY, Yves, *Baudelaire : la tentation de l'oubli*, Paris, Bibliothèque nationale de France, Conférences del Duca, 2000, 53 p.
- BUVIC, Pierre, « Paris, lieu poétique, lieu érotique. Quelques remarques à propos de Walter Benjamin et de Baudelaire », dans *Revue romane*, 20/2, 1985, p.231-242.
- CHAMBERS, Robert, « Baudelaire's Street Poetry », *Nineteen-Century French Studies*, 13/4, 1985, p. 244-259.
- COQUIO, Catherine, « Le Retour éternel du flâneur », dans *Approches de Jacques Réda, Actes du colloque organisé à l'Université de Pau le 8 juin 1991*, P.U.P. 1994, 135 p.
- CRASTE, Victor, *Trilogie surréaliste : Nadja, Les vases communicants, L'Amour fou*, Gallimard, coll. « Idées », 1950, 376 p.

- DELVAILLE, Bernard, « Une quête métaphysique », dans *Magazine littéraire*, 353, avril 1997, p. 18-21.
- GAULMIER, Jean, « Remarques sur le thème de Paris chez André Breton de *Nadja* à *L'Amour fou* », *Travaux de linguistique et de littérature*, 1971, 9/2, p. 159-169.
- JENNY, Laurent, « La Surréalité et ses signes narratifs », dans *La Terre et ses signes narratifs : poétiques de rupture*, Paris, Gallimard, 1982, 206 p.
- JOXE, François, « Ville et modernité dans *Les fleurs du mal* », *Europe*, 45/456-457, 1967, p. 139-162.
- MAULPOIX, Jean-Michel, « Jacques Réda, le désastre et la merveille », dans *Jacques Réda*, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1886, pp. 7-71.
- MELANÇON, Robert, « Notes sur des poèmes de Jacques Réda », dans *Études françaises*, 33, 2, 1997, p. 77-87.
- MOURRIER-CASILE, P., « Promenades ex-centriques », dans *Errances et parcours parisiens : de Rutebeuf à Crevel*, Paris, P.U.F., 1986, pp. 147-156.
- NAVARRI, Roger, *André Breton, Nadja*, Paris, P.U.F., 1986, 122 p.
- BURIN, Roger P., « L'Alchimie de Paris dans la poésie baudelairienne », dans *Émerveillement et lucidité poétique*, Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1977, p. 11-49.
- PICHOIS, Claude et Jean-Pierre AVICE, préface d'Yves Bonnefoy, *Baudelaire Paris*, Paris, Éditions Paris-Musées/quai Voltaire, 1993, 181 p.
- PLUMYENE, Jean, *Trajets parisiens*, Paris, Julliard, 1984, 17 p.
- RAYMOND, Marcel, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, José Corti, 1963, 359 p.
- RICHARD, Jean-Pierre, « Profondeur de Baudelaire », dans *Poésie et profondeur*, Paris Points, 1976, p. 91-162.
- RIFFATERRE, Michael, « La Métaphore filée dans la poésie surréaliste », dans *La stylistique*, Paris, Seuil, 1969, p. 46-60.
- STEINMETZ, Jean-Luc, *André Breton et les surréalistes de l'Amour fou*, Paris, P.U.F., 1994, 126 p.
- VIAL, Anne, « Baudelaire et la ville », dans *Faits et significations*, Paris Librairie A. G. Nizet, 1973, pp. 42-53.

Ville et littérature

- ANGOYAC, Jean-François, *Pas à pas. Essais sur le cheminement quotidien en milieu urbain*, Paris, Seuil, coll. « Espacements », 1979, 191 p.
- BARTHES, Roland, « Sémiologie et urbanisme », dans *Architecture d'aujourd'hui*, 125, déc. 1970-janvier 1971, p. 11-13.
- BENJAMIN, Walter, *Paris capitale du XIX^e siècle*, Paris, Cerfs, 1989, 972 p.
- BUTOR, Michel, « La Ville comme un texte », dans *Répertoires V*, Paris, Minuit, 1982, p. 33-42.
- CAILLOIS, Roger, « Paris mythe moderne », dans *Le Mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1972, p. 150-171.
- CERTEAU, Michel de., *L'Invention du quotidien. Arts de faire I*, Paris, 10/18, 1980, 375 p.
- CHOAY, François, *Le Sens de la ville*, traduction de l'anglais par Jean-Paul Martin, Paris/Londres, Seuil, 1972, 183 p.
- DELAVILLE, Bernard, *Paris, ses poètes, ses chansons*, Seghers, 1977, 250 p.
- CITRON, Pierre, *La Poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, vol. I et II, Paris, Seuil, 1961.
- GABELLONE, Lino, « La Ville comme texte », dans *Lingua e Stile*, 1976, 11/12, p. 269-292.
- GALLOTI, Jean, *Le Paris des poètes et des romanciers*, Paris-Bruxelles, Meddens, coll. « Arts et savoir », 1964, 167 p.
- GOUVION, Charles et Frank VAN DE MERT, *Le Symbolisme des rues et des citées*, Paris, Berg, International, 1974, 299 p.
- LEBEAU, Jean, « Le Thème de la ville », *Mercur de France*, 339, mai-août 1960, p.359-363.
- LOUBIER, Pierre, *Le Poète au labyrinthe*, Fontenay/Saint-Cloud, ENS Éditions, 1998, 443 p.
- POPOVIC, Pierre, « De la ville à sa littérature », *Études françaises*, 24 /3, hiver 1988, p. 109-121.

- RIMBERT, Sylvie, *Les Paysages urbains*, Paris, Armand Colin, 1973, 240 p.
- SANSOT, Pierre, *Poétique de la ville*, Paris, Klincksieck, 1973, 423 p.
- SANSOT, Pierre, « Ville et poésie », dans *Espaces et sociétés*, 15, avril 1975, p. 17-28.
- STAROBINSKI, Jean « Fenêtres (de Rousseau à Baudelaire) », dans *L'Idée de la ville actes du colloque international de Lyon*, Seyssel, Champ Vallon, 1984, p. 179-187.
- TACUSSEL, Pierre, « Une matérialité mythique : approche surréaliste de la ville », dans *Espaces et sociétés*, 32/33, janvier-juin 1980, p. 103-124.
- VAES, Guy, « Poétique des villes », dans *Le Regard romanesque*, Faculté de philosophie et lettres de l'Université catholique de Louvain, Louvain-La-Neuve, 1987, p. 45-65.

Essais divers

- BACHELARD, Gaston, *La Poétique de la rêverie*, Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, 1999, 183 p.
- BLANCHOT, Maurice, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1997, 219 p.
- BONNEFOY, Yves, *L'Improbable et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. « essais », 1992, 349 p.
- BORGES, Jorge Luis, *Enquêtes*, Paris, Gallimard, coll. « folio/essais », 1992, 345 p.
- COLLOT, Michel, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, P.U.F. 1986, 263 p.
- ESTEBAN, Claude, *Critique de la raison poétique*, Paris, Flammarion, 1987, 263 p.
- FRIEDRICH, Hugo, *Structure de la poésie moderne*, Paris, Le Livre de poche, coll. « références », 1999, 316 p.
- HEIDEGGER, Martin, *Essais et conférences I et II*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 349 p.

- MAULPOIX, Jean-Michel, *Du lyrisme*, Paris José Corti, coll. « en lisant en écrivain », 2000, 442 p.
- PAZ, Octavio, *L'Arc et la lyre*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 1979, 394 p.
- PAZ, Octavio, *Point de convergence*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 1987, 217 p.
- POULET, Georges, *La Poésie éclatée*, Paris, P.U.F., 1980, 271 p.
- RIFFATERRE, Michael, « Interprétants », dans *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983, p. 107-146.
- SCHELLE, Karl-Gottlob, *L'Art de se promener*, Paris, Rivages, 1996, 127 p.
- SPITZER, Léon, *Études de style*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1999, 531 p.
- STAROBINSKI, Jean, *L'Oeil vivant*, Paris, Gallimard, 1961, 371 p.
- TROUSSON, Raymond, *Thèmes et mythes. Questions de méthodes*, Bruxelles, 1981, 144 p.
- VERGELY, Bertrand, *Heidegger ou l'exigence de la pensée*, Paris, Éditions Milan, 2001, 63 p.