
Flâner à Paris en compagnie de Walter Benjamin et Yannick Haenel

Anne-Laure Rigeade
Science Po, ITEM (CNRS / ENS)
alrig2007@yahoo.fr

RÉSUMÉ. La flânerie naît au XIX^e siècle d'un rapport nouveau à la ville : le flâneur est celui qui voit dans l'espace une page de livre à déchiffrer pour en retrouver le sens caché. Ecrire signifie alors transcrire ce que le flâneur voit au-delà du visible, chez Balzac par exemple. Un siècle plus tard, Walter Benjamin déplace ce rapport du livre à l'espace en faisant des livres sur Paris l'espace de signes à déchiffrer pour faire apparaître l'illusion capitaliste. Dans la lignée de Benjamin, Yannick Haenel propose une fiction de la ville révolutionnaire avec *Cercle* et *Les Renards pâles* ; mais près d'un siècle a passé et les livres ne renvoient plus à l'idéologie à dénoncer mais à eux-mêmes. L'horizon, pourtant, est bien d'agir sur le réel par l'énergie même de la jouissance transmise par le livre.

MOTS-CLÉS : Flâneur, Walter Benjamin, Yannick Haenel, Révolution, Paris

ABSTRACT. A new way of interacting with the city in the 19th century was the « flânerie »: the flaneur is the one who sees the urban space as the page of a book to be read in order to find its secret meaning. According to Balzac, to write thus means to transcribe what the “flaneur” sees beyond the visible. One century later, Walter Benjamin displaced this relation between the book and the city space by transforming books on Paris into a space within which signs are to be deciphered in order to make visible the capitalistic illusion. Yannick Haenel revisited Benjamin's legacy and wrote a revolutionary fiction of Paris in *Cercle* and *Les Renards pâles*. But one century after Benjamin, books no longer reflect ideology but only refer to themselves. Yet Haenel's purpose is to modify reality but thanks to the energy conveyed by the book.

KEYWORDS: *Flâneur*, Walter Benjamin, Yannick Haenel, Revolution, Paris.

Le XIX^e siècle fut celui de la flânerie, forme d'errance dans la ville s'accompagnant d'un regard avide qui « se rassasie du spectacle permanent de la rue » (Paquot, 2016 : 13). En 1880, paraît même un *Art de flâner* d'un certain Malabar, où « art » est à comprendre dans son sens ancien, médiéval, de « connaissances

appliquées liées à un domaine d'activités réglées » : « flâner » s'apparente donc à un « domaine d'activités » identifiable, et nécessitant des connaissances, la maîtrise de techniques et une pratique. C'est bien en tant que pratique sociale spécifique que la flânerie s'impose dès la fin du XVIII^e siècle, peu avant que le mot ne se déploie : entre 1808 et 1880, apparaissent successivement « flâneur », le nom en 1803, puis l'adjectif en 1829, « flânerie », en 1826, et les verbes « flânoter » (1839) et « flânocher » (1862). S'il est difficile de dater la naissance d'une pratique sociale, la vitalité du mot dans la langue témoigne de son succès au XIX^e siècle. Comment expliquer un tel succès dans une société marquée par l'idéologie du progrès, bien éloignée de ce que la flânerie suppose ? Le développement des grandes villes n'y est pas étranger ; celles-ci ont même été le terreau sur lequel a poussé la flânerie. Car ce cadre urbain est bien ce qui sépare le promeneur du flâneur : « Le promeneur n'est plus en état de « suivre de capricieux méandres » ; il se réfugie à l'ombre des villes : il devient flâneur », écrit Benjamin commentant un commentaire de Baudelaire sur la figure du promeneur chez Marceline Desbordes-Valmore (Benjamin, 2009 : 459). Nous verrons de quelle manière s'impose un nouveau rapport à l'espace de la ville, qui détermine aussi une manière de l'écrire : le miroir que tend la littérature à l'espace urbain est celui d'un déchiffrement qui ne s'épuise pas dans la simple représentation de la réalité. Or ce regard du flâneur est réévalué au XX^e siècle par Walter Benjamin qui déplace l'activité de déchiffrement de la ville aux textes représentant la ville, comme si la lecture de la représentation de l'espace imposait un autre regard que la lecture de la réalité spatiale. Ce déplacement s'explique par une forme de méfiance à l'égard de la représentation : pour Benjamin, le flâneur est une figure du consommateur ; la lecture que celui-ci fait de la ville n'est donc jamais que la traduction de l'idéologie capitaliste. Au XXI^e siècle, charriant ce double héritage, le narrateur-flâneur de Yannick Haenel, dans *Cercle* et *Les Renards pâles*, lit la ville comme il lit les livres sur la ville, les signes renvoyant à d'autres signes dans le cercle infini d'une jouissance relancée. Le signe, autrement dit, ne représente plus rien d'autre que lui-même, ni une réalité cachée comme pour le flâneur-observateur, ni l'idéologie comme chez Benjamin. Le rapport de l'espace de la ville à la littérature s'inverse alors totalement : ce n'est plus le réel qui déclenche l'écriture de son déchiffrement, mais le récit qui transforme l'espace social.

Contexte : l'émergence du flâneur

Dès la fin des Lumières, commence à se développer un discours nouveau sur la ville, et sur Paris plus particulièrement, car un nouveau rapport à l'espace se dessine (Turcot, 2009). Rappelons que l'espace se définit en géographie par l'organisation sociale qui y règne – par la manière dont les êtres humains interagissent et cohabitent avec leur environnement. Or si l'espace de la ville, son organisation sociale, est représenté de manière conventionnelle jusqu'au XVII^e siècle, le XVIII^e siècle impose un changement de regard. Dans *La Capitale des signes. Paris et son discours*, Karlheinz Stierle montre ainsi que, peu à peu, la ville appa-

raît comme hostile et inquiétante, et nécessitant par conséquent un travail de déchiffrement de la part de celui qui l'observe : après la Révolution, l'espace social a profondément changé ; les repères sont bouleversés. L'habitant des villes se met donc à percevoir cet espace social comme radicalement étranger. C'est ainsi que se développe, dans la conscience sociale et dans la littérature, un rapport sémiotique à la ville comme réseau de signes à pénétrer. Karlheinz Stierle cite les développements de Rousseau sur Paris dans *L'Émile* ou *La Nouvelle Héloïse* pour marquer la naissance de pareil regard contemplatif porté sur l'espace (Stierle, 2001 : 67-75). Plus que Rousseau, néanmoins, Sébastien Mercier ou encore Restif de La Bretonne s'imposent comme les observateurs attentifs d'un paysage urbain familier et pourtant mal connu. Dans *Le Tableau de Paris* (1781), Mercier scrute la ville, ses institutions comme les professions de ses habitants ou encore ses menus objets (des plumes aux pommes de terre ou aux affiches) pour mettre au jour ce qu'on ne voit plus : « les objets que nous voyons tous les jours ne sont pas ceux que nous connaissons le mieux » (Mercier, volume I, chapitre 7, cité par Paquot, 2016 : 29). Naît donc un regard actif, pris dans une activité d'interprétation, mais dont dépend un rythme – celui de la marche : « J'ai tant couru pour faire le *Tableau de Paris* que je puis dire l'avoir fait avec mes jambes ; aussi ai-je appris à marcher sur le pavé de la Capitale, d'une manière leste, vive et prompt » (Mercier, *ibid.*). Ce regard est donc d'abord porté par des jambes, et par une certaine qualité de vision et de rythme. Cette double qualité fait naître une catégorie pour la nommer, celle du « flâneur ». Le flâneur n'est pas un simple promeneur : il se distingue du « badaud », comme on le lit dans *L'Art de flâner*, par l'intensité de son attention au monde :

Ne confondons pas le flâneur avec le badaud. L'un est un matérialiste vulgaire qui cherche à « tuer le temps » ; l'autre est un philosophe, épicurien je ne saurais le nier, mais profondément observateur. La flânerie est la philosophie de la badauderie. Le tact est un trait essentiel du flâneur : qu'il assiste à une conférence du boulevard des Capucines ou à l'exécution d'un grand scélérat à la Roquette. Ce gros monsieur qui ronfle là-bas est un badaud tandis que ce jeune homme avec une raie irréprochable au milieu de la tête – qui me regarde mais ne m'écoute pas – est sans aucun doute un flâneur. (Malabar, 1880 : 5-6)

Alors que le flâneur est « philosophe » et « observateur », le badaud n'est qu'un « gros monsieur qui ronfle ». Karlheinz Stierle, qui retrace l'histoire de cette figure et ses conditions d'émergence dans *La Capitale des signes. Paris et son discours* (2001), insiste sur cette activité d'observation presque paranoïaque :

Le flâneur est l'œil de la ville. Ce qui le passionne est de voir ; c'est la manifestation de l'instant, banale ou remarquable, qui se dérobe immédiatement derrière un nouveau phénomène. Le flâneur ne parvient à la conscience de la ville qu'à partir du moment où il per-

çoit ce qui est présent sur l'horizon de ce qui est absent, sur le fond d'une mémoire d'autres spectacles à perte de vue. L'histoire du flâneur est l'histoire de cette prise de conscience. (Stierle, 2001 : 127)

Le flâneur aperçoit donc le caché derrière le visible – il aperçoit le caché à partir des signes du visible. Autrement dit, il regarde la ville comme on lit un livre. C'est pourquoi se généralise la métaphore de la ville-livre, qui traverse la littérature depuis les années 1830 jusqu'au début du xx^e siècle, chez Frank Hessel et sa *Promenade dans Berlin* (1929), par exemple : « La flânerie est une sorte de lecture de la ville : le visage des gens, les étalages, les vitrines, les terrasses des cafés, les rails, les autos, les arbres deviennent autant de lettres égales en droit qui, lorsqu'elles s'assemblent, constituent les mots, les phrases et les pages d'un livre toujours nouveau » (Hessel, cité par Stierle, 2001 : 131-2).

Cette obsession du déchiffrement révèle une peur face à ce qui est devenu étranger, comme indiqué plus haut. L'autre, le dangereux étranger, prend alors le visage du criminel, du pauvre, ou encore du marginal : ce regard de soupçon explique que le flâneur se transforme rapidement dans la littérature en personnage de détective. Dans les *Mohicans de Paris*, ancêtre du roman de détective qu'Edgar A. Poe situera dans les rues de Londres, se dessine bien cette figure du flâneur qui cherche à résoudre le mystère d'un crime :

Le flair criminologique, allié à la nonchalance plaisante du flâneur, donne l'intrigue des *Mohicans de Paris* d'Alexandre Dumas. Le héros de ce roman décide de partir à l'aventure en suivant un morceau de papier qu'il a livré au jeu des vents. Quelque trace que le flâneur puisse suivre, chacun le conduira vers un crime. (Benjamin, 1979 : 63-64)

L'observateur doté d'un « flair criminologique » est bien ce flâneur détective qui évolue dans une ville-jungle. Car la référence à peine masquée au *Dernier des Mohicans* de Fenimore Cooper, met l'accent sur la continuité entre la jungle et la ville, sur leur dangerosité commune mais aussi sur l'état de veille que cela suppose.

Cette acuité du regard, le flâneur ne la partage pas seulement avec le détective mais aussi avec l'artiste. C'est une autre qualité qui s'ajoute alors : celle de savoir choisir le détail révélateur en expert de son environnement, et d'en tirer une œuvre de création. Peu à peu, la figure du flâneur finit par se superposer à celle de l'artiste. La définition de « flâneur » proposée par Larousse dans son *Grand Dictionnaire Universel* de 1872 montre bien qu'à la fin du siècle l'identification est complète :

À le regarder, on jurerait qu'il n'y en a pas de plus attentif aux facéties de ce saltimbanque, au luxe de ces boutiques, son esprit est pourtant bien loin de là ; c'est un artiste, un poète, un philosophe, qui rafraîchit par des impressions nouvelles son imagination un peu

lasse, qui cherche de nouvelles conceptions dont ce bruit, ce mouvement extérieur vont peut-être hâter l'explosion. Son œil ouvert, son oreille tendue cherche tout autre chose que ce que la foule vient voir. (cité par Paquot, 2016 : 8)

Les heures passées à observer ne le sont pas en vain ou par vague occupation mais bien pour conduire à la création de nouvelles formes ou de nouveaux contenus. L'œuvre de Balzac confirme pareille représentation : le narrateur balzacien est en effet ce flâneur qui, attentif au mouvement de la ville, ne se contente plus de faire le « tableau de Paris » mais qui en compose le « drame ». Ainsi le narrateur de *Facino Cane* (1836) affiche d'emblée cette qualité d'observateur (« chez moi, l'observation était devenue intuitive »), qui le rend capable de pénétrer les âmes : « elle [l'observation] me donnait la faculté de vivre la vie de l'individu sur laquelle elle s'exerçait, en me permettant de me substituer à lui, comme le derviche des *Mille et une nuits* prenait le corps et l'âme des personnes sur lesquelles il prononçait certaines paroles » (Balzac, 1966 : 257). Cet observateur attentif cherche ainsi derrière l'anonymat des façades « ces drames oubliés », « ces admirables scènes ou tragiques ou comiques » (Balzac, 1966 : 258) pour les raconter et dire les âmes que ces drames expriment. Si, comme le souligne K. Stierle, s'invente ainsi une « poétique balzacienne du détail » qui fonde une nouvelle historiographie, l'histoire des mœurs, Paris y a une place privilégiée. L'espace de la ville est en effet saturé de signes sociaux à identifier, à interpréter et à mettre en relation pour en tirer des histoires :

Mais aucun lieu n'est aussi saturé de détails sémiotiques, en aucun lieu les langages du détail ne sont aussi différenciés que dans la grande ville de Paris, où l'on invente sans cesse de nouveaux langages de différenciation et où le souvenir social conserve dans leurs manifestations le plus grand éventail de langages passés. L'observateur de la ville est un lecteur de détails sociaux et de leur configuration, capable de développer une attention différenciatrice de plus en plus subtile. C'est sur ces bases que l'auteur de *La Comédie humaine* trouve ses possibilités de représentation. (Stierle, 2001 : 284)

Ainsi, le flâneur devenu artiste trouve une légitimité sociale à son oisiveté, comme le souligne Walter Benjamin :

Si le flâneur devient ainsi contre son gré un détective, cette transformation vient pour lui à propos socialement, car elle justifie son oisiveté. Son indolence n'est qu'apparente. Derrière elle, se cache la vigilance d'un observateur qui ne quitte pas le malfaiteur des yeux. Le détective voit ainsi s'offrir à son amour-propre d'assez vastes domaines. Il élabore des formes de réaction qui conviennent au rythme, au tempo de la grande ville. Il saisit des choses au vol ; il peut ainsi rêver qu'il est proche de l'artiste. Chacun loue le crayon

preste du dessinateur. Balzac considère que l'essence de l'artiste, d'une manière générale, réside dans la rapidité de la saisie. (Benjamin, 1979 : 63)

Or c'est précisément cette représentation que bat en brèche Walter Benjamin, dénonçant ce qu'il y a d'idéologique dans ce portrait officiel du flâneur.

30 | **Interprétation : le flâneur selon Benjamin**

Repartons des critiques adressées par Benjamin à cette idée selon laquelle le flâneur aurait un talent de déchiffreur :

Rien [...] n'est plus sot que la thèse conventionnelle qui rationalise son comportement et qui est la base indiscutée des livres innombrables décrivant le flâneur dans son apparence ou son comportement. Cette thèse consiste à dire que le flâneur aurait étudié la physiognomonie des hommes afin de pouvoir dire, d'après leur démarche, leur constitution physique ou leur mimique, quels sont leur nationalité et leur état, leur caractère ou leur destin. L'intérêt qui voulait qu'on dissimulât les motifs du flâneur devait être bien pressant pour qu'on ait donné cours à des thèses aussi éculées. (Benjamin, 2009 : 448)

Et Benjamin de citer à l'appui de nombreux essais, romans ou articles montrant à quel point ce qu'il appelle la « légende du flâneur » (Benjamin, 2009 : 449) est répandue. Si le terme de « légende » insiste sur le caractère faux de cette représentation, la dernière phrase suggère qu'il n'y a pas seulement erreur, mais tromperie. Benjamin, comme le flâneur, cherche à voir ce qui se cache derrière le plus évident, derrière le visible pour atteindre le caché, pour exhiber ce qui nous trompe. Mais à la différence du flâneur, il le fait en scrutant non la ville mais des textes sur la ville – les « livres innombrables décrivant le flâneur ». Et ce qu'il entreprend de mettre au jour, c'est, d'une part, « l'intérêt » qu'il y a à défendre cette « légende » du flâneur et, d'autre part, les « motifs » réels dudit flâneur. Quels sont ces motifs, pour commencer ? Benjamin y répond dans *Le Livre des passages* : le flâneur, dont la marche quotidienne fait de la rue son habitat, exacerbe la « compénétration enivrée de la rue et de l'appartement » (Benjamin, 2009 : 442). Pourquoi cette transformation de Paris en intérieur est-elle si problématique ? Parce qu'elle referme la ville sur elle-même, sur la marchandise qui s'y échange en toute occasion, sur la permanence instituée de la société de consommation, contre la barricade, contre la Révolution : « Mais seule la Révolution introduit définitivement l'air libre dans la ville. Plein air des Révolutions. La révolution désensorcelle la ville. La Commune dans l'Éducation Sentimentale. Image de la rue pendant la guerre civile » (Benjamin, 2009 : 441). Ce qu'il cherche à faire le flâneur, c'est donc à opérer cette transforma-

tion spatiale de la rue en chambre, et « l'intérêt » qui pousse à dissimuler cette intention est d'ordre politique : il s'agit d'empêcher la révolution, qui briserait l'enfermement dans la répétition de la pulsion consommatrice, qui ferait sortir de la prison de la société marchande. C'est pourquoi, quelques pages plus loin, Benjamin fait encore du regard du flâneur le lieu de la « fantasmagorie » : « La fantasmagorie du flâneur : déchiffrer sur les visages la profession, l'origine et le caractère » (Benjamin, 2009 : 447). La « fantasmagorie » renvoie chez Benjamin à l'illusion ou à cet état de sommeil dans lequel sont plongés les hommes du XIX^e siècle, le sommeil de la société de consommation : le flâneur prolonge donc cet état de sommeil dans lequel plonge la fétichisation de la marchandise.

Pour bien comprendre ce que Benjamin reproche au flâneur, il faut en revenir à ses thèses développées dans *Sur le Concept d'histoire*. Benjamin y démontre que l'humanité garde dans son inconscient le rêve mythique d'un âge d'or, à la fois souvenir et horizon. Or la modernité projette cet âge d'or dans l'avenir, grâce au mécanisme de la consommation : donner à consommer, c'est continuellement renouveler la promesse de bonheur, sans jamais la réaliser. La consommation est donc un rêve infernal car elle fait infiniment renaître le désir d'aller retrouver un âge d'or aussi mythique, élan mortifère puisqu'il ne vit que de la répétition du même (un achat succède à un autre, sans fin). Ce sentiment de confort, Benjamin le relie à l'intérieur bourgeois, à l'espace dont on cherche à faire un étui, où on vit et revit à l'infini ce bien-être, illusoire parce qu'en réalité jamais plein, le désir de consommer étant en permanence relancé. L'espace de la chambre s'oppose ainsi à l'espace de la rue : le premier est la métaphore d'un enfermement social, et le second, le lieu de la libération des hommes. Benjamin entreprend donc de réveiller les hommes du XX^e siècle de ce rêve dans lequel l'Europe est plongée depuis le XIX^e siècle. Pour y parvenir, il faut, selon Benjamin, appréhender le XIX^e siècle comme un rêve. C'est pourquoi il entreprend de lire les textes publiés au XIX^e siècle sur Paris comme des fragments de rêve, selon une démarche proche de celle de la psychanalyse voyant dans le rêve la traduction d'une pulsion à déchiffrer derrière des processus de déformation, de condensation ou de déplacement. C'est pour briser l'enchantement de l'idéologie que Benjamin a recours à une forme (le montage de citations) qui brise la linéarité pour faire apparaître de nouvelles constellations de sens.

C'est bien pourquoi la figure du flâneur est dialectique chez Benjamin : au flâneur qui lit la ville et qui enferme dans la société de consommation s'oppose ce flâneur qui lit les textes sur la ville pour l'en libérer. De fait, Benjamin parle explicitement d'une « dialectique du flâneur » : le flâneur relaie certes la logique de la surveillance mais pour la déjouer. Dans la mesure où le flâneur est l'œil qui scrute la ville et ses habitants, il s'impose aussi comme la clef de voûte de la société de surveillance qu'est la société moderne, et qui se met en place dans le courant du XIX^e siècle. Rappelons que la numérotation des immeubles date de 1805, et les procédures d'identification des individus fichés dans les archives de la police ou encore l'éclairage des rues datent de la première moitié du XIX^e siècle. Or le flâneur chez Benjamin n'est pas seulement l'œil de la caméra de surveillance : il est aussi celui qui est traqué par elle. Le flâneur est à la fois l'œil de la

caméra de surveillance et le criminel qui, plus rapide qu'elle, s'y soustrait en se fondant dans la foule : « Dialectique de la « flânerie » : d'un côté, l'homme qui se sent regardé par tout et par tous, comme un vrai suspect, de l'autre l'homme qu'on ne parvient pas à trouver, celui qui est dissimulé. C'est probablement cette dialectique-là que développe « L'homme des foules » (Benjamin, 2009 : 438). Il est à la fois celui qui participe à la division du travail en occupant les fonctions de détective ou d'artiste et celui qui la conteste : « Loïsiveté du flâneur est une contestation contre la division du travail » (Benjamin, 2009 : 445). De fait, le flâneur est improductif à tout point de vue : parce qu'il ne produit rien, et parce qu'il cultive la solitude (loin, donc, par exemple de toute tentation de fonder une famille et de se reproduire). Mais le flâneur résiste encore d'une autre façon à l'idéologie du progrès et à la structure sociale qui en découle : le flâneur est un marcheur – autrement dit, il va lentement. Le flâneur marche au pas de la tortue :

Vers 1840, il fut de bon ton de promener des tortues dans les passages. Le flâneur se plaisait à suivre le rythme de leur marche. S'il avait été suivi, le progrès aurait dû apprendre ce pas. En fait, ce n'est pas lui qui eut le dernier mot, mais Taylor, qui a imposé le slogan : « Guerre à la flânerie ! » (Benjamin, 1979 : 81)

On objectera peut-être que le succès de la flânerie est contemporain de celui des omnibus. En 1828, est créée sur les boulevards la première ligne régulière d'omnibus, que parcouraient à intervalles et stations fixes des coches, contenant jusqu'à seize personnes et n'exigeant qu'une somme modique pour voyager à leur bord. Mais le fait de pouvoir prendre l'omnibus ou bien de pouvoir marcher rend simplement l'habitant des villes sensible à la diversité des rythmes qui lui sont ainsi offerts, à une diversité des expériences de l'espace. Régis Debray insiste sur cet impact des moyens de transport non seulement sur la perception de l'espace mais aussi sur la pensée :

Je ne pense pas de la même façon, je n'ai pas les mêmes pensées sur le monde et son histoire selon que je vois le paysage défiler à 5, 30, 300, ou 2000 kilomètres à l'heure [...]. Ce n'est pas le même homme social qui se déplace à pied, à cheval, à diligence, en voiture, en avion. (Debray, 1991 : 239)

Or ce que la lenteur permet de voir et de penser, de faire et d'instaurer n'est pas étranger à la logique « bohème » de la barricade révolutionnaire : il faut du temps pour monter une barricade, et bien connaître les rues.

Loin de disparaître avec Benjamin, cette figure du flâneur fait retour dans la littérature française contemporaine, et conduit à repenser encore le rapport du texte à la ville. Yannick Haenel prolonge ainsi cette dialectique du flâneur en la résolvant : il la tire définitivement du côté de la révolte et de la « bohème ». Comme le rappelle en effet Susan Buck-Morss, commentant les textes de

Benjamin sur le flâneur, « le modèle du flâneur rebelle est le bohème », proche du clochard (Susan Buck-Morss, 1986 : 374). Or c'est bien sous les traits du clochard que réapparaît le flâneur dans les récits de Yannick Haenel.

Déplacement : du flâneur au marginal (Y. Haenel)

Avant de rentrer dans l'analyse, quelques mots pour résumer les deux récits que je vais analyser : *Cercle* met en scène Jean Deichel et son errance depuis le jour où il a refusé de monter dans son RER de 8h07, où il a rompu avec toute vie normale et normée pour s'abandonner à une vie de bohème à Paris. Il vit à l'hôtel, lit, écrit et rencontre des femmes qu'il suit ou qui le suivent, comme celle qui devient son grand amour : la danseuse de la troupe de Pina Bausch, Anna Livia. Ce nom trahit assez ouvertement la révérente référence à Joyce et à son Anna Livia Plurabelle dans *Finnegans Wake*. Plus que *Finnegans Wake*, néanmoins, c'est *Ulysse* que réécrit Haenel : l'errance de Bloom dans Dublin devient celle de Deichel dans Paris ; et de même que les aventures de Bloom s'écrivent en palimpseste de celles d'Ulysse dans *L'Odyssée*, les aventures de Deichel apparaissent à son ami LeStrange comme autant de réécritures de l'épopée homérique. LeStrange rappelle d'ailleurs aux lecteurs de *L'Odyssée* le nom des « Lestrygons ». Dans *Les Renards pâles*, le même personnage (Jean Deichel) porte cette errance plus loin encore, et lui donne une signification plus politique, plus collective. Si les deux livres ne constituent pas une suite, il est évident que les choix du narrateur des *Renards pâles* radicalisent ceux qu'il fait dans *Cercle*. Jean Deichel devenu SDF, marginal fréquentant des marginaux, se met à traquer les traces des « Renards pâles » dans Paris. Les Renards pâles, ainsi nommés en référence à un Dieu de la destruction chez les Dogons, qui « crée le désordre en s'arrachant à son placenta et s'attaque au démiurge – son père – dont il conteste l'ordre » (Haenel, 2013 : 110), constituent une sorte de groupe qui cache les immigrés clandestins, et tente de les protéger de l'expulsion, en abolissant l'identité et en luttant, de toutes les manières possibles, contre les forces de l'ordre chargées de leur expulsion. Le livre s'achève sur l'embrasement de Paris, et l'invasion des rues de Paris par les sans-noms et les sans-visages.

À ce simple résumé, on aperçoit d'emblée que le personnage-narrateur investit la figure du flâneur d'une puissance de rupture d'avec le monde social, qui fait directement écho au désœuvrement du flâneur, tel que Benjamin l'a caractérisé, mais d'une manière bien plus radicale chez Haenel. La radicalité se lit dans une forme de nihilisme : « je suis là, seul, pour rien » (Haenel, 2007 : 17), dit le narrateur de *Cercle* à l'instant où il refuse de monter dans le RER pour aller travailler. Le nihilisme n'est pas seulement une famille philosophique pour Haenel mais aussi la forme de sa rhétorique. Ce qui est premier, c'est donc d'abord cette rhétorique du refus qui donne lieu à un dialogue, tout à la fois drôle et banal, drôle dans sa banalité comme dans sa cruauté, entre Jean Deichel et Joséphine, sa compagne et employeur (autrement dit, l'incarnation de la

société et de ses valeurs – famille, travail), au moment où celle-ci l'interroge sur sa date de retour :

- Et demain, tu viendras ?
 (...) Sans même y réfléchir, à Joséphine, j'ai dit « NON ». Il y a eu un long silence. J'ai pensé qu'elle n'avait pas entendu, alors j'ai répété : « NON ». Peut-être à ma manière de dire non, Joséphine a-t-elle senti qu'il était urgent d'en savoir plus :
 -Après-demain alors ?
 -Non plus.
 -Quand alors ?
 -Plus jamais. (Haenel, 2007 : 19)

Cette rhétorique du refus, qui justifie la banalité de l'échange, traverse *Cercle* et *Les Renards Pâles* de part en part. Reste à savoir quelle est la nature de cette rupture (misanthropie, isolement, destruction...) et sa portée.

Sa nature, d'abord. C'est une rupture toute paradoxale, car elle ne signe pas l'isolement mais la solitude du narrateur, non pas son désir de vivre à l'écart des hommes mais bien un état qui n'existe qu'au sein de la multitude. Le choix de la solitude est exprimé dans le livre qui précède *Cercle*, où apparaît pour la première fois le personnage de Deichel, *Evoluer parmi les Avalanches* (2003). Il se sent pris dans ce « cercle de flammes » (Haenel, 2003 : 100) d'une « solitude » mainte fois revendiquée, une solitude « qui ne vit que d'elle-même, c'est-à-dire de tous les élans possibles, et de tout ce qui existe » (Haenel, 2003 : 135). Le choix de la solitude est, chez Haenel, comme dans *L'Homme des foules* de Poe, le choix de la multitude : « Baudelaire aimait la solitude ; mais il la voulait dans la foule », écrit Benjamin à propos de Baudelaire (Benjamin, 1979 : 75). La position du solitaire est donc tout à fait paradoxale car c'est une solitude peuplée – éminemment nietzschéenne en réalité pour au moins deux raisons. D'abord, le choix de la solitude / multitude, c'est d'abord celui de la rue, du dehors (hors de soi, hors des livres) contre le dedans de la bibliothèque, mais aussi le choix de la lenteur du pas à inventer contre la vitesse de la technologie : dans *Cercle*, le narrateur refuse de monter dans le RER qui l'emmène à son lieu de travail pour errer dans Paris :

Je rencontrais le soir, au Saint-Jean, place des Abbesses, ou à La Folie, rue de Belleville, des inconnues avec qui je marchais, la nuit, jusque chez elles. Mais avant tout, j'étais seul, et cette solitude contenait des mondes qui n'en finissaient pas de grandir : un royaume immense de pensées calmes. Chaque détail de la rue, chaque silhouette, la courbure d'un caniveau, un ongle, une jupe, un rétroviseur, un feu rouge, un étal de légumes, une odeur de café, un bruit de frein, tout s'élançait en une seule grappe. (Haenel, 2007 : 105)

De même, loin d'être reclus dans sa tour au milieu de ses livres, le solitaire de Nietzsche met son corps en mouvement, pour assurer à sa pensée la vérité de cette mobilité : « Nous ne sommes pas de ceux qui n'arrivent à penser qu'au milieu de livres, sous l'impulsion de livres – nous avons pour habitude de penser au grand air, en marchant, en sautant, en escaladant, en dansant, de préférence sur des montagnes solitaires ou tout au bord de la mer, là où même les chemins deviennent pensifs » (Nietzsche, 2008 : 376-377). De manière tout à fait comparable, c'est au rythme des gestes d'Anna Livia dans *Cercle*, ou des pas dans *Évoluer parmi les avalanches*, que les phrases surgissent dans l'esprit du narrateur, que le livre qu'il écrit se compose. Ensuite, comme le solitaire de Nietzsche, le marginal de Haenel ne vit pas loin des hommes mais bien parmi eux, préservant simplement une distance intérieure, s'isolant des normes morales ou sociales, des valeurs régnautes, dont il démontre l'aptitude à se délivrer.

Le refus est donc sacrifice du « mouton qui bêle en soi » comme le dit le narrateur de *Cercle* : « Lorsqu'enfin vous sacrifiez le mouton qui bêle en vous, il est 8h07 – c'est ainsi que vous reprenez vie » (Haenel, 2007 : 322). Telle est donc la portée du refus : il coupe non pas des hommes mais de ce qui aliène les hommes, et tout particulièrement de la valeur travail :

J'avais longtemps trimé en banlieue, puis je m'étais soustrait à cet esclavage, aujourd'hui, je ne désirais plus travailler. Mon désœuvrement avait pris la forme d'un refus tranquille ; (...) je préférerais vivre à l'écart, avec peu d'argent, sans rien devoir à personne. (Haenel, 2013 : 20)

Le narrateur de *Cercle* justifie ce « refus tranquille » du travail, ce choix dans ses implications philosophiques et politiques, en en proposant une analyse ouvertement marxiste. La scénographie de cette analyse dans le roman donne d'ailleurs littéralement à voir et à entendre cette filiation, puisque, apercevant la statue de Marx dans un parc à Berlin, il croit l'entendre (par ses oreilles, puis par sa bouche) :

Avant de se tuer au travail, ils commencent par se tuer pour en avoir : le désir de survivre est toujours sanctionné par l'aliénation qui le rétribue, dit Marx (par ma bouche). Ainsi, l'invivable s'impose-t-il comme la norme ; les corps se confondent partout avec la consommation ; ils se substitueront bientôt à la production elle-même. Ceux qui croyaient qu'on ne survit que par le travail chercheront désormais le moyen de survivre à celui-ci. Car il sera impossible d'exister en dehors du marché. L'impossible, précisément, ce sera ça : exister. Comment avez-vous pu laisser vos vies se rétrécir ? demande Marx (par ma bouche). (Haenel, 2007 : 393)

Ainsi, à l'aliénation du travail comme de toutes les formes de normes (à commencer par la monogamie), il oppose l'existence, ou le « régime de la jouis-

sance » (Haenel, 2007 : 421). De fait, le narrateur de *Cercle* vit dans une dépense qui piétine l'épargne, littéralement d'abord : il casse son plan d'épargne, « Boule de neige », au grand dam du banquier. Métaphoriquement, ensuite, il fait de l'excès et de la dépense la règle de sa vie. Il revendique ainsi la débauche (sexuelle, notamment) qui épuise son corps, et l'évide : littéralement, il se vide par les saignements dont il souffre. Il dépense donc sa vie, au lieu de la préserver, comme le lui rappelle le médecin qu'il consulte pour ses saignements : « Votre corps, il ne supporte pas les excès, aucun corps ne supporte la vie approximative. Rigueur, rigueur, avant tout ! Il faut que vous ayez une vie saine, bien encadrée... » (Haenel, 2007 : 168). Mais ce choix de la jouissance a pour corollaire une créativité décuplée : pas d'invention, d'écriture, de mémoire même possible sans ce choix de la jouissance : « eXisto / Oui, « eXisto » – et ce mot bizarre, ce mot qui n'existe pas, je suis arrivé à l'écrire dans mon cahier. Comme ça, en capitales, avec le X plus grand que les autres lettres. » (Haenel, 2007 : 377). Exister, c'est littéralement rendre possible l'invention – ici l'invention du mot « existo » et de sa graphie.

Le flâneur devenu solitaire champion de la jouissance ne se limite pas néanmoins à ces choix qu'on pourrait dire exclusivement privés. En réalité, ces choix privés ont une signification profondément politique, qui fait du narrateur de Haenel une pleine actualisation du flâneur benjaminien.

Réappropriation : le marginal de Haenel comme figure benjaminienne du flâneur

Le premier écho aux positions de Benjamin tient dans l'instauration d'une temporalité proprement circulaire, rompant justement avec toute forme de linéarité. De fait, le retrait de la vie normale fait glisser dans un temps autre. La marque de cette rupture est la sensibilité nouvelle aux « signes » dont fait montre le narrateur. Dans *Cercle*, comme dans les *Renards pâles*, Jean Deichel lit littéralement la ville comme un livre à déchiffrer. Dans *Cercle*, il s'installe ainsi dans l'hôtel qui jouxte la célèbre librairie parisienne, « Shakespeare and Co », ponctuant son errance de lectures, à commencer par celle de *Moby Dick*, dont il traque la baleine jusque sur le corps de Clarine, la réceptionniste :

En se déshabillant, elle s'est vite retournée, le derrière cambré, j'ai eu à peine le temps de voir l'éclair du pubis, il n'y avait plus que son joli cul, et juste au-dessus, merveille : une baleine. « Moby Dick ! »... Un tatouage, tout en bas du dos...

[Dessin de baleine dans le texte]

La chambre était colorée de gris lilas. Clarine, allongée sur le lit, écartait ses jambes. Elle souriait : « Qu'est-ce que tu vas lui faire à ma chatte ? » (...) La beauté fauve, presque rousse, *renarde* de sa chatte vibrait dans la nuit. C'était très bon de lécher. Cet univers rose et blond où les replis palpitant avec quelque chose de langoureux, de

sec et de vibrant envahissait mon corps. Je me disais : les sirènes, laisse venir les sirènes, laisse-les approcher. Crème de sirène, crème de salive de peau de nuit dans la chaleur des oiseaux. Elle avait un chapeau-feutre noir et on a commencé à s'écrire sur la peau, elle a suivi le tracé d'une veine de mon avant-bras en arrondis bleutés, une phrase serpentine, comme les grelots diaprés d'un éclat de rire, une phrase que je garde pour moi. (Haenel, 2007 : 90-91)

On voit comment ici le livre devient le corps, qui redevient le livre sur les étagères de la librairie. La continuité du livre et du corps transforme le régime du signe, le fait basculer de l'interprétation à la jouissance. La conséquence en est que ce monde de signes qui s'ouvre n'est pas plein mais vide, comme le fait apparaître cette expérience du narrateur de *Cercle*, percevant les signes envoyés par les oiseaux dans la ville :

D'un arbre à l'autre, ils [les oiseaux] tissaient d'une voie claire les conditions de mon passage ; grâce à eux, je glissais dans l'air et les couleurs. Un monde de signes creux virevolte au ralenti ; ce sont des signaux qui s'adressent au vide. Ils y tombent, jusqu'au jour où vous allez avec le vide, où le vide est devenu favorable, où il guide vos pas. Car il existe un point de faveur dont la compréhension transforme les signes en joie. Les oiseaux l'indiquent. A la moindre nuance, ils chantent – ou se taisent. Un poudrolement, une ligne : votre corps, devenu indiscernable, s'envole. Dans le vide où commençait à s'épanouir mon corps, les oiseaux prenaient place. (Haenel, 2007 : 27-8)

Il ne s'agit pas seulement de signaler que le monde nous est devenu illisible du fait de la profusion des signes comme le raconte bien une nouvelle de Calvino dans « Un signe dans l'espace » : « Il n'y avait plus désormais dans l'espace un contenant et un contenu, mais seulement une épaisseur générale de signes superposés et agglutinés qui occupait tout le volume de l'espace » (Calvino, 2013 : 67). Il s'agit aussi et surtout de construire un autre rapport au monde que de déchiffrement : les « signes » ou « signaux », ici sonores, ne conduisent pas à la plénitude d'un mystère élucidé comme dans le roman de détective, mais à eux-mêmes, à mouvement pur qu'ils incarnent, au sens comme impulsion, performance, acte, et non à la signification comme résultat. C'est pourquoi si on veut décrire le rapport du signe à ce qu'il signifie, on est tenté d'emprunter l'image du cercle. Pour reprendre notre exemple, le livre de *Moby Dick* n'ouvre sur rien d'autre que le corps de la femme qui renvoie au livre, et de ce corps comme du livre indissociablement, le narrateur jouit. Autrement dit, le signe et le corps, se referment sur eux-mêmes, ne formant que le cercle de la jouissance infiniment relancée. Cette circularité est si forte qu'elle circule même de livre en livre, puisqu'on voit de *Cercle* aux *Renards pâles* la femme « renarde » revenir sous les traits de Myriam, qui lui parle la première des Renards Pâles (Haenel, 2013 : 45) : « Le Renard pâle précède les chevaux ; il chante entre les jambes

de Myriam, qui descend aux toilettes. Je la suis en titubant. (...) Je dégrafe son chemisier : elle a de beaux seins roux – une poitrine renarde » (Haenel, 2013 : 47). Lisant non plus le corps de l'autre mais les murs de la ville, le narrateur des *Renards pâles* voit ainsi un dessin de « poisson sorcier », un « signe », dont il fait son totem et qu'il nomme très vite « Godot » (Haenel, 2013 : 60). Le choix de ce nom se justifie d'une part parce qu'il y a dans ce dessin une forme de retour des Dieux (*God* – et de fait la suite montre que c'en est un pour les Dogon), mais aussi une manifestation concrète de cette loi du retour que le texte de Beckett formule selon le narrateur :

Je me disais : *Godot* agit sur moi comme sur d'autres le *Yi-king* – c'est un recueil de présages. Les voix qui commencent à se réveiller depuis que je suis entré dans la voiture, celles qui viennent d'une mémoire plus large que la mienne et parlent le langage du refus, les deux réfractaires de Beckett me disaient qu'« il ne leur suffit pas d'être mortes » : ils me confirmaient que, pour les voix, la mort n'est pas assez. En trouvant quelqu'un qui les écoute, elles reprennent vie. (Haenel, 2013 : 28-29)

Autrement dit, la lecture des signes sur les murs est informée par la lecture des livres (*En attendant Godot*) qui avertit de la manière de construire le sens, à savoir non par élucidation, lever du voile, linéarité d'une lecture explicative, mais par concaténation de significations, de temps, de traces dans un instant plein. Or cette temporalité est précisément celle que décrivait Benjamin, cette temporalité de l'instant révolutionnaire brisant la linéarité du progrès. L'espace romanesque, de ce fait, échappe à son caractère « pseudo-référentiel » (Masson, 1998 : 8) : la rupture de la linéarité temporelle a pour corollaire celle de la référentialité spatiale, puisque les signes finissent par ne renvoyer qu'à eux-mêmes.

Le deuxième écho direct à l'utopie benjaminienne est la conséquence de l'instauration de cette temporalité sur l'ordre politique : la fiction de Haenel témoigne du désir de libérer ses contemporains du joug de tous les asservissements, de conduire au réveil que Benjamin appelait de ses vœux. Les signes ne sont pas de simples renvois à d'autres signes dans une autoréférentialité textuelle coupée du monde, mais visent une forme d'efficacité sur le réel et sur la réappropriation de l'espace. *Les Renards pâles* s'achève sur une deuxième partie de récit assez longue écrite à la première personne du pluriel après que le narrateur a brûlé sa carte d'identité, comme les réfugiés se brûlent les doigts pour empêcher la traçabilité des empreintes : l'identité est abolie mais pour mieux libérer chacun de ce qui le contraint et l'enferme : « Le « nous » qui parle dans nos phrases est lui aussi un masque ; il ne contraint ni n'assimile personne » (Haenel, 2013 : 162). Cette deuxième partie signe le triomphe de la révolte, et c'est pourquoi ce « Nous » révolutionnaire traverse un Paris révolutionnaire : après le cimetière du père Lachaise et la mémoire des communards (Haenel, 2013 : 96-104), c'est tout le parcours qui semble porter « la mémoire des lieux de la révolution française » :

Et puis on entendait des noms, ceux qui scandaient notre parcours : Hôtel de ville, tour Saint-Jacques, rue de Rivoli, Palais-Royal, jardin des Tuileries, la Madeleine, la Concorde, les noms d'un Paris luxueux qui n'était pas notre Paris, mais qui réveillaient la mémoire des lieux de la Révolution française.

En entendant ces noms, égrenés comme des noms de batailles, comme des conquêtes, nous avons souri : depuis des heures, aux Halles, venus des banlieues nord, de Villiers-le-Bel, de Goussainville, de Sarcelles, de Garges-lès-Gonesse, de Mantes-la-Jolie, du val d'Argenteuil, des Mureaux et de Fosses, de Saint-Denis, d'Auberwilliers, de Pierrefittes-Stains, les RER déversaient des milliers de jeunes gens qui enfilait un masque, une cagoule, une écharpe nouée autour de la tête comme font les Touaregs, et arrivaient bruyamment, avant d'adopter en rejoignant notre foule ce calme et cet étranger silence [...]. (Haenel, 2013 : 163-164)

C'est non seulement un autre temps mais un autre lieu qui surgit avec les « Touaregs », l'espace sauvage du désert, comme plus haut, celui de la « brousse » : « D'un coup, c'est le monde de la brousse qui surgit avec sa moiteur, ses ténèbres, son sortilège » (Haenel, 2013 : 146), écrit le narrateur au moment où l'armée des Renards pâles surgissent contre les forces de police pour aider une famille condamnée à l'expulsion à s'enfuir. Ce motif de la ville-forêt n'est pas réservée aux *Renards pâles* parce que le roman traiterait de la manière dont la France est hantée par le « spectre de l'Afrique » (Haenel, 2013 : 117) et de ses massacres coloniaux, mais apparaît également dans *Cercle* : « Vous n'êtes pas le premier à quitter la maison au petit matin pour gagner la forêt », dit la femme médecin à Jean Deichel (Haenel, 2007 : 175) Ce qui est intéressant, c'est que la forêt de signes qu'était la jungle du *Dernier des Mohicans* ou des *Mohicans de Paris* dans le roman du XIX^e siècle, comme je l'évoquais plus haut, est devenue cette force pure de révolte, confirmant encore une fois qu'à l'élucidation a fait place le mouvement pur du refus, l'autre nom de la jouissance.

Cette libération, dans et par la révolte, Haenel la nomme après Benjamin « réveil » : « Le vieux rêve occidental de la révolution avait moisi ; et j'entrevois que, si quelque chose devait avoir lieu – si un réveil était possible, c'était à partir du Renard » (Haenel, 2013 : 111). Or comment se réveiller ? La réponse de Haenel diffère quelque peu de celle de Benjamin. Il répond en plaçant non pas la lecture mais l'écriture au centre de l'action : « Pour écrire, il faut se réveiller, et, pour se réveiller, il faut écrire » (Haenel, 2007 : 132). Cette écriture prend la forme d'une narration, et d'une narration qui raconte le destin des exclus :

J'avais cherché à être seul ; et, en me consacrant à ces étincelles qui, dans la solitude, ouvrent le temps, je découvrais que la solitude est politique. Ces personnages que je rencontrais menaient-ils au déchiffrement d'une énigme ? Quelque chose se déroulait avec la rigueur d'un documentaire, comme si Ferrandi, les sans-abris, les

jumeaux du Mali ou les suicidés avaient un point commun, et qu'il ne restait plus qu'à leur offrir un récit. (Haenel, 2013 : 83)

Autrement dit, le réveil est indissociable d'un récit qui ouvre une voie, en donnant voix à ceux qui en sont privés. Le projet de Haenel contient donc en germe une contre-histoire, celle des vaincus, face à l'histoire officielle :

C'était comme si le sang de Jean-Jacques Rousseau se remettait à ruisseler depuis les hauteurs de Paris, comme si le sang des révolutionnaires n'avait plus cessé de s'écouler en France, et que les phrases qui s'écrivaient en lettres rouges depuis quelques mois sur les murs du XX^e arrondissement manifestaient avec l'évidence d'un sacrifice, une histoire qui n'en finissait pas d'être occultée : celle d'une guerre civile qui traverse les époques et continue aujourd'hui. (Haenel, 2013 : 94)

Pour conclure, donc, le XIX^e siècle voit s'élaborer le portrait officiel du flâneur qui dans une société régie par la productivité et l'utilité, justifie son existence par sa capacité de déchiffrement, se rend utile par là-même. Il deviendra d'ailleurs grâce à cette qualité le pilier de la société de surveillance – le détective/l'inspecteur de police. Lorsqu'au XX^e siècle Benjamin se ressaisit de cette figure, c'est pour faire jaillir le caractère idéologique de ce portrait et le dialectiser entre flâneur-marchand de curiosités et flâneur-bohême. Yannick Haenel résout cette dialectique benjaminienne dans *Cercle* et dans *Les Renards pâles* en tirant la figure du flâneur du côté du marginal révolté, et en faisant un pas de plus : les signes du roman se replient sur eux-mêmes n'engendrant que d'autres signes visibles à l'infini. Pourtant loin de se clore sur une forme d'autoréférentialité stérile, le roman promet l'avènement d'un avenir social et politique autre. En effet, Haenel met en récit une révolution qui s'accomplit dans la rupture d'avec la normativité et la société capitaliste. L'errance qui chez Haenel emprunte les voies de la mémoire et de la trajectoire individuelle aboutit ainsi paradoxalement à la forme superlative du collectif puisque le personnage découvre que « la solitude est politique » (Haenel, 2013 : 77).

Œuvres citées

- BALZAC, Honoré de, *Facino Cane, La Comédie humaine, tome 4*, édité par Pierre Citron, Paris, Éditions du Seuil, 1966.
- BENJAMIN, Walter, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. Jean Lacoŕte, Paris, Éditions Payot, 1979.
- BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, trad. Jean Lacoŕte, Paris, Éditions du Cerf, 2009.
- BUCK-MORSS, Susan, « Le Flâneur, l'Homme-sandwich et la Prostituée. Politique de la Flânerie », in Heinz Wismann (dir.), *Walter Benjamin et Paris*, Paris, Éditions du Cerf, 1986, p. 361-402.

- CALVINO, Italo, *Cosmicomics*, trad. Jean Thibaudeau et Jean-Paul Manganaro, Paris, Éditions Gallimard, 2013.
- DEBRAY, Régis, *Cours de médiologie générale*, Paris, Éditions Gallimard, 1991.
- HAENEL, Yannick, *Évoluer parmi les avalanches*, Paris, Éditions Gallimard, 2003.
- HAENEL, Yannick, *Cercle*, Paris, Éditions Gallimard, 2007.
- HAENEL, Yannick, *Les Renards pâles*, Paris, Éditions Gallimard, 2013.
- MALABAR, *L'Art de Flâner*, Paris, Ernest Leroux éditeur, 1880.
- MASSON, Pierre, « L'espace au carrefour des genres. Quelques pistes », *Les Cahiers du SEL*, 3, 1998, p. 5-9.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Le Gai savoir*, trad. Patrick Wotling, Paris, Éditions Flammarion, 2008.
- PAQUOT, Thierry, ROSSI, Frédéric (dir.), *Flâner à Paris. Petite anthologie littéraire du XIX^e siècle*, Paris, Éditions Infolio, 2016.
- STIERLE, Karlheinz, *La Capitale des signes. Paris et son discours*, trad. Marianne Rocher-Jacquin, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001.
- TURCOT, Laurent, « Le corps de la ville, le corps du promeneur (XVII^e-XVIII^e siècles) », *Géographie et culture*, 70, 2009, p. 131-140.

