



UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE III : Littératures françaises et comparée
Centre de Recherche en Littérature Comparée (CRLC) EA 2571

T H È S E
pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

Discipline/ Spécialité : Littérature comparée

Présentée et soutenue par :

Kristýna Matysová

le 19 mars 2011

**Écrire le monde en marchant. Une approche de la
modernité en Bohême et en France
du début du XIX^e siècle aux années 1940.**

Sous la direction de :

Madame Danièle Chauvin
Monsieur Zdeněk Hrbata

Professeur, Université Paris-Sorbonne
Professeur, Université Charles de Prague

JURY :

Madame Danièle Chauvin
Monsieur Zdeněk Hrbata
Monsieur Yves Clavaron

Professeur, Université Paris-Sorbonne
Professeur, Université Charles de Prague
Professeur, Université Jean Monnet de
Saint-Etienne

Monsieur Xavier Galmiche
Monsieur Petr Kyloušek
Monsieur Jiří Pelán

Professeur, Université Paris-Sorbonne
Professeur, Université Masaryk de Brno
Professeur, Université Charles de Prague

À mon père

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier tout d'abord mes deux directeurs de recherche, Madame le Professeur Danièle Chauvin et Monsieur le Professeur Zdeněk Hrbata, de m'avoir accompagnée tout au long du travail sur ma thèse. J'aimerais exprimer ma gratitude à Madame Danièle Chauvin pour son exigence, précision, indulgence, soutien ainsi que pour ses précieux conseils et sa passion pour la littérature et les pays d'Europe centrale que j'ai pu partager avec elle. Ma gratitude va également à Monsieur Zdeněk Hrbata qui m'a chaleureusement accueillie à l'Université Charles de Prague et m'a fortement soutenue. Je voudrais exprimer ma reconnaissance et gratitude à Monsieur Xavier Galmiche que j'ai eu la chance d'avoir comme professeur dès la première année à l'Université Paris-Sorbonne, qui m'a guidée dans mes premiers travaux de recherche et m'a inspirée pour écrire cette thèse. Un grand merci à Arnault Maréchal pour sa patience, ses conseils, l'excellence de sa relecture et pour son amitié. Merci aussi à Dana Dvořáková pour son aide avec la traduction de l'allemand, à Filip Prokeš pour le perfectionnement graphique des images et à Keren Avirame pour son soutien, aide et amitié. Enfin, mes remerciements plus personnels vont à ma mère et à mes amis praguais et parisiens.

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS 3

SOMMAIRE 4

INTRODUCTION..... 12

**I. LES FACETTES DE LA FIGURE DU PELERIN DANS LES LETTRES
FRANÇAISES ET TCHÈQUES (DU MOYEN ÂGE AU DÉBUT DU XX^E SIÈCLE)31**

**1. D’OU VIENT LE PELERIN ? BREF HISTORIQUE DE L’ÉVOLUTION ETYMOLOGIQUE DU TERME ET DE SES VARIANTES
..... 31**

1. 1. LES PRÉMISSÉS ETYMOLOGIQUES DES MOTS « POUTNIK » ET « PELERIN » 31

1. 2. LA FIGURE DE PELERIN DANS L’ŒUVRE DE COMENIUS ET DE BUNYAN 41

1. 3. *HOMO VIATOR*, PASSANT ET FLANEUR : TROIS FACES DU PELERIN AU XIX^E SIÈCLE..... 44

1. 4. LA CONSTRUCTION DE LA FIGURE DE L’AUTRE ; LA LÉGENDE DU JUIF ERRANT 50

2. LE THÈME DE PELERINAGE DANS LE ROMANTISME CENTRE-EUROPÉEN ET FRANÇAIS 63

2. 1. LES CONTEXTES DE LA CRÉATION ROMANTIQUE POLONAISE 63

2. 2. LE ROMANTISME DANS LES PAYS DE LA COURONNE DE BOHÈME, EN FRANCE ET EN ALLEMAGNE 66

2. 3. KAREL HYNEK MACHA, LE PELERINAGE ROMANTIQUE COMME VOYAGE INITIATIQUE..... 70

2. 3. A. L’ATTITUDE DU POÈTE, PELERIN ROMANTIQUE 70

2. 3. B. « LE DÉMON DE MIDI » DANS *POUT KRKONOSSKA (LE PELERINAGE AUX MONTS-DES-GEANTS)*; UN VOYAGE
INITIATIQUE..... 75

2. 3. C. L’IMAGE DE LA VILLE DANS *MARINKA* DE KAREL HYNEK MACHA..... 87

3. LA VILLE ET LA MODERNITÉ : PARIS, TERRITOIRE DE LA FLANERIE 93

3. 1. PARIS AU DÉBUT DU XIX^E SIÈCLE – UN BOULEVERSEMENT ARCHITECTURAL ET SOCIAL..... 93

3. 2. LA MODERNITÉ ET LA POÉSIE : PARIS DES ANNÉES 1850 COMME SOURCE D’INSPIRATION BAUDELAIRIENNE... 98

3. 3. LE FLANEUR, UNE FIGURE DE REVOLTE 101

3. 4. DE LA FLANERIE ET DU DANDYSME CHEZ CHARLES BAUDELAIRE 109

3. 5. LE PAYSAGE PARISIEN	116
3. 6. LES PASSAGES PARISIENS : LE SEUIL DE DEUX MONDES DIALECTIQUES (ENTRE LE PRESENT ET LE PASSE)	123
3. 7. LA VILLE COMME UN LIEU DE MEMOIRE	129
3. 8. LE PARIS DE GERARD DE NERVAL : UNE PROMENADE ENTRE REALITE, REVE ET SOUVENIR LITTERAIRE.....	136
3. 9. JAN NERUDA, UN FLANEUR TCHEQUE A PARIS	154
4. LES PELERINS, VAGABONDS ET DANDYS DANS LA LITTERATURE TCHEQUE AU TOURNANT DES SIECLES	171
4. 1. JAROSLAV VRCHLICKÝ – <i>PISNE POUTNIKA</i> [LES CHANTS D’UN PELERIN] ; UNE REPRESENTATION DU POETE EN AHASVERUS OU UN RENOUVEAU DU MYTHE DU JUIF ERRANT A LA FIN DU XIX ^E SIECLE EN BOHEME.	171
4. 2. L’ERRANCE ET LE RETOUR AU MOYEN ÂGE DANS <i>GOTICKA DUSE</i> [UNE ÂME GOTHIQUE] DE JIRI KARASEK ZE LVOVIC	175
4. 3. KAREL TOMAN – <i>SLUNECNI HODINY, TULACI</i> (1908) [LE CADRAN SOLAIRE, VAGABONDS] ; LA POESIE PROLETARIENNE ; LE PELERINAGE DU PEUPLE	183
4. 4. <i>GIGRLE</i> OU LE GOMMEUX PRAGOIS	186

II. PRAGUE – PARIS : DEUX VILLES VUES ET LUES PAR LES PASSANTS ; DE LA SYMBOLIQUE DE LA FIGURE DU PELERIN DANS LES LETTRES TCHEQUES (1900-1939) ET DE L’IMPORTANCE DE LA PROMENADE DANS LES ŒUVRES SURREALISTES **191**

1. LE PROBLEME DES ORIGINES ; DE LA LEGENDE VERS L’ECRITURE DU REEL ; LE PASSANT, UNE FIGURE TYPIQUEMENT PRAGOISE	191
1. 1. LE PASSANT DE PRAGUE ; APOLLINAIRE ET LA THEMATIQUE PRAGOISE	191
1. 2. À LA RECHERCHE DU MYTHE DU PELERIN ETERNEL.....	195
2. LE PELERIN, UNE FIGURE CLEF DE LA LITTERATURE TCHEQUE : UNE REMARQUE SUR LE PROBLEME DE L’INTERPRETATION DE CE PERSONNAGE DANS LES TEXTES DES ANNEES 1920 PAR LA CRITIQUE MATERIALISTE ...	200
2. 1. LE CONTEXTE POLITIQUE ET CULTUREL APRES LA FONDATION DE LA TCHECOSLOVAQUIE ET AU DEBUT DES ANNEES 1920	200
2. 2. LE MATERIALISME DANS LA POESIE TCHEQUE DES ANNEES 1920 : LE CAS DE <i>SVATÝ KOPECEK</i> DE JIRI WOLKER ET LA TENTATIVE DE LA CRITIQUE COMMUNISTE « MATERIALISTE » DE DISCREDITER « LE SPIRITUALISME ARISTOCRATIQUE » AU PROFIT DE LA POESIE « PROLETARIENNE »	204
3. PARIS ET PRAGUE DANS LES TEXTES DES PROMENEURS SURREALISTES	209

3. 1. L'UNIVERS MYTHIQUE DU PASSAGE DE L'OPERA OU PARIS COMME TERRITOIRE DE LA FLANERIE DANS LE PAYSAN DE PARIS DE LOUIS ARAGON	209
3. 2. LA PROMENADE DANS <i>NADJA</i> D'ANDRE BRETON COMME QUETE D'UN SIGNAL DE L'EXISTENCE DE SOI-MEME : LA VILLE COMME ESPACE-MIROIR.....	216
3. 3. <i>LES DERNIERES NUITS DE PARIS</i> DE PHILIPPE SOUPAULT : SUR LES TRACES DES MYSTERES PARISIENS. SUR LES PREMISSES DE LA DESTRUCTION DE PARIS ET DU SURREALISME.....	224
3. 4. LES FLANERIES PARISIENNES DE VITEZSLAV NEZVAL DANS <i>ULICE GIT-LE-CŒUR (RUE GIT-LE-CŒUR)</i> : PARIS COMME UNE TOILE DE SIGNAUX PREMONITOIRES OU UNE PROMENADE SUR LES TRACES DES TEXTES D'ANDRE BRETON	230
3. 5. PARIS EST-IL ENCORE ? LA NOSTALGIE DE LA BELLE EPOQUE OU LA VILLE COMME UN TERRAIN DE LA REVERIE CHEZ LEON-PAUL FARGUE, VITEZSLAV NEZVAL ET MIHAIL SEBASTIAN	240
3. 6. LES PROMENADES PRAGUOISES DE VITEZSLAV NEZVAL.....	247
4. LA VILLE COMME UNE SOURCE DE L'ANGOISSE.....	253
4. 1. LE VOYAGE D'ALBERT CAMUS A PRAGUE, LE THEME DE L'ERRANCE DANS <i>LA MORT DANS L'AME</i>	253
4. 2. UN ETRANGER A PRAGUE : CONFRONTATION DE DEUX APPROCHES D'UNE VILLE, CAMUS ET HRABAL	254
5. LE PELERIN SPIRITUEL : LA QUETE DU SENS DE LA VIE A TRAVERS LES ITINERAIRES DE COMENIUS, MACHA ET ČAPEK (UN RETOUR AUX ORIGINES LA VEILLE DE LA CATASTROPHE)	261
5. 1. LE PARADIS DU CŒUR DU « PELERIN BOITEUX » DE JOSEF ČAPEK	261
5. 2. LES RENCONTRES INTERTEXTUELLES ; « LES GUIDES » LITTERAIRES.....	266
5. 3. L'ECHANGE D'IMAGES OU LE CUBISME LITTERAIRE	270
<u>III. TEMOIGNER DU QUOTIDIEN URBAIN DANS LA LITTERATURE ET L'ART DES ANNEES 1940.....</u>	<u>272</u>
1. LE CONTEXTE HISTORIQUE DES ANNEES 1940 EN TCHECOSLOVAQUIE ET EN FRANCE : A LA RECHERCHE D'UNE MYTHOLOGIE DE L'HOMME MODERNE.....	272
1. 1. LA VOLONTE DE « SE BATTRE AFIN D'ATTEINDRE LES CHOSES » COMME UNE REACTION A LA « NON-EVIDENCE » DE L'ART	272
1. 2. <i>JARNI ALMANACH BASNICKÝ (1940) [L'ALMANACH POETIQUE DU PRINTEMPS]</i> ET DU <i>PANORAMA DE LA POESIE FRANÇAISE (1942)</i> : TOURNER LE REGARD VERS L'EXTERIEUR OU PLONGER DANS LE FOR INTERIEUR DE L'HOMME MODERNE ?	282

1. 3. LA SCENE ARTISTIQUE TCHECOSLOVAQUE DE 1940 A 1948 : DE LA RIVALITE A LA DEFENSE DE LA LIBERTE ARTISTIQUE	291
2. LES PREMISSES ESTHETIQUES DES ARTISTES ET POETES DU GROUPE 42 ; L'ABANDON DU SURREALISME ET LE RETOUR A LA POESIE NARRATIVE A LA FIN DES ANNEES 1930	300
2. 1. LE CLIMAT CULTUREL ET POLITIQUE DES ANNEES 1930 : APPEL AU RENOUVEAU DE LA POESIE EPIQUE TCHEQUE	300
2. 2. LE MARCHEUR MAL ASSURE DE <i>PREMIER TESTAMENT</i> COMME UNE IMAGE EXISTENTIELLE DE L'HOMME FAISANT FACE A LA VIOLENCE DU TEMPS ; L'ENTREE EN CONTACT DE VLADIMIR HOLAN AVEC LES MEMBRES DU GROUPE 42	306
2. 3. LE CENTENAIRE DE LA MORT DE KAREL HYNEK MACHA EN 1936 ET L'ECHO DE SON ŒUVRE DANS <i>PREMIER TESTAMENT</i>	324
2. 4. L'APOGEE DE LA PERIODE DE LA POESIE EPIQUE DE HOLAN : <i>CEUX DE L'ARMEE ROUGE</i> ET LA PERIODE D'APRES-GUERRE	334
2. 5. DONNER DE LA PAROLE AUX CHOSES ; FRANTISEK JANOUSEK, PRECURSEUR SOLITAIRE DE LA POETIQUE DU GROUPE 42	339
3. LE DRAME DE L'EXISTENCE HUMAINE DANS L'ŒUVRE DU GROUPE 42, DE JEAN FOLLAIN ET D'EUGENE GUILLEVIC	345
3. 1. LA FORMATION DU GROUPE 42.....	345
3. 2. LA SERIE DES <i>PROMENEURS NOCTURNES</i> DE FRANTISEK HUDECEK	352
3. 3. « LA PHILOSOPHIE DU MORTIER ET DES BRIQUES » DE JIRI KOLAR.....	364
3. 4. LES PROMENADES POETIQUES D'IVAN BLATNÝ : DU LYRISME MELODIEUX, DE LA CACOPHONIE URBAINE A LA POLYPHONIE DU PASSE	375
3. 5. ÉCRIRE SUR LE PRESENT POUR CONSERVER LA MEMOIRE. LE RECUEIL <i>TENTO VECER</i> [CE SOIR] D'IVAN BLATNÝ ET SON CONTACT AVEC LE GROUPE 42	376
3. 6. VIVRE TOUT EVENEMENT QUOTIDIEN DANS LES COORDONNEES DE L'ETERNITE : SUR QUELQUES MOTIFS DANS LA POESIE D'EUGENE GUILLEVIC ET IVAN BLATNÝ	402
3. 7. LES PROMENADES SANS ISSUE ; DE LA PESANTEUR DU CORPS HUMAIN DANS <i>NOVE MYTHY</i> [LES NOUVEAUX MYTHES] DE JOSEF KAINAR ET DE LA SYMBOLIQUE DES CHOSES A L'USAGE QUOTIDIEN DANS <i>ICI – BAS</i> DE JEAN FOLLAIN.....	407
3. 8. DE LA SOLITUDE DE L'HOMME URBAIN ET DE L'EFFORT DE S'APPROCHER DE L'AUTRE A TRAVERS LES MURS DANS <i>CIZI POKOJ</i> [UNE CHAMBRE ETRANGERE] DE JIRINA HAUKOVA.....	412

CONCLUSION.....	417
------------------------	------------

BIBLIOGRAPHIE.....	426
---------------------------	------------

SOURCES ANCIENNES.....	426
SOURCES - XIX ^E SIECLE.....	428
SOURCES - XX ^E SIECLE.....	437
ÉTUDES SUR LE PELERINAGE.....	453
ÉTUDES SUR LES AUTEURS DU XIX ^E SIECLE.....	453
ÉTUDES SUR LES AUTEURS DU XX ^E SIECLE.....	457
ACTES DES COLLOQUES ET OUVRAGES COLLECTIFS SUR LES AUTEURS DU XX ^E SIECLE.....	465
ÉTUDES SUR LES COURANTS PHILOSOPHIQUES ET SUR LES MOUVEMENTS LITTERAIRES.....	466
OUVRAGES COLLECTIFS.....	467
ESSAIS, ETUDES THEORIQUES ET CRITIQUES.....	467
OUVRAGES COLLECTIFS.....	476
ÉTUDES SUR LES MYTHES, MYTHOCRITIQUE ET LITTERATURE COMPAREE.....	476
OUVRAGES COLLECTIFS.....	478
ÉTUDES HISTORIQUES.....	478
ÉTUDES SUR LES GENRES LITTERAIRES.....	479
OUVRAGES COLLECTIFS.....	480
DICTIONNAIRES, MANUELS, ENCYCLOPEDIAS, ÉTUDES ETYMOLOGIQUES.....	480
ENTRETIENS.....	485
ANTHOLOGIES.....	486
CATALOGUES.....	488
THESES ET MEMOIRES DE FIN D'ETUDES.....	489

INDEX.....	491
-------------------	------------

ANNEXES.....	498
---------------------	------------

ANNEXE 1 : ILLUSTRATION DU CHAPITRE I. 3. 1. PARIS AU DEBUT DU XIXE SIECLE – UN BOULEVERSEMENT ARCHITECTURAL ET SOCIAL.....	499
--	-----

ANNEXE 2 : ILLUSTRATION DU CHAPITRE I. 3. 1. PARIS AU DEBUT DU XIXE SIECLE – UN BOULEVERSEMENT ARCHITECTURAL ET SOCIAL	500
ANNEXE 3 : ILLUSTRATION DU CHAPITRE I. 3. 2. LA MODERNITE ET LA POESIE : PARIS DES ANNEES 1850 COMME SOURCE D’INSPIRATION BAUDELAIRIENNE	501
ANNEXE 4 : ILLUSTRATION DU CHAPITRE I. 3. 8. LE PARIS DE GERARD DE NERVAL : UNE PROMENADE ENTRE REALITE, REVE ET SOUVENIR LITTERAIRE	502
ANNEXE 5 : ILLUSTRATION DU CHAPITRE I. 3. 8. LE PARIS DE GERARD DE NERVAL : UNE PROMENADE ENTRE REALITE, REVE ET SOUVENIR LITTERAIRE	503
ANNEXE 6 : ILLUSTRATION DU CHAPITRE I. 3. 8. LE PARIS DE GERARD DE NERVAL : UNE PROMENADE ENTRE REALITE, REVE ET SOUVENIR LITTERAIRE	504
ANNEXE 7 : ILLUSTRATION DU CHAPITRE I. 3. 8. LE PARIS DE GERARD DE NERVAL : UNE PROMENADE ENTRE REALITE, REVE ET SOUVENIR LITTERAIRE	505
ANNEXE 8 : ILLUSTRATION DU CHAPITRE I. 3. 9. JAN NERUDA, UN FLANEUR TCHEQUE A PARIS	506
ANNEXE 9 : ILLUSTRATION DU CHAPITRE I. 3. 9. JAN NERUDA, UN FLANEUR TCHEQUE A PARIS	507
ANNEXE 10 : ILLUSTRATION DU CHAPITRE I. 3. 9. JAN NERUDA, UN FLANEUR TCHEQUE A PARIS	508
ANNEXE 11 : ILLUSTRATION DU CHAPITRE I. 3. 9. JAN NERUDA, UN FLANEUR TCHEQUE A PARIS	509
ANNEXE 12 : ILLUSTRATION DU CHAPITRE I. 4. LES PELERINS, VAGABONDS ET DANDYS DANS LA LITTERATURE TCHEQUE AU TOURNANT DES SIECLES	510
ANNEXE 13 : ILLUSTRATION DU CHAPITRE I. 4. 3. KAREL TOMAN – <i>SLUNECNI HODINY, TULACI</i> (1908) [LE CADRAN SOLAIRE, VAGABONDS] ; LA POESIE PROLETARIENNE ; LE PELERINAGE DU PEUPLE.....	522
ANNEXE 14 : ILLUSTRATION DU CHAPITRE I. 4. 4. <i>GIGRLE</i> OU LE GOMMEUX PRAGOIS.....	523
ANNEXE 15 : ILLUSTRATION DU CHAPITRE I. 4. 4. <i>GIGRLE</i> OU LE GOMMEUX PRAGOIS.....	534
ANNEXE 16 : ILLUSTRATION DU CHAPITRE I. 4. 4. <i>GIGRLE</i> OU LE GOMMEUX PRAGOIS	535
ANNEXE 17 : ILLUSTRATION DU CHAPITRE I. 4. 4. <i>GIGRLE</i> OU LE GOMMEUX PRAGOIS	536
ANNEXE 18 : ILLUSTRATION DU CHAPITRE I. 4. 4. <i>GIGRLE</i> OU LE GOMMEUX PRAGOIS	537
ANNEXE 19 : ILLUSTRATION DU CHAPITRE I. 4. 4. <i>GIGRLE</i> OU LE GOMMEUX PRAGOIS	538
ANNEXE 20 : ILLUSTRATION DU CHAPITRE I. 4. 4. <i>GIGRLE</i> OU LE GOMMEUX PRAGOIS	539
ANNEXE 21 : ILLUSTRATION DU CHAPITRE I. 4. 4. <i>GIGRLE</i> OU LE GOMMEUX PRAGOIS	540
ANNEXE 22 : ILLUSTRATION DU CHAPITRE I. 4. 4. <i>GIGRLE</i> OU LE GOMMEUX PRAGOIS	541
ANNEXE 23 : ILLUSTRATION DU CHAPITRE II. 3. 5. PARIS EST-IL ENCORE ? LA NOSTALGIE DE LA BELLE EPOQUE OU LA VILLE COMME UN TERRAIN DE LA REVERIE CHEZ LEON-PAUL FARGUE, VITEZSLAV NEZVAL ET MIHAIL SEBASTIAN..	542
L’OMNIBUS PARISIEN AU TOURNANT DES SIECLES.	542

ANNEXE 24 : ILLUSTRATION DU CHAPITRE III. 2. 2. LE MARCHEUR MAL ASSURE DE <i>PREMIER TESTAMENT</i> COMME UNE IMAGE EXISTENTIELLE DE L'HOMME FAISANT FACE A LA VIOLENCE DU TEMPS ; L'ENTREE EN CONTACT DE VLADIMIR HOLAN AVEC LES MEMBRES DU GROUPE 42	543
ANNEXE 25 : ILLUSTRATION DU CHAPITRE III. 2. 5. DONNER DE LA PAROLE AUX CHOSES ; FRANTISEK JANOUSEK, PRECURSEUR SOLITAIRE DE LA POETIQUE DU GROUPE 42	547
ANNEXE 26 : ILLUSTRATION DU CHAPITRE III. 2. 5. DONNER DE LA PAROLE AUX CHOSES ; FRANTISEK JANOUSEK, PRECURSEUR SOLITAIRE DE LA POETIQUE DU GROUPE 42	548
ANNEXE 27 : ILLUSTRATION DU CHAPITRE III. 2. 5. DONNER DE LA PAROLE AUX CHOSES ; FRANTISEK JANOUSEK, PRECURSEUR SOLITAIRE DE LA POETIQUE DU GROUPE 42	549
ANNEXE 28 : ILLUSTRATION DU CHAPITRE III. 2. 5. DONNER DE LA PAROLE AUX CHOSES ; FRANTISEK JANOUSEK, PRECURSEUR SOLITAIRE DE LA POETIQUE DU GROUPE 42	550
ANNEXE 29 : ILLUSTRATION DU CHAPITRE III. 2. 5. DONNER DE LA PAROLE AUX CHOSES ; FRANTISEK JANOUSEK, PRECURSEUR SOLITAIRE DE LA POETIQUE DU GROUPE 42	551
ANNEXE 30 : ILLUSTRATION DU CHAPITRE III. 3. 2. LA SERIE DES <i>PROMENEURS NOCTURNES</i> DE FRANTISEK HUDECEK	552
ANNEXE 31 : ILLUSTRATION DU CHAPITRE III. 3. 2. LA SERIE DES <i>PROMENEURS NOCTURNES</i> DE FRANTISEK HUDECEK	553
ANNEXE 32 : ILLUSTRATION DU CHAPITRE III. 3. 2. LA SERIE DES <i>PROMENEURS NOCTURNES</i> DE FRANTISEK HUDECEK	554
ANNEXE 33 : ILLUSTRATION DU CHAPITRE III. 3. 2. LA SERIE DES <i>PROMENEURS NOCTURNES</i> DE FRANTISEK HUDECEK	555
ANNEXE 34 : ILLUSTRATION DU CHAPITRE III. 3. 2. LA SERIE DES <i>PROMENEURS NOCTURNES</i> DE FRANTISEK HUDECEK	556
ANNEXE 35 : ILLUSTRATION DU CHAPITRE III. 3. 2. LA SERIE DES <i>PROMENEURS NOCTURNES</i> DE FRANTISEK HUDECEK	557
ANNEXE 36 : ILLUSTRATION DU CHAPITRE III. 3. 2. LA SERIE DES <i>PROMENEURS NOCTURNES</i> DE FRANTISEK HUDECEK	558
ANNEXE 37 : ILLUSTRATION DU CHAPITRE III. 3. 2. LA SERIE DES <i>PROMENEURS NOCTURNES</i> DE FRANTISEK HUDECEK	559
ANNEXE 38 : ILLUSTRATION DU CHAPITRE III. 3. 2. LA SERIE DES <i>PROMENEURS NOCTURNES</i> DE FRANTISEK HUDECEK	560

ANNEXE 39 : ILLUSTRATION DU CHAPITRE III. 3. 2. LA SERIE DES <i>PROMENEURS NOCTURNES</i> DE FRANTISEK HUDECEK	561
ANNEXE 40 : ILLUSTRATION DU CHAPITRE III. 3. 2. LA SERIE DES <i>PROMENEURS NOCTURNES</i> DE FRANTISEK HUDECEK	562
ANNEXE 41 : ILLUSTRATION DU CHAPITRE III. 3. 2. LA SERIE DES <i>PROMENEURS NOCTURNES</i> DE FRANTISEK HUDECEK	563
ANNEXE 42 : ILLUSTRATION DU CHAPITRE III. 3. 2. LA SERIE DES <i>PROMENEURS NOCTURNES</i> DE FRANTISEK HUDECEK	564
ANNEXE 43 : ILLUSTRATION DU CHAPITRE III. 3. 2. LA SERIE DES <i>PROMENEURS NOCTURNES</i> DE FRANTISEK HUDECEK	565
ANNEXE 44 : ILLUSTRATION DU CHAPITRE III. 1. 3. LA SCENE ARTISTIQUE TCHECOSLOVAQUE DE 1940 A 1948 : DE LA RIVALITE A LA DEFENSE DE LA LIBERTE ARTISTIQUE	566
ANNEXE 45 : ILLUSTRATION DU CHAPITRE III. 1. 3. LA SCENE ARTISTIQUE TCHECOSLOVAQUE DE 1940 A 1948 : DE LA RIVALITE A LA DEFENSE DE LA LIBERTE ARTISTIQUE	567
ANNEXE 46 : ILLUSTRATION DU CHAPITRE III. 3. 2. LA SERIE DES <i>PROMENEURS NOCTURNES</i> DE FRANTISEK HUDECEK	568
ANNEXE 47 : ILLUSTRATION DU CHAPITRE III. 3. 5. ÉCRIRE SUR LE PRESENT POUR CONSERVER LA MEMOIRE. LE RECUEIL <i>TENTO VECER</i> [CE SOIR] D’IVAN BLATNÝ ET SON CONTACT AVEC LE GROUPE 42	569
ANNEXE 48 : RESUME HISTORIQUE.....	570
ANNEXE 49 : RESUME.....	580

« Cette ivresse amnestique qui accompagne le flâneur errant dans la ville, non seulement trouve son aliment dans ce qui est perceptible à la vue, mais s’empare du simple savoir, des données inertes, qui deviennent ainsi quelque chose de vécu, une expérience. »

Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk (Paris capitale du XIX^e siècle : Le livre des passages*, trad. de l’allemand par Jean Lacoste)

« Vlastně jest každý člověk i uprostřed největšího davu osamělý, poněvadž vždy jen rozumí sobě, co mimo něho jest, jen jej k tomu vede, že sám sobě rozumí ; -»

« Au fait tout homme est seul même au milieu de la plus grande foule parce qu’à chaque fois il ne comprend que lui-même. Ce qui est en dehors de lui ne le mène qu’à mieux se connaître lui-même. »

Karel Hynek Mácha, *Zlomky (Fragments)*

INTRODUCTION

Ya-t-il meilleure manière d’acquérir une expérience authentique de la réalité d’une ville, territoire de la Modernité, autrement qu’en s’y promenant ? Et quelles sont les questions que soulèvent les promeneurs, les passants et les flâneurs qui déambulent dans les littératures française et tchèque depuis le XIX^e siècle jusqu’aux années 1940 ? Le présent travail, qui se fonde d’abord sur des recherches thématiques, voudrait apporter sa contribution à une réflexion sur les parallèles culturels entre la France et la Bohême par le biais de l’étude du motif du pèlerin et de ses avatars.

Le pèlerin est une figure riche en significations que l'on rencontre souvent dans la littérature tchèque, et ceci à des périodes très différentes. Angelo Maria Ripellino associe ce personnage à l'univers pragois.

Le héros principal de la dimension magique de Prague est le pèlerin, le vagabond qui réapparaît constamment dans la littérature tchèque sous des noms différents : *poutník* (pèlerin), *chodec* (promeneur), *tulák* (vagabond), *kráčivec* (marcheur), *kolemjdoucí* (errant), *svědek* (témoin). Le chef de file de cette nombreuse famille est le « *Poutník* », le Pèlerin, du roman allégorique *Labyrint světa a ráj srdce* (*Le Labyrinthe du monde et le Paradis du cœur*), que Jan Amos Komenský (Comenius) écrivit à Brandýs nad Orlicí en 1623, après la défaite de la Montagne Blanche.¹

Les promeneurs et marcheurs pragois, personnages d'œuvres littéraires modernes, seraient-ils en quête de la vérité sur le monde au même titre que le pèlerin chrétien ?

Commençons par une définition du pèlerinage. À notre sens, ce type de voyage représente un besoin spirituel, moral et physique pour l'Homme de se questionner, de s'approcher de l'essence de son existence en sortant des contraintes de sa vie quotidienne. Jadis, « la pérégrination abrahamique, la Pâque Mosaïque, furent des voyages réels préfigurant l'ultime voyage mystique conduisant à la face de l'Éternel. »² Il en est ainsi dans *Labyrint světa a ráj srdce* (*Le Labyrinthe du monde et le Paradis du cœur*), à la différence que cette œuvre consacrée constitue une allégorie du monde, sous forme d'une ville labyrinthe, et du chemin épineux d'un pèlerin chrétien vers le Paradis. Ce dernier suit un double itinéraire. D'une part, son chemin est tourné vers l'intérieur, vers la recherche de soi, de sa propre vérité. Ce chemin représente une quête spirituelle qui va de pair avec un isolement. D'autre part, le voyage est une occasion pour l'Homme de découvrir les autres ainsi que de connaître le monde extérieur, ses ruses et ses merveilles.

¹ Angelo Maria Ripellino, *Praga magica*, Torino, Giulio Einaudi Editore s. p. a., 1973 ; *Praga magica, voyage initiatique à Prague*, trad. de l'italien par Jacques Michaut-Paternò, Paris, Plon, 1993, p. 60.

² Alain Blondy, « Préface », in : *Transhumances divines : Récits de voyage et religion*, textes réunis par Sophie Linon-Chipon et Jean-François Guennoc, Paris, PUPS, 2005, p. 8.

L'introspection et la quête de la vérité sur soi-même et sur le monde constituent également le point de départ des *Rêveries du promeneur solitaire* de Jean-Jacques Rousseau. Dans la Première promenade, le philosophe se demande : « Mais moi, détaché d'eux et de tout, que suis-je moi-même ? Voilà ce qui me reste à chercher. »³ Ce récit autobiographique donne au lecteur la possibilité d'entrer dans l'univers spirituel du philosophe qui s'isole volontairement au sein de Paris. Comme l'écrit Karlheinz Stierle

Paris est omniprésent, sans être pour autant le thème principal. La présence de la ville pénètre de part en part la conscience du promeneur solitaire, même si la ville n'est présentée que sous une perspective fragmentaire. Les *Rêveries* sont des déambulations à travers la ville et par-delà les frontières de la ville, et ce sont simultanément les déambulations à travers la conscience du promeneur et ses souvenirs.⁴

Pour Rousseau la promenade urbaine est liée à la méditation. En est-il de même dans d'autres récits des écrivains-promeneurs au XIX^e et au XX^e siècle ?

À partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle, l'attention des auteurs se tourne vers la ville. Paris incarne le terrain de la modernité. Les changements architecturaux et sociaux ont un impact inévitable sur l'évolution de la poésie moderne. Charles Baudelaire écrit dans l'article intitulé « De l'héroïsme de la vie moderne » dans le *Salon de 1846* : « la vie parisienne est féconde en sujets poétiques et merveilleux. Le merveilleux nous enveloppe et nous abreuve comme l'atmosphère ; mais nous ne le voyons pas. »⁵ La quête du sens de l'existence humaine et le questionnement, propres au pèlerinage, peuvent avoir lieu non seulement sur les sentiers qui mènent à des lieux de pèlerinages traditionnels mais aussi

³ Jean-Jacques Rousseau, « Première promenade », *Les Rêveries du promeneur solitaire*. In : *Discours sur les sciences et les arts, Discours sur l'origine de l'inégalité, Rêveries du promeneur solitaire*, Paris, Ernest Flammarion, Éditeur, 1938, p.185.

⁴ Karlheinz Stierle, *La capitale des signes. Paris et son discours*, traduit de l'allemand par Marianne Rocher-Jacquín, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2001, p. 74 ; (*Der Mythos von Paris : Zeichen und Bewusstsein des Stadt*, Munich, Carl Hanser, 1993).

⁵ Charles Baudelaire, « De l'héroïsme de la vie moderne », *Salon de 1846*. In. *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 496.

dans les rues de la métropole française. Selon Walter Benjamin, Paris est « la terre promise du flâneur ». ⁶

[...] ce dernier voit la ville se scinder en deux pôles dialectiques. Elle s'ouvre à lui comme paysage et elle l'enferme comme chambre. ⁷

Dans les *Tableaux parisiens* de Baudelaire, Paris est vu comme un paysage moderne, il se substitue à la nature, jadis chantée par les poètes romantiques, et révèle les traits de la Modernité dont Paris est synonyme.

Les innovations qui ont eu lieu dans la capitale française ont bouleversé l'image traditionnelle de la structure d'une ville (par exemple, Paris n'a plus de centre). Mais grâce à la superposition des diverses strates de l'histoire qui défilent devant les yeux de celui qui s'y promène, elle invite le flâneur à retourner dans le passé et, par le biais de l'héritage commun, à redécouvrir aussi son propre for intérieur et à remonter dans le temps à son enfance ; elle lui ouvre également des brèches par lesquelles il aperçoit les signes d'existence de l'absolu. ⁸

En partant de ces constats, nous avons poursuivi notre recherche en formulant l'hypothèse suivante. Les poètes et écrivains promeneurs de la seconde moitié du XIX^e siècle s'inscrivent dans la continuité de la quête d'un au-delà entre les murs des villes modernes ; en quoi cette quête est-elle spécifique, et peut-on discerner des moments historiques de transition où le thème du questionnement de l'Homme sur son existence face à l'univers revient avec plus d'insistance qu'à des périodes où il s'extasie devant le progrès de la société moderne dont il se sent le coauteur ?

En cherchant à établir un corpus de textes représentatifs des figures de pèlerins, de passants et de promeneurs dans la littérature du XIX^e et du XX^e siècle, nous nous sommes demandé dans quel genre littéraire apparaissent le plus souvent ces personnages. Dans un premier temps, nous avons recensé de courts récits, des poèmes, des romans et des essais

⁶ Walter Benjamin, « Le Flâneur ». In : *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, trad. de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Cerf, 1993, p. 435 ; (*Das Passagen-Werk*, in : *Gesammelte Schriften V*, Francfort, Ed. Rolf Tiedemann, 1982).

⁷ *Ibidem*.

⁸ Cf. *Ibidem*.

philosophiques. Or, il s'est avéré utile d'ouvrir également notre champ de recherche aux recueils de feuillets et aux revues humoristiques. En interrogeant la variété des genres des textes analysés, il a semblé nécessaire non seulement de reconstituer le contexte de l'époque de la création de chaque œuvre afin de pouvoir reconstruire la signification et la symbolique du personnage au moment donné, mais nous avons dû aussi placer l'œuvre étudiée dans l'ensemble des travaux de l'auteur pour comprendre la spécificité de sa démarche et pour découvrir les sources de son inspiration. Enfin, il a fallu retracer l'histoire des genres littéraires auxquels appartiennent les textes des poètes et écrivains promeneurs et se demander ce que signifie leur apparition à l'époque donnée. Autrement dit, nous nous sommes posé les questions suivantes : quels changements subissent les motifs du pèlerin et du passant à des époques historiques de mutations ? Comment le genre littéraire qui les met en scène s'adapte-t-il à la nouvelle réalité ? Et quel accueil leur est-il réservé ? Enfin, d'une manière plus générale, nous nous sommes aussi demandé comment la ville entre en ligne de compte dans le domaine artistique à la fois comme un miroir des temps modernes et comme une terre fertile en légendes et en mythes.

Les circonstances extralittéraires, telles que la situation politique, le climat culturel ou les grands changements architecturaux influencent le changement de la connotation que peut avoir la figure donnée dans l'imaginaire collectif. Ce fait a été formulé dans les travaux de Hans-Georg Gadamer, relevant du domaine de l'herméneutique.

D'une part, tout texte appartient d'abord à l'ensemble des œuvres de l'auteur et ensuite à l'ensemble de la littérature dont il provient. De l'autre côté, si nous voulons saisir le texte dans l'authenticité de son sens originel, il faut le voir comme la manifestation d'un moment créateur et le replacer dans la totalité du contexte spirituel de l'auteur. Ce n'est qu'à partir du tout, formé non seulement par les facteurs objectifs mais en premier lieu par la subjectivité de l'auteur, que naît la compréhension.⁹

Le choix des textes que nous avons retenus dans le corpus de notre travail a été régi par quatre critères. D'abord, nous avons regroupé un volume considérable d'œuvres littéraires où apparaissent des personnages de pèlerins, de passants, de promeneurs ou de flâneurs en

⁹ Hans-Georg Gadamer, *Le Problème de la conscience historique*, Paris, Éditions du Seuil, « Traces écrites », 1996, p. 75.

tant que personnages littéraires dans un texte en prose ou en tant que motif dans la poésie. Or, il s'est bientôt imposé un deuxième critère de choix des matériaux du corpus, celui des récits aux traits autobiographiques. Ceux-ci racontent soit l'expérience d'un auteur au cours de ses promenades dans une ville, soit une histoire purement fictive située dans un décor que l'auteur a auparavant visité. Dans ce cas précis, ses promenades ont inspiré le récit. Dans la troisième catégorie de textes, l'auteur s'identifie avec la figure du pèlerin afin de méditer sur sa vie ou se livrer à une réflexion philosophique. Dans le quatrième cas de figure, les textes dans lesquels on traite du motif du promeneur sont d'ordre théorique. Il peut s'agir soit de la définition d'une catégorie sociale de citoyens, soit d'une proposition d'interpréter la figure du pèlerin dans une œuvre donnée en lui attribuant des sens conformes à une idéologie valable dans une certaine période de l'Histoire.

Étant donné que nous avons voulu établir un corpus représentatif des avatars des personnages et des motifs de pèlerins et de passants dans la littérature française et tchèque du XIX^e et du XX^e siècle, nous avons également incorporé dans notre travail des tableaux et des séries graphiques qui mettent en scène ces figures. Dans certains cas, les œuvres d'art consacrées à ce motif ont été créées au contact d'œuvres littéraires. Dans d'autres cas, le tableau a pu être à l'origine de l'écriture d'une œuvre poétique.

Les deux aires culturelles, tchèque et française, n'ont pas été choisies uniquement à cause de notre intérêt pour celles-ci et de nos capacités linguistiques. Certains textes des auteurs français ont été inspirés par leur voyage à Prague. De même, nous avons travaillé sur les écrits que les écrivains tchèques avaient produits à partir de leur expérience à Paris. Il s'est avéré qu'à certaines périodes, les capitales des deux pays ont servi de pont entre les deux cultures. Les années 1930 ont été marquées par une étroite collaboration entre les groupes des surréalistes, français et tchécoslovaque. Pendant cette période, les deux capitales, Paris et Prague, ont également joué un rôle important dans la création. La promenade constitue la trame des récits des auteurs surréalistes étudiés dans la thèse. La marche dans la ville favorise les rencontres et mène le promeneur dans toute sorte de situations inattendues qui présentent des signes et des signaux à celui qui les perçoit.

Au départ, nous avons voulu limiter notre recherche à l'étude de la symbolique des figures de pèlerins et de passants dans les œuvres d'art et dans les littératures, française et tchèque, de la première moitié du XX^e siècle. Or, une telle démarche ne nous permettrait pas de saisir l'évolution historique de l'image de ces deux figures. Aussi avons-nous opté pour un élargissement du cadre chronologique. Le noyau de notre corpus est constitué par des textes qui ont été écrits entre les années 1834 et 1948. La première date est celle à laquelle a été achevé le récit *Pout' krkonošská (Le Pèlerinage aux Monts-des-Géants)* de Karel Hynek Mácha. La seconde date est celle du Coup de Prague. Après la prise du contrôle de la Tchécoslovaquie par le Parti communiste tchécoslovaque au mois de février 1948, les activités artistiques ont été soumises au contrôle de la censure officielle. De nombreux écrivains ont été interdits de publication, certains groupes artistiques ont été rayés de la carte de la culture officielle. Tel a été le cas de *Skupina 42* (le Groupe 42) dont nous analysons l'œuvre dans cette thèse. Malgré les jalons posés d'une façon transparente, nous avons dépassé le cadre chronologique et ceci pour deux raisons. Premièrement, nous avons jugé utile de procéder à une étude étymologique du mot pèlerin afin de signaler les différences sémantiques existant entre le mot tchèque *poutník* et le terme pèlerin en français. En consultant les archives de l'Institut de la langue tchèque à Prague (*Institut pro jazyk český*), nous avons constitué une table de l'évolution historique du terme depuis sa première occurrence en langue tchèque qui date de 1124 jusqu'à la fin du XIX^e siècle. De même, nous avons retracé l'histoire du Juif errant, figure mythique qui réapparaît dans trois œuvres du corpus de notre thèse. Le mythe littéraire du Juif errant, dès sa création, s'oppose aux récits de pèlerinage. Alors que le pèlerinage est un voyage au cours duquel l'Homme cherche à prendre conscience de soi et ainsi à percevoir le monde visible dans ce qu'il a de divin, les pérégrinations du Juif errant sont scandées par une rupture qui n'efface pas pour autant la mémoire des événements passés. Ce mythe littéraire met en scène la vie cyclique d'un errant qui meurt environ tous les cent ans pour renaître à nouveau. Alors que dans le pèlerinage la marche peut rapprocher l'Homme de l'idéal, de l'éternel, dans le mythe du Juif errant la pérégrination est une punition et représente un éloignement continu de la paix que représente la mort. La pérégrination symbolise l'errance infinie du peuple juif à laquelle l'a condamné la doxa chrétienne. Les trois textes étudiés dans notre thèse montrent le mythe du Juif errant sous un angle différent. Dans le premier, le Juif errant se réconcilie

avec Jésus-Christ (Václav Bolemír Nebeský, *Protichůdci* [Les Marcheurs révoltés], 1844). Dans le deuxième, le pèlerin se transforme en Juif errant (Jaroslav Vrchlický, *Písňe poutníka* [Les Chants d'un pèlerin], 1895). Enfin, dans le troisième, le Juif errant est décrit comme un éternel hédoniste, la notion de la punition est donc abolie (Guillaume Apollinaire, *Le Passant de Prague*, 1910).

Au cours de notre recherche, nous avons rencontré un certain nombre de difficultés terminologiques et théoriques. Dans un premier temps, il a fallu prendre position face à la locution « le mythe de Paris ». Celle-ci a été employée par exemple dans l'œuvre de Pierre Citron, *La Poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*. L'auteur précise au début de la deuxième partie de son travail que

Les représentations allégoriques qui vont être étudiées d'abord restent sur la frange du mythe ; elles relèvent pourtant de lui parce qu'il a favorisé leur éclosion en grand nombre, leur a souvent fourni leur tonalité, et parce que, très visibles en raison même de leur caractère superficiel, elles ont contribué à le diffuser davantage.¹⁰

Cet emploi du terme « mythe » appliqué à la ville de Paris est proche de la définition exposée dans l'essai de Roland Barthes intitulé « Mythe, aujourd'hui » publié dans le livre *Mythologies* en 1957. Le critique part du fait que « le mythe est une parole, »¹¹ or toute parole ne possède pas un caractère mythique, ce qui a pour conséquence qu'« il faut au langage des conditions particulières pour devenir mythe [...] Mais ce qu'il faut poser fortement dès le début, c'est que le mythe est un système de communication, c'est un message. »¹² Barthes conclut sa réflexion par un syllogisme : « puisque le mythe est une parole, tout peut être mythe, qui est justiciable d'un discours. »¹³ L'un des aspects du mythe ainsi défini est l'importance du contexte de l'époque à laquelle naît le discours. Comme l'écrit Barthes, le mythe est « une parole choisie par l'histoire : il ne saurait surgir de la

¹⁰ Pierre Citron, *La Poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, tome 2, Paris, Les Éditions de Minuit, 1961, p. 7.

¹¹ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Édition du Seuil, 1957, p. 181.

¹² *Ibidem.*

¹³ *Ibidem.*

‘nature’ des choses.»¹⁴ Cette prémisse se justifie dans le cas du discours sur Paris qui change au fur et à mesure du développement de la situation sociale, urbanistique et politique de la capitale. Nous pourrions donc parler du « mythe de Paris » aussi bien en tant que discours composé d’un certain nombre d’éléments récurrents ou de constantes qui existent dans la pensée collective. Par exemple, Pierre Citron affirme qu’après la révolution de 1830, Paris est devenu essentiellement masculin.¹⁵ Roger Caillois situe la naissance du « mythe de Paris » à la fin de la première moitié du XIX^e siècle et détecte des bouleversements dans la représentation de la capitale française dans le discours littéraire de l’époque.

En somme, vers 1840, on constate un changement considérable dans le monde extérieur, principalement dans le décor urbain, et en même temps, naît une conception de la ville de caractère nettement mythique, qui entraîne une évolution du héros et une révision sévère des valeurs romantiques. Cette révision tend à en éliminer les parties faibles, à en systématiser au contraire les côtés agressifs et entreprenants.¹⁶

Caillois constate que les modifications de la perception du décor urbain représentent « le parti pris aigu de *modernité* ».¹⁷

Nous interprétons aussi le terme modernité comme une rupture avec ce qui précède. Au XIX^e siècle, elle se manifeste par un changement de perspective de l’Homme vis-à-vis de ses traditions et vis-à-vis de Dieu. Être moderne, c’est vouloir construire les bases d’une société démocratique fondée sur des principes politiques égalitaires et imposer la raison aux préjugés et à l’arbitraire de l’autorité sans pour autant renoncer à la tradition. Si, dans le contexte français, on peut parler de la modernité dans la poésie de Baudelaire, c’est-à-dire dès les années 1850, en Bohême, elle ne se manifeste qu’au tournant du siècle.

La théorie du discours avancée par Michel Foucault dans *L’archéologie du savoir*¹⁸ de 1969 trouve également son application dans la recherche sur Paris dans la mesure où,

¹⁴ *Ibid.*, p.182.

¹⁵ Pierre Citron, *La Poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, tome 2, *op. cit.*, p. 9.

¹⁶ *Ibid.*, p.168.

¹⁷ Roger Caillois, *Le Mythe et l’homme*, Paris, Gallimard, NRF, 1972 (1938), p. 160.

comme l'écrit Karlheinz Stierle dans *La Capitale des signes. Paris et son discours* « la littérature sur Paris est, depuis Mercier, un discours. »¹⁹

[...] le discours sur la ville n'a pas de lieu institutionnel. [...] Le discours sur la ville est un lieu où circule le « savoir sauvage » qui est en quête de ses propres formes d'expression. Ce n'est qu'à partir du moment où le langage du texte répond au langage de la ville que ceux-ci peuvent être pénétrés et questionnés sur la totalité qui se profile à leur horizon. Par le biais des formes de présentation qui déchiffrent en quelque sorte le *no man's land* du discours, finit ainsi par se créer un nouveau discours qui confère à la ville langage et conscience.²⁰

En analysant des textes qui traitent du Juif errant, nous avons opté pour désigner cette figure comme un « mythe littéraire ». Nous nous accordons avec la définition de Pierre Albouy formulée dans *Mythes et mythologies dans la littérature française* :

Celui-ci [le mythe littéraire] consiste en l'ensemble des apparitions du personnage mythique dans le temps et l'espace littéraires envisagés ; [...] Le mythe littéraire est constitué par ce récit, que l'auteur traite et modifie avec une grande liberté, et par les significations nouvelles qui y sont alors ajoutées. Quand une telle signification ne s'ajoute pas aux données de la tradition, il n'y a pas de mythe littéraire [...].²¹

La mythocritique, l'un des domaines de la littérature comparée, ainsi nommée d'après un néologisme de Gilbert Durant, s'est donnée pour objectif de « dévoiler un système pertinent de dynamismes imaginaires »²². Pierre Brunel définit trois lois du fait comparatiste selon lesquelles l'on peut déterminer l'existence d'un mythe littéraire dans un texte. Premièrement, la loi de l'émergence d'un nom, d'un élément mythologique, d'un acte essentiel d'origine étrangère dans le cadre d'une œuvre. Deuxièmement, la loi de flexibilité, c'est-à-dire de souplesse, de résistance et de modulation de certains éléments venus d'un ailleurs qui témoignent de l'originalité de chaque écrivain. Enfin, la loi d'irradiation qui

¹⁸ Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

¹⁹ Karlheinz Stierle, *La capitale des signes. Paris et son discours*, op. cit., p. 33.

²⁰ *Ibid.*, pp. 34-35.

²¹ Pierre Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Armand Colin, 1998, (Première édition 1969), p. 12.

²² Pierre Brunel, *Mythocritique : Théorie et parcours*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, p. 39.

transforme l'élément étranger en un point irradiant autour duquel s'organise de manière voilée ou tout à fait transparente le texte littéraire.²³

Nos études démontrent que les textes dans lesquels apparaissent les figures du Juif errant correspondent aux critères des trois lois du fait comparatiste et peuvent ainsi être désignés comme mythes littéraires.

De même, nous pourrions constater avec André Siganos que le mythe littéraire

[...] s'il tient par bien des traits du mythe n'est pas le fruit d'une conscience primitive, encore moins un résultat et la traduction d'une pensée collective articulée, au fil du temps et des répétitions, selon une structure de plus en plus essentielle, avant d'être littérisé.²⁴

Les personnages de pèlerins et de passants ne font partie intégrante d'aucun mythe littéraire. Ainsi, nous les désignerons comme des figures, des motifs, ou encore des personnages littéraires.

Le terme motif est issu du vocabulaire de la thématologie, l'une des branches de la littérature comparée défendue dans le milieu francophone au XX^e siècle notamment par Paul van Tieghem, Raymond Trousson, Claude Pichois, André-Michel Rousseau et Simon Jeune. Raymond Trousson propose de nommer *motif* une toile de fond ou une attitude, par exemple la révolte, « soit une situation de base, impersonnelle, dont les acteurs n'ont pas encore été individualisés [...] ».²⁵ Donc *le motif* désigne l'état de notions générales ou un concept. Quant au mot *thème*, Trousson propose que l'on appelle ainsi « l'expression particulière d'un motif, son individualisation ou, si l'on veut, le passage du général au particulier ».²⁶ Cette dénomination vient du langage de la musique où elle se justifie. Mais, dans le champ de la littérature comparée, il nous semble plus opportun d'appliquer la distinction proposée par Pierre Brunel dans *Mythocritique : Théorie et parcours*.²⁷ Nous utiliserons donc le mot *thème* pour décrire une situation générale, par exemple le pèlerinage

²³ *Ibid.*, pp.72-86.

²⁴ André Siganos, « Définition du mythe ». In : *Questions de mythocritique : dictionnaire*, sous la dir. de Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter, Paris, Éditions Imago, 2005, p. 96.

²⁵ Raymond Trousson, *Thèmes et mythes : Questions de méthode*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1981, p. 22.

²⁶ *Ibid.*, p. 23.

²⁷ Cf. Pierre Brunel, *Mythocritique : Théorie et parcours*, *op. cit.*, p. 30.

et nous traiterons du personnage du pèlerin, qui renvoie à cette situation, comme d'un *motif*. Cette terminologie est aussi celle de Michel Foucault qui, en étudiant le thème du pèlerinage chez les mystiques du XV^e siècle, montre qu'il a été illustré par « le motif de l'âme-nacelle, abandonnée sur la mer infinie des désirs, dans le champ stérile des soucis et de l'ignorance, parmi les faux reflets du savoir, au beau milieu de la déraison du monde. »²⁸ Nous n'avons pas écarté non plus la locution *personnage littéraire*, suggérée par Claude Pichois et A.-M. Rousseau dans *La Littérature comparée* de 1967.²⁹ Mais nous l'utilisons en parlant des textes en prose, tandis que dans la poésie et dans des œuvres d'art, nous recourons au mot *motif*. Nous laissons donc de côté les termes *type social* ou *type psychologique* définis par Simon Jeune dans *Littérature générale et littérature comparée* car, tandis qu'ils conviennent à des situations générales qui font allusion à un état d'esprit ou à une notion abstraite (comme la folie, l'avarice ou la séduction), ils s'avèrent peu adéquats pour le thème du pèlerinage.³⁰

Les surréalistes français proposent une nouvelle façon d'approcher la réalité de la ville. Louis Aragon dans *Le Paysan de Paris* la regarde comme un terrain fertile en légendes, comme un univers onirique et merveilleux dans lequel « une mythologie se noue et se dénoue. »³¹ Savoir percevoir des « mythes nouveaux »³² n'est pas donné à tous. « C'est une science de la vie qui n'appartient qu'à ceux qui n'en ont point l'expérience. »³³ Aragon confie à son lecteur dans la « Préface à une mythologie moderne » : « Rien ne peut m'assurer de la réalité, rien ne peut m'assurer que je ne la fonde sur un délire d'interprétation, ni la rigueur d'une logique ni la force d'une sensation. »³⁴ Le terme mythe utilisé par Aragon renvoie à l'étrangeté de la ville et désigne davantage « l'autre côté » de la réalité, le noir qui se cache derrière le blanc. Il renvoie à sa méthode de regarder Paris comme l'on regarde un négatif où les teintes s'inversent. Karlheinz Stierle voit derrière le

²⁸ Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1964, pp. 23-24 ; cité d'après Pierre Brunel, *Mythocritique : Théorie et parcours*, op. cit., p. 31.

²⁹ Cf. Claude Pichois et André-Michel Rousseau, *La Littérature comparée*, Paris, Armand Colin, 1967. Cité d'après Raymond Trousson, *Thèmes et mythes : Questions de méthode*, op. cit., p. 15.

³⁰ Cf. Simon Jeune, *Littérature générale et littérature comparée*, Paris, Minard, 1967, p. 62 ; Cité d'après Raymond Trousson, *Thèmes et mythes : Questions de méthode*, op. cit., p. 15.

³¹ Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, « Folio », 1926, rééd. 2003, p. 15.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibid.*, p. 14.

terme mythe une tentative de sacraliser la notion d'éphémère : « Seule la grande ville de la modernité, seul Paris peut devenir le lieu où l'éphémère s'érige pour ainsi dire en absolu et prend la forme du mythe comme manifestation de l'étrange et de l'impénétrable. »³⁵

Tout au long de la deuxième moitié du XIX^e siècle, la littérature a voulu rendre compte de la modernité de Paris en la décrivant. L'attitude surréaliste gît dans la remise en question des capacités de l'individu à saisir la réalité dans sa globalité. Le développement des recherches sur la psychanalyse, notamment les travaux de Sigmund Freud, a joué un rôle dans le changement de l'approche du monde objectif des poètes. La partie visible de celui-ci ne constitue qu'une des composantes du tableau que l'on se fait de la réalité, aux côtés des images surgies de l'inconscient et des visions oniriques. Aragon et toute la génération des jeunes poètes des années 1920 ont en outre été influencées par le développement du cinéma. L'expérience de la caméra, les changements d'angle de vue, qui se sont aussi manifestés dans les collages artistiques et littéraires, ont mené vers un plus grand intérêt pour des détails de la vie quotidienne.³⁶ Aragon écrit dans un article de 1918 intitulé « Du décor » :

Avant l'apparition du cinématographe, c'est à peine si quelques artistes avaient osé se servir de la fausse harmonie des machines et de l'obsédante beauté des inscriptions commerciales, des affiches, des majuscules évocatrices, des objets vraiment usuels, de tout ce qui chante vraiment *notre* vie, et non point quelque artificielle convention, ignorante du corned-beef et des boîtes de cigare [...].

Ces lettres qui vantent un savon valent les caractères sacrés des obélisques ou les inscriptions d'un grimoire de sorcellerie ; elles disent la fatalité de l'époque. [...]

Doter d'une valeur poétique ce qui n'en possédait pas encore, restreindre à volonté le champ objectif pour intensifier l'émotion, voilà deux propriétés qui contribuent à faire du décor cinématographique le cadre de la beauté moderne.³⁷

³⁵ Karlheinz Stierle, *La capitale des signes. Paris et son discours*, op. cit., p. 13.

³⁶ Simone Grossmann traitant de la pulsion visuelle dans *Le Paysan de Paris* parle d'un livre écrit « l'œil à l'objectif ». Cf. Simone Grossmann, « La Transcription d'une aventure visuelle ». In : *Mélusine*, Cahiers de Recherches sur le surréalisme, XII, Paris III, 1991, pp.169-177.

³⁷ Louis Aragon, « Du Décor », *Le Film*, 15 septembre 1918 ; cité d'après Louis Aragon, *Chroniques I*, 1918-1932, Paris, Éditions Stock, 1998, pp. 24-25.

Cette restriction, ce « zoom » sur « la beauté moderne » mise en scène dans *Le Paysan de Paris* marque une tendance qui ne cesse d'être réexploitée dans les deux décennies qui suivent sa publication. Nous l'avons vu, le questionnement interne qui mène à une connaissance de soi-même dans le pèlerinage permet au pèlerin d'acquiescer une idée du monde. Les auteurs promeneurs qui portent leur regard sur des détails du quotidien de la vie urbaine saisissent des éléments qui constituent la vie de l'Homme au XX^e siècle. La vitesse et la conscience du caractère éphémère de la vie l'empêchent d'avoir une vue globale de sa propre destinée. Paris, dans les récits d'Aragon, de Breton, de Soupault ou encore de Nezval n'est plus le vaste terrain rempli de nouveautés merveilleuses réalisées grâce au progrès, mais c'est un endroit qui permet des rencontres fortuites et qui cache des « lieux sacrés », dont celui du passage de l'Opéra dans *Le Paysan de Paris*. Les promeneurs des récits surréalistes observent la juxtaposition des éléments disparates dans les rues de Paris, chargées d'Histoire. La juxtaposition des images oniriques, des expériences vécues et des souvenirs de diverses situations rencontrées au cours d'une déambulation dans la ville compose la trame de ces textes. Les années 1920 constituent un moment où l'atmosphère en Europe peut être caractérisée par l'adjectif hédonistique. L'euphorie et la joie de vivre générale, lisibles dans les premiers écrits surréalistes sont une réaction compréhensible à la fin de la Première Guerre mondiale. Mais, sans que cela soit encore trop visible, la modernité de la capitale française est en train de s'épuiser. Vers la fin des années 1920 et au cours des années 1930, les premiers signes d'une noirceur inquiétante apparaissent dans le discours sur Paris, par exemple dans *Les Dernières Nuits de Paris* (1928) de Philippe Soupault et dans *Le Piéton de Paris* (1939) de Léon-Paul Fargue.

Le Paysan de Paris de Louis Aragon a exercé une très grande influence sur la création des artistes du *Skupina 42* (Groupe 42) en Tchécoslovaquie au début des années 1940. Dans l'essai « *Svět, v němž žijeme* », [« Le Monde dans lequel nous vivons »], qui a joué le rôle de manifeste du programme du Groupe 42, son auteur, le théoricien Jindřich Chaloupecký, en parlant de l'œuvre de Chirico, de Duchamp, de Fargue, d'Aragon, de Dalí, de Bonnard, de Chaplin, entre autres, constate que « de tous les côtés on entend quelque chose que je nommerai *la mythologie de l'Homme moderne* ou le monde dans lequel nous vivons. »³⁸

³⁸ « [...] tady odevšad zaznívá něco, co nazvu mytologie moderního člověka čili svět, v kterém žijeme. » Jindřich Chaloupecký, « *Svět, v němž žijeme* », [« Le Monde dans lequel nous vivons »], *Program D 40*, 1939-

Certes, la notion de « mythologie de l'Homme moderne » n'a pas de rapport avec les définitions classiques du mythe, par exemple avec celle de Mircea Eliade pour qui

[...] le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des « commencements ». Autrement dit, le mythe raconte comment, grâce aux exploits des Êtres Surnaturels, une réalité est venue à l'existence, que ça soit la réalité totale, le Cosmos, ou seulement un fragment... C'est donc toujours le récit d'une « création » : on rapporte comment quelque chose a été produit, a commencé à *être*. Le mythe ne parle que de ce qui est arrivé *réellement*, de ce qui s'est pleinement manifesté.³⁹

Elle a été créée comme réaction au surréalisme qui a relativisé la notion de la réalité de sorte à se perdre dans une surréalité. Selon Chalupický, l'Homme moderne dépassé par la science, abandonné par la religion et perdu dans les profondeurs d'un imaginaire détaché du monde existant s'est transformé en un rouage en proie à la machine sociale ». Le théoricien met en garde contre le danger d'un art qui veut guider l'Homme dans une réalité extraterrestre, une surréalité qui causerait sa perte absolue. Ainsi, le programme et la notion de la « mythologie de l'Homme moderne » signifient qu'il faut revenir dans l'art à ce qui est essentiel dans la vie de l'Homme. Étant donné que, depuis la deuxième moitié du XIX^e siècle, la ville est son territoire naturel, le programme du Groupe 42 se donne pour objectif de redécouvrir cet espace en attirant l'attention sur les détails de la vie quotidienne et surtout des choses à l'usage quotidien qui délimitent l'existence de l'homme et constituent la « négation du sujet ».⁴⁰ Car, comme l'écrit Chalupický « Pour que l'art retrouve sa signification perdue dans la vie d'un individu, il doit revenir aux choses parmi lesquelles et avec lesquelles l'Homme vit. [...] L'art découvre la réalité, ce monde, dans lequel nous vivons et nous qui vivons. »⁴¹ L'Homme des années 1940, déçu par l'évolution des événements sociopolitiques en Europe, après avoir été aveuglé par les inventions de la

1940, No. 4, le 8 février 1940. Cité d'après *Obhajoba umění (1934-1948)* [Défense de l'art (1934-1948)], Prague, Československý spisovatel, 1991, p. 71.

³⁹ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, « Collection Idées », 1963, p. 15.

⁴⁰ « *negaci subjektu* ». Jindřich Chalupický, « *Svět, v němž žijeme* », [« Le Monde dans lequel nous vivons »], *op. cit.*, p.72.

⁴¹ « *Má-li umění nabyt ztraceného významu v životě jednotlivcově, musí se vrátit k věcem, mezi nimiž a s nimiž člověk žije. [...] Umění objevuje skutečnost, ten svět, v němž žijeme, a nás, kteří žijeme.* », *ibid.*, pp. 73-74.

Modernité et avoir cru en l'existence d'une surréalité cherche à retrouver ses valeurs traditionnelles et à reconstituer une nouvelle harmonie avec l'univers.

Le Leitmotiv des membres du Groupe 42 est la figure du promeneur nocturne qui renoue avec la symbolique du pèlerin romantique. Il a été créé à l'époque où l'échec de la civilisation commençait à se faire sentir. À la fin des années 1930, il est clair que la modernité a surpassé l'Homme qui risque de devenir une machine et de perdre sa liberté. Ce thème, mis en scène par Charlie Chaplin dans *Les temps modernes* (*Modern times*) en 1936, et peint par František Gross et František Hudeček,⁴² membres du Groupe 42, a participé à la création d'une nouvelle « mythologie de l'Homme moderne ». Nous entendons par cette expression les tendances des artistes au début des années 1940 à créer non pas une imitation de la réalité dans laquelle ils vivent mais un système de significations, à puiser l'inspiration dans la vie quotidienne et à la transformer en une œuvre d'art.

La question du mythe a été aussi au cœur de la pensée de Václav Navrátil, philosophe proche des membres du Groupe 42. Selon ce dernier, « [...] la prétendument plus grande subjectivité de l'œuvre d'un poète cache la plus grande objectivité du mythe. Puis les mythes collectifs naissent des mythes personnels [...]. Le poète est à la conquête des mythes objectifs [...] ». ⁴³ Navrátil a d'abord appliqué cette définition du mythe au surréalisme. Il a précisé que tandis que les mythes anciens ont été liés aux faits divins, les mythes modernes tendent vers l'absolu. Il a désigné un événement comme mythique lorsque celui-ci n'est pas refermé sur lui-même mais quand il représente un signal qui ouvre un chemin vers l'absolu.⁴⁴

⁴² František Gross, *Modravý muž* [L'Homme au teint bleu], 1936 et František Hudeček, *Golem - muž probuzený žhavým kladivem* [Golem - l'homme réveillé par un marteau brûlant], 1935-1937. Cf. Eva Petrová, « *Mýtus civilizace v obrazech malířů Skupiny 42* », [« Le mythe de la civilisation sur les tableaux des peintres du Groupe 42 »], in : *Umění, časopis Ústavu pro teorii a dějiny umění Československé akademie věd*, [L'Art, revue de l'Institut de la théorie et de l'histoire de l'art de l'Académie des sciences tchécoslovaque], X, No. 3, 1964, p. 233.

⁴³ « [...] největší tzv. subjektivnost básnickova díla skrývá největší objektivnost mýtů. Z mýtů personálních pak rostou mýty kolektivní [...] Básník dobývá objektivní mýty [...] ». Václav Navrátil, « *Rozbití osobnosti a poezie* », [« La destruction de la personnalité et de la poésie »], *Kvart 1*, [In-quarto], 1930-1931, pp. 143-146.

⁴⁴ Cf. Karel Šrp, « *Mýtus u Václava Navrátila* », [« Le Mythe chez Václav Navrátil »]. In : *Linie / barva / tvar v českém výtvarném umění třicátých let : Katalog výstavy Praha říjen-prosinec 1988, Pardubice únor-březen 1989, Hluboká nad Vltavou květen-září 1989* [Ligne / couleur / forme dans l'art tchèque des années 1930 :

La création des mythes modernes a été conditionnée par un scepticisme dont l'ampleur augmente au cours des années 1930.⁴⁵ Dans le contexte de la jeune démocratie tchécoslovaque, la recherche d'une « nouvelle mythologie » est liée à la fin d'une époque pleine d'enthousiasme et d'espoir. Car Václav Navrátil et le théoricien du Groupe 42, Jindřich Chalupecký, sont d'accord pour reconnaître que l'époque moderne s'achève avec l'effondrement de la bourse à New York le jeudi 24 octobre 1929.⁴⁶ Cette période ouvre aussi la porte à la recherche d'une nouvelle esthétique suite à l'épuisement des pratiques des surréalistes, qui s'accomplit dans les œuvres des artistes et poètes du Groupe 42.

Notre thèse est divisée en trois parties et suit un ordre chronologique. Le premier chapitre englobe la période la plus large qui va des premiers récits de pèlerinage et de la naissance de la légende du Juif errant au Moyen Âge jusqu'au début du XX^e siècle. Nous n'avons nullement visé l'exhaustivité et sommes conscients du fait que les textes présentés dans notre thèse ne sont qu'un échantillon de représentations littéraires des pèlerins et des passants dans la littérature française et tchèque. Il s'agissait avant tout de brosser un tableau qui permette de situer et de comprendre les études à venir. Si nous nous sommes permis une digression vers les littératures polonaise et allemande, ce fut dans le souci de compléter l'image du contexte culturel, surtout littéraire, en Europe centrale à l'époque du Romantisme.

Le deuxième chapitre présente des textes écrits entre le début du XX^e siècle et le début de la Seconde Guerre mondiale. Consacré majoritairement aux auteurs surréalistes, ce chapitre rend compte aussi des œuvres écrites en dehors de ce mouvement en France comme en Tchécoslovaquie.

La troisième partie traite surtout des œuvres des écrivains tchécoslovaques qui mettent en scène les figures de pèlerins et de promeneurs. Nous avons également dressé des parallèles thématiques entre le domaine artistique et la littérature, et ceci d'une façon plus systématique que dans les chapitres précédents. Cette partie apporte un éclairage sur la

Catalogue d'exposition Prague octobre-décembre 1988, Pardubice février-mars 1989, Hluboká nad Vltavou mai-septembre 1989], Prague, Galerie hlavního města Praha [Galerie de la capitale Prague], 1988, p. 130.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 129.

⁴⁶ Cf. Jindřich Chalupecký, « *Konec moderní doby* », [« La fin des temps modernes »], *Listy, čtvrtletník pro umění a filosofii* [Feuilles, trimestriel pour l'art et la philosophie], No. 1, 1946, le 26 janvier 1946, pp. 1-23. Cité d'après *Obhajoba umění (1934-1948)* [Défense de l'art (1934-1948)], *op. cit.*, p. 155.

situation après l'occupation de la Tchécoslovaquie par les forces allemandes et sur la rupture totale des relations entre la France et la Tchécoslovaquie. Les circonstances politiques, concrètement la signature des Accords de Munich, ont eu pour conséquence la création d'un certain nombre de poèmes au sujet de la trahison française. Et d'une façon générale, l'image du promeneur nocturne, qui est au cœur de notre intérêt dans ce chapitre, représente symboliquement le sort du peuple tchécoslovaque à l'époque du Protectorat, délaissé et trahi par ses alliés mais aussi par la Modernité.

En nous intéressant aux récits, poèmes et objets d'art ayant un rapport avec les deux capitales, nous avons constaté qu'il existe des personnages typiques pour chacun des deux espaces urbains aussi bien que des attitudes particulières qu'ont les écrivains pour les explorer. Ainsi avons-nous souhaité mettre en avant les figures de promeneurs emblématiques de Prague et de Paris, et noter des parallèles et des différences dans les approches de la modernité des auteurs et artistes tchèques et français depuis la seconde moitié du XIX^e siècle jusqu'à la fin des années 1940. Notre étude met l'accent aussi bien sur l'importance des motifs constituant des récits de pèlerinage et de promenades que sur le rôle du contexte historique et social de leur création.

La marche du promeneur peut ressembler à la lecture d'un espace urbain. Walter Benjamin a été le premier à suggérer un parallèle entre « le livre de la nature » et « le livre de la ville ».⁴⁷ Dans son œuvre monumentale qui a constitué une source intarissable de savoir et d'inspiration pour notre travail, le philosophe exploite la question de la lisibilité de Paris.

L'expression de « livre de la nature » indique qu'on peut lire le réel comme un texte. C'est ainsi qu'on va procéder ici avec la réalité du XIX^e siècle. Nous ouvrons le livre de l'accompli.⁴⁸

La « lisibilité de la ville » a été dernièrement abordée dans l'œuvre de Daniela Hodrová, *Citlivé město (eseje z mytopoetiky)*, [Une ville sensible (essais sur la mythopoétique)]⁴⁹. Par ailleurs, l'auteur réfléchit sur les types de marche mises en œuvre dans les romans sur

⁴⁷ Cf. Karlheinz Stierle, *La capitale des signes. Paris et son discours*, op. cit., p. 4.

⁴⁸ Walter Benjamin, « Le Flâneur ». In : *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, op. cit., p.481.

⁴⁹ Daniela Hodrová, *Citlivé město (eseje z mytopoetiky)* [Une ville sensible (essais sur la mythopoétique)], Prague, Akropolis, 2006.

Prague. Son livre constitue une promenade à travers le texte de la ville, il s'agit d'un essai et d'une rêverie sur l'espace urbain.

Cette thèse voudrait élargir le champ des recherches sur le « le texte de la ville » en analysant des écrits dans lesquels les auteurs partent à la quête des signes d'un au-delà, de la connaissance de soi ou d'une place au sein de la société. Nous allons donc étudier quelles sont les quêtes qu'entreprennent les passants dans la littérature tchèque et française et nous en tirerons des conclusions afin de donner une image des buts des pèlerinages modernes aux XIX^e et XX^e siècles.

I. LES FACETTES DE LA FIGURE DU PELERIN DANS LES LETTRES FRANÇAISES ET TCHEQUES (DU MOYEN ÂGE AU DEBUT DU XX^E SIECLE)

1. D'où vient le pèlerin ? Bref historique de l'évolution étymologique du terme et de ses variantes

1. 1. Les prémisses étymologiques des mots « poutník »⁵⁰ et « pèlerin »

Le tchèque possède deux mots pour désigner un voyage : *cěsta* et *pút*.⁵¹ Selon le *Slovník jazyka staroslověnského, Lexicon Linguae palaeoslovenicae* [Dictionnaire du slave ancien],⁵² le substantif *cesta*,⁵³ qui signifie « chemin et plus tard route », est un terme commun de toutes les langues slaves.⁵⁴ D'après l'étude du linguiste Petr Nejedlý, le terme *cěsta* est polysémique : concret et abstrait. Il est issu de la racine *skeid-* qui signifie

⁵⁰ Les plus anciennes occurrences littéraires tchèques présentées sont tirées du fonds des archives de L'Institut pour la langue tchèque à Prague (Ústav pro jazyk český). D'une part, nous avons consulté les matériaux manuscrits rassemblés par le linguiste Jan Gebauer qui ont servi de base à l'élaboration des dictionnaires étymologiques du tchèque ancien du X^e au XVIII^e siècle. D'autre part, on a étudié ses listes de sources étymologiques du tchèque moderne qui contiennent des entrées du début du XIX^e siècle jusqu'à nos jours. Chaque terme possède une explication d'ordre sémantique assez brève et les entrées sont classées de façon chronologique. Les deux fonds d'archives sont conservés par l'Institut pour la langue tchèque de l'Académie des sciences de la République tchèque (Ústav pro jazyk český, Akademie věd České republiky). Les fiches de Jan Gebauer ont été numérisées et rendues accessibles au public sur le site Internet <http://vokabular.ujc.cas.cz> (page consultée le 3 janvier 2006).

⁵¹ *Cesta* signifie « voyage, chemin ». *Pút* est l'origine étymologique du mot « pèlerinage ».

⁵² *Slovník jazyka staroslověnského, Lexicon Linguae palaeoslovenicae*, tome III, [Dictionnaire du slave ancien], Prague, Academia, 1973 -1982, p. 535.

⁵³ La transcription originale en cyrillique est « пѣть, -и, ».

⁵⁴ *Etymologický slovník jazyka českého*, Druhé opravené a doplněné vydání, [Dictionnaire étymologique de la langue tchèque, Seconde édition revue et corrigée], sous la dir. de Václav Machek, Prague, Akademia, nakladatelství Československé Akademie věd, 1968.

« séparer, trier ». Il a d'abord désigné un endroit débarrassé d'obstacles qui permettait d'avoir accès à un lieu. Il a abondamment été utilisé en tchèque ancien notamment dans des expressions du type « se frayer un chemin par l'épée ».⁵⁵ Son sens premier renvoie à « un passage libéré par lequel il est possible de poursuivre son déplacement ». Or, cette appellation peut aussi désigner une « direction ou trajectoire ».⁵⁶ Cette utilisation du terme *cěsta* est attestée surtout dans les syntagmes avec des précisions adverbiales telles « d'où » ou « quelque part ».⁵⁷ Enfin, ce mot peut signifier dans un certain contexte « chemin, marche ou pèlerinage ».⁵⁸ Il possède aussi un certain nombre de formes dérivées, dont *pocěstník*, « celui que l'on trouve sur les chemins » qui est synonyme de pèlerin. Un terme beaucoup plus tardif, *cestovatel*, « voyageur » fut créé à partir de la même racine.

Le terme tchèque *pútnyk*, « pèlerin », est un substantif dérivé du mot *pút*. Des deux familles de mots, celle de *pút* était la plus développée en ancien tchèque. Lorsqu'on étudie l'origine étymologique du mot, on doit remonter vers la racine indo-européenne *pont-*, (que l'on peut comparer avec le mot latin *pons*, « pont »). Ce terme désigne ce qui permet de traverser un terrain difficile. Cette définition d'un moyen de franchissement a pris, par métonymie, le sens de l'action correspondante : « faire un chemin, se déplacer vers un endroit ». De plus, le substantif *pút* était souvent utilisé pour indiquer la distance à parcourir.⁵⁹ D'autre part, l'utilisation du verbe *putovati* dans le sens « faire un pèlerinage » en Terre Sainte a commencé à se répandre. Cette dichotomie entre un voyage laïque et un voyage religieux s'est maintenue jusqu'à nos jours.

⁵⁵ « [...] *cěstu mečem proklestiti* [...] ». Petr Nejedlý, « *Ze staročeského slovníku. Pojem cesty ve světle staročeské slovní zásoby* » [« Extrait du dictionnaire du tchèque ancien. La notion de voyage à la lumière du vocabulaire du tchèque ancien »]. In : *Listy filologické* CXIX, [Journal philologique CXIX], No. 1-4, Prague, 1996, p. 53.

⁵⁶ *Cesta, směr*.

⁵⁷ « *odněkud, někam* ». Petr Nejedlý, « *Ze staročeského slovníku. Pojem cesty ve světle staročeské slovní zásoby* » [« Extrait du dictionnaire du tchèque ancien. La notion de voyage à la lumière du vocabulaire du tchèque ancien »]. In : *Listy filologické* CXIX, [Journal philologique CXIX], *op. cit.*, p.54.

⁵⁸ *Cesta, pochod, putování*.

⁵⁹ « [...] *z Ancona čtyři dny púti jdú do palestinské země* [...] », [ça prend quatre jours de marche pour aller d'Ankara au pays palestinien], Petr Nejedlý, « *Ze staročeského slovníku. Pojem cesty ve světle staročeské slovní zásoby* » [« Extrait du dictionnaire du tchèque ancien. La notion de voyage à la lumière du vocabulaire du tchèque ancien »]. In : *Listy filologické* CXIX, [Journal philologique CXIX], *op. cit.*, p. 53.

La mention la plus ancienne du mot pèlerin en tchèque date de 1124. Il s'agit du mot *putnyk* utilisé dans une traduction du latin *peregrinus* dans un *Exemplarius*, un recueil d'extraits de la Bible à l'usage des prêtres.⁶⁰

Le terme *peregrinus*, légèrement modifié en bas latin en *pelegrinus*, est aussi à l'origine du « pèlerin » qui apparaît en ancien français en 1050. Le substantif *peregrinus* « qui voyage à l'étranger, vient de l'étranger, concerne l'étranger » est dérivé de l'adverbe *peregri*, *peregre* qui signifie « à l'étranger » et « de l'étranger ». Cet adverbe est composé d'*ager* « champs, campagne », « territoire, pays » et d'un premier élément discuté.⁶¹

Sous l'inspiration chrétienne, *peregrinus* s'est rattaché à différents types d'exil, notamment ceux du peuple de l'Exode, des justes et des prophètes errant dans le désert. Puis les moines ont commencé à imiter ces marches d'exil en quittant leur pays sur les traces de Jésus-Christ. Pierre Canivet remarque que « déjà, dès le premier tiers du IV^e siècle, vers 333, nous avons la relation d'un pèlerin qui se rend de Bordeaux à Jérusalem et s'en revient par Rome et Milan.

De la fin du IV^e siècle date le récit savoureux de cette dame venue d'Espagne - qui parcourt l'Orient en notant ses impressions de voyage, en marge de sa relation si instructive sur les sites bibliques qu'elle visite, sur les sanctuaires des martyrs où elle s'arrête pour faire ses dévotions, sur la liturgie à laquelle elle assiste à Jérusalem.⁶²

Par conséquent, entre le IX^e et le XI^e siècle le sens du mot change, la connotation de l'Autre, de l'étranger s'estompe et *peregrinus* désigne désormais « le voyageur religieux »,

⁶⁰ *Exemplarius, sbírka exempel, tj. příkladů hlavně pro potřebu kazatelů*, [Recueil d'exemples surtout à l'usage des prêtres], Prague, Ústav pro jazyk český, [Institut pour la langue tchèque], 1366.

⁶¹ D'après Meillet, il s'agit d'un adjectif indoeuropéen *pero-* « lointain » et qui a son correspondant exact dans le sanscrit *párah* « éloigné ». D'autres linguistes voient dans *per-* la préposition latine *per* « à travers ». Cité d'après *Le Robert dictionnaire historique de la langue française*, tome 2, sous la dir. d'Alain Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992 ; rééd. 2000, p.2637.

⁶² Pierre Canivet, « Le pèlerinage dans le Proche Orient dans les premiers siècles de l'église ». In : *Colloque sur le pèlerinage du Centre européen d'Art sacré, 18, 19 et 20 juin 1982*, ouvrage publié avec le concours du Conseil Régional de Lorraine et du Centre National des Lettres, Pont – à – Mousson, Abbaye des Prémontrés, No. 4, 1983, p. 9.

le frère dans la foi, cheminant vers un sanctuaire.⁶³ Plus tard, au XII^e siècle, le pèlerin en Terre Sainte deviendra tout naturellement un croisé.

À l'époque où la langue tchèque adopte le terme *pútnyk*, Jindřich Zdík, le sixième évêque d'Olomouc, exerçant sa fonction de 1126 à 1150, effectue un pèlerinage à Jérusalem. Il en rapporte des reliques, dont notamment un fragment de la Croix.⁶⁴ Zdík est l'un des premiers pèlerins religieux tchèques alors que la France connaît une expansion des pèlerinages dès le tournant du XI^e et du XII^e siècle. Il reste à démontrer à quel point ce phénomène coïncide avec l'accroissement des préoccupations eschatologiques liées à l'approche du passage au nouveau millénaire. Car les avis des historiens divergent sur ce sujet. Alors que Norman Cohn dans son livre intitulé *The Pursuit of the millennium (Les Fanatiques de l'Apocalypse : millénaristes révolutionnaires et anarchistes mystiques au Moyen Âge)*⁶⁵ prouve l'existence des peurs millénaristes, d'autres ont essayé de démontrer qu'il s'agit d'un mythe créé au XVI^e siècle et repris au XIX^e par exemple par Jules Michelet.⁶⁶ Toutefois, aussi selon Georges Duby une certaine « inquiétude diffuse » dans l'Occident de cette époque est incontestable.⁶⁷

Au Moyen Âge, le pèlerin chrétien est doté des signes distinctifs précis. Il est vêtu de façon sobre (le plus souvent en habit de tissu écru marron ou gris), il porte une écharpe et une pèlerine. À la main, il tient un bâton (appelé aussi bourdon), orné d'un grand nœud à son extrémité. Le pèlerin est muni d'une besace et d'une gourde. L'ensemble de l'équipement est béni avant le départ.

⁶³ Cf. Michel Sot, « Pèlerinage ». In : *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, sous la dir. de Jacques Le Goff, Jean-Claude Schmitt, Paris, Fayard, « Librairie Arthème », 1999, pp. 892-905.

⁶⁴ Cf. le livre de František Odehnal, *Poutní místa Moravy a Slezska*, [Les lieux de pèlerinage de la Moravie et de la Silésie], Prague, Nakladatelství Debora, 1995.

⁶⁵ Norman Cohn, *The Pursuit of the millennium*, Londres, M. Secker and Warburg, 1957 ; *Les Fanatiques de l'Apocalypse : millénaristes révolutionnaires et anarchistes mystiques au Moyen Âge*, trad. de l'anglais par Simone Clémendot avec la collaboration de Michel Fuchs et Paul Rosenberg, Paris, Payot, 1983.

⁶⁶ Cf. Dom F. Plaine, « Les prétendues terreurs de l'an mille », *Revue des questions historiques*, 1873, pp. 145-164 ; Ferdinand Lot, « Le mythe des 'Terreurs de l'an mille' », *Mercure de France*, No.300, 1947, pp. 639-55 ; Edmond Pognon, *L'an mille. Œuvres de Liutprand, Raoul Glaber, Adémar de Chabannes, Adalberon et Helgaud réunies, traduites et présentées par Edmond Pognon*, Paris, Gallimard, 1947 ; Sylvain Gouguenheim, « Les fausses terreurs de l'an Mil ; attente de la fin des temps ou approfondissement de la foi ? », Paris, Éditions Picard, 1999 ; « Les fausses terreurs de l'an mil », *Nouvelle Revue d'Histoire*, No. 41, mars-avril 2009, p. 53.

⁶⁷ Cf. Georges Duby, *L'An Mil*, Paris, Julliard, « Folio/Histoire », 1974.

Il arrive que certains missionnaires et pèlerins célèbres soient sanctifiés.⁶⁸ Hormis Jérusalem, les pèlerinages chrétiens du Moyen Âge mènent le plus souvent aux sépulcres des saints Pierre et Paul à Rome, de saint Jacques le Grand à Saint-Jacques-de-Compostelle ou de Sainte-Marie de Rocamadour ou de la Sainte-Baume. Dans les cathédrales gothiques, le pèlerinage à Jérusalem est représenté sur le sol sous forme de labyrinthe. On considère que la plus ancienne image du labyrinthe chrétien se trouve dans la basilique de San Reparatus bâtie sous l'empereur Constantin autour de l'an 324, située à Chlef en Algérie. Partant du centre du labyrinthe, on peut lire l'inscription « Sancta Ecclesia » indiquée dans un jeu de lettres de plus de trois mille façons différentes. Un autre labyrinthe algérien, datant des années 440 se situe à Tizgirt-sur-Mer. Il est construit d'une couronne ouverte comprenant un agneau christique. L'ensemble du tableau est conçu comme une allégorie de la vie humaine comportant toutes ses épreuves. Le centre symbolise l'attente du salut sous la forme de la Jérusalem céleste. On pratique même une danse religieuse imitant le pèlerinage à Jérusalem. On danse sur les schémas labyrinthiques du sol des cathédrales gothiques par exemple à Chartres ou à Amiens. Siegfried Kracauer d'expliquer :

La danse est aux hommes violentés par l'intellect une possibilité de saisir l'éternel ; la double existence devient pour eux un double comportement dans le temps lui-même ; c'est seulement dans l'éphémère qu'ils saisissent le non-éphémère. C'est pourquoi, à l'intérieur du médium temporel également, décisive est cette transformation formelle, cette sortie hors du temps de l'activité profane pour passer dans un autre temps ; c'est le rythme en soi et non celui indiqué par la danse. Et même dans ce médium-là, ces figures réduites à des points ne peuvent, d'une seule haleine pour ainsi dire, prendre possession de la double existence, comme font les hommes réellement existants. Arrachées à la tension que l'éternel reçoit du temporel, elles ne sont pas à la fois ici et là-bas, mais d'abord ici et ensuite en un autre endroit – ici également.⁶⁹

⁶⁸ Jacques le Grand, Julian l'Hospitalier, Roch, Coloman et d'autres. Cf. Gerd Heinz-Mohr, *Lexikon der Symbole, Bilder und Zeichen in der christlichen Kunst*, München, Eugen Diederichs Verlag, 1971 ; *Lexikon symbolů, obrázky a znaky křesťanského umění*, [le Dictionnaire des symboles, images et signes de l'art chrétien] trad. de l'allemand par. Eva Urbánková, Prague, Volvox globator, 1999.

⁶⁹ Siegfried Kracauer, « *Die Reise und der Tanz* » (« Le Voyage et la danse »), *Frankfurter Zeitung* [Le Journal de Francfort], le 15 mars 1925 ; Cité d'après *Le Voyage et la danse, figures de ville et vue de films*, trad. de l'allemand par Sabine Cornille, textes choisis et présentés par Philippe Despoix, Sainte-Foy (Québec), Éditions de la Maison des sciences de l'homme, les Presses de l'Université Laval, collection « Philia », 2008, pp. 27-28.

En Bohême, la pratique du pèlerinage ne se répand que pendant la deuxième moitié du XIII^e siècle. Du point de vue historique, l'essor du culte marial et des cultes d'autres saints ainsi que l'engouement pour le pèlerinage en Bohême pourraient être interprétés comme une réaction défensive contre l'invasion des Mongols en Europe centrale qui a lieu en 1240 et 1241. Au début du XIV^e siècle, c'est la ville de Rome qui devient la destination préférée des pèlerins tchèques et moraves.⁷⁰

Notons cependant que le pèlerinage est une coutume largement antérieure au christianisme.

En Grèce antique, les adeptes du culte de Déméter partaient d'Athènes pour se rendre, dans une pérégrination solennelle, au sanctuaire de la déesse à Éleusis ; leur but était de se rapprocher progressivement du mystère afin de l'aborder dans les conditions psychiques appropriées.⁷¹

Le pèlerinage était une pratique obligatoire du Judaïsme avant la destruction du Temple de Salomon par Nabuchodonosor, vers 570 avant l'ère chrétienne et sous le Second Temple, reconstruit au retour des Juifs de leur captivité de soixante-dix ans à Babylone. Par la suite, le pèlerinage cessa d'être une obligation mais il ne disparut pas pour autant. Selon Léon Abramowicz

le pèlerinage est, pour le juif, compris comme un commandement de se mettre en route, en quête du sacré et en quête de l'Unité. En effet lors du pèlerinage se réalise l'unité de la communauté juive : le peuple juif rencontre le sacré et son Dieu.⁷²

⁷⁰ Le roi Charles IV subventionne même une auberge pour les pèlerins venus à Rome de la Bohême. Les sauf-conduits accordés par la cour aragonaise entre 1379-1415 témoignent de la présence des Tchèques également à Saint-Jacques-de-Compostelle. Cf. Michel Sot, « Pèlerinage », *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, op. cit., p. 901.

⁷¹ *Encyclopédie des symboles*, sous la dir. de Michel Cazenave, Paris, Le Livre de poche, « la Pochothèque », 1996, p. 511.

⁷² Léon Abramowicz, « Quelques aspects du pèlerinage juif ». In : *Colloque sur le pèlerinage du Centre européen d'Art sacré, 18, 19 et 20 juin 1982*, op. cit., p. 29.

En hébreu il existe deux mots équivalents du « pèlerinage » *ole laréguel*, « monter à pied », et *aliya* qui signifie « ascension » ou « montée ». ⁷³ *Ole laréguel* est le terme par lequel on désignait le pèlerinage à Jérusalem que devaient effectuer les Israélites vivant dans le Royaume d'Israël ou le Royaume de Judas pendant les Trois Fêtes de Pèlerinage, à savoir, Pessah (la « Pâque »), Shavouot (la « Pentecôte ») et Soukkot (« Tabernacles ») aussi connus sous le nom *Shalosh regalim*. Comme il était prescrit dans la *Torah* (*Livre de l'Exode* 23 : 14-17), les pèlerins devaient monter vers Jérusalem, vers Sion, d'où sortit la parole de Dieu. Ainsi, en rapport avec le mouvement, utilise-t-on un autre terme, *aliya*. Avant d'atteindre « la cité de la paix » ⁷⁴, l'homme doit se réconcilier avec ses proches et avec lui-même. Le cheminement aboutit devant le Temple où l'on se réunit autour de la Présence, où « le peuple juif rencontre le sacré et son Dieu ». ⁷⁵

En Bohême, la langue tchèque du XIII^e siècle réagit à la pratique du pèlerinage et on crée de nouvelles occurrences afin de distinguer les voyageurs motivés par des buts profanes des voyageurs religieux. On trouve la locution *pocestny putnyk* (pèlerin des chemins) en 1365 dans une traduction des trois épîtres sur Saint Jérôme : « *O dní putnyku* » [« Des jours d'un pèlerin »], ⁷⁶ puis dans l'édition de Štítný du « *Štítenský sborník Vyšehradský* » [« Recueil de Vyšehrad de Štítný »] de 1396 : « *pocestny putnyk, když dlúho spav, zamešká se po tovařiším* ». ⁷⁷ Cet adjectif tantôt met l'accent sur l'effort physique que développe le pèlerin en cheminant, tantôt permet de distinguer ce type de chemin, le pèlerinage religieux, des autres. Le chemin devient alors un symbole, celui de la dévotion et de l'espérance de l'homme. Petr Nejedlý, dans son étude de l'étymologie du mot *pút* en ancien tchèque, signale aussi l'existence d'un dérivé « de pèlerinage », *putovní*. Le linguiste, analysant un texte de Tomáš Štítný ze Štítného, interprète le sens de cet adjectif comme « se mettre en

⁷³ *Ibid.*, p. 24.

⁷⁴ Telle est la signification de *Yerushalaïm*, composé de *ir* - cité et de *shalom* - paix. *Ibidem*.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 29.

⁷⁶ *O svatém Jeronýmovi knihy troje (tj. tři epištoly : Eusebii epistola de morte Hieronymi)*, [Trois livres sur le Saint Jérôme (c'est-à-dire trois épîtres : : épître d'Eusèbe sur la mort de Jérôme)], Prague, *Ústav pro jazyk český* [Institut pour la langue tchèque], 1365.

⁷⁷ « le pèlerin en voyage, après avoir longtemps dormi, s'attarda avec les valets ». In : *Štítenský sborník Vyšehradský*, [Recueil de Vyšehrad de Štítný], Prague, *Ústav pro jazyk český* [Institut pour la langue tchèque], 1396 ; rééd. Tomáš Štítný ze Štítného, *Sborník vyšehradský*, [Recueil de Vyšehrad], Prague, Éditions Ryšánek, 1960.

route vers la Jérusalem céleste ».⁷⁸ Le mot aurait donc acquis une nouvelle connotation sous l'influence des pratiques chrétiennes. Le terme *pútník* apparaît également dans les écrits du successeur de Tomáš Štítný, le réformateur Petr Chelčický.⁷⁹ Jindřich Suso intègre un récit sur le pèlerinage de l'homme sur terre dans son ouvrage intitulé *L'Horloge de l'éternelle sagesse*, traduit en tchèque du latin : « Puis, tu devrais te rendre compte où tu es, que tu te trouves dans la vallée de tous les maux, que tu es un pèlerin dans un désert, là où le mal se mêle au bien ».⁸⁰

Le pèlerin devient un symbole religieux. Il incarne la situation de l'homme sur terre. La notion de l'étrangeté, intrinsèque au terme latin, garde son importance dans la compréhension de cette figure allégorique. Le pèlerin ne fait que passer et donc ne se sent nulle part chez lui. Il parcourt un environnement hostile et doit dépasser les obstacles surgissant sur son chemin. De ce fait, il n'est jamais libre de s'arrêter. Le *Dictionnaire des symboles* détermine le pèlerin comme un symbole qui exprime « non seulement le caractère transitoire de toute situation, mais le détachement intérieur, par rapport au présent, et l'attachement à des fins lointaines et de nature supérieure ».⁸¹

L'acception du pèlerin comme voyageur ayant des motifs religieux n'est pas la seule qui ait survécu dans l'imaginaire du Moyen Âge et du début de la Renaissance. Le pèlerin devient aussi un antihéros. Tel est le cas du vagabond figurant dans le poème épique *le Roman d'Alexandre*. « [...] elles [les filles de Scedas] accueillirent deux jeunes pèlerins pour que ceux-ci passent la nuit dans leur maison ; ils se soûlèrent de vin et firent, pendant toute la nuit, violence aux vierges qui, ayant perdu leur innocence, ne voulurent plus vivre et en conséquence se tuèrent. »⁸² Dans ce poème, les pèlerins sont caractérisés comme des

⁷⁸ « bráti sě k věčnému Jeruzalému ». Cf. Tomáš Štítný in Petr Nejedlý, « Ze staročeského slovníku : Pojem cesty ve světle staročeské slovní zásoby ». In : *Listy filologické* CXIX, [« Extrait du dictionnaire du tchèque ancien : Le terme de voyage à la lumière du vocabulaire du tchèque ancien »]. In : *Journal philologique* CXIX, *op. cit.*, p. 53.

⁷⁹ « Ty sám putník jsi neb přichoze. » [Toi-même tu es un pèlerin car tu arrives à nous.] In : Petr Chelčický, *Postilla*, vers la moitié des années 1430, rééd. Prague, Éditions Smetánka, 1900.

⁸⁰ « Potom máš znamenati, kde jsi, že jsi v údolij všie psoty, jakožto pútník na púšti, tu kdež zle s dobrým smiešeno jest ». Jindřich Suso, *Orloj věčné moudrosti*, [L'Horloge de l'éternelle sagesse], traduction du latin de *Horologium aeternae sapientiae*, Prague, *Ústav pro jazyk český* [Institut pour la langue tchèque], 1469.

⁸¹ *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres.*, sous la dir. de Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, Paris, Robert Laffont / Jupiter, Bouquins, 1982, p. 737.

⁸² « [...] přijaly [dcery Setlasiovy, tj. Scedasovy] dva jinochy pútníky, aby v domu jejich nocovali ; jenž, opivše se vínem, přes celú noc činili sú násilé pannám, kteréžto, potrativše čistotu, nechtěly sú děle živý býti, a tak samy se zabily sú. » In : *Alexandria, epická báseň o Alexandrovi Velikém*, [Le Roman d'Alexandre, un

inconnus malveillants.⁸³ Cette connotation existe aussi en français. L'emploi du mot « pèlerin » dans un sens péjoratif apparaît dans la comédie de Molière *Don Juan ou le festin de Pierre* présentée au Théâtre du Palais-Royal à Paris le 5 février 1665. Cette occurrence se maintient jusqu'au XIX^e siècle. Dans un registre familier, le mot « pèlerin » possède cette connotation méprisante et devient synonyme de gaillard : « Vous allez avec Rusca ? [...] me dit mon capitaine. Prenez garde à vous, c'est un malin singe et un vaurien fini [...] Voilà le pèlerin [...] Ainsi attention ! »⁸⁴

Nous pourrions rapprocher l'emploi du substantif tchèque dans ce contexte du « rôdeur » français, même si ce terme ne fut officiellement attesté par les académiciens qu'à la fin du XVII^e siècle. L'appellation « rôdeur » s'applique à une personne qui parcourt une région ou un lieu en errant ou qui « tourne autour de quelqu'un dans un but intéressé ». Il renvoie aussi à une personne d'allure suspecte qui erre à la recherche d'un mauvais coup à faire. Le substantif et l'adjectif français se répandent au XIX^e siècle pour « qualifier une personne qui vagabonde à la recherche d'aventures plus ou moins louches. »⁸⁵ Il a été utilisé notamment dans la locution « rôdeur de nuit » pour désigner des « gens de débauche ou de mauvaise vie » ou encore des brigands. On trouve toutefois également des acceptions positives comme « celui ou celle qui flâne, se promène sans but précis » ou « aime à aller en certains lieux ». ⁸⁶ Le terme « rôdeur » désigne également « un esprit, un fantôme errant », notamment dans l'œuvre d'Alfred de Musset et de Guy de Maupassant.⁸⁷

Le terme *pútnyk* figure aussi dans un manuel de médecine écrit par Guillermo de Saliceto et traduit en tchèque pendant la deuxième moitié du XV^e siècle. Le savant décrit les symptômes d'une maladie qui touche notamment ceux qui se déplacent beaucoup : « Il

poème épique sur Alexandre la Grand], České Budějovice, Jihočeské muzeum [Musée de Bohême du Sud], 1486.

⁸³ L'article du *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* fait allusion à quelques tendances décadentes des pèlerins : [...] ces nuits passées à la belle étoile, non sans quelque danger pour la santé et les bonnes mœurs (les pèlerinages, à ce point de vue, ont une ancienne et détestable réputation) [...]. *Grand dictionnaire universel du XIX^e*, Première partie, P.-Phil., tome XII, Genève-Paris, Slatkine, 1982, p. 519.

⁸⁴ Honoré de Balzac, *Œuvres div.*, tome 2, 1832, p. 495 ; cité d'après *Le Trésor de la langue française, Dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle (1789-1960)*, tome XII, édité par le centre national de la recherche scientifique, Paris, Gallimard, 1988, p. 1289.

⁸⁵ *Robert dictionnaire historique de la langue française, op. cit.*, tome III, p.3271.

⁸⁶ Cf. *Le Trésor de la langue française, Dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle (1789-1960)*, Tome XIV, Paris, Gallimard, 1990, p. 1198.

⁸⁷ *Robert dictionnaire historique de la langue française, op. cit.*, p. 3271.

s'agit d'une infirmité qui touche notamment les accoucheuses, les pèlerins et ceux qui restent souvent debout ou qui travaillent des jambes.»⁸⁸ D'après la formulation du diagnostic de Saliceto, il est évident que ceux qui partent en pèlerinage (vêtus de costume gris) perdent temporairement leur statut social (déterminé par le métier exercé dans leur communauté d'origine). En partant, ils font profession d'être simples hommes cheminant vers un sanctuaire. Pour compléter le tableau des occurrences des termes liés au mot *pèlerin*, signalons l'existence de néologismes du type *mnohoputnici*, difficilement traduisible en français. Il s'agit d'un amalgame du mot *mnoho* « beaucoup, en grande quantité » et de *putnik* « pèlerin ». On trouve une occurrence dans *Třebíčský žalnář* [Livre de psaumes de Třebíč] de la fin du XIV^e siècle : « *Mnohoputniczi jest byla duše má.* »⁸⁹ Dans ce contexte, *mnohoputniczi* est un adjectif qualificatif du mot « âme » et pourrait être interprété comme « mon âme fut livrée à de nombreux pèlerinages ».

L'orthographe du mot *putnyk* évolue vers la fin du XV^e siècle. Dès lors il peut être orthographié aussi comme *poutník*, forme attestée en tchèque moderne.

En 1627, le catholicisme est imposé comme l'unique confession légale en Bohême. Après le concile de Trente, les pèlerinages procurent à l'Église l'occasion de manifester sa grandeur dans le but de regagner la confiance du peuple. Mais la floraison du culte des saints en cette période n'est pas seulement le fruit de la pression des autorités cléricales. Il y a un retour à la tradition du pèlerinage moyenâgeux dans les couches populaires.

Contrairement aux pratiques du haut Moyen Âge, le pèlerinage n'est plus imposé par les prêtres comme un acte expiatoire de divers péchés.⁹⁰ Il devient propre à la culture de l'homme baroque qui participe à ces rituels structurant la vie du chrétien. Historienne tchèque, Zdeňka Prokopová qualifie l'omniprésence des pratiques religieuses et la grande participation aux pèlerinages de thérapie. Elle parle d'une sorte de réconfort psychologique aux tourments recherché par les catholiques tchèques au cours des pèlerinages après la défaite de la Montagne Blanche. Certes, ce réconfort existe probablement et on pourrait le

⁸⁸ « [...] stávat' se /neduh/ obecně těhařám, pútníkóm a těm, ježto mnoho stávají neb nohami pracují. » In : *Salicetova Raná lékařství*, [La médecine primitive de Saliceto], trad. du latin *Chirurgia*, première moitié du XV^e siècle, manuscrit de la traduction est de la deuxième moitié du XV^e, Prague, Institut pour la langue tchèque.

⁸⁹ In *Třebíčský žalnář* [Livre de psaumes de Třebíč],. Prague, *Ústav pro jazyk český*[Institut pour la langue tchèque], fin du XIV^e siècle..

⁹⁰ Cf. Zdeňka Prokopová, « *Poutník* », [Pèlerin]. In : *Člověk českého raného novověku*, [L'homme du début des temps modernes tchèque], sous la dir. de Václav Bůžek, Pavel Král, Prague, Argo, 2007, pp. 255-274.

comparer aux voyages organisés dans les lieux de culte d'aujourd'hui qui constituent une des branches du tourisme. Les motivations des pèlerins sont néanmoins multiples. Il faut admettre que pour les plus pieux, c'est toujours, comme au Moyen Âge, une envie ardente de vivre une réalité transcendante qui constituait la raison principale de leur départ. Le pèlerinage leur offre une possibilité d'acquérir une nouvelle expérience : entrer en contact physique avec un sépulcre. Pénétrer dans un lieu sacré promet d'établir un lien plus intime avec Dieu. Cette raison est d'ailleurs commune aux pèlerinages pratiqués dans toutes les religions.

1. 2. La figure de pèlerin dans l'œuvre de Comenius et de Bunyan

Jan Amos Comenius, exilé en Hollande, fait du pèlerin le personnage clef de son œuvre *Labyrint světa a ráj srdce (Le Labyrinthe du Monde et le Paradis du Cœur)*.⁹¹ Dans cette « allégorie satyrique », le narrateur entreprend un pèlerinage à travers le monde qui prend la forme d'une grande ville. Les six chemins principaux qui la sillonnent aboutissent tous à une place où s'élève le château de la Sagesse. Le pèlerin est accompagné par deux personnages : « Je-sais-tout » et « Illusion ». En outre, il est muni de lunettes qui l'aident à mieux déchiffrer la réalité. Après avoir visité le château de la Sagesse ainsi que celui de la Fortune qui se trouve dans la partie ouest de la cité, après en avoir suffisamment appris sur les habitudes et vices des citoyens, le pèlerin se retire pour aller visiter les mourants. Ensuite, il paraît devant la mort, puis devant Dieu. Comenius se plaît à esquisser, d'une façon satirique, une typologie des hommes. Or, bien entendu, son œuvre se donne moins pour but d'amuser ses lecteurs que de les éduquer et les guider en peignant une allégorie chrétienne de l'existence de l'homme dans le monde. La prière finale traduit la profonde humanité de l'auteur. Celle-ci ne l'empêche de brosser un tableau critique des diverses couches sociales, du mensonge et de la dissimulation qui règne dans le monde. Le pèlerin de Comenius incarne un homme exemplaire, celui qui préfère s'en remettre à Dieu.

⁹¹ Jan Amos Komenský (Comenius), *Labyrint světa a ráj srdce (Le Labyrinthe du monde et le paradis du cœur)*, (écrit en 1623, publié à Amsterdam en 1631) ; rééd. Prague, Naše vojsko, 1956 ; trad. du tchèque par Xavier Galmiche en collaboration avec Hana Jechová, Paris, Desclée, Édition de la Coupole, 1991.

Le héros mis à l'épreuve dans *The Pilgrim's Progress from this World, to That which is to Come* (*Voyage du pèlerin vers l'éternité bienheureuse*) de John Bunyan quelques dizaines d'années plus tard,⁹² est aussi un pèlerin. Appelé Christian (mot signifiant aussi « chrétien » en anglais), il apprend, en lisant un livre (la Bible) que le lourd fardeau qui pèse sur ses épaules est la somme de ses péchés. Ne voulant pas aller à sa perte, Christian cherche à réparer ses fautes. Suite à une rencontre avec l'Évangéliste, il décide d'entreprendre un voyage vers la Cité Céleste afin d'en être délivré. Faute d'avoir persuadé sa famille de l'accompagner, il se met en route en compagnie de deux voisins. Parti de sa ville natale, la Cité de Destruction⁹³ (dans les diverses traductions françaises, on trouve également l'appellation de Corruption ou de Perdition), Christian chemine vers la Cité Céleste et se trouve confronté à de nombreux obstacles. Il rencontre tantôt des pèlerins, citadins ou paysans, tantôt des créatures fantastiques qui lui tendent des pièges. Accompagné successivement par deux compagnons, Fidèle et Espérendieu et aidé par de nombreux personnages, il atteint la porte de la Cité Céleste. Tous les combats et périple que subit Christian ne sont que des étapes, qui, en fin de compte, renforcent sa foi et son désir de poursuivre le chemin qui le mène au Paradis.

Dans la deuxième partie de l'ouvrage, la femme du pèlerin, Christiana, avisée par un ange du sort de son mari, se met en route, accompagnée de ses enfants et de sa voisine Miséricorde afin d'accomplir la même pérégrination et de le rejoindre au Paradis. Ce récit transmet une idée pure et simple, celle de la bonté du Dieu qui sauve tout homme à condition qu'il fasse preuve de foi et ne s'écarte pas du droit chemin. Le style d'écriture adopté par l'auteur est, sans doute, à l'origine du grand succès de ce texte. Charles Albert Reichen, le traducteur de Bunyan, remarque dans sa préface du *Voyage du pèlerin vers l'éternité bienheureuse* :

qu'en pays anglo-saxons sa popularité atteint presque celle de la Bible [...] En premier lieu, une œuvre comme celle-ci s'accorde singulièrement avec cet appétit du merveilleux, ce goût de la

⁹² John Bunyan, *The Pilgrim's Progress from this World, to That which is to Come : Delivered under the Similitude of a Dream Wherein is Discovered, The Manner of his Setting out, His Dangerous Journey ; And Safe Arrival at the Desired Country*, [Le Voyage du pèlerin vers l'éternité bienheureuse : annoncé sous forme de parabole d'un rêve qui est découverte ; son voyage dangereux et sa sauve arrivée dans le pays désiré, Londres, Nath. Ponder, 1678.

⁹³ The « *City of Destruction* » en anglais.

fable et de la parabole, cet amour du symbole et de l'allégorie qui sont si profondément ancrés dans l'âme humaine.⁹⁴

Le symbole et l'allégorie unissent les œuvres de Comenius et de Bunyan. Mais il ne faut pas omettre, hormis une aisance de style qui rend les textes parfaitement lisibles, un autre trait caractéristique et déterminant pour les deux auteurs : l'humour⁹⁵.

Le Labyrinthe du Monde et le Paradis du Cœur de Comenius marquera la postérité. Au XX^e siècle, il servira d'inspiration par exemple à Josef Čapek dans son *Kulhavý poutník (co jsem na světě uviděl)*, [Pèlerin boiteux (Ce que j'ai vu au monde)] de 1936.⁹⁶ *Le Voyage du pèlerin vers l'éternité bienheureuse* de Bunyan a récemment été adapté par Tim Dowley sous forme de livre pour enfants.⁹⁷

Il résulte de notre analyse linguistique, du Moyen Âge jusqu'à l'époque moderne, les mots « poutník » et « pèlerin », ont été dotés essentiellement de deux sens. Premièrement, ils désignaient un « croyant réalisant son devoir religieux ». Deuxièmement, ils signifiaient « voyageur » ou « vagabond ». Nous avons évoqué une occurrence du « pèlerin malfaiteur » ou « rôdeur » dans la traduction tchèque du *Roman d'Alexandre* de la fin du XV^e siècle. On trouve d'autres exemples de cet emploi aussi en français du VII^e siècle (chez Molière) et du XIX^e siècle.⁹⁸ Les pèlerins se trouvent assimilés aux individus sans domicile, susceptibles de voler, faute d'autres moyens de gagner leur pain.

⁹⁴ John Bunyan, *Le Voyage du pèlerin*, trad. de l'anglais par. Charles-Albert Reichen, Paris, Éditions « Je sers », 1947, p. 7. Le livre a été traduit en soixante-dix langues, entre autres en chinois et en japonais. Cf. *Le Voyage du pèlerin vers l'éternité bienheureuse*, deuxième partie, trad. de l'anglais par. Daniel Jackson, Paris, Librairie Fischbacher, 1906, p. 22.

⁹⁵ Dans sa conclusion de la première partie, Bunyan met son lecteur en garde : « Or, veille à ne point trop t'attacher au dehors / De ma pensée et de n'en voir que le décor. / Les scènes et tableaux de mon imagerie / Ne sont point faits pour qu'on en pleure ou qu'on en rie. / C'est bon pour les enfants et les sots. Quant à toi, / Pénètre mes raisons et renforce ta foi ! » John Bunyan, *Le Voyage du Pèlerin*, trad. de l'anglais par Charles-Albert Reichen, *op. cit.*, p. 183.

⁹⁶ Josef Čapek, *Kulhavý poutník / (co jsem na světě uviděl)*, [Pèlerin boiteux / (Ce que j'ai vu au monde)], Prague, Fr. Borový, 1936.

⁹⁷ *Le voyage du pèlerin : l'œuvre de John Bunyan*, adapté par Tim Dowley, illustré par Steve Stallman, Valence, Éd. LLB, 2005.

⁹⁸ Cf. Henry Murger, *Nuits d'hiver, poésies complètes*, Paris, Michel Lévy frères, 1861, p. 134 ; Cité d'après *Le Trésor de la langue française, Dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle (1789-1960)*, Tome XII, Paris, Gallimard, 1986, pp. 1289-1290.

Par ailleurs, la figure du vagabond ou celle du flâneur qui naît au XIX^e siècle, provoque par son refus manifeste de s'intégrer dans la société. Désormais, la liberté du mouvement est assimilée à l'idée de la révolte.

1. 3. *Homo viator*, passant et flâneur : trois faces du pèlerin au XIX^e siècle

Au XIX^e siècle, le mot *poutník* s'emploie dans un contexte faisant allusion à plusieurs sortes de voyageurs. D'ailleurs, il désigne plus souvent une personne qui effectue un déplacement physique sans aucun rapport avec les pratiques religieuses, ces dernières n'étant plus aussi fréquentes. Le *poutník* se confond avec le *cestovatel*, « voyageur », pour une simple raison, le deuxième terme ne commence à être utilisé qu'au début du XIX^e siècle. C'est seulement à partir de ce moment que l'on opère une distinction entre les deux termes qui restent néanmoins synonymes pendant un certain temps. Certes, des membres de certaines couches sociales des Pays de la Couronne de Bohême (noblesse, clergé, marchands, étudiants et chevaliers) se déplaçaient en Europe dès le bas Moyen Âge mais le but de leur déplacement était souvent autre qu'un simple voyage de plaisance. En effet, le tchèque ancien n'employait pas le verbe « voyager » (*cestovat*) malgré le fait qu'on trouve une occurrence de ce mot dans un fragment d'une des plus anciennes légendes écrites en tchèque, intitulée *Legenda o Jidášovi* [La légende de Judas].⁹⁹ Aussi Josef Jungmann, linguiste et acteur important de la renaissance nationale tchèque, note-t-il dans son *Dictionnaire tchéco-allemand* du début du XIX^e siècle les verbes *cestiti* et *cestugi* et les substantifs masculins *cestowatel*, *cestownjk* et féminins *cestownice*, *cestowatelkyně* et *cestowatelka*.¹⁰⁰

L'article *cestopis*, « récit de voyage », dans *Ottův slovník naučný* [Dictionnaire encyclopédique de J. Otto] recense une liste de voyages effectués par les Tchèques au XV^e

⁹⁹ « *Judáš [...] pírvé cestuje nepřesta, jelíže se dobra města.* » [Judas ne cessa pas de voyager jusqu'à ce qu'il arrive dans une ville], *Legenda o Jidášovi* [Légende de Judas], in : Petr Nejedlý, « *Ze staročeského slovníku. Pojem cesty ve světle staročeské slovní zásoby* » [« Extrait du dictionnaire du tchèque ancien. La notion de voyage à la lumière du vocabulaire du tchèque ancien »]. In : *Listy filologické* CXIX, [Journal philologique CXIX], *op. cit.*, p.55.

¹⁰⁰ *Slovník česko-německý Josefa Jungmanna*, [Dictionnaire tchéco-allemand de Josef Jungmann], tome I, Prague, Pomocj Českého Museum, 1835, p. 228.

et XVI^e siècle.¹⁰¹ La plupart des hommes cités font partie de la noblesse, du corps diplomatique ou du clergé. Cette pratique, n'étant donc pas tout à fait commune, ne nécessite pas un profond développement linguistique. L'étude de Petr Nejedlý, basée sur des sources lexicales rassemblées dans *Slovník jazyka staroslověnského: ukázkový sešit*, [Dictionnaire du slave ancien, cahier de présentation],¹⁰² retrace l'histoire de la signification du terme *cesta*, « voyage ». À partir du XIV^e siècle¹⁰³ on commença à utiliser le verbe dérivatif *čestiti* « se frayer un chemin ».¹⁰⁴ Or, selon Nejedlý, celui-ci serait l'invention d'un seul auteur, probablement de Jan Hus. Un autre néologisme de la plume de ce dernier pourrait en témoigner. Il s'agit de *čestník* qui signifie à nouveau « pèlerin ».¹⁰⁵ Par défaut, le tchèque utilisait le verbe simple *jíti*, « marcher » ou « aller » pour décrire l'acte physique du déplacement et les verbes *putovati* ou *zputovati*¹⁰⁶ dans un sens plus général. Parfois on les remplaçait par des termes aujourd'hui désuets, *hostiti se* ou *spolujíti*.¹⁰⁷ Un nouveau dérivé de *cestovat* « voyager » (terme construit d'après l'exemple

¹⁰¹ « [...] podnikalít Čechové v XV. a XVI. století z rozličných příčin cesty do cizích zemí, a k mužům takovým náleželi Lev z Rožmitála, jenž za poselstvím diplomatickým procestoval velkou část Evropy, bratři Bohuslav a Jan z Lobkovic, Oldřich Prelát z Vlkanova, Václav Vratislav z Mitrovic, Křištof Harant z Polžic, bratr Martin Kabátník a jiní. » [Au XV^e et XVI^e siècles, les Tchèques entreprenaient des voyages à l'étranger pour diverses raisons. Parmi ces hommes il y avait Lev de Rožmitál qui a traversé une grande partie d'Europe pour une mission diplomatique, les frères Bohuslav et Jan de Lobkovice, Oldřich Prelát de Vlkanov, Václav Vratislav de Mitrovic, Křištof Harant de Polžice, frère Martin Kabátník et d'autres. »] *Ottův slovník naučný, ilustrovaná encyclopaedie obecných vědomostí* [Dictionnaire encyclopédique de Jan Otto, encyclopédie illustrée de culture générale], Prague, Jan Otto, tome 5, 1892, p. 330.

¹⁰² *Slovník jazyka staroslověnského: ukázkový sešit*, [Dictionnaire du slave ancien :cahier de présentation], Josef Kurz, Antonín Dostál *et alii*, Prague, ČSAV [Académie des sciences tchécoslovaque], 1956.

¹⁰³ L'auteur de l'article précise que la période du Moyen Âge se clôt à la fin du XV^e siècle. C'est à cette époque que commence à se manifester le courant de la Renaissance dans les pays tchèques.

¹⁰⁴ « *klestít si cestu* », Petr Nejedlý, « *Ze staročeského slovníku. Pojem cesty ve světle staročeské slovní zásoby* » [« Extrait du dictionnaire du tchèque ancien. La notion de voyage à la lumière du vocabulaire du tchèque ancien »]. In : *Listy filologické CXIX*, [Journal philologique CXIX], *op. cit.*, p. 54.

¹⁰⁵ « [...] *chléb posilující cestníkům, jenž táhnů k životu věčnému [...]* », [« le pain qui donne de la force aux pèlerins qui s'acheminent vers la vie éternelle »], in Jan Hus, *Výklad*, [Explication] cité d'après Petr Nejedlý, « *Ze staročeského slovníku. Pojem cesty ve světle staročeské slovní zásoby* » [« Extrait du dictionnaire du tchèque ancien. La notion de voyage à la lumière du vocabulaire du tchèque ancien »]. In : *Listy filologické CXIX*, [Journal philologique CXIX], *op. cit.*, p. 54. Les termes correspondant en anglais et en allemand sont « *wanderer* » et « *Reisender* ».

¹⁰⁶ Issu de « *půt* », « *zputovati* » s'employait au sens du verbe moderne « *procestovat* » ce qui signifie « voyager à travers ». Ce terme est attesté dans la préface de la traduction tchèque du *Livre des merveilles du monde* de Jean de Mandeville faite par Vavřinec z Březové. Cf. *Cestopis* [Livre de voyages], trad. en tchèque par Vavřinec z Březové, Prague, Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění : Bursík a Kohout [Académie tchèque des sciences, des lettres de l'art de l'empereur François-Joseph : Bursík et Kohout], 1911.

¹⁰⁷ Ces archaïsmes sont difficilement traduisibles. Le premier terme désignant « aller par-ci par-là comme un étranger, rôder » est dérivé du substantif *ghost* puis *host* qui signifie « étranger ou nouveau arrivé ». Le second mot est un composé de la préposition « ensemble » et du verbe « aller ».

de dérivation du verbe allemand *reisen* en substantif *reisende*¹⁰⁸), est attesté au début du XIX^e siècle par Josef Jungmann. Il s'agit de l'adjectif *cestovní*, « de voyage ».

À cette époque a lieu l'essor des voyages en Europe et on commence à utiliser le mot « tourisme », apparu pour la première fois dans l'ouvrage de l'Anglais Louis Simond, publié en 1816.¹⁰⁹ Outre les escapades touristiques et les voyages « initiatiques » en Italie, les écrivains tchèques décrivent des pèlerinages à travers les Pays de la Couronne de Bohême entrepris afin de faire mieux connaître leur patrie et ses mœurs traditionnelles. Ces récits nourrissent le patriotisme slave. Les récits de Zdirad Polák et de Jan Kollár sont à l'origine de la passion pour les récits de voyage. Les jeunes auteurs romantiques les accueillent avec enthousiasme.¹¹⁰

En effet, dans la métaphysique du poète Karel Hynek Mácha, figure de proue de l'école romantique tchèque, le pèlerin acquiert un sens symbolique.¹¹¹ Dans un poème de 1837, écrit en son hommage par Karel Drahotín Štúr, intitulé « *Pouť mladého pěvce (Žalozpěv Karla Hynka Máchy od Karla Drahotína Štúra obětovaný* », [Pèlerinage du jeune chanteur (Hymne triste dévoué à Karel Hynek Mácha par Karel Drahotín Štúr)],¹¹² figure le néologisme « *zpěvopoutník* ». Ce terme désigne le poète Mácha comme un pèlerin-chanteur. A partir de ce moment, le pèlerinage est lié à l'acte de l'écriture, il constitue sa source d'inspiration. On reconnaît dans cette appellation un type de poète pèlerin auquel succéderont les poètes promeneurs et passants urbains. Il n'est point surprenant que de nombreux auteurs et éditeurs choisissent pour titre de leurs ouvrages consacrés à K. H. Mácha l'attribut pèlerin. Car le pèlerinage, un leitmotiv au sein de son œuvre, tient une place très importante dans la vie de l'auteur, fervent voyageur à pied.

Aux yeux des écrivains tchèques de la deuxième moitié du XIX^e siècle, le pèlerin apparaît surtout comme un personnage de voyageur provincial, caractéristique des poèmes et des

¹⁰⁸ Voyager, voyageur.

¹⁰⁹ Louis Simond, *Voyage d'un Français en Angleterre pendant les années 1810-1811*, Paris, Truttel et Würtz, 1816. Cf. aussi la thèse de Jean-Louis Kummer, *Les voyageurs français en Autriche au XIX^e siècle* soutenue le 25 mai 2007 à Paris-Sorbonne (<http://www.theses.paris4.sorbonne.fr/kummer/paris4/2007/kummer/html/index-frames.html>) (page consultée le 30 octobre 2009).

¹¹⁰ *Ottův slovník naučný, ilustrovaná encyklopedie obecných vědomostí*, [Dictionnaire encyclopédique de Jan Otto, encyclopédie illustrée de culture générale], *op. cit.*, p.329.

¹¹¹ Cf. la première partie de notre thèse, chapitre. 2. 3.

¹¹² Karel Drahotín Štúr, « *Pouť mladého pěvce (Žalozpěv Karla Hynka Máchy od Karla Drahotína Štúra obětovaný* », [Pèlerinage du jeune chanteur (Hymne triste dévoué à Karel Hynek Mácha par Karel Drahotín Štúr)], *Květy*, [Fleurs], 1837, No. 4, annexe 18, 7. 9. 1837, p. 69-70.

contes de fées populaires. Ainsi sont-ils décrits par Karel Jaromír Erben, collectionneur de récits et de coutumes folkloriques.¹¹³ Le pèlerin est aussi représenté comme un marginal abandonné¹¹⁴ et nombreux sont les « pèlerins errants ».¹¹⁵

Si le tchèque ignore le mot « voyageur », dès 1561 apparaît le terme *chodec*, « passant », « marcheur » ou encore « promeneur », couramment employé en tchèque moderne. En français, il désigne « celui ou celle qui se déplace à pied dans une rue, sur un chemin, généralement dans une agglomération. »¹¹⁶ Le tchèque atteste aussi un autre sens à cette version citadine du pèlerin : celui qui vit de la mendicité - *mendicus ambulans* utilisé jadis aussi pour le pèlerin français.¹¹⁷ Le substantif *chodec* est un dérivé du verbe *chodit* « aller ou marcher ». Pendant la première moitié du XV^e siècle, on utilise des variantes telles *chodák*, *choditel* ou *chódcě*. Ces occurrences correspondent à l'allemand *Geher* ou *Fussgänger*, « passant ou piéton ».

Outre les appellations évoquées, le français voit naître une figure qui deviendra un symbole de la modernité grâce à l'approche théorique de Walter Benjamin qui le rend célèbre : le

¹¹³ « *Noční poutníci (sedláci Bula a Bednářik) opatrně vraceli se jednou cestou k Brumovicím* ». [« Les pèlerins nocturnes (les fermiers Bula et Bednářik) retournèrent prudemment par un chemin vers Brumovice »]. In : Karel Jaromír Erben, *Tisíc a jedna hádanka : S abecedním klíčem / Sbíрка hádanek prstonárodních i uměleckých, založená na sbírce Jana Václava Rozuma, a rozšířená hádankami ze sbírky Karla Jaromíra Erbena, Frant. Bartoše aj, ze 35 ročníků časopisu Štěpnice jakož i pramenů jiných* [Mille et une devinettes. Contenant une clef alphabétique / Recueil de devinettes populaires et artistiques, fondé sur le recueil de Jan Václav Rozum, complété par les devinettes des collections de Karel Jaromír Erben, Frant. Bartoš et d'autres, de 35 années de la revue Štěpnice et d'autres sources], Prague, Rohlíček a Sievers, 1889 ; cf. aussi *Tři zlaté vlasy děda Vševeda*, [Les trois cheveux d'or du sage Saitout]. In : *Almanach Máj*, [Almanach Mai], 1858-62, *České pohádky*, [Contes de fées tchèques], Prague, Václav Tille, 1905 et *Kytice z pověstí národních*, (*Kytice, Un bouquet de légendes tchèques*, trad. collective de l'atelier de traduction littéraire de la section tchèque, Université Paris IV- Sorbonne. In : *Cahiers Slaves*, No. 4, Paris, 2001), Prague, J. Pospíšil, 1853.

¹¹⁴ « *Vedle Váhu po pěšině opuštěný poutník kráčí* », [« Au long du Váh, sur un chemin marche un pèlerin abandonné »]. In : Adolf Heyduk, *Básně Adolfa Heyduka*, [Poèmes d'Adolf Heyduk], Prague, s. n., 1859.

¹¹⁵ Cf. aussi « *bludní poutníci* » [« les pèlerins errants »] in : Josef Svatopluk Machar, *Golgatha*, Prague, František Šimáček, 1901 ; et plus tard « *poutník bez domova* » [« le pèlerin sans abri »] de Stanislav Hanuš in *Housle a ruka*, [Violon et la main], Prague, Melantrich, 1934. Dans l'œuvre d'Adolf Heyduk, *Lesní kvítí*, [Fleurs de forêt], il est question d'un pèlerin nocturne : « [...] *poutníková noční chůze ptáče plaší náhodou [...]* », [« [...] la marche nocturne du pèlerin effraie par hasard un jeune oiseau [...] »]. In : *Lesní kvítí* [Fleurs de forêt], Prague, Dr. Grégr et Ferd. Datel, 1873. À propos du motif de solitude chez les poètes romantiques slaves cf. Karel Krejčí, « *Karel Hynek Mácha v rámci slovanského romantismu* », [Karel Hynek Mácha dans le contexte du romantisme slave]. In : *Slavia, časopis pro slovanskou filologii*, [Slavia, revue pour la philologie slave], XLVI, 1977, N. 46, pp. 364-376.

¹¹⁶ *Le Trésor de la langue française, Dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle (1789-1960)*, édité par le centre national de la recherche scientifique, Paris, Gallimard, 1988, p. 1094.

¹¹⁷ Cf. Jan Gebauer, *Slovník staročeský* [Dictionnaire du tchèque ancien], tome I, Prague, Academia, 1970, pp. 542-548. Cf. aussi l'entrée « pèlerin ». In : *Le Trésor de la langue française, Dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle (1789-1960)*, tome XII, Centre National de la Recherche Scientifique, Institut National de la Langue Française, Nancy, Paris, Gallimard, 1986, pp. 1289-90.

flâneur. Ce terme est dérivé du verbe « flâner » dont l'origine est inconnue mais pourrait provenir de l'irlandais *flanni* qui signifie « libertin ». Flâner c'est « errer sans but, lentement, en s'arrêtant fréquemment, comme un homme oisif. »¹¹⁸ Le flâneur est de nature paresseux car on naît *flâneur*, comme on naît poète ; on ne le devient pas. Dans la flânerie, il y a quelque chose d'artistique. Cette activité, cet art, n'est praticable que dans « la capitale du XIX^e siècle » :

En province, la flânerie s'éteint bientôt faute d'aliments ; après s'être promené du café au cercle, et du chemin de fer à la grand'rue, le *flâneur* s'aperçoit que son champ est bien borné ; à force de tourner dans le même cercle, comme un cheval de manège, il se fatigue vite. Ce n'est guère qu'à Paris qu'on trouve de vrais *flâneurs* ; il n'y a que cette grande cité pour offrir aux oisifs, aux badauds, une série de distractions variées et qui ne coûtent rien.¹¹⁹

Le Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle de Pierre Larousse recense plusieurs endroits de la capitale française où se plaît le flâneur. L'article insiste sur le fait que ce personnage se caractérise par sa paresse. Par conséquent, ce trait devrait lui valoir le dédain du public, surtout des ouvriers. Néanmoins, son oisiveté peut s'avérer comme une prémisse à des activités artistiques. Le flâneur oisif est un être intelligent à qui on reconnaît un côté original et même artistique. D'abord, il y a donc les flâneurs « vauriens » des jardins publics et des quais, puis ceux qui se « réfugient dans les passages et sous les arcades ». Certains vont

pérorer dans les cafés, dans les cabinets de lecture et jusque dans les bibliothèques, où ils sont la peste et le fléau des travailleurs. D'autres s'imposent la tâche de suivre régulièrement tous les cours de la Sorbonne et du Collège de France, bonne aubaine pour certains professeurs qui n'ont jamais eu d'auditeurs d'un autre genre.¹²⁰

¹¹⁸*Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, tome 11, Nîmes, Pierre Larousse, C. Lacour, 1990, p.436.

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle, Français, historique, géographique, mythologique, bibliographique, littéraire, artistique, scientifique, etc.*, tome VIII, Genève-Paris, Slatkine, 1982, p. 436.

L'auteur de l'article explique que dans l'esprit de ce « flâneur inconscient [...] tous les objets viennent se réfléchir comme dans un miroir et sans y laisser plus de traces.»¹²¹

Au contraire, pour le « flâneur créatif », la promenade est un bien nécessaire qui rafraîchit la pensée. Le vacarme urbain, les petits accidents de rue éveillent son talent et nourrissent son imagination. Car il est souvent un artiste, poète ou philosophe qui trouve mieux ses idées dans le tumulte parisien.

Ce phénomène, difficilement imaginable dans les villes tchèques, attire l'attention de Jan Neruda lors de son voyage à Paris en 1863. Dans l'un des feuilletons publiés après son retour dans la *Rodinná Kronika* du *Hlas*, du 6 au 23 juin et du 28 juin au 28 octobre de la même année, il commente le statut social du flâneur et constate qu'il se trouve en complète opposition avec l'ouvrier. Cette observation antithétique permet à l'écrivain tchèque de décrire le flâneur comme « la pierre bleue dans la mosaïque gaie de Paris » contrastant avec la misère des travailleurs.¹²²

Toujours à cheval entre le cheminement concret et abstrait, pendant la deuxième moitié du XIX^e siècle, le terme « poutník » est remplacé, nous l'avons vu, par des termes plus modernes, tels *chodec* « marcheur » ou *cestovatel* « voyageur », qui sont affranchis de la connotation religieuse et symbolique. Le goût pour le voyage qui envahit l'Europe occidentale est vécu différemment en Europe centrale. La quête de la vérité morale, chrétienne, qui constituait le moteur de la marche du pèlerinage baroque dans la littérature européenne cède la place à la déambulation. En effet, l'atmosphère de fin de siècle en Bohême incite certains poètes décadents à écrire des œuvres dont le héros serait une « âme errante ».¹²³

Il est évident que la dénomination de certains types de voyageurs se fait différemment en fonction du contexte historique et culturel de chaque aire linguistique. En ce qui concerne la langue tchèque, ce n'est qu'à partir du XIX^e siècle que le verbe « voyager » fait partie du vocabulaire de la langue courante. Nous postulons l'idée que les personnages de marcheurs,

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² « *Flâneur je ale jen modrým kamínkem v mosaice Paříže veselé, lenošící a užívající ;* » Jan Neruda, « *Pařížské obrázky* », (« Les Tableaux parisiens »). In : *Dílo Jana Nerudy III, Drobná prósa*, [Œuvre de Jan Neruda III, Petite prose], Prague, Nakladatel Kvasnička a Hampl, 1923, p. 15.

¹²³ Jiří Karásek ze Lvovic, *Gotická duše*, [Une Âme gothique], Prague, Kamilla Neumannová, 1905.

passants, piétons et promeneurs peuplant les « récits urbains » qui naissent à cette époque, continuent à jouer le même rôle qui fut jadis celui du pèlerin, c'est à dire du voyageur qui se déplace à pied.¹²⁴ En effet, avec le changement des conditions de vie de la société, dû à la modernisation, la déambulation prend une nouvelle forme, elle devient une façon d'habiter la ville. De même, la langue s'adapte afin de rendre possible de dire et d'écrire.

1. 4. La construction de la figure de l'Autre ; la légende du Juif errant

En parallèle avec les récits de pèlerinages issus des chroniques et écrits ecclésiastiques, prend forme la légende d'un pèlerin maudit, prisonnier de la terre, le Juif errant. Il est difficile, voire impossible de cerner toutes ses variantes, l'abondance de ses représentations étant trop importante. De même, il serait illusoire de vouloir saisir une idée directrice, une valeur symbolique de cette légende.¹²⁵ Nous ne proposons ici qu'une synthèse qui n'aspire pas à l'exhaustivité mais qui pose des jalons pour notre réflexion sur les variantes du thème littéraire du pèlerinage ou de l'errance, réexploitées au long du XX^e siècle.

Pendant la première moitié du XIII^e siècle prend forme la version écrite de la légende de Cartaphile, surnommé le Juif errant, supposé être le témoin de la Passion du Christ. Au début, il y a le récit de voyage d'un pèlerin. L'histoire est retranscrite dans la *Chronica majora* par le moine bénédictin Matthieu Paris en 1228.¹²⁶ Ce récit est forgé d'après le texte

¹²⁴ Outre les sens évoqués, il existe d'autres acceptations du mot *poutnik* en tchèque du XIX^e siècle, par exemple celle du pèlerin comme historien : « [...] *poutník, kronikář starobylosti* [...] », [...] pèlerin, chroniqueur des temps anciens [...] in : Josef Pavel Šafařík, *Slowanské starožitnosti. Oddíl. Dějepisný* [Les Antiquités slaves. Partie Histoire], Prague, České museum, 1837. De même, on trouve certains emplois curieux au XX^e siècle comme celui du « [...] *proletářský poutník* [...] » [« pèlerin prolétarien »] qui peut être interprété comme un pèlerin qui s'achemine vers un meilleur avenir. In : Julius Fučík, *Politické články a polemiky ; 1. část z let 1925-1934*, [Articles politiques et polémiques ; 1^{ère} partie des années 1925-1934], Prague, SNPL, 1953.

¹²⁵ Selon Marie-France Rouart, à la fin du XVII^e siècle, on dénombreait jusqu'à vingt-deux sens attribués à la symbolique de la marche éternelle du Juif errant. Cf. Marie-France Rouart, « Juif errant ». In : *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la dir. de Prof. Pierre Brunel, Monaco, Éditions du Rocher, 1988, p. 891.

¹²⁶ On trouve également une transcription de cette légende racontée dans une chronique monastique italienne, *Ignoti Monachi Cisterciensis Sante Mariae de Ferraria Chronica*. Cf. Gaël Milin, *Le cordonnier de Jérusalem. La véritable Histoire du Juif Errant*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1997. Cette version italienne est la première trace écrite et date de 1223. Cf. Kurt Roessler, « Les juifs errants d'Apollinaire ». In : *Apollinaire à livre ouvert, Actes du colloque international tenu à Prague du 8 au 12 mai 2002*, Prague, Faculté de Lettres, Université Charles, 2004, p. 179.

de Roger de Wendover que l'on situe autour de l'an 1200.¹²⁷ Chroniqueur au monastère de Saint-Albans au temps du roi Henri III, Matthieu Paris relate la venue d'un archevêque d'Arménie. Ce dernier, protégé du Pape, fit un pèlerinage en Europe afin de visiter les reliques des saints et des lieux consacrés. Il souhaitait aussi connaître les traditions et rites des chrétiens occidentaux. Le récit du Juif errant est précédé d'une comparaison des pratiques du culte marial en Orient et en Occident. Au cours du séjour de l'archevêque au monastère bénédictin, près de Londres, on l'interrogea sur un arménien appelé Joseph car « Cartaphile avait été baptisé par Ananie, celui qui avait baptisé l'apôtre saint Paul »¹²⁸. Cartaphile est un nom composé de *karta* « fort », « très », « fortement » et de *philos* « ami », « aimé ». Il est probable que cette appellation fasse allusion à Jean, le « disciple bien-aimé » de Christ, celui dont les compagnons de Jésus pensaient « qu'il ne mourrait pas ».¹²⁹ Cartaphile avait été le portier du prétoire de Ponce Pilate. Au moment où le Christ avait franchi le seuil de la porte, il l'avait frappé d'un coup de poing dans le dos et dit : « Va plus vite Jésus, va, qu'attends-tu ? » Et Jésus de répliquer : « Moi je m'en vais et tu attendras jusqu'à ce que je revienne ».¹³⁰ Marqué par l'erreur qu'il avait commise, le Juif errant avait pris le baptême et était devenu un chrétien parfait. Taciturne, il ne racontait son histoire que s'il était interrogé par des évêques et autres serviteurs de l'église qu'il fréquentait. La partie finale du récit sur le Juif errant évoque la question du péché. Cartaphile Josef, coupable d'avoir porté la main sur Jésus, a-t-il une chance de se voir accorder le pardon ? Marcello Massenzio remarque que le séjour du Juif errant sur terre serait l'équivalent du Purgatoire chrétien. Or, contrairement aux pécheurs morts exposés à subir une telle épreuve, auxquels le verdict est donné, le Juif errant ignore de quel côté penchera la balance de la justice.¹³¹ Il n'est pas humain à cause de son immortalité.

¹²⁷ Selon Marie-France Rouart, la chronique ne fut écrite qu'autour de 1259. Cf. *Le mythe du Juif errant*, Paris, José Corti, 1988.

¹²⁸ Cf. Marcello Massenzio, *La Passion selon le Juif errant*, trad. de l'italien par Patrice Cotensin, Paris, l'Échoppe, 2006, p. 24.

¹²⁹ Cf. Marcello Massenzio, *ibid.*, p. 28 et Jean-Claude Schmitt, « La genèse médiévale de la légende et de l'iconographie du Juif Errant ». In : *Le Juif Errant. Un témoin du temps*, Paris, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme & Adam Biro 2001, pp.55-75. Cf. Jn, 21, 20-23.

¹³⁰ Cité d'après Marcello Massenzio, *La Passion selon le Juif errant*, *op. cit.*, p. 23.

¹³¹ Dans le récit de M. Paris, Cartaphile Joseph se compare à d'autres pécheurs : Paul (qui a mérité la grâce car il a commis son péché par ignorance), Pierre (qui fut envahi par la faiblesse lorsqu'il renia Seigneur) et Judas (qui, contrairement aux deux précédents, perdit tout espoir du salut en trahissant Jésus et en se suicidant ensuite).

Son errance n'est pas tout à fait linéaire, à chaque fois lorsqu'il approche l'âge de cent ans, il tombe malade et transporté dans une extase, il se rétablit pour retrouver l'âge qu'il avait à la Passion du Christ, environ trente ans. Ainsi vit-il une mort tout en restant vivant. Si l'on applique le principe de la philosophie évhémériste à la littérature,¹³² toute personne ne devient légendaire qu'après sa mort. C'est parce que le Juif errant vit sa vie d'une manière cyclique à l'infini qu'il est devenu un mythe.

La notoriété de la légende du Juif errant en Europe à l'époque de la visite de l'archevêque arménien n'est pas étonnante. Cartaphile, le héros néfaste, devient objet d'intérêt des représentations populaires dès le XII^e siècle. Dès alors jusqu'au XVIII^e siècle, on assiste

à une amplification du type populaire de l'errant, qui se prête avant même la période romantique à une diversification des niveaux d'analyse : la conception évhémériste selon laquelle tout mythe est une pseudo histoire « s'enrichit de la notion de tabou »¹³³ ; la légende lègue l'image d'un homme qui ayant porté la main sur Dieu est condamné à la séparation d'avec ses semblables ; or cette errance dans le temps et l'espace confère un sens mystérieux à un drame, la fin est proprement eschatologique. Le survivant « à part » apparaît rapidement à travers les plaintes populaires qui naissent en Europe comme une question posée sur les origines et les fins de l'homme.¹³⁴

Le Juif errant prend place dans l'imaginaire populaire du côté des errants bibliques : Caïn et Malchus¹³⁵. Avec le premier, Cartaphile partage la malédiction d'errer. La même sentence est jetée par Yahvé au fils d'Adam et d'Eve : « tu iras dans le monde / divaguer et trembler ».¹³⁶ Les deux personnages sont préservés de la mort, Cartaphile jusqu'à la fin des temps, et Caïn est protégé d'une mort violente grâce au signe, dont on ignore la nature, que Yahvé a mis sur lui. Il se peut que la figure de Caïn soit forgée d'après le récit de l'ancêtre

¹³² Doctrine nommée selon le philosophe grec Evhémère (300 av. J. C.), selon laquelle « les dieux de la mythologie étaient des personnages humains divinisés après leur mort. », *Le nouveau Petit Robert*, Paris, Éditions Le Robert, 1967, rééd. 2001, p. 948.

¹³³ Richard Volney Chase, *Quest for Mythe*, Louisiane, Louisiana University Press, 1949, p. 82.

¹³⁴ Marie-France Rouart, *Le mythe du Juif Errant dans l'Europe du XIX^e siècle*, op. cit., p. 10.

¹³⁵ « Transposition greco-latine de *mal(i)kô* « roi ». Il s'agit d'un nom sémitique non-juif. Il fut serviteur du grand prêtre. » *Dictionnaire encyclopédique de la Bible*, sous la dir. du Centre Informatique et Bible Abbaye de Maredsous, Turnhout, Belgique, Brepols Publishers, 2002, pp. 784-785.

¹³⁶ Gn 4, 12.

des Qénites, tribu nomade, alliée d'Israël, qui ne se sédentarisa jamais. L'article du *Dictionnaire encyclopédique de la Bible* présente ainsi son origine :

L'histoire de Caïn est sans doute une étiologie d'origine israélite-sédentaire, expliquant la vie errante des Qénites et vraisemblablement leur tatouage clanique, comme le châtement d'un crime de leur ancêtre. Reportée aux origines dans le récit biblique, l'histoire a perdu ses attaches qénites.¹³⁷

Jean-Claude Schmitt remarque que dans les représentations picturales, les deux errants tiennent souvent une houe, instrument servant aux laboureurs, utile à Caïn qui travaillait la terre. Elle est un « indice, sans doute, d'une 'Judaïté' originelle, mais surtout de la malédiction » qui pèse sur le Juif errant.¹³⁸

La légende du Juif errant a pu être aussi inspirée de l'épisode de Malchus, raconté dans l'Évangile de Jean. Malchus, un garde du grand prêtre, a frappé le Christ pendant que ce dernier subissait l'interrogatoire chez Anne (Jn 18, 22-23). Malchus est aussi le nom du serviteur auquel Simon Pierre a coupé l'oreille lors de l'arrestation de Jésus qui est advenue après la trahison de Judas. Cette oreille lui a été miraculeusement recollée par le Christ (Jn 18, 10 et Lc 22, 50-52).¹³⁹

La version populaire de la légende de l'éternel témoin de la Passion du Christ connaît une floraison au XIII^e siècle. Elle met en scène un homme qui a porté la main sur Jésus et, par conséquent, est devenu immortel. Gaël Milin a recensé les versions de ce mythe dans les lettres européennes :

Si le nom de Cartaphile n'est pas attesté en dehors de Matthieu Paris et Roger de Wendover, les témoignages en revanche ne manquent pas, à partir du XIII^e siècle, sur l'offenseur que le Christ a maudit, mais on lui donne désormais le nom de Joannes Buttadeus (en français : Jean Boutedieu ; en italien : Giovanni Bottadio ou Zan Butadio). Dans ce nom il faut voir une référence

¹³⁷ « Caïn », *Dictionnaire encyclopédique de la Bible*, *op. cit.*, pp. 229-230.

¹³⁸ Jean-Claude Schmitt, « La genèse médiévale de la légende et de l'iconographie du Juif Errant ». In : *Le Juif Errant. Un témoin du temps*, *op. cit.*, p. 63.

¹³⁹ Cf. Gaël Milin, *Le cordonnier de Jérusalem, La Véritable Histoire du Juif Errant*, *op. cit.*, p. 52 et Marcello Massenzio, *La Passion selon le Juif errant*, *op. cit.*, p. 33 ; Jn 18, 10 ; 22-23.

au geste sacrilège : c'est « celui qui a frappé (afr. bouter) Dieu. »¹⁴⁰

Cartaphile est une figure intrinsèquement double. De par son nom, il est lié à l'apôtre Jean, ce qui lui donne un côté positif, or, de l'autre côté, il s'apparente aux deux pécheurs, Caïn et Malchus. Avant l'apparition de la légende du Juif errant, les pèlerins chrétiens se rendaient en Terre Sainte afin de se recueillir sur les lieux sacrés, de toucher les reliques et de reproduire le chemin du Calvaire sur lequel avait marché le Christ, écrasé sous le poids de sa croix. La légende se répandit et devint très populaire. Car, grâce aux nombreux témoignages de l'existence du Juif errant, on disposait d'un témoignage direct de l'existence de Jésus.¹⁴¹ Ces récits furent à l'origine d'un nouveau type de pèlerinage, on partait à la rencontre de Cartaphile. Marcello Massenzio remarque que ces voyages eurent un impact inévitable sur la création populaire.

Naquit alors un intéressant ensemble de récits de pèlerinage en Terre Sainte, à la recherche du seul témoin de la Passion toujours vivant et portant divers noms. Le caractère distinctif de cette littérature de voyage réside dans la place accordée au « merveilleux ».¹⁴²

Outre la preuve de l'existence du Christ apte à affermir la foi chrétienne, cette légende s'inscrit dans la lignée de mythes littéraires qui portent en eux la question du sens de l'existence de l'homme sur terre. Il est tendu entre deux pôles : l'attente immobile et l'errance éternelle. Cet homme qui a perdu le droit à la mort a été condamné à témoigner de la vérité des paroles du Christ. Il se trouve dans l'attente du jugement dernier en vivant éternellement son repentir. Au second niveau, la légende confirme l'idée du progrès de l'Histoire qui avance dans un rythme cyclique et laisse en suspens un aboutissement final. L'errance du Juif, tout en lui étant infligée, constitue un moyen par lequel il lui serait possible de se racheter. De plus, elle l'occupe et lui permet de donner un sens à son éternelle existence. Cette errance n'est pas uniquement extérieure, elle relève d'un état d'incertitude interne qui le fait divaguer entre ce qui fut commis et ce qui adviendra. En

¹⁴⁰ Gaël Milin, *Le cordonnier de Jérusalem, La Véritable Histoire du Juif Errant, op. cit.*, p. 37.

¹⁴¹ Le témoignage de Cartaphile est comparable à l'empreinte du visage du Christ sur le foulard de Véronique.

¹⁴² Marcello Massenzio, *ibid.*, p. 60. .

cela, la figure du Juif errant incarne le paradoxe fondamental de la foi chrétienne qui constitue toute sa force. Comme l'écrit Ernesto De Martino :

Mais ce qui a fait du Christianisme une religion fondatrice de civilisation, ce qui en lui a entrouvert l'histoire, ce fut cette paradoxale tension entre le 'déjà' et le 'pas encore', cet état permanent de tension vigilante entre l'un et l'autre, ce fait de se sentir assuré par le premier et tendu vers le second.¹⁴³

Or, la légende du Juif errant a servi surtout à stigmatiser les Juifs. Ils se sont vu accrédi- ter le rôle de « peuple témoin » par Saint Augustin. « Les Juifs se sont dispersés à travers toutes les nations, témoins de leur iniquité et de notre vérité. Eux-mêmes ont des livres dans lesquels la venue du Christ a été prophétisée, et nous nous avons le Christ. »¹⁴⁴ La vision augustinienne n'a pas été exempte d'un antisémitisme qui prenait racine dans la culture chrétienne dès ses origines. Une nouvelle version de la légende du Juif errant, parue en 1602 en Allemagne, remit de l'huile sur le feu. Cette brochure de colportage, éditée en neuf exemplaires, était intitulée *Kurze Beschreibung und Erzählung von einem Juden mit Namen Ahasverus* (*Courte Description et Histoire d'un Juif nommé Ahasvérus*). Un an plus tard, l'imprimeur Christoff Creutzer, établit une nouvelle édition, publiée à Leyde. Or, ce dernier livre porte un titre différent : *Wunderbarlicher Bericht von einem Juden aus Jerusalem bürtig mit namen Ahasuerus* (*Relation merveilleuse d'un Juif natif de Jérusalem, du nom d'Ahasuérus*). Cette légende fut mise au compte de Chrysostomus Dudulaeus Westphalus.¹⁴⁵ La première version de la légende fut traduite en français en 1605.¹⁴⁶ Sous forme d'une lettre anonyme datée du 9 juin 1564, le texte relate la rencontre d'un étudiant,

¹⁴³ « *Ma ciò che fece del Cristianesimo una religione fondatrice di civiltà, ciò che in esso dischiuse la storia, fu « Ma ciò che fece del Cristianesimo una religione fondatrice di civiltà, ciò che in esso dischiuse la storia, fu appunto questa paradossale tensione tra 'già' e 'non ancora', questo stare permanentemente in tensione vigilante fra l'uno e l'altro, questo sentirsi garantito dal primo e sospinto verso il secondo.* » Ernesto De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di C. Gallini, Torino, Einaudi, 1977, p. 289. Trad. de l'italien par Patrice Cotensin, cité d'après Marcello Massenzio, *La Passion selon le Juif errant*, op. cit., p. 36.

¹⁴⁴ Augustin, *Psalmos* 58 d. 1, 22. Cité d'après Marcello Massenzio, *La Passion selon le Juif errant*, op. cit., p. 55.

¹⁴⁵ Cf. Gaël Milin, *Le Cordonnier de Jérusalem. La Véritable Histoire du Juif Errant*, op. cit., p. 66. D'après Milin il s'agirait d'un pseudonyme. Cf. aussi George K. Anderson, *The Legend of the Wandering Jew*, [La Légende du Juif errant], Providence, Brown University Press, 1965.

¹⁴⁶ *Courte Description et Histoire d'un Juif nommé Ahasvérus*. In : *Chronologie septénaire contenant l'histoire de la paix entre les Roys de France et d'Espagne et les choses les plus mémorables advenues depuis la paix faicte à Vervins, le 2 de mai 1598, jusques à la fin de l'an 1604*, Paris, J. Richer, 1605, pp. 442-446.

futur évêque luthérien de Schlewig, Paulus Von Eitzen, avec un Juif converti au christianisme, lors d'une messe dominicale dans une cathédrale à Hambourg. Ce dernier faisait preuve d'une grande dévotion. Durant le sermon, à chaque fois que le prêtre prononçait le nom de Jésus Christ, il se frappait la poitrine. Ce fait ne passa pas inaperçu aux yeux du jeune luthérien. Après l'avoir questionné, Paulus Von Eitzen apprit que l'homme avait été le témoin oculaire de la Passion du Christ. Ahasvérus avoua qu'au temps de la crucifixion, il exerçait le métier de cordonnier à Jérusalem. N'ayant pas reconnu en Jésus le fils de Dieu, il réclama avec la foule rassemblée devant le grand prêtre sa mise à mort plutôt que celle de Barabbas. Lorsque Jésus montait avec sa croix au Golgotha, il voulut s'appuyer un moment contre la façade de la maison du cordonnier. Or, celui-ci lui dit : «Jésus, marche plus vite : pourquoi t'arrêtes-tu ? » Alors le Christ lui répondit : « Je marche comme il est écrit, et je me reposerai bientôt ; mais toi, tu marcheras jusqu'à ma venue. »¹⁴⁷ Dès lors, Ahasvérus quitta sa maison, vit la mort du Christ, reçut le baptême et partit dans le monde afin de répandre la vraie histoire de la Passion du Christ.

La légende du Juif errant a subi un changement considérable. Premièrement, le héros principal s'est vu attribuer un nouveau nom dont l'origine reste incertaine. D'après G. K. Anderson, il rappellerait

la fête juive de Purim qui célèbre chaque printemps la défaite des machinations d'Haman dans son désir de massacrer les Juifs, défaite dans laquelle Ahasuérus (forme biblique du nom de l'empereur perse Xerxès) joua un rôle essentiel. L'histoire est racontée dans le livre d'Esther.¹⁴⁸

Durant la fête, qui avait lieu quelques semaines avant les mystères de la Passion du Christ, on lisait le passage en question, on poussait des cris et on prononçait des malédictions envers les Gentils.¹⁴⁹ De plus, une pièce dramatique *Jeu d'Ahasvérus* (*Ahasverspiel* en

¹⁴⁷ Cité d'après Marie-France Rouart, *Le mythe du Juif errant*, op. cit., p. 8.

¹⁴⁸ George K. Anderson, *The Legend of the Wandering Jew*, op. cit., p. 50. Cité d'après Gaël Milin, *Le Cordonnier de Jérusalem. La Véritable Histoire du Juif Errant*, op. cit., p. 70. À ce propos cf. aussi l'article de Kurt Roessler « *Les juifs errants d'Apollinaire* ». In : *Apollinaire à livre ouvert, Actes du colloque international tenu à Prague du 8 au 12 mai 2002*, op. cit., p. 179.

¹⁴⁹ Nom latin qui a été utilisé par les Juifs et les premiers chrétiens pour désigner les païens. Il signifie aussi « étranger ».

allemand et *Pourimsphil* ou *Ahashverosh-sphil* en yiddish) donnait l'occasion au public d'exprimer « également des sentiments hostiles aux non-Juifs. »¹⁵⁰

À cause de cette tradition, les Juifs ont été désignés comme des « Ahasvérus ». Cette dénomination n'a fait que nourrir la rivalité entre les deux religions et l'hostilité exprimée envers le peuple juif. D'ailleurs, l'apparition de ce néologisme linguistique est étroitement liée au contexte historico politique de la fin du XV^e et début du XVI^e siècle.¹⁵¹

De même, le changement de métier d'Ahasvérus est hautement symbolique et toujours lié à la langue. Ancien portier de Ponce Pilate, le Juif errant se range aux côtés de ceux qui réparent les chaussures de passants. Il faut avouer que cette image reste quelque peu ironique. R. Mandrou rappelle que le cordonnier travaillait avec la *poix* qui a donné le nom au *poissard*.¹⁵² Toutes ces hypothèses ont en commun la volonté de rendre le personnage du Juif errant encore plus néfaste. On trouve le tournant décisif concernant l'interprétation de la légende dans les répliques qu'ont échangé Jésus et Ahasvérus au pied du Golgotha. Au lieu d'être condamné à l'éternelle attente de la parousie, le Juif a dû marcher. Dès lors, Ahasvérus, incarnant le peuple juif, n'a aucun droit au répit, il cesse d'être sédentaire et est chassé de partout par la volonté du Christ. Gaël Milin fait un rapprochement pertinent entre le Juif errant et les figures de bannis bibliques. L'image d'Ahasvérus, et à travers lui, de toute la nation juive, véhiculée par des légendes ou autres récits du XVII^e, persiste dans les mentalités des chrétiens : « Ahasvérus est de ceux, qui comme Hérode, Hérodiade, Judas et les Juifs, dans cette grande marche de l'humanité vers le Rachat, vers le Salut, restent sur le bord de la route, ou tentent de ralentir voire d'arrêter la progression. »¹⁵³

En 1774 naît le troisième épisode de la légende du Juif errant. Une Ballade brabantine le présente sous le nom d'Isaac Laquedem et relate son passage à Bruxelles. Ce nom fait à nouveau allusion à sa parenté avec la figure biblique de Caïn. Ce dernier s'était réfugié au pays de Nod, littéralement le pays de l'errance « qui se trouve à l'orient » de l'Éden. En hébreu, ce pays se prononce « quidmat ». Laurence Sigal-Klagsbald précise que l'origine

¹⁵⁰ Gaël Milin, *Le Cordonnier de Jérusalem. La Véritable Histoire du Juif Errant*, op. cit., p. 70.

¹⁵¹ En 1492 eut lieu l'expulsion des Juifs d'Espagne.

¹⁵² Utilisé au XVI^e siècle au sens « voleur » (de *poix*), ce mot a désigné par la suite celui qui emploie ou imite le langage du bas peuple. (Cf. *Le Petit Robert de la langue française*). Cf. aussi Robert Mandrou, *De la culture populaire aux XVII^e et XVIII^e siècles. La Bibliothèque Bleue de Troyes*, Paris, Stock, 1964 ; Rééd. Paris, Imago, pp. 138-139.

¹⁵³ Gaël Milin, *Le Cordonnier de Jérusalem. La Véritable Histoire du Juif Errant*, op. cit., p. 105.

de Laquedem vient alors « du mot ,quedem’, dont dérive sans doute le nom en ‘hébreu de cuisine’ que porte le Juif errant : Isaac Laquedem ! »¹⁵⁴

Malgré ce lien qui l’attache au banni mythique, cette version de la légende ne stigmatise pas le Juif errant comme un marginal néfaste, bien au contraire. C’est la première fois que l’on s’apitoie sur son sort :

Est-il rien sur terre ?
Qui soit plus surprenant,
Que la grande misère
Du pauvre Juif Errant ?¹⁵⁵

Marie-France Rouart mentionne plusieurs facteurs positifs présents dans la légende à la fin du Siècle des Lumières. Dans un premier temps on voit un « retour aux légendes nationales prôné par Vico et Herder, l’influence du roman gothique anglais ainsi que la poésie allemande du ‘Sturm und Drang’ ». Sous l’influence du roman de Lewis, *The Monk (Le Moine)* de 1796, le Juif errant est marqué d’un signe, une Croix de Feu au front qui « suggère le dualisme mythique du damné susceptible d’être sauvé ».¹⁵⁶

Ainsi, la figure de l’errant perd sa connotation péjorative. Les thèmes de la nostalgie, de la solitude et de l’insécurité, qui sont alors intrinsèquement liées à la figure du Juif errant, jouent un rôle décisif dans sa réception par les Romantiques. On ne met plus l’accent sur son crime initial. Le trait prédominant du Juif errant est sa capacité à faire face à un destin pénible et d’accepter sa différence. L’exclusion et la marginalisation par rapport à la société peuvent aller jusqu’à inspirer l’idée de la révolte. D’emblée s’impose une proximité avec la figure de Prométhée. L’errance d’Ahasvérus devient exemplaire car elle symbolise le mouvement vers la libération.¹⁵⁷ Marie-France Rouart souligne que

¹⁵⁴ Laurence Sigal-Klagsbald, « Au-delà du miroir. Figures bibliques du Juif errant ». In : *Le Juif errant, un témoin du temps*, op. cit., p. 36.

¹⁵⁵ Cité d’après Marie-France Rouart, « Juif errant ». In : *Dictionnaire des mythes littéraires*, op. cit., p. 891.

¹⁵⁶ *Ibid.*, pp. 892-3.

¹⁵⁷ « Dans *The Wandering Jew’s Soliloquy* (1813) et *Queen Mab* (1813) de Shelley, Ahasvérus, tel Prométhée, réinterprète la scène originelle en dénonçant ‘L’injustice divine’. Le poète anglais jette ainsi les bases d’un canevas sur lequel brodera tout son siècle : portrait fantôme de la pensée humaine errante. » *Ibid.*, p. 895.

C'est donc à partir du premier romantisme qu'apparaissent et coexistent trois orientations essentielles dans le symbolisme du « Nouvel Ahasverus », qui mettent à nu des images primordiales de vision, de révolte et de salut.¹⁵⁸

En effet, l'image du salut apparaît, par exemple, dans le poème épique, *Protichůdci* [Les Marcheurs révoltés], de Václav Bolemír Nebeský.¹⁵⁹ Il s'agit d'une version du mythe du Juif errant de 1844. Alors qu'un cavalier traverse une forêt en pleine nuit, il est surpris par une troupe de loups. Ahasvérus (l'homme qui a empêché le Christ de s'asseoir sur un banc lorsqu'il montait au Golgotha et a été, par conséquent, condamné à l'immortalité), attiré par la vision de la mort qui menace le cavalier, intervient et lui sauve ainsi la vie. Car les loups, voyant ce terrible vieillard géant brandir une massue, s'enfuient. N'ayant pas réussi à se faire tuer, Ahasvérus provoque le jeune homme en duel. Nul ne tombe dans le combat et le cavalier, poursuit sa route. Cependant, dans la même forêt, galope un autre jeune homme, magnifique mais vaniteux. Il est à la recherche de la grotte d'un ermite qui détient une recette secrète de l'immortalité. Aveuglé par la vision d'une vie éternelle, il ne se doute point du danger qui l'attend au bord du chemin. Ainsi s'arrête-t-il pour relever un enfant qui a surgi devant lui. Mais c'est une ruse de la Vierge funèbre,¹⁶⁰ qui sème la mort à travers le monde. Elle s'est réincarnée en jeune être innocent afin de tendre un piège au cavalier hérésiarque et l'envouter. À partir du moment où la Vierge funèbre monte derrière le cavalier en chevauchée fatale commence. Le cavalier traverse la forêt et des villages, laissant derrière lui de nombreux morts. Agonisant, l'homme s'arrête. Ahasvérus se précipite à l'endroit où, couché dans la mousse par la vierge funèbre, gît le mourant. À ce moment, les deux errants voient arriver un jeune homme vêtu de blanc, tenant un rameau de palmier. Les deux pécheurs tombent à genoux devant lui et meurent, enlacés, le salut leur étant accordé.

L'allégorie de Nebeský loue les valeurs traditionnelles (tels la famille, le courage de combattre le mal et la dévotion) et critique l'aveuglement de ceux qui ne vivent que pour le présent, conformément aux convictions des acteurs de la renaissance nationale tchèque.

¹⁵⁸ *Ibid.*, pp. 890 et 893.

¹⁵⁹ Václav Bolemír Nebeský, *Protichůdci*, [Les Marcheurs révoltés], Prague, J. Pospíšil, 1844.

¹⁶⁰ Figure de la mythologie slave incarnant la mort. Une femme effroyable, vêtue de blanc à la ceinture noire, brandissant dans sa main un foulard imbibé de sang.

La panoplie de figures mythiques, caractérisables comme « errants légendaires », qui se prêtent à notre étude, est très vaste. Le personnage du Juif errant, semble-t-il, s'inscrit dans cette lignée de mythes littéraires qui portent en eux la question du sens de l'existence de l'homme. Son errance éternelle est un signe de la vérité des paroles du Christ. C'est un homme qui échappe à la mort, condamné à la marche. Le Juif errant, dans un contexte élargi, serait donc un archétype littéraire des personnages d'errants exclus de la société, marchant au côté du Caïn biblique.

Nous pouvons aussi caractériser le Juif errant comme un témoin de l'Histoire. Sa définition peut être soumise à toutes sortes d'interprétations et de rapprochements. Nous constatons avec Laurence Sigal-Klagsbald que

Le thème du Juif errant recouvre des figures si différentes, des significations parfois tellement opposées, qu'il peut nous égarer. Il porte en lui toutes les caractéristiques du mythe : il en incarne la sédimentation, la structure associative, les renouvellements et les lectures multiples.¹⁶¹

Cependant, les motifs de l'errant et du pèlerin semblent être tendus entre deux images maximales : l'attente d'une révélation et le déplacement physique, entre lesquelles s'inscrit la trame narrative d'un récit. C'est le drame humain qui se trouve toujours au premier plan des textes qui mettent en scène divers personnages en mouvement. C'est le regard à la fois intérieur (car humain) et extérieur (celui d'un étranger) qui prédispose le pèlerin à devenir un témoin de l'Histoire.

Les deux personnages, le Juif errant et le pèlerin, connaissent un renouveau dans l'esthétique du Romantisme européen pendant la deuxième moitié du XIX^e siècle.¹⁶²

« Simultanément, autre signe de la nouvelle 'respectabilité' de la figure légendaire, on voit

¹⁶¹ Laurence Sigal-Klagsbald, « Au-delà du miroir, figures bibliques du Juif errant », in *Le Juif errant, un témoin du temps*, op. cit., p. 33.

¹⁶² Cf. Marie-France Rouart, *Le mythe du Juif errant*, op. cit. et Edgar Knecht, « Le mythe du Juif errant. Esquisse de bibliographie raisonnée », in : *Romantisme*, 1974, pp. 103-116 ; *ibid.*, 1976, pp. 95-102 ; *ibid.*, 1977, pp. 101-115 ; les textes consacrés à cette figure sont nombreux. Parmi les plus importants : *Der ewige Jude (Le Juif errant)* (1785), poème de Schubart ; *Der Geisterseher (Le Visionnaire)* de Schiller (1786) ; *The Monk (Le Moine de Matthew Gregory Lewis)* (1796). *Ahasverus* d'Edgar Quinet (1833) ou *Juif Errant* (1844), feuilleton d'Eugène Sue.

commencer à paraître dans la première moitié du XIX^e siècle, puis se multiplier les études sur le Juif Errant. »¹⁶³ Au cours de ce siècle, les étrangers Cartaphile, Ahasvérus, ou Isaac Laquedem, « symbolise[ent] de plus en plus toute existence marginale, individuelle ou collective. »¹⁶⁴

Cette légende reste néanmoins susceptible de se transformer en un antijudaïsme théologique. Comme l'écrit Dom Calmet, « Ahasvérus est l'image du peuple juif dans l'état où l'ont réduit l'anathème et le désespoir. »¹⁶⁵

De plus, le XIX^e siècle récupère la figure du Juif errant pour en faire un ami du Peuple qui marche éternellement à son instar. Eugène Sue fait du cordonnier Ahasvérus un allié des travailleurs avec lesquels il partagea le joug de « l'esclavage moderne ». Ensemble ils deviennent des adeptes au rachat, dignes de la rédemption.¹⁶⁶

Les grands auteurs du Romantisme allemand écrivent des textes inspirés par le personnage du Juif errant, peut-être sous influence de Goethe qui élabore un plan pour écrire un poème sur ce sujet, finalement délaissé en faveur d'un autre motif, celui de Faust.¹⁶⁷ Selon l'article dans *l'Encyclopaedia Britannica*

Le Juif errant a été vu comme figure symbolique qui représentait l'errance et la souffrance de sa race. Les Allemands ont été particulièrement attirés par cette légende qui a servi de sujet aux poèmes de Schubart, Schreiber, W. Muller, Lenau, Chamisso, Schlegel, Mosen et Koehler. Cette énumération montre à quel point ce sujet a été populaire auprès de l'école romantique.¹⁶⁸

Ahasvérus apparaît également dans l'œuvre de Charles Baudelaire. Ce dernier, héritier de l'esthétique romantique, qui de plus a, selon Henri Lemaître, « approfondi le

¹⁶³ Gaël Milin, *Le Cordonnier de Jérusalem. La Véritable Histoire du Juif Errant*, op. cit., p.111.

¹⁶⁴ Marie-France Rouart, « Juif errant ». In : *Dictionnaire des mythes littéraires*, op. cit., 1988, p. 893.

¹⁶⁵ Cité d'après Gaël Milin, *Le Cordonnier de Jérusalem. La Véritable Histoire du Juif Errant*, op. cit., p. 107.

¹⁶⁶ Maurice Kriegel, « Le lancement de la légende ou la 'Courte Description et Histoire d'un juif nommé Ahasvérus' ». In : *Le Juif Errant. Un témoin du temps*, op. cit., p. 88. Cf. Anne Hélène Hoog, « L'Ami du peuple ou 'Le Juif errant' d'Eugène Sue. », *ibid.*, pp. 109-125.

¹⁶⁷ Johann Wolfgang von Goethe, *Der ewige Jude*, (fragment), [Le Juif errant (Fragment)] (1774), in : *Goethes Werke*, tome 5, Stuttgart, Hermann und Dorothea, 1974..

¹⁶⁸ « *The Wandering Jew has been regarded as a symbolic figure representing the wanderings and sufferings of his race. The Germans have been especially attracted by the legend, which has been made the subject of poems by Schubart, Schreiber, W. Muller, Lenau, Chamisso, Schlegel, Mosen and Koehler, from which enumeration it will be seen that it was a particularly favourite subject with the romantic school.* », in : *Encyclopaedia Britannica*, Tome 15, 11^{ème} Édition, Cambridge, The University Press, 1911, p. 363.

romantisme »¹⁶⁹ et bouleversé la vision de la poésie, peint l'errance de l'éternel Juif comme une fuite devant le Temps. Or, étant donné qu'une telle entreprise est impossible, sa tentative, son « combat », paraît comme le pire des châtements. Quant à la notion de la culpabilité d'Ahasvérus, elle s'estompe. L'errant légendaire est même représenté aux côtés des apôtres.

Pour tromper l'ennemi vigilant et funeste,
Le Temps ! Il est, hélas ! Des coureurs sans répit,
Comme le Juif errant et comme les apôtres,
A qui rien ne suffit, ni wagon, ni vaisseaux,
Pour fuir ce rétiaire infâme ; il en est d'autres
Qui savent le tuer sans quitter leur berceau.¹⁷⁰

Par ailleurs, une remarque d'ordre lexical s'impose lorsque l'on étudie la traduction en tchèque du poème « Le Voyage » effectuée par les frères Čapek et publiée dans une anthologie de la poésie française en 1920 à Prague.¹⁷¹ Les traducteurs ont opté pour utiliser le mot tchèque *poutník* « pèlerins » qui désigne les « voyageurs » dans la strophe suivante :

Étonnants voyageurs ! quelles nobles histoires
Nous lisons dans vos yeux profonds comme les mers !
Montrez-nous les écrins de vos riches mémoires,
Ces bijoux merveilleux, faits d'astres et d'éthers.¹⁷²

L'ambiguïté d'expression, que nous avons traitée dans les parties de notre travail consacrées au développement étymologique du mot « pèlerin », ressurgit donc également dans les traductions de la poésie au XX^e siècle. C'est le statut flottant de ce personnage, son caractère symbolique et physique renvoyant au voyage d'aventure et à l'initiation spirituelle qui sera l'un des fils destinés à nous aider à retrouver des parentés entre les figures proches de celle-ci dans les créations d'auteurs du XX^e siècle.

¹⁶⁹ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Paris, Poulet-Malassis et De Broise, 1857, rééd. Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 14.

¹⁷⁰ Charles Baudelaire, « Le Voyage », *Les Fleurs du mal*. In *Œuvres complètes I*, op. cit., p. 133.

¹⁷¹ Josef et Karel Čapek, *Francouzská poezie nové doby* [Poésie française des temps nouveaux], Prague, Fr. Borový, 1920.

¹⁷² « Úžasní poutníci! v svých očích psány máte, / jak moře hlubokých, příběhy dlouhých cest. / Otevřte paměti svých skříně přebohaté, / podivuhodné šperky z éteru a hvězd. », Charles Baudelaire, « Le Voyage », *Les Fleurs du mal* ; op. cit., p. 131 ; [trad. par Josef et Karel Čapek, op. cit., p. 12,].

Enfin, notons que dans les lettres tchèques de la fin du XIX^e siècle, le Juif errant apparaît notamment dans l'œuvre de Jaroslav Vrchlický. Nous analyserons ce motif, s'il ne faut pas parler d'un leitmotiv, ultérieurement. Cette figure devint, simultanément, l'un des personnages clefs du décor fantastique de la ville de Prague. Car c'est précisément à cet endroit qu'elle s'unit à un autre mythe, celui du Golem. Nous étudierons les rapports entre ces deux légendes en analysant le récit *Le Passant de Prague* de Guillaume Apollinaire.

2. Le thème de pèlerinage dans le Romantisme centre-européen et français

2. 1. Les contextes de la création romantique polonaise

Le courant romantique fut inséparable du contexte sociopolitique de chaque pays dans lequel il émergea. De ce fait on parle plutôt des Romantismes que d'un mouvement homogène¹⁷³. Le début du XIX^e siècle est particulièrement mouvementé du point de vue politique et socioculturel. La France et toute l'Europe sont en train d'assumer les conséquences de la révolution et des guerres napoléoniennes. La Pologne se trouve alors rayée de la carte européenne. Sous la plume d'Adam Mickiewicz, bouleversé par les événements historiques qui ont précipité son pays en un état d'assujettissement, le pèlerinage est devenu une image du destin de la nation polonaise. Les compatriotes de Mickiewicz ont fui leur patrie. Car les Russes ont envahi leurs terres suite à la quatrième partition de la Pologne qui a eu lieu en 1831 et a enterré tout espoir de reconstruire un état indépendant. Beaucoup de Polonais se sont disséminés à travers l'Europe et le monde.

¹⁷³ Zdeněk Hrbata et Martin Procházka proposent dans leur ouvrage collectif, consacré au Romantisme européen et nord-américain, de parler avec Michel Foucault de « pratiques discursives ». Il serait ainsi possible d'établir une panoplie de « formations discursives » qui varie dans un certain contexte. Cf. Zdeněk Hrbata, Martin Procházka, *Romantismus a romantismy, pojmy, proudy a kontexty* [Romantisme et romantismes, notions, courants et contextes], Prague, Univerzita Karlova v Praze, Karolinum, 2005, p. 14.

Mickiewicz a trouvé son exil d'abord en Suisse où il a enseigné la littérature slave. Puis, il s'est installé à Paris. Ses cours au Collège de France lui ont valu le respect des intellectuels français. Jules Michelet rendait ainsi hommage à Mickiewicz : « Vous êtes pour moi un révélateur et dans plus d'un sens. Votre Orient illumine mon Occident de lueurs inattendues. Je reste moi, mais je m'éclaire, et j'en serai plus fécond. »¹⁷⁴

Mickiewicz assumait le rôle du poète national. Son œuvre est imbibée d'un messianisme qui n'est point étranger à la tradition juive. Aussi le poète considérait-il que le peuple polonais a beaucoup à partager avec celui d'Israël. Dans son cours du Collège de France, il expliquait :

Je vous ai dit que notre contrée est le siège principal de la plus ancienne et de la plus mystérieuse de toutes les nations, celle d'Israël. Polonais et compatriote de mes frères d'Israël, j'ai été, moi qui vous parle, nécessairement appelé à vous entretenir du Messianisme, la destinée ayant intimement lié les deux nationalités, en apparence si étrangères l'une à l'autre.¹⁷⁵

Les romantiques polonais ont concentré leurs efforts sur la sauvegarde de la nation et l'entretien de leurs valeurs patriotiques. La littérature se voulait protectrice de l'esprit de la Pologne. La lutte pour l'indépendance est devenue le leitmotiv du romantisme polonais. Mickiewicz s'est donné pour tâche de promouvoir l'idée d'une politique chrétienne. L'Église qui avait réussi à transformer l'Europe en une aire spirituellement unie, qui avait permis d'imposer des règles à la société chrétienne, devait rétablir son engagement sur le champ de la politique. Mickiewicz affirmait

que l'action politique, dont elle s'est chargée par suppléance à l'époque sacrale, doit devenir sa principale préoccupation à l'aurore des temps modernes ; que les prêtres faillissent à leur mission, s'ils renoncent à 'régir la politique et la science'.¹⁷⁶

¹⁷⁴ Jules Michelet, *Correspondence générale*, tome VII, Paris, Honoré Champion, 1997, p. 810.

¹⁷⁵ Adam Mickiewicz, « Cours du collège de France », 1842-44, leçon XI du 23/04/ 1844, p. 323. Cité d'après Yoram Bronowski, « Mickiewicz et le Judaïsme ». In : *Le Verbe et l'Histoire. Mickiewicz, La France et l'Europe*, sous la dir. de François-Xavier Coquin et Michel Masłowski, Paris, Institut d'Études slaves, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2002, p. 114.

¹⁷⁶ Cf. le « messianisme » de Mickiewicz, dans *Exigences chrétiennes en politique*, Paris, Charles Journet, Eglhoff, 1945.

Suite à la publication du *Bref* du pape Grégoire XVI en juin 1832, les évêques de Pologne sont obligés d'accepter la conduite de l'empereur Nicolas comme légitime. L'errance est alors un mode de vie pour une partie de la nation polonaise, dont six mille trouvent refuge en France. *Le Livre des Pèlerins polonais*, précédé par une fresque historique - *Le Livre de la Nation polonaise* – paraît en France en même temps que *Le mie Prigioni (Mes Prisons)* de Silvio Pellico en Italie, à la fin de 1832. Dans *Le Livre des pèlerins polonais*, Mickiewicz parle à ses compatriotes. Il envisage de les guider afin de reconquérir leur pays :

1. L'âme de la Nation polonaise, ce sont les Pèlerins polonais.
2. Et chaque Polonais en pèlerinage n'est pas un homme errant, car l'homme errant est un homme qui çà et là va sans but ;
3. Ni un exilé, car l'exilé est un homme chassé par arrêt du magistrat ; et le Polonais, son magistrat ne l'a point chassé.
4. Le Polonais en pèlerinage n'a pas encore son nom, mais ce nom lui sera donné dans la suite, comme leur nom ne fut donné que plus tard aux confesseurs du Christ.
5. Et en attendant, le Polonais s'appelle pèlerin, parce qu'il a fait vœu de marcher vers la Terre-Sainte, la Patrie libre : il a juré de marcher jusqu'à ce qu'il la trouve.¹⁷⁷

L'appellation « pèlerin » est provisoire. Mickiewicz s'en sert pour pouvoir rassembler les Polonais sous le même drapeau. D'ailleurs, il s'exprime dans un style direct, presque militaire. Inspiré par l'Évangile, il bâtit des parallèles historiques entre le peuple juif et le sien. *Le Livre des pèlerins polonais* contient vingt-six paraboles et se clôt par une prière qui unit toutes les nations opprimées. « Tout ce qui est à nous est à notre Patrie, tout ce qui est à notre Patrie est aux peuples libres. »¹⁷⁸

La traduction française de cette œuvre de Mickiewicz, faite par le comte Charles de Montalembert, est mise à l'index des livres interdits quelques mois après sa publication pour en être retirée des années plus tard. *Le Livre des Pèlerins polonais* a une telle influence sur Félicité de Lamennais qu'il écrit *Les Paroles d'un Croyant*. Mickiewicz a caractérisé *Le Livre de la Nation polonaise et des pèlerins polonais* comme « non inventé

¹⁷⁷ Adam Mickiewicz, *Le Livre des Pèlerins polonais*, trad. du polonais par le comte Charles de Montalembert, suivi d'*Hymne à la Pologne* par Félicité de La Mennais, Paris, E. Renduel, 1833 ; cité d'après la rééd. présentée par Charles Journet, Paris, Egloff, 1947, pp. 65-66.

¹⁷⁸ *Ibid*, p. 122.

mais un recueil d'histoires de Pologne, d'écrits, de récits et enseignements de Polonais pieux et dévoués à la Patrie, martyrs, confesseurs et pèlerins ; plus certaines choses inspirées par la grâce de Dieu. »¹⁷⁹

Ébranlé par les événements historiques qui causent une nouvelle partition de la Pologne et l'annexion d'une de ses parties sous l'autorité de l'Église orthodoxe, l'abbé Félicité de Lamennais s'engage en faveur des Polonais dès novembre 1830. Fondateur du journal quotidien *l'Avenir*, il y exprime son soutien à ce peuple, avec les rédacteurs Henri-Dominique Lacordaire, Charles de Montalembert et de Caux. Leur activité est condamnée par Grégoire XVI en août 1832.

2. 2. Le Romantisme dans les Pays de la Couronne de Bohême, en France et en Allemagne

L'intelligentsia de la Bohême, dans la pénombre de la production germanophone, mène également un combat pour faire valoir sa culture et ses droits. Ce processus connaît plusieurs phases. Durant la deuxième moitié du XVIII^e et le début du XIX^e siècle, la société tchèque passe d'un système féodal à une société civique. Les tendances sont semblables à celles que connaît alors le continent européen. Les idées libérales participent à l'abolition des restes des droits féodaux. La fabrication industrielle se développe (au détriment des petits arts et métiers), le chemin de fer offre de nouvelles possibilités de déplacement. Les distances se raccourcissent, les journaux apportent plus d'informations (non seulement du pays mais également de l'étranger). L'opinion publique est désormais à prendre en considération, chose à laquelle les hommes politiques doivent s'habituer. On parle de la fin du monde des « petites structures »¹⁸⁰. Alors que dans le passé, le monde se limitait souvent au « patrimonium », la seigneurie, au début du XIX^e siècle, on est intégré dans une unité beaucoup plus vaste qui est la nation. Une nouvelle identité se forge, celle de l'idéologie nationale.

¹⁷⁹ *Ibid*, p. 136.

¹⁸⁰ Cf. *Dějiny zemí Koruny české*, [Histoire des Pays de la Couronne de Bohême] tome I, sous la dir. de Petr Čornej, CSc., Prague, Paseka, 1992.

L'un des thèmes prédominants de la littérature tchèque est la grandeur de l'histoire d'un peuple longtemps considéré comme inférieur. Les journaux de voyage, esquisses, poèmes et récits en prose remplissent un devoir, celui de poser des fondements d'une société qui fut longtemps linguistiquement et politiquement soumise. La différence entre le climat culturel européen, plus précisément français, et tchèque est considérable. Néanmoins, grâce à Karel Hynek Mácha, les Tchèques s'inscrivent dans l'histoire du Romantisme.

Les romantiques français cherchent à s'opposer à la primauté de la poétique antique et aux imitations des modèles de l'art ancien, telles qu'elles ont été pratiquées par le classicisme. La revendication romantique de l'art libre est un accomplissement du processus révolutionnaire commencé en 1789. Le mouvement romantique français est lié à la création d'un public « prorévolutionnaire »¹⁸¹. La liberté de l'expression n'est pas à comprendre dans le sens moderne du terme. Elle annonce un changement de statut de l'artiste ; elle signifie une indépendance par rapport aux normes esthétiques imposées par l'élite sociale classicisante¹⁸², détenant jusqu'alors le monopole du jugement sur la création artistique. Le génie et l'individualisme de l'auteur gagnent de l'importance.

Le génie se frappe le cœur et l'école romantique n'a pas d'autres maîtres que l'inspiration des lieux et des moments ; [...] Au fait l'école romantique est école parce qu'elle refuse la pensée rationnelle ; au nom de quoi elle découvre, dans le passé de Shakespeare à Calderon, dans l'espace de l'Écosse à l'Allemagne, si bien comprise par Mme de Staël, ses modèles et ses maîtres qui ont en commun d'avoir échappé, volontairement ou non, à cette emprise intellectualiste qui marque les temps nouveaux.¹⁸³

¹⁸¹ On considère que l'une des premières manifestations de l'esthétique romantique fut le tableau de Jean Louis Théodore Géricault (1791-1824) *Le radeau de la Méduse*, exposé dans un salon en 1819. L'événement historique qui a inspiré la création de ce tableau contient tous les motifs clefs de l'école romantique : l'aventure, le voyage qui se tourne en errance, la mer, la lutte contre la mort et le désastre inévitable. De même, le tableau est une réaction de Géricault contre la politique de l'État monarchiste qui essayait d'étouffer cette affaire.

¹⁸² Terme fabriqué afin de mieux distinguer ce qui précédait cette « libération artistique » qui a lieu entre l'époque de la Restauration et la monarchie de Juillet.

¹⁸³ Georges Duby, Robert Mandrou, *Histoire de la civilisation française, XVII^e- XX^e siècle*, Paris, Pocket, 1998, pp. 251-252.

Le débat sur la relation entre l'homme et la nature apparaît déjà à l'époque de la Renaissance. Selon Philippe van Tieghem, on s'intéresse d'avantage à la campagne et à la nature sauvage à l'époque du Prérromantisme¹⁸⁴ : « Les solitudes, les forêts, la montagne, plus tard la mer, voilà les spectacles favoris des âmes prérromantiques. »¹⁸⁵ Le poète contemplateur explore les paysages afin d'entrer en contact avec celle-ci et d'en faire part à ses lecteurs. La nature est symbolique, c'est à travers elle que l'on entre en proximité de ce qui nous dépasse.

Le mouvement romantique européen développe, entre autres, le thème de l'errance qui, depuis, est devenu un topos littéraire. Karel Krejčí, dans son étude sur le poète Mácha et le Romantisme slave, fait remarquer que jadis les chercheurs littéraires s'obstinaient à retrouver des traces directes (lectures, rencontres ou autres) afin de prouver qu'une influence d'un auteur sur l'autre avait eu lieu. Au contraire, la notion de topos présuppose que le contexte précis d'une époque favorise la création d'un réseau d'images et de motifs. Celui-ci ressemblerait à une boîte à images dans laquelle puisent les auteurs.¹⁸⁶ Les motifs récurrents du Romantisme européen sont les ruines, montagnes et monastères.¹⁸⁷ Ces lieux font partie d'un réseau d'images liées à la solitude, à l'éloignement, au désir (ou à la peur) de l'isolement et à la réflexion sur le passé. Daniela Hodrová dans son ouvrage *Le Roman de l'initiation* constate qu'à cette époque la sensibilité chrétienne cède place au vertige de l'infini.¹⁸⁸ Le Romantique est en proie au « nouveau sentiment » ou à la « maladie du siècle », à la mélancolie.

On semble prendre contact avec ce monde-ci dans des moments d'exaltation sans but et sans cause, sans arriver dans ce monde-là où nul peut-être n'est jamais arrivé. [...] La mélancolie devient le mal du siècle ; ...à force de rêver l'infini, on ne peut se

¹⁸⁴ Terme inventé par l'auteur en 1923 et qui suscite de nombreux débats.

¹⁸⁵ Philippe Van Tieghem, *Le romantisme français*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », Paris, 1947, (1^{ère} édition 1944), p. 11.

¹⁸⁶ Karel Krejčí, « Karel Hynek Mácha v rámci slovanského romantismu ». [« Karel Hynek Mácha dans le contexte du romantisme slave »]. In : *Slavia, časopis pro slovanskou filologii*, [Slavia, revue pour la philologie slave], XLVI, 1977, No. 46, p. 369.

¹⁸⁷ Cf. Zdeněk Hrbata, « Prostor romantického poutníka » [« L'Espace du pèlerin romantique »]. In : *Prostor Máchova díla : soubor máchovských prací*. [Espace de l'œuvre de Mácha : recueil de travaux sur Mácha]. Sous la dir. de Pavel Vašák, Prague, Československý spisovatel, 1986, pp. 49-84.

¹⁸⁸ Daniela Hodrová, *Román zasvěcení*, [Le Roman d'initiation], Jinočany, H&H, 1993, p. 94.

mesurer à rien et l'âme une fois sortie des chemins tracés croit
errer à l'aventure dans le désespoir et la nuit.¹⁸⁹

Zdeněk Hrbata remarque à propos de la poésie de Byron que le pèlerin représente un paradoxe. Car ni les voyages à l'étranger, ni les explorations de nouveaux espaces et paysages ne l'extirpent de la réflexion sur lui-même. Il se promène dans l'espace-temps de son for intérieur. Les idées inquiétantes qui l'habitent resurgissent à travers la nature, c'est elle qui sert de miroir à celui qui la contemple.¹⁹⁰ Le jeune pèlerin entreprend un rituel de préparation afin d'être admis dans un ordre mystique et secret (chevaleresque ou artistique) qui détermine sa vie à venir. Les récits initiatiques sont inspirés par la culture mystique du Moyen Âge. Daniela Hodrová décrit la figure de l'adepte à l'initiation romantique surtout comme un pèlerin damné qui est voué à une errance éternelle. Ceci n'exclut pas le fait que certains atteignent le stade de l'initiation.¹⁹¹ D'ailleurs, le roman initiatique serait porteur des thèmes du péché originel, de la transgression de l'interdit et, de l'autre côté, de celui de la rédemption.¹⁹²

Un autre pèlerinage qui mène de « l'autre côté » se fait dans le rêve. Jean Paul considère les rêves en tant qu'une partie intégrante de la création poétique et influence l'écriture romantique en Europe.¹⁹³ Gérard de Nerval, son traducteur, s'inspire de ses procédés. Dans l'œuvre de Nerval, le rêve est mêlé au thème du voyage.¹⁹⁴ Teinté de nostalgie, le voyage dans *Aurélia* propose un moyen de retourner dans le « paradis perdu », dans celui de la petite enfance car, en arrière-plan, on peut lire une recherche de la Mère.

Certes, il ne faudrait omettre un autre cas de figure, les récits de voyage « touristiques ». Cette pratique qui s'est développée massivement au début du XVIII^e siècle, a donné naissance à ce que l'on désigne aujourd'hui comme « la littérature de voyage ». Or, le

¹⁸⁹ Philippe Van Tieghem, *Le romantisme français*, op. cit., p. 10-11.

¹⁹⁰ Zdeněk Hrbata, « *Prostor romantického poutníka* » [« L'Espace du pèlerin romantique »]. In : *Prostor Máchova díla : soubor máchovských prací*. [Espace de l'œuvre de Mácha : recueil de travaux sur Mácha], op. cit., pp. 62-63.

¹⁹¹ Cf. Henri d'Offterdingen de Goethe ou certains héros d'August Heinrich Hoffmann von Fallersleben.

¹⁹² Cf. Daniela Hodrová, *Román zasvěcení*, « *Zavržený poutník* », [« Le pèlerin damné »], op. cit., pp.94-121.

¹⁹³ Sur la question de l'influence de Jean Paul sur le poète romantique Karel Hynek Mácha cf. l'article de Růžena Grebeníčková, « *Mácha a Novalis* », [« Mácha et Novalis »]. In : *Slavia, Časopis pro slovanskou filologii*, [Slavia, Revue pour la philologie slave], XLVI, No. 46, 1977, pp. 128-147. Cf. aussi Claude Pichois, *L'image de Jean-Paul Richter dans les lettres françaises*, Paris, José Corti, 1963.

¹⁹⁴ Gérard de Nerval, *Voyage en Orient*, Paris, Charpentier, 1851.

pèlerinage romantique ne saurait être confondu avec les voyages exotiques. Ce leitmotiv, décliné de diverses façons, se situe à mi-chemin entre une errance mélancolique et une quête du secret, mouvement propre aux mythes de l'initiation.

La démarche du poète pèlerin est basée sur la nécessité de poursuivre (mentalement et physiquement) un mouvement afin de transgresser le cadre figé de la réalité pour pouvoir s'échapper, pour continuer à chercher un ailleurs. Le poète pèlerin romantique est souvent inquiet par ce qu'il voit et ce qu'il vit. Aussi cherche-t-il à s'isoler du reste de la société car il se sent étranger. Parfois, le pèlerin est menacé par l'idée de la mort. Dans l'œuvre du plus grand romantique tchèque, K. H. Mácha, celle-ci qui poursuit le pèlerin.¹⁹⁵ En contemplant la nature, il prend conscience des limites de son séjour terrestre, de sa vie. Nous retrouvons cette angoisse liée au décor constitué par les montagnes, ruines et monastères, également dans les rues de la ville, dans les « récits d'épouvante » et les récits fantastiques de la fin du XIX^e siècle mais aussi dans les textes des auteurs dits existentialistes du XX^e siècle. Or, dans la littérature moderne, le choix du décor est plus hétérogène. Chez les romantiques c'est la nature qui s'impose comme un lieu clef car à travers elle l'auteur pèlerin affronte la création divine.

2. 3. Karel Hynek Mácha, le pèlerinage romantique comme voyage initiatique

2. 3. A. L'attitude du poète, pèlerin romantique

La figure de pèlerin dans l'œuvre de K. H. Mácha est profondément ambiguë et doit donc être interprétée comme à la fois symbolique et concrète. Le pèlerin de Mácha est d'abord un observateur. Il est toujours placé dans un contexte où il est question du mystère de la vie humaine et de sa fugacité, d'autant plus frappant lorsque le pèlerin se met à contempler la nature.

Le pèlerinage joue un rôle important dans l'œuvre et dans la vie du poète. Pèlerin infatigable avide de découvrir les beautés de la Bohême, il a entrepris aussi un voyage en

¹⁹⁵ Cf. « Le pèlerin », *Le Pèlerinage aux Monts-des-Géants et Marinka*. In : *Prózy* [Proses], Prague, Nakladatelství Lidové noviny, « Česká knižnice », 2008 , *Pèlerin et brigand de Bohême (œuvres choisies)*, textes traduits du tchèque, présentés et annotés par Xavier Galmiche, Carouge-Genève, Éditions Zoe, 2007.

Italie, relaté dans son carnet de route. On connaît également ses esquisses de châteaux et de ruines qui accompagnent ses notes. Hormis les voyages, riches sources d'inspiration, K. H. Mácha s'investit dans son rôle d'instigateur du renouveau de la culture tchèque. Lecteur des anciens chroniqueurs tchèques Václav Hájek, František Martin Pelcl, Daniel Adam de Veleslavín et d'un Polonais vivant en Bohême, Bartoloměj Paprocký, Mácha envisage même d'écrire un roman historique, à juger à partir du fragment intitulé *Le Monastère de Sázava*. Les auteurs dramatiques et écrivains de l'époque sont parfois prêts à s'engager dans l'écriture de romans à thèse. Dans ce milieu, soutenant la production didactique afin de cultiver le peuple et développer ainsi le patrimoine des Tchèques, on s'attache aux traditions folkloriques. Mácha fait de même, et il ne manque pas de forger, à l'aide de certaines images mythiques, ce que Xavier Galmiche nomme une « métaphysique visionnaire et pessimiste ».¹⁹⁶

Un manque de reconnaissance immédiate fait que, de son vivant, il ne peut réaliser qu'un petit nombre de publications. Même son plus grand poème, *Mai*, que tout Tchèque connaît par cœur pour l'avoir appris à l'école, doit être publié à compte d'auteur, faute d'accord entre les éditeurs et le poète. Quelques décennies après sa mort, Mácha est redécouvert pour être élevé au panthéon des auteurs tchèques. Il est aussi le premier poète tchèque étudié par un comparatiste, le chercheur polonais Marian Zdziechowski dans une œuvre intitulée *Byron i jego wiek. Studia porównawczo-literackie*, [Byron et son temps. Étude de littérature comparée].¹⁹⁷

On sait aujourd'hui que Mácha, vrai révolté romantique, a bouleversé, à sa façon, le statut de l'auteur. Il n'a pas été seulement un génie créateur, doué d'un pouvoir d'imagination unique, mais aussi le témoin de son temps, le scribe de l'histoire, ce qui en a fait un visionnaire. Son honnêteté de poète l'a obligé à capturer jusqu'aux moindres détails de la vie dans ses carnets de route et calepins. Les détails, au premier abord futiles voire scabreux, relatés dans le journal intime qu'il a tenu en 1835, pointent les tâches quotidiennes et répétitives. Outre l'intensité farouche de Mácha poète, artiste et amant, le

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 9.

¹⁹⁷ In : *Czechy, Rosja, Polska*, [Bohême, Russie, Pologne], tome II, Cracovie, 1897. Cité d'après Karel Krejčí, « Karel Hynek Mácha v rámci slovanského romantismu ». In : *Slavia, Časopis pro slovanskou filologii*, [Slavia, Revue pour la philologie slave] *op. cit.*, p. 364.

lecteur est frappé par l'image de la fugacité de l'homme et de ses actions qu'il perçoit au second plan.

Le journal de Mácha a été chiffré. Jakub Arbes, qui a réussi à trouver la clef de lecture, s'est refusé à dévoiler notamment les passages, écrits de façon crue, relatant la vie intime du poète et de sa maîtresse.¹⁹⁸ Le journal constitue une des sources incontournables sur le chemin de la découverte de son auteur.¹⁹⁹

On remarque que lorsque Mácha évoque ses sorties, promenades et escapades urbaines, il est souvent question de sommets ou de collines. Le poète témoigne lui-même de son émerveillement pour ces espaces dans une lettre écrite quelques jours avant sa mort à un ami nommé Hindl. Mácha fait l'éloge de la vue que lui procurait sa nouvelle demeure, située à Litoměřice (ville du nord de la Bohême). « Cet appartement m'a été accordé par les dieux des montagnes ; à moi, leur admirateur. »²⁰⁰ On trouve de nombreuses notes dans le journal évoquant les sommets de Prague. Ainsi observe-t-il des remparts du Château de Prague l'arrivée de l'empereur Ferdinand I^{er} d'Autriche. Les préparatifs d'accueil des fiers Praguais et la progression du cortège sont minutieusement décrits.

Vladimír Macura observe dans son étude des symboles de la renaissance nationale tchèque que Prague a souvent été associée à l'image de « l'arbre cosmique » (*arbor mundi*). L'équivalent de celui-ci serait ce que Macura nomme « le mythe de la montagne » qui sert de lieu d'alliance entre les hommes et les dieux. Dans les mythes, la montagne sacrée est placée au centre du monde. Prague acquit ainsi son attribut de « cœur de l'Europe ». Nombreuses sont les Montagnes consacrées dans la littérature tchèque.²⁰¹

¹⁹⁸ D'après Karel Janský et Karel Polák, le 11 décembre 1884 Arbes emprunta deux feuilles du journal de Mácha de 1835 à Umělecká beseda et trouva, en une nuit, la clef pour déchiffrer le texte. Néanmoins, il ne publia jamais les passages intimes et défendit à la postérité de les rendre publics. Cf. Jakub Arbes, *Karel Hynek Mácha, studie literární a povahopisná*, [Une étude littéraire et du caractère], Prague, Melantrich, 1941, p. 445.

¹⁹⁹ Karel Hynek Mácha, *Byl lásky čas : Deník z roku 1835*, [C'était le temps d'aimer : journal de 1835], Toronto, Sixty-Eight Publishers, 1980 ; trad. du tchèque par Xavier Galmiche, *Pèlerin et brigand de Bohême (œuvres choisies)*, *op. cit.*, pp. 209-229.

²⁰⁰ « Ten byt mně bohové hor popřáli co svému ctiteli », lettre du 9. 10. 1836. Karel Hynek Mácha, *Dílo Karla Hynka Máchy* [Œuvre de Karel Hynek Mácha Journaux, Notes, Lettres], tome 3, Prague, Československý spisovatel, 1950, p. 149.

²⁰¹ Vladimír Macura, « Praha », [« Prague »]. In : *Znamení zrodu : české národní obrození jako kulturní typ* [Signes de la renaissance : la renaissance nationale tchèque comme un type culturel], Jinočany, H&H, 1995, pp. 215-219.

Mácha admire les monts Milešov et Košťál, perceptibles des collines qui se dressent au-dessus du cimetière de la nouvelle ville.²⁰² Notamment, en contemplant ces deux monts, il confesse son émoi et se questionne : « C'est peut-être de les voir au loin, peut-être de les voir s'élever dans le ciel rose qui anime mon désir. Désir de lointain, désir de hauteur. »²⁰³ Ne lit-on ici précisément la double vocation du poète ? La verticalité et l'horizontalité de cette image ne correspondent-elles, d'un côté, à la transcendance créatrice et spirituelle de son œuvre, de l'autre à la première condition humaine, celle du pèlerin terrestre qui peut se transformer en engouement pour le voyage comme c'est le cas de Mácha ?

Le même thème de la scission entre le « haut » et le « bas » est développé dans le récit *Monastère de Sázava*²⁰⁴. Au centre de ce texte, en décrivant le paysage, le narrateur fait une digression. Il s'imagine quel aurait été l'émoi d'un pèlerin si celui-ci avait pu contempler le paysage et le ciel rose au coucher du soleil du haut de la montagne. Il aurait éprouvé une douleur immense, conclut le narrateur en se demandant : Qui expliquera cette douleur profonde qu'éveille le soir avancé dans le cœur de l'homme qui s'est attardé, solitaire, dans un beau paysage ? Cette douleur profonde du contemplateur est double : « Est-ce le désir du pays où naît la lumière ? ou de celui où elle meurt ? »²⁰⁵

Le pèlerin de *Monastère de Sázava* est clairement conçu comme un personnage-symbole.²⁰⁶ À l'arrière-plan de son voyage à travers la nature s'esquissent des réflexions sur les étapes de la vie humaine comme les bornes d'une pérégrination. Un quatrain de Byron, traduit et rimé par Mácha, succède à ce passage. Cet extrait exprime la même idée présente dans le journal, la sensation de la pesanteur, une fois les yeux levés vers le ciel, l'impossible

²⁰² « Krásně jest odtamtud' vyhlídka na Prahu a obkličují ji hory [...] V dálce k půlnoci Milešov a Košťál. » [« De là, la vue est belle sur Prague et sur les montagnes environnantes [...] Loin vers le midi [sic, minuit dans l'original], Milešov et Košťál. », 16/9/1835. K. H. Mácha, *Byl lásky čas : Deník z roku 1835*, [C'était le temps d'aimer : Journal de 1935], op. cit., p. 8. ; trad. du tchèque par Xavier Galmiche, *Journal*. In : *Pèlerin et brigand de Bohême (œuvres choisies)*, op. cit., p. 212.

²⁰³ « Snad odlehlost', snad vyvýšenost jejich na růžovém nebi jest, co budí touhu moji při spatření jich. Touhu do dálky či touhu do výše. » *Ibidem*.

²⁰⁴ *Klášter sázavský (Le monastère de Sázava)*, in : Karel Hynek Mácha, *Prózy*, [Proses], op. cit., p. 109 ; trad. du tchèque par Xavier Galmiche, *Pèlerin et brigand de Bohême (œuvres choisies)*, pp. 170.

²⁰⁵ « Jest to touha ve kraje, kde se rodí světlo? Aneb v kraje, kde světlo umírá? – Touha, o které Byron psal v nasledující smysl. », *ibid.*, p. 83 ; trad. *ibid.*, p. 170.

²⁰⁶ Ce terme est utilisé par Zdeněk Hrbata qui pointe la présence du pèlerin comme symbole à la fin du poème *Mai*. C'est l'image de l'auteur qui disparaît dans les lointains à la fin de son œuvre. Cf. Zdeněk Hrbata, « Cíle poutnictví » [« Les buts du pèlerinage »]. In : *Romantismus a Čechy. Témata a symboly v literárních a kulturních souvislostech* [Romantisme et Bohême. Thèmes et symboles dans un contexte littéraire et culturel], Jinočany, H&H, 1999, p. 23.

pulsion à voler vers la lumière éternelle tout en restant attaché à la terre. Finalement, peu importe si l'observateur se retrouve face à la nature ou à des villes plongées dans la nuit, une question récurrente s'impose : est-il possible « qu'après notre pérégrination pleine de tourment, ce même silence nous saisisse à notre tour dans son giron, et que pour nous aussi vienne la nuit plus profonde que celle qui maintenant s'approche de la belle terre » ?²⁰⁷

Dans l'œuvre de Mácha, le sentiment de déchirement du pèlerin, dont l'existence est tendue entre le futur et le passé, retrouve son écho dans la langue poétique. En effet, l'une des figures dominantes de sa poésie est l'antithèse. Dans le récit *Monastère de Sázava*, nous pouvons constater que cette réflexion binaire, ce désir antagonique du poète est le moteur de sa quête personnelle et littéraire. C'est l'acte d'écriture qui se trouve ainsi thématiqué par le motif de la marche. Le pèlerinage et l'écriture se font dans les deux sens. Dans le sens horizontal, c'est-à-dire dans la durée de la marche qu'imposent la distance à parcourir ou la linéarité du texte. Puis, dans le sens vertical. Dans le pèlerinage chrétien cette verticalité correspond au passage dans le royaume céleste, à la confirmation de la vie éternelle que le pèlerin cherche à atteindre, au but de son chemin. Au poète, il est possible de frôler l'indicible à l'aide des mots. Il devine la face cachée du monde dans le silence présent dans son texte, dans ce qui manque, ce qui s'enfouit. Mais avant de franchir la frontière du silence, il est condamné à errer dans le doute.

Souvent, les textes contiennent des références intertextuelles, implicitement signalées par Mácha. Certaines viennent ainsi rompre la narration. Le lecteur, immergé dans la fiction est rappelé à la surface, et la réalité historique et culturelle ne le laisse jamais complètement s'évader. Parmi ces sources (tableaux, rêves, chansons, lectures), rendues limpides par le poète, les promenades complètent le noyau d'inspiration littéraire. Le pèlerinage, tantôt rappel de la condition humaine sur terre, tantôt assimilé au désir de voyager, fait donc une partie intégrante de l'attitude du poète et pèlerin Mácha.

²⁰⁷ « Či jest to myšlenka, že i nás po strastiplné pouti hluboké to ticho pojme ve klín svůj, že i nám hlubší nastává noc, nežli teď se blíží nade krásnou zemí ? » Karel Hynek Mácha, *Kášter sázavský (Le monastère de Sázava)*, Karel Hynek Mácha, *Prózy*, [Proses], *op. cit.*, p. 109 ; trad. du tchèque par Xavier Galmiche, *Pèlerin et brigand de Bohême (œuvres choisies)*, *op. cit.*, p. 170.

2. 3. B. « Le démon de midi » dans *Pout' krkonošská (Le Pèlerinage aux Monts-des-Géants)*; un voyage initiatique

Pout' krkonošská (Le Pèlerinage aux Monts-des-Géants) a été écrit en septembre 1833 et achevé en 1834. Les éléments constitutifs de ce récit fantastique sont généralement connus. Le récit est introduit par un poème. Un pèlerin, accueilli par des paysans, y chante:

Je le répète, ayez grande attention
car, quelques mots vous échapperaient-ils,
le fil se romprait, le sens se perdrait.²⁰⁸

Dès la première strophe, il est évident que ce qu'on entendra sera d'une importance capitale. De même, la genèse du récit a été marquée par un rêve. Mácha supposait que celui-ci a pu être « provoqué » par la lecture de Mickiewicz et Byron ; en tous cas, il est advenu pendant sa rédaction du poème *Mnich (Le Moine)*. L'image de la montée du pèlerin au sommet et de la rencontre du moine qui lui annonce qu'il arrive précisément le jour où les moines morts se réveillent a été transcrite par Mácha dans son *Zápisník* [Carnet de notes] le 14 janvier 1833.

Outre cet extrait, pour construire la trame narrative, l'auteur combine des textes antérieurs: des détails descriptifs de montagnes (qu'il avait visitées avec un ami d'études), relatés dans son *Zápisník Carnet de notes* en août 1833. Certains motifs ont été développés antérieurement par l'auteur dans sa poésie et sa prose²⁰⁹. Xavier Galmiche précise que *Le Pèlerinage aux Monts-des-Géants* résonne avec certains passages de Walter Scott (dans la partie où il décrit le couvent)²¹⁰. René Wellek attira attention sur les similitudes thématiques entre le récit de Mácha et des nouvelles de l'écrivain allemand Ernst von Houwald (1778-1845) *Das Wiedersehen auf dem St. Bernhard* [Retrouvailles au mont Saint-Bernard]) et *Wahnsinn und Tod* [Folie et mort]²¹¹ Dans les deux textes de l'écrivain

²⁰⁸ « Však jak pravím, pilně poslouchajte, / neb jak slova jenom vypustíte, / nikdy víc mně neporozumíte. » *Pout' krkonošská (Le Pèlerinage aux Monts-des-Géants)* In : Karel Hynek Mácha, *Prózy*, [Proses], *op. cit.*, p. 15.; trad. du tchèque par Xavier Galmiche, *Pèlerin et brigand de Bohême (œuvres choisies)*, *op. cit.*, p. 239.

²⁰⁹ *Mélancolie, Le Monastère de Sázava, Le Moine, Un soir au Mont Bezděz, Marinka*.

²¹⁰ Cf. Xavier Galmiche, *Pèlerin et brigand de Bohême (œuvres choisies)*, *op. cit.*, p. 191.

²¹¹ Ernst von Houwald, *Das Wiedersehen auf dem St. Bernhard*. In : *Gesammelte Schriften*, tome VII, Wien, Franz Ludwig, 1827.

allemand, il est question du réveil de moines morts qui participent à une messe de minuit. Leurs dépouilles sont entreposées dans une chapelle et le froid a préservé leur corps.²¹²

Enfin, un deuxième rêve, retranscrit par le poète dans son *Carnet de notes* en mars 1833, clôt ce récit initiatique et fantastique.

Le personnage principal du *Pèlerinage aux Monts-des-Géants* est un pèlerin. Parti de Prague, après quatre jours de voyage, il atteint une vallée. Celle-ci se trouve au pied du plus haut sommet des montagnes situées au nord de la Bohême, qui délimite une frontière naturelle avec la Silésie. Ce sommet, appelé Sněžka, le « Mont-des-Neiges » est un endroit symbolique par sa domination absolue du paysage. Il représente le lieu idéal pour la contemplation, il procure une vue nivelée de la nature. Le pèlerin entame l'ascension afin d'atteindre le sommet. Les quatre étapes de son ascension créent « l'équivalent » spatial de la répartition temporelle des âges de la vie. Le paysage plat et sécurisant de la vallée est celui de la petite enfance.²¹³ La montée correspond à la croissance de l'adolescent. À cette étape de sa vie, il se sent étranger à son entourage. Il se trouve au plus près des étoiles et du monde des idéaux ; or, il ressent une aigre déception.

Ce premier pèlerinage lui faisait découvrir que ce n'était pas dans le monde promis par son imagination juvénile qu'il avait pénétré [...]. Il avait cherché le paradis de ses rêves dans ce monde-ci, [...] et n'avait serré sur sa poitrine brûlante qu'une terre dépourvue d'amour.²¹⁴

²¹² René Wellek : « *Mácha a anglická literatura* » [« Mácha et la littérature anglaise »]. In : *Torso a tajemství Máchova díla* [Fragment et mystère de l'œuvre de Mácha], recueil de travaux du Cercle linguistique de Prague, sous la direction de Jan Mukařovský, Prague, Fr. Borovský, 1938.

²¹³ Le pèlerin, au début de son escalade, voit un papillon en train de mourir dans de rudes conditions montagnardes. On a interprété ce motif comme un symbole de la transformation de l'enfant en jeune homme qui devient alors un autre. Cf. le mémoire de fin d'études de Michal Guse, *Téma pouti v kanonizovaných dílech české literatury* (*Labyrinthe du monde et le paradis du cœur* de Jan Amos Komenského, *Pout' krkonošská* Karla Hynka Máchy et *Kulhavý poutník Josefa Čapka*), [Le thème de pèlerinage dans les œuvres consacrées de la littérature tchèque (*Le Labyrinthe du monde et le paradis du cœur* de Jan Amos Komenský, *Le Pèlerinage aux Monts-des-Géants* de Karel Hynek Mácha et *Le Pèlerin boiteux* de Josef Čapek)], sous la dir. de Marie Mravcová, FFUK [Faculté des Lettres de l'Université Charles de Prague], 2002, p. 66.

²¹⁴ « Již na této první své pouti seznal, že nevešel v takový svět, jaký jemu slibovala mladistvá obrazotvornost jeho. [...] zkrátka on hledal ráj snů svých v světě tomto, on po něm rozestřel náruč, a pouhou lásky prázdnotou sevřel zem na prsa horoucí. » *Pout' krkonošská* (*Le Pèlerinage aux Monts-des-Géants*), in : Karel Hynek Mácha, *Prózy*, [Proses] *op. cit.*, pp. 16-17 ; trad. du tchèque par Xavier Galmiche, *Pèlerin et brigand de Bohême (œuvres choisies)*, *op. cit.*, pp. 193-194.

Dans le chapitre consacré aux symboles ascensionnels, Gilbert Durand, s'inspirant de l'ouvrage *L'air et les songes*²¹⁵ de Gaston Bachelard, remarque que le poète romantique F. W. J. Schelling magnifiait la verticalité ascendante comme la seule direction qui ait une signification 'active, spirituelle'.²¹⁶ Selon Robert Desoille, le symbole ascensionnel est lié à l'idéal moral. La psychologie génétique affirme que la verticalité est une des postures de base qui forment l'appréhension de l'espace et l'interprétation des mouvements chez l'enfant. Durand en conclut qu'« il est donc naturel que ces schèmes axiomatiques de la verticalisation sensibilisent et valorisent positivement toutes les représentations de la verticalité, de l'ascension à l'élévation ». Ceci expliquerait l'abondance « mythologique et rituelle des pratiques ascensionnelles ».²¹⁷

L'image de l'ascension du pèlerin chez Mácha est bien celle du « voyage en soi », un chemin d'initiation, d'une recherche de l'idéal. L'initiation se fait au sommet de la montagne, c'est l'endroit que cherche le jeune homme pour s'isoler. Après avoir acquis un savoir dont il restera le seul détenteur, le pèlerin entre dans un troisième stade de sa vie. C'est également le point culminant de son existence. La lumière de la sagesse, après l'avoir rendu aveugle, se transforme en lucidité de l'âge adulte qui lui procure une nouvelle force. Même si, dès lors, il ne lui reste plus qu'à descendre.

Dans *Le Pèlerinage aux Monts-des-Géants* et dans d'autres œuvres de Mácha, le temps cyclique de la nature s'oppose à la finitude des étapes de la vie humaine et affiche ainsi un rappel constant à l'homme de sa condition mortelle. Les phases solaires correspondent aux étapes de la vie. Tout comme les repères spatiaux que franchit le pèlerin, les étapes de la journée, également au nombre de quatre, sont hautement symboliques. Le voyage du pèlerin débute le soir. Cette partie du jour illustre le mieux une obscurité protectrice de la petite enfance. Ensuite vient la nuit étoilée, à la fois sombre et brillante, l'âge de l'adolescence décrit par Mácha dans *Un soir au Mont de Bezdéz* :

[...] l'une près l'autre les étoiles se hissent à l'horizon du ciel azuré, comme les rêves, l'un après l'autre, et les désirs, l'un après l'autre, dans l'esprit de ce jeune homme. Il perdra peu à

²¹⁵ Gaston Bachelard, *L'air et les songes*, Paris, José Corti, 1943.

²¹⁶ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, introduction à l'archétypologie générale*, Grenoble, Presses universitaires de France, 1963, p. 139.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 140.

peu du regard cette terre sur laquelle il vit, à mesure que la nuit profonde la lui dissimule, comme pour la lui cacher de plus en plus de son ombre. Et lui n'aspire, toujours plus haut, qu'à ses rêves, aux innombrables étoiles de sa fantaisie. La langue tchèque a parfaitement appelé cet âge d'adolescence *jinošství*, 'l'âge étranger' ; le jeune homme est à cet âge un étranger, il est le *jinoch*, le jeune homme, l'autrui de notre terre, il erre dans d'autres espoirs, il se hausse dans les hauteurs en volant sur ses peurs, il se tient seul, il ne voit rien d'autre que les chimères de ses propres images.²¹⁸

Cette étrangeté et l'impossibilité d'atteindre son idéal dans le monde, constituent un leitmotiv dans l'œuvre de Mácha. Le poète constate aussi son déchirement interne dans ses notes personnelles. Dans une lettre, probablement écrite l'année de la composition du *Pèlerinage aux Monts-des-Géants*, il se désigne comme un exclu de la terre :

Je vins au monde le cœur rempli de désir et espérais y trouver la réalisation des rêves dorés de mon jeune âge. Je l'aurais serré tout entier dans mes bras. Mais hélas, le rideau tomba vite et je vis que j'étais trompé [...] Je pleurais des rêves perdus ; seuls la lueur rose du ciel vespéral, le courant argenté de la Vltava, des ombres obscures des bois patriotiques furent d'accord avec moi, connaissant mon chagrin. Mais je fus appelé exclu par les hommes [...] Ainsi, en désaccord avec le monde, un cœur détruit, inconnu de tous, vivais-je seul dans le tumulte du monde. Je n'étais aimé par personne et n'aimais rien. J'étais comme un banni qui se cacha sur une roche déserte, couvert par l'opaque voile noir de sa nuit.²¹⁹

²¹⁸ « [...] hvězda za hvězdou vystoupá na obzoru blankytného nebe, jako sen za snem, žádost po žádosti v duchu jinocha. Zponenáhla ztratí tento ze zraků svých zem, na které žije, jak ji hustá zahalí, jako ji temná víc a více by kryla noc. On jen vzhůru vzhůru touží ke snům svým, k nesčíslným hvězdám obrazotvornosti své. Výborně věk tento nazval jazyk náš jinoštvím ; mládenec ve věku tomto je cizincem, jest jinochem zemi naší, on v jiných bloudí říších, vzhůru se vzpíná letem myšlenek svých, stojí sám, nevidí nic než přeludy vlastních obrazů svých. » Karel Hynek Mácha, *Obrazy ze života mého – Večer na Bezdězu Images de ma vie (Un soir au mont Bezděz)*, in : Karel Hynek Mácha, *Prózy*, [Proses], *op. cit.*, pp. 83-84 ; trad. du tchèque par Xavier Galmiche, *Pèlerin et brigand de Bohême, op. cit.*, pp. 10- 11. Cf. aussi la note explicative de Xavier Galmiche accompagnant la traduction d'*Images de ma vie – Un soir au mont Bezděz* : « Interprétation libre du mot *jinošství* (l'adolescence) à partir d'une étymologie populaire associant le substantif *jinoch* (le jeune garçon, l'adolescent) à la racine de *jiný* (autre), *ibidem*..

²¹⁹ « S touhy plným srdcem vstoupil jsem do světa, v naději, že zlaté sny prvního svého mláďství v něm skutečně naleznu, byl bych jej celý v náručí obejmul ; ale běda, záhy se opona strhla, a já spatřil, že jsem zklamán ... [...] Oplakával jsem sny ztracené ; jen červánkové večerního nebe, jen stříbrotoká Vltava, jen tmavé stíny vlasteneckých hájů souhlasily se mnou, žal můj znajíce ; lidé však mne vytržencem nazývali ... Tak se světem v rozepři, se zničeným srdcem, nepoznán od nikoho, samotný jsem žil v hluku světa, nemilován od žádného a nic nemiluje jako vyhnanec, jenž na pustou se ukryl skálu, jejížto neprohledná noc černým závojem ho zahaluje.... » Extrait d'une lettre adressée à une jeune-fille inconnue, autour de 1833. In : Karel Hynek

Le matin, lorsque le pèlerin atteint le sommet, il arrive enfin à contempler la nature et est frappé par son immobilité, signe de son éternité. Au sommet de la montagne, le pèlerin aperçoit un couvent et se laisse inviter à entrer. Une occasion unique s'offre à lui, pouvoir parler avec des moines qui reçurent le privilège de rester en vie jusqu'à la fin du monde à condition de dormir d'un sommeil profond toute l'année. Un seul jour leur est accordé pour qu'ils puissent profiter des beautés de la terre. Le pèlerin obtient le droit de leur poser des questions à sa guise, pourvu qu'il ne s'arrête point de marcher et qu'il ne dépasse pas trois heures. Les moines, tels des ombres, flottent autour de lui et lui dévoilent leurs secrets. Mais que leur demande-t-il ? Le lecteur ignore sur quoi portent les questions. Le même motif apparaît dans le poème intitulé « *Těžkomyslnost (Bud'te zdrávy)* » (« La Mélancolie (Bien à vous) »), le mystère de l'au de-là reste intact.²²⁰

Au moment où le pèlerin clôt son initiation, le soleil scinde le ciel en deux, le jour se brise, il est bientôt midi.

[...] il sortit de la salle ouverte, traversa avec horreur l'antichambre, et se retrouva au bord du rocher au-dessus d'une région qui s'étendait très bas au-dessous de lui, mais ses yeux, déshabitués de la lumière, comme blessés par le violent éclat du soleil d'avant midi, versaient des larmes abondantes, et il était incapable de reconnaître quoi que ce fût autour de lui ; une douleur terrible étreignait alors son cœur. Enfin midi approcha, ses yeux séchèrent et il reprit des forces.²²¹

Le jour entre en son déclin et le pèlerin franchit l'étape clef sur son chemin. On pourrait rapprocher ce passage du texte biblique, du Psaume 91 verset 5-6 qui désigne le midi comme un moment dévastateur.

Mácha, *Zemí krásnou, zemi milovanou...*, [Le beau pays bien aimé ...], *Výbor z díla* [Œuvres choisies], Prague, Naše vojsko, 1956, p. 7.

²²⁰ Karel Hynek Mácha, « *Těžkomyslnost (Bud'te zdrávy)* », [« La mélancolie (Bien à vous) »]. In : *Básně a dramatické zlomky* [Poèmes et fragments dramatiques], Prague, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959, Klasiků, [Bibliothèque des auteurs classiques], pp. 177-178.

²²¹ « [...] z otevřené vyběhl sině, s hrůzou proběhl předsín a octl se pokraj skaliny nad hlubokou pode ním ležící krajinou, světlu však odvyklé oči, jako raněné náramným bleskem slunce předpoledního, hojně prolévaly slzy, aniž mohl dobře rozeznati něčeho vůkol sebe ; i bolest' strašlivá svírala srdce jeho. » *Pout' krkonošská (Le Pèlerinage au Monts-des-Géants)*. In : Karel Hynek Mácha, *Prózy* [Proses], *op. cit.*, p. 21. ; trad. du tchèque par Xavier Galmiche, *Pèlerin et brigand de Bohême (œuvres choisies)*, *op. cit.*, p. 199.

Tu ne craindras ni la terreur de la nuit,
ni la flèche qui vole au grand jour,
ni la peste qui rôde dans l'ombre,
ni le fléau qui ravage en plein midi.²²²

Notons que la traduction tchèque précise que « le vent tue à midi ».²²³

De même, dans la mythologie slave, le midi était lié aux fantômes des morts et à la mort, de ce fait on parle des « démons de midi ». Dans les chroniques écrites par des religieux, on nommait ainsi une curieuse maladie, l'*acédie* (mot provenant du grec ancien qui signifie « négligence, indifférence ») qui s'attaquait aux moines à cette heure précise. Dans le récit de Mácha, après l'enterrement des moines ayant volontairement déserté leur couvent, leurs frères sont pris dans un tourbillon émotif :

Plus d'un se jeta du haut du rocher qui dominait la contrée, les yeux, enflammés par une nostalgie indicible, se portaient par-delà les montagnes sombres, mais le vent qui les repoussait sans cesse les regroupait de nouveau sur la cime de la montagne.²²⁴

Selon Roger Caillois « la conception de midi - heure de passage », outre l'antiquité méditerranéenne, est très présente dans le domaine slave.²²⁵ Dans cette aire culturelle, le démon de midi est incarné de maintes façons. La variante tchèque de ce mythe représente, le plus souvent, une vieille femme de midi, « Polednice », qui, à l'heure où sonne la mi-journée, cherche à s'emparer des nouveaux-nés en leur substituant des enfants horribles (*Welchselbalg* en allemand). Ce péril dure pendant la période des six semaines qui suivent l'accouchement. Cette version du mythe fut popularisée par le poème « *Polednice* » de

²²² *Psaumes* 91, 5 -6.

²²³ « *Nebudeš se báti přístrachu nočního, ani střely létající ve dne. Ani nakažení morního, vlekoucího se v mrákotě, ani povětrí morního, v polední čas hubícího.* » Cité d'après la version électronique de *Bible Kralická* [La Bible de Kralice], <http://www.etf.cuni.cz/~rovnanim/bible/k/Z91.php> (page consultée le 10 septembre 2010).

²²⁴ « [...] - *mnohý vrhl se dolu se strmící nad krajinu sklaliny, nevýslovnou touhou zapálené zraky jejich hleděly za tmavé hory, srážející však se vítr vždy je opět shromažďoval na temenu hory.* » *Pout' krkonošská (Le Pèlerinage au Monts-des-Géants)*. In : Karel Hynek Mácha, *Prózy* [Proses], *op. cit.*, p. 22 ; trad. du tchèque par Xavier Galmiche, *Pèlerin et brigand de Bohême (œuvres choisies)*, *op. cit.*, p. 200.

²²⁵ Caillois, « Les Démons de Midi ». In : *Revue de l'Histoire des Religions*, Annales du musée Guimet, librairie E. Renoux, Tome CXV, 1937, p. 154.

Karel Jaromír Erben.²²⁶ Le thème de l'échange des enfants semble spécifique à la Polednice tchèque. Par exemple, selon la version slovaque de la légende, il s'agit d'une jeune et belle femme qui séduit les agriculteurs dans les champs et leur fait perdre la tête. Ce qui nous semble intéressant dans le mythe de la femme de midi est son rapport à l'ombre et au vent car ces deux motifs sont également développés dans le récit de Mácha. Selon la version du mythe de la contrée de Bydžov : « Polednice est une ombre qui sort du clocher quand sonne midi. Elle vole dans le vent soufflant en tempête, et celui qu'elle touche meurt sur le champ. »²²⁷

Roger Caillois a trouvé un double masculin de la femme de midi, Poledníček qui « est donné comme un équivalent du vent parce qu'à Pyšelech [il s'agit probablement de Pyšely] (près de Prague) des enfants l'ont vu à midi danser sur les tombes dans un cimetière. »²²⁸

Le vent qui souffle à midi garde l'appellation de Poledníček. Ce phénomène météorologique est attesté déjà dans l'antiquité (par exemple chez Aristote, Cornelius et Eschyle). Caillois s'étonne que « nulle part ailleurs que chez les Tchèques (si l'on excepte quelques détails très peu décisifs en Pologne) le rapport des démons de midi avec le vent ne se laisse constater. »²²⁹ Ceci pourrait s'expliquer à l'aide de la constatation du folkloriste tchèque Máchal « les tourbillons de vent sont beaucoup plus fréquents en été à midi qu'à toute autre heure. »²³⁰ Caillois en conclut qu'il existe une similarité entre le mythe de la femme de midi dans la démonologie tchèque et le mythe des Harpyes de la Grèce antique. Les démons du vent personnifiaient des tourbillons et enlevaient les enfants. Les deux motifs, vol des enfants et du vent sont donc inséparables : « en réalité, la clé est donnée par le fait que les démons de midi ont seulement rapport avec le vent, quand ils apparaissent comme voleurs d'enfants. »²³¹

Ce détail joue un rôle dans le progrès du pèlerin dans *Le Pèlerinage aux Monts-des-Géants* de Karel Hynek Mácha. On a souvent interprété le vent dans le récit de Mácha comme un

²²⁶ Karel Jaromír Erben, « *Polednice* ». In : *Kytice z pověstí národních (Un bouquet)*, Prague, J. Pospíšil, 1853 ; *Kytice, Un bouquet de légendes tchèques*, édition bilingue, traductions de Xavier Galmiche et alii, op. cit..

²²⁷ Roger Caillois, « Le Spectre de midi dans la démonologie slave, les faits ». In : *Revue des Etudes Slaves*, tome 16, 1-2, 1936, p. 31.

²²⁸ *Ibid.*, p. 32. (Caillois s'appuie sur un article de Václav Krolmus publié dans la revue *Český lid*, [Le Peuple tchèque], IV, 1897, p. 568.)

²²⁹ Roger Caillois, « Le Spectre de midi dans la démonologie slave : interprétation des faits ». In : *Revue des Etudes Slaves*, tome 17, 1-2, 1937, p. 87.

²³⁰ *Ibidem*.

²³¹ *Ibid.*, p. 88.

symbole de l'impossible retour dans la contrée de l'enfance et de la jeunesse. Il a été compris comme un obstacle infranchissable.²³² À notre avis, il s'avère qu'il s'agit d'un vol de l'enfance exécuté par le vent de midi. Ce même élément néfaste de la démonologie tchèque dépouille les moines du moindre espoir de retourner dans leur berceau qu'est la terre natale, le paysage de leur enfance. Dès lors, leur chemin ne les conduit que vers le sens opposé, à la tombe ce qui explique leur profonde déception, leur « nostalgie indicible ».

Ce sentiment de déchirement interne se trouve également attesté dans le mythe du démon de midi. Selon Roger Caillois

dans le milieu ecclésiastique, où, apparemment sans autre source que la réalité immédiate, il [le démon de midi] recouvre la tristesse coupable, l'acedia, qui s'emparait des moines vers le milieu du jour et dont les effets étaient si graves qu'on n'hésita pas à la mettre au nombre des péchés capitaux.²³³

Il paraît que les moines « déchus » mis en scène par Mácha souffrent du même mal. Curieusement, ils sont pourtant mis à l'abri et ne peuvent en finir avec leur vie monastique. Le même état psychique s'empare du pèlerin :

Le jeune homme, se tournant, aperçut par la porte du couvent le cortège des frères morts à jamais gagner ces lieux. Une tristesse infinie et une ineffable nostalgie s'emparèrent de son cœur à la vue des moines vivants, occupés à porter pour les enterrer des frères morts à jamais [...] Juste au-dessus de lui le soleil brillait,²³⁴

²³² Cf. Michal Guse, *Téma pouti v kanonizovaných dílech české literatury (Labyrint světa a ráj srdce Jana Amose Komenského, Pout' krkonošská Karla Hynka Máchy a Kulhavý poutník Josefa Čapka)*, [Le thème de pèlerinage dans les œuvres consacrées de la littérature tchèque (*Le Labyrinthe du monde et le paradis du cœur* de Jan Amos Komenský, *Le Pèlerinage aux Monts-des-Géants* de Karel Hynek Mácha et *Le Pèlerin boiteux* de Josef Čapek)], *op. cit.*, p. 83.

²³³ Roger Caillois, « Les Démons de Midi ». In : *Revue de l'Histoire des Religions*, *op. cit.*, p.168.

²³⁴ « Ohlédl se jinoch i spatřil bránou klášterní sem se beroucí průvod navždy zemřelých bratří. Náramný smutek i touha nevysslovitelná pojaly srdce jeho, kdy spatřil, an živi mnichové nesou ku pohřbu navždy zemřelé bratry, obživlí však mnichové davem se hrnuli z klášterních bran zpovzdálí. » *Pout' krkonošská (Le Pèlerinage aux Monts-des-Géants)*, in : Karel Hynek Mácha *Prózy* [Proses], *op. cit.*, pp. 21-22 ; trad. du tchèque par Xavier Galmiche, *Pèlerin et brigand de Bohême (œuvres choisies)*, *op. cit.*, p. 199.

Le pèlerin, amputé de ses rêves, est en proie à la mélancolie (*těžkomyslnost*). Tel est aussi le titre du poème qui précède la rédaction de *Pèlerinage au Monts-des-Géants*.

En outre, nous pouvons parler du « démon de midi » dans ce récit dans la mesure où il désigne la crise de l'âge adulte qui se manifeste autour de la quarantaine, à mi-chemin entre le berceau et la tombe. Cette étape, comme l'a montré Jean-Jacques Wunenburger, représente un passage.

[...] la vie, en général, traverse bien des phases d'ascension et de descente, séparées par un point paroxystique, où se rencontrent des forces contraires. Cette apogée d'un mouvement se présente alors comme un chaos, un vortex, mais qui constitue en fait un « tournant ». Encore faut-il entrer dans le centre de cette révolution, et comprendre le jeu des forces au cœur du tourbillon du midi. La crise du milieu de la vie ne saurait, en effet, être assimilée à un simple arrêt dans la poursuite d'une voie, dans l'évolution d'un temps unique ; elle apparaît, au contraire, comme associée à une intensification d'un temps. [...] La crise du midi est alors pensée comme une forme de rencontre entre deux temps différents, deux histoires opposées, qui se succèdent et se touchent donc en un milieu.²³⁵

La force qui envahit le pèlerin à l'heure où retentissent les cloches réunit en lui les deux énergies opposées : jeunesse et maturité résonnent et créent ce que J.-J. Wunenburger désigne comme « un état spécifique de conjointement conflictuel ».²³⁶

A partir du moment où les cloches du couvent annoncent l'heure de midi, le temps de la narration change de vitesse, on passe au « temps mythique ». Car nous pouvons parler avec Jean-Jacques Wunenburger du voyage décrit dans *Le Pèlerinage aux Monts-des-Géants* comme de

l'image ordinaire de la vie [...] comme celle d'un chemin, d'une route continue, qu'on peut seulement scinder, diviser en séquences, par des découpages successifs de plans, qui sont autant de lignes de partage entre des territoires étendues sur une

²³⁵ Jean-Jacques Wunenburger, « Le midi de la vie, l'imaginaire d'une crise ». In : *L'imaginaire des âges de la vie*, sous la dir. de Danièle Chauvin, Grenoble, Ellug, Université de Grenoble, 1996, p. 218.

²³⁶ *Ibid.*, p.219.

carte. Dans cette perspective, le temps de la vie est, comme le suggère Bergson, spatialisé, découpé en tranches, différenciées mais continues.²³⁷

Mais à cette image s'oppose celle du « Grand Temps, constitutif de la Tradition, qui sert seul à comprendre le temps de la vie, du devenir, en un mot du destin. »²³⁸

Gilbert Durand a apporté une précision à cette opposition entre les deux temporalités qu'il désigne comme la *Wachsenzeit* et la *Kraftzeit* : « la première, temps de 'croissance' n'est autre que l'enchaînement causal, la diachronie newtonienne, repérable par le comput, l'horloge, alors que l'autre est un temps local (le destin), interne, qui fait, comme dit Paracelse, 'que l'année d'une rose ne dure pas plus qu'un demi-été [...] temps fixé par Dieu pour chaque espèce' ». ²³⁹

Enfin, pour revenir au récit de Mácha, si la descente du pèlerin s'y fait de façon immédiate et que le midi y est suivi du coucher du soleil, c'est qu'on passe d'une temporalité à l'autre. Le moment du tournant nous semble tout fait décisif. Mácha conçoit le midi comme une partie intégrale de la journée, la répartition de la journée est donc la suivante: l'avant midi, midi et le soir. Remarquons que cette division n'est point étrangère à la conception de la vie dans la mythologie antique.²⁴⁰

Le dernier passage du *Pèlerinage aux Monts-des-Géants*, contenant une vision onirique, retranscrite dans le *Carnet de notes* de Mácha sous le titre de « Pèlerin », représente le jeune homme lors de sa descente. En chemin, il aperçoit une silhouette de femme blanche et terrifiante qui pointe son doigt vers la lune derrière la croix du couvent. « Mais on ne pouvait décider s'il désignait la croix ou la lune. »²⁴¹ Selon Arne Novák, historien de la littérature tchèque, la lune divisée en quatre parties rappellerait le hiéroglyphe égyptien du soleil qui est un signe de la vie future. Nous adhérons à l'hypothèse d'après laquelle la lune

²³⁷ *Ibid.*, p. 216.

²³⁸ *Ibidem.*

²³⁹ Gilbert Durand, *Science de l'homme et tradition*, Paris, Sirac, 1975, p. 72.

²⁴⁰ « L'antiquité semble avoir connu d'abord une division tripartite du jour. Cf. Homère : le matin, le milieu du jour, le soir (Od., VII, 288, Il. XXI, 111) [...] Cela tient à la façon dont on calculait l'heure à cette époque [...] le seul instrument était *gnomon*, bâton fiché en terre dont on mesurait l'ombre. [...] Il en ressort de là que longtemps midi fut le seul moment objectivement identifiable, soit directement par la présence du soleil au zénith, soit indirectement au moyen de l'exiguïté de l'ombre. » Roger Caillois, « Les Démons de Midi ». In : *Revue de l'Histoire des Religions*, *op. cit.*, pp. 145 et 147.

²⁴¹ « [...] *zdaliž však ku kříži neb na měsíc ukazovala, nebylo lze rozhodnouti.* » Karel Hynek Mácha, *Pouť krkonošská (Le Pèlerinage aux Monts-des-Géants)*, in : *Prózy [Proses]*, *op. cit.*, p. 23 ; trad. du tchèque par Xavier Galmiche, *Pèlerin et brigand de Bohême (œuvres choisies)*, *op. cit.*, p. 201.

représenterait plutôt un symbole du principe féminin, de la passivité, d'imagination et de renouvellement. Elle serait un signe de transformation et de croissance. Elle apparaît sous forme d'un cercle qui, avec la croix, le carré et le centre, forme les quatre symboles fondamentaux.²⁴² Divisé en quatre parties, la lune renvoie aux quatre âges de l'homme thématés dans le récit en comparaison avec les quatre parties de la journée. De plus, dans cette image, ainsi que dans deux autres qui suivent, se superposent des signes antithétiques. La croix, symbole de la terre s'unit à la lune céleste. Cette dernière incarne l'éternel retour aux formes initiales. Elle est par excellence l'astre des rythmes de la vie. Elle représente le temps qui passe. En effet, au moment où elle apparaît, le pèlerin est sur le point de franchir le dernier cap de son voyage qui se termine par « le rêve le plus silencieux ».²⁴³ La lune « considérée, chez beaucoup de peuples, comme un lieu de passage, à l'instar des lieux souterrains », éclaire le passage de la vie à la mort du pèlerin.²⁴⁴

La femme qui lui montre la lune se transforme en un vieillard. Le philosophe Jan Patočka vit dans cette métamorphose le futur incarné par une jeune femme pâle qui nous devance lorsqu'on est jeune. Ensuite, elle se transforme en un vieillard qui montre au pèlerin le passage souterrain, lieu de son sommeil éternel.²⁴⁵ Patočka explique que cette image crée volontairement un contraste. Elle s'oppose à l'idée de l'éternité. Selon Mácha, le futur, c'est à dire ce qui n'est pas encore, doit subir un anéantissement afin de se réaliser. Ce n'est qu'à partir du moment où il n'est plus qu'on peut dire qu'il fut. Cette femme blême existerait donc uniquement en corrélation avec le vieil homme. Aussi Růžena Grebeníčková dans son étude du récit *Marinka* affirme que Mácha définit tout ce qui existe comme le produit du futur anéanti dans le passé. C'est-à-dire que tout événement, tout instant fugitif

²⁴² Cf. *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, op. cit., p. 318.

²⁴³ « *nejtější sen* » Karel Hynek Mácha, *Pout' krkonošská (Le Pèlerinage aux Monts-des-Géants)*, in : *Prózy* [Proses], op. cit., p. 24 ; trad. du tchèque par Xavier Galmiche, *Le Pèlerinage aux Monts-des-Géants*. In : *Pèlerin et brigand de Bohême (œuvres choisies)*, op. cit., p. 202.

²⁴⁴ Cf. *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. op. cit., p. 590.

²⁴⁵ Cf. Jan Patočka, « *Čas, věčnost a časovost v Máchově díle* », [« Temps, éternité et temporalité dans l'œuvre de Mácha »]. In : *Sborník pojednání : Realita slova Máchova*, [Recueil d'études : La Réalité de la parole de Mácha], sous la dir. de Růžena Grebeníčková et Oldřich Králík, Prague, Československý spisovatel, 1966, p. 191.

est mis en valeur uniquement lorsqu'il est perçu à travers son propre passé, une fois disparu, quand il n'existe plus.²⁴⁶ De cette manière Mácha approuve l'existence de Dieu : « J'aime Dieu, plus que cela, je vénère Dieu, puisqu'il n'est pas. »²⁴⁷ Cette affirmation ne signifie pas que Mácha ait perdu la foi, au contraire, il expose ici la seule possibilité de penser l'existence de Dieu. Ce qui n'est pas, le néant, constitue une partie de notre être dans le monde. Nous ne pouvons l'imaginer qu'à travers la négation. Le présent est pour Mácha un moment où on peut dire que quelque chose fut et sera. Le futur est le moment qui prépare la réalisation du néant. On s'attache à lui. Il annonce sa propre négation car il ne se réalise que par son passage vers le passé. Le néant est la face cachée mais incontestable de l'être. Dieu n'existe ni dans le futur ni dans le passé mais dans l'éternité, en dehors du temps et de l'entendement humain. ²⁴⁸

Jan Patočka pointa la parenté du pèlerin du *Pèlerinage aux Monts-des-géants* avec celui qui apparaît à la fin du poème *Mai* :

Vois-tu le pèlerin, qui à travers le pré
se presse au but avant que ne meure l'aurore ?
Dès que le pèlerin aura passé la borne
de l'horizon, tes yeux ne le reverront plus
jamais, au grand jamais ! telle est ma vie future.²⁴⁹

D'après le philosophe, ces deux figures illustrent la conception du temps chez Mácha. Le pèlerin de *Mai* se trouve, tel l'auteur qui termine son poème, à la fin de son parcours. Le chant se clôt, n'est plus et ne continuera point. Nous assistons à un anéantissement du

²⁴⁶ Růžena Grebeníčková, « *Popis čtyř cest v Marince* », [« Description de quatre chemins dans Marinka »]. In : *Sborník pojednání : Realita slova Máchova*, [Recueil d'études : La Réalité de la parole de Mácha], *op. cit.*, p. 125.

²⁴⁷ « *Já miluji, -více než miluji.já se kořím Bohu, poněvadž není.* » Cité d'après Růžena Grebeníčková, « *Popis čtyř cest v Marince* », [« Description de quatre chemins dans Marinka »], *op. cit.*, p. 130.

²⁴⁸ *Ibid.*, pp. 125 et 131. Cf. aussi la réflexion sur l'éternité dans le poème *Mai* : « *Tam všecko jedno jest, žádný díl - / vše bez konce - tam není chvíl, / nemine noc, nevstane den, / tam času neubývá. - / Tam žádný - žádný cíl - [...] toť, co se 'nic' nazývá.* » (« Là, tout est Un, point de partie, / sans fin ; l'instant n'existe pas, / nuit sans borne où nul jour ne croît, / et où le temps jamais ne fuit. / Là-bas, pour servir de but : rien ; [...] ce que les hommes nomment 'rien'. ») Karel Hynek Mácha, *Máj* « Mai ». In : *Básně a dramatické zlomky* [Poèmes et fragments dramatiques], *op. cit.*, p. 32 ; trad. du tchèque par Xavier Galmiche, *Pèlerin et brigand de Bohême (œuvres choisies)*, *op. cit.*, pp. 253-254.

²⁴⁹ « *Vidiš-li poutníka, an dlouhou lučinou / spěchá ku cíli, než červánky pohynou? / Tohoto poutníka již zrak neuzří tvůj, / jak zajde za onou v obzoru skalinou,/nikdy-ach, nikdy! To budoucí život můj* » *ibid.*, pp. 50-51. *ibid.* ; pp. 50 -51 ; trad. *idem*, pp. 270-271.

présent dans un passé, à un passage de la vie à la mort. « La vie future », la vie après la mort, ressemble à un « grand jamais », au rien qu'est l'éternité sans fin.

De même, le *jinoch* (jeune homme) du *Pèlerinage aux Monts-des-Géants* entame une descente, et il ne reviendra plus. Avant de franchir l'horizon, le pèlerin du poème *Mai* visite l'endroit de l'exécution du héros principal, un brigand. Du haut de cette colline, il contemple la nature qui lui renvoie des images antithétiques. Cette contemplation aboutit à une réflexion sur le temps. Une fois de plus le présent n'est aux yeux du jeune homme autre chose que la conscience du néant qui nous attend et de ce qui n'est plus.

L'analyse du récit initiatique *Pèlerinage aux Monts-des-Géants* nous a permis d'interpréter quelques traits caractéristiques de la figure de pèlerin. Nous avons vu qu'elle incarne plusieurs strates sémantiques. Elle est apparentée au thème du voyage initiatique. Situé dans un décor moyenâgeux, le récit combine des passages de rêves et de descriptions réalistes. Le pèlerin de Mácha poursuit un chemin symbolique dont les quatre étapes correspondent aux âges de la vie. Enfin, comme nous l'avons montré, certains motifs de ce récit font allusion aux mythes spécifiquement présents dans la démonologie tchèque. La figure de pèlerin constitue un maillon dans la « métaphysique pessimiste » de Karel Hynek Mácha et apparaît également dans son récit *Marinka*, situé à Prague. Or, s'agit-il précisément de cette ville et quels changements subit-elle dans ce conte romantique ?

2. 3. C. L'image de la ville dans *Marinka* de Karel Hynek Mácha

Mácha a été un excellent observateur. Les notes dans ses carnets en témoignent. Ceci est aussi frappant dans les descriptions rapportées dans son *Journal* lors de la visite de l'empereur Ferdinand I^{er} d'Autriche à Prague. Même si les pèlerinages aux montagnes et à travers le pays semblent davantage inspirer le jeune poète, la ville de Prague a également marqué son imaginaire.

Le récit (si l'on peut qualifier ainsi le genre de *Marinka* encadré par une ouverture et un finale et composé de deux actes séparés par un intermezzo) se déroule à Prague. On pourrait parler du début de l'écriture réaliste de la ville qui s'est développé quelque dizaines d'années plus tard, par exemple sous la plume de Jan Neruda ou de Jakub Arbes. Or, les

endroits où se situent les scènes de *Marinka* ont aussi une valeur symbolique. Růžena Grebeníčková, auteur d'une étude consacrée à la représentation du chemin dans *Marinka*, constate que le texte contient des motifs bibliques et mythologiques. Daniela Hodrová a cherché dans *Marinka* des signes ésotériques.²⁵⁰

Le Jardin du comte Canal, l'horloge de la mairie sur la place de la Vieille ville, ainsi que le pauvre quartier Saint-François sont dotés d'un sens que nous tâcherons d'élucider. Le récit s'ouvre par une scène dans un jardin nommé Kanálka, dont l'appellation est issue du nom de son propriétaire, le comte Josef Emanuel Canal de Malabaila. Cet endroit clos servait aux Pragois de lieu de repos, d'amusement et de rencontres mondaines. Fondé à la fin du XVIII^e siècle, le jardin était le plus grand et le plus beau de Prague. Helena Lorencová, dans son étude consacrée aux parcs romantiques, remarque que les jardins créés au tournant du XVIII^e et XIX^e siècles par les francs-maçons ont été dotés d'éléments spécifiquement symboliques.²⁵¹ Aussi au centre de Kanálka (dont le fondateur mentionné ci-dessus était un franc-maçon) où aboutissaient tous les chemins, s'érigait un monument avec le symbole maçonnique, une équerre et un compas. En ce lieu favori de la bourgeoisie, des jeunes amoureux, des étudiants et d'autres citadins, on pouvait admirer des temples antiques, pavillons et petits ponts chinois, fontaines, orangerie, ermitage, volière avec des oiseaux exotiques, parc zoologique, lacs artificiels etc. Il s'y trouvait un centre de recherche en botanique et des expositions agricoles s'y déroulaient. Ces constructions artificielles reflétaient la volonté des bâtisseurs de marier la nature avec la culture. H. Lorencová remarque que le but des parcs construits par certains acteurs de la renaissance nationale tchèque (le comte Špork ou Antonín Veith) était d'éduquer les promeneurs et de les sensibiliser aux motifs liés au passé national tchèque. Kanálka a joué un rôle éducatif. Ce jardin était toutefois loin d'être un endroit accueillant et parfait. Il n'était pas ouvert à tous. Le comte Canal en interdisait l'accès aux Juifs, sous prétexte que leur politique financière, menée dans l'esprit de leur cupidité, représentait un danger pour toute l'Europe. Nous

²⁵⁰ Růžena Grebeníčková, « *Popis čtyř cest v Marince* » [« Description des quatre chemins dans Marinka »]. In *Sborník pojednání, Realita slova Máchova* [Recueil d'études, Réalité de la parole de Mácha], *op. cit.*, pp. 115-180. Daniela Hodrová, « *Symbolika Máchovy Mārinky* » [« La Symbolique de Marinka de Mácha »]. In : *Slavia*, N. 46, XLVI, 1977, pp. 271-282.

²⁵¹ Helena Lorencová, « *K sémiotice romantického parku* » [« À propos de la sémiotique du parc romantique »]. In : *Český romantismus v evropském kontextu* [Le Romantisme tchèque dans un contexte européen], Pardubice, Mlejnek, 1993.

ignorons si Mácha connaissait le panneau affiché à l'entrée du parc portant l'inscription « accès interdit aux Juifs et aux chiens ». Son récit ne mentionne ni ce fait ni les endroits recherchés par les visiteurs. La description de ce lieu débute par les portraits de gens qui le fréquentent.

Quel grouillement, comme les gens sont divers ! Bariolées, les toilettes féminines se mélangent aux sombres costumes des hommes. À gauche et à droite, on se salue et on fait des courbettes ! Jardin du comte Canal, ta gloire s'élève à nouveau parmi les arbres ressuscités ; les beautés pragoises se pressent à nouveau vers toi pour leurs réunions coutumières ! [...] Quel grouillement, comme les gens sont divers ! Et sur toute cette troupe, l'amour étend son aile, comme la musique - qui joue, tout le jour durant, au milieu du vaste espace, devant le café – étend jusqu'à son dernier accord au-dessus des tables occupées ; comme le soir clair étend ses rougeurs roses au-dessus des ombres vertes du jardin, durant tout ce jour chaud qui passe.²⁵²

Au commencement, la flore de ce parc pâlit devant les parures bigarrées des jeunes pragoises. Les plantes et arbres sont mis au second plan, le parc est d'abord un lieu idéal pour nouer des relations sociales. D'après Gilbert Durand, le grouillement, en tant que mouvement propre aux insectes relève du symbolisme animal négatif.²⁵³ Gaston Bachelard désigne le fourmillement comme une « image fugitive qui devient une idée première »²⁵⁴. Ce mouvement anarchique renvoie à l'archétype du chaos. Durand le caractérise en tant qu'image angoissante d'un changement brusque. C'est précisément ce changement qui est la première expérience de l'homme du temps. Le jardin du comte Canal paraît, au premier abord, comme un endroit paradisiaque, or, derrière le fourmillement se cache une image du chaos, souvent présente dans l'iconographie infernale. Mácha oppose à l'image du temps et de sa volatilité incarnée par la foule, celle des « arbres ressuscités » qui symbolisent le

²⁵² « Jaké to hemžení lidstva rozličného! Strakatý ženský šat míhá se temným oblekem mužským. – Vpravo vlevo pozdravování a poklony. – Kanálská tvá sláva znovu se zdvihá obživými stromy; krásotinky pražské znovu k obvyklým se do tebe hrnou schůzkám! [...] Jaké to hemžení lidstva rozličného! A nad celým tímto sborem láska rozprostírá perut' svou, jako hudba, po celý den uprostřed rozlehlého místa před kafírnou hrající, poslední názvuk nad obsazenými stoly, jako jasný večer růžové červánky nad zelenými zahrady stíny po přešlém, parném dni. » Karel Hynek Mácha, *Marinka*. In : *Prózy* [Proses], *op. cit.*, p. 88 ; trad. du tchèque par Xavier, *Pèlerin et brigand de Bohême (œuvres choisies)*, *op. cit.*, pp. 17-18.

²⁵³ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, introduction à l'archétypologie générale*, *op. cit.*, pp. 76-77.

²⁵⁴ Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1948 ; Cité d'après la rééd. de 2004, p. 73.

renouveau cyclique de la nature, ils annoncent le retour du printemps. Après avoir observé les Pragois endimanchés, Hynek, le narrateur aux traits fortement autobiographiques, s'écarte de la foule et contemple une fleur. Cette image est annonciatrice du destin de sa future bien-aimée Marinka.

Je marche sur les parterres des fleurs échauffées par la touffeur du jour, des plantes étrangères, qui transportées du climat de leur contrée étrangère, font amicalement passer leurs frondaisons dans le sein d'une mère qui leur est inconnue, dans la tombe froide en contrée étrangère ; car la terre, qui n'est pas à leur mesure, ne nourrit pas leurs tristes fleurs.²⁵⁵

Elle annonce le destin malheureux de la jeune fille idéale, personnage éponyme. Dès leur première rencontre on apprend qu'elle doit quitter ce monde pour lequel elle n'est pas façonnée. Créature mystérieuse venant d'ailleurs, elle est parfaitement avisée sur son sort. (Le narrateur compare le personnage de Marinka à Mignon, héroïne du roman de Johann Wolfgang Goethe *Les années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, peinte par Friedrich Wilhelm Schadow. Celle-ci ressemblait à un ange paré d'ailes.²⁵⁶) Mácha apparente aussi cette femme idéale à un fantôme et à une montagne : « sa robe blanche faisait comme le vêtement blanc d'un esprit, comme l'éclat, blanc de neige, et ses cheveux noirs comme le brouillard sombre qui couronne le sommet de collines enneigées. »²⁵⁷ Ainsi, dès le commencement, la fin inexorable de Marinka se laisse lire à travers les éléments du jardin du comte Canal. La mort, « le néant » dont parle le philosophe Patočka par rapport à la conception du temps chez Mácha, sont encore une fois thématiques comme une partie de l'existence. L'attente de l'accomplissement du présage crée un suspens qui s'accroît graduellement. Le chemin qui mène à la maison de Marinka joue un rôle crucial, il est porteur de signes prémonitoires qui apparaissent au passant observateur qui l'emprunte.

²⁵⁵ « Kráčím při záhonech vedrem dením zpražených květin cizokrajných, které ze svého podnebí v cizí kraje přeneseny, přátelsky svou korunku tulí v lůno neznámé jim matky, v chladný hrob na cizí zemi; neb půda jim nepřiměřená neživí smutný květ. » Karel Hynek Mácha, *Marinka*. In : *Prózy Prózy* [Proses], *op.cit.*, p. 89 ; trad. du tchèque par Xavier Galmiche, *Pèlerin et brigand de Bohême (œuvres choisies)*, *op. cit.*, p. 18.

²⁵⁶ Cf. le dossier établi par Xavier Galmiche : « Karel Hynek Mácha », *ibid.*, p. 286.

²⁵⁷ « bílý její šat byl co stinný oděv ducha, co sněhobílá zář černé vlasy její co temná mlha na vrcholku sněžných kopců », Karel Hynek Mácha, *Marinka*. In : *Prózy Prózy* [Proses], *op.cit.*, p. 100 ; trad. du tchèque par Xavier Galmiche, *Pèlerin et brigand de Bohême (œuvres choisies)*, *op. cit.*, p. 31.

La première fois que le héros s'avance vers le quartier Saint-François, il traverse la Place de la Vieille Ville. La tour de la mairie indique huit heures. Avec la date du 10 août 1833, ces indications donnent l'impression qu'il s'agit d'un récit réaliste. Or, l'heure exacte est donnée surtout pour déclencher le chronomètre qui décompte le temps restant de la vie de Marinka. Quinze minutes séparent le marcheur du logis de Marinka situé dans un quartier délabré et fangeux, derrière le couvent Sainte-Agnès,

[...] dans une rue étroite, que longeait une barrière où, passant une éminence, menait un sentier tracé par les passants. Un large et profond chenal se traînait par la petite rue devant cette maisonnette et seule une planche permettait, comme le pont – levis d'un château fort, l'accès à sa petite porte basse.²⁵⁸

L'eau ténébreuse qui coule devant la demeure de Marinka est aussi porteuse d'une signification funèbre. L'eau qui couvre le pèlerin à la fin du *Pèlerinage aux Monts-des-Géants* est une image de la « substance symbolique de la mort ». Le philosophe Gaston Bachelard désigne ainsi ce motif dans l'œuvre d'E. A. Poë.²⁵⁹ D'après Gilbert Durand, « l'eau devient même une directe invitation à mourir », elle invite aussi au voyage sans retour car « l'eau qui coule est la figure de l'irrévocable ».²⁶⁰ Le chenal crée un obstacle, une limite qu'il faut enjamber ou traverser. La passerelle primitive qui sert à ces fins est fort instable et le visiteur s'y engage en risquant de glisser dans les eaux impures. Le passant ressemble à Orphée allant sauver Eurydice. Mais il doit partir en la laissant en proie à son sort car un autre voyage, cette fois-ci au chevet d'un ami malade, l'attend. La scène à laquelle assiste Hynek avant d'entrer dans la maison montre à nouveau le danger que représente le cours d'eau sombre. Un jeune garçon tombe dans le chenal boueux et sa mère doit l'en extirper. La stupéfaction de cette dernière est suivie d'une colère violente. Le narrateur, qui est aussi le témoin du spectacle, compare la femme à Jupiter. Cette image est fortement ironique. La figure de la mère est mise en lien avec le père mythique, le dieu des dieux. Elle dispose de la foudre qui fut donnée à Jupiter par les Cyclopes pour les avoir délivrés du Tartare.

²⁵⁸ « Hluboká, široká strouha táhla se uličkou před tím domkem a jednotlivé prkno sloužilo, jako zdvihací most v pevný hrad, za přechod v nízká dvířka jeho. » *Ibid.*, p. 93 ; Trad. *ibid.*, p. 23.

²⁵⁹ Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942, p. 122.

²⁶⁰ Gilbert Durant, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, introduction à l'archétypologie générale*, op. cit., p. 104.

Le motif du temps annonciateur de la mort constitue le fil rouge de ce récit voire de toute œuvre de Mácha. Lorsque le personnage principal retourne à la maisonnette de Marinka pour la seconde fois, il longe la Vltava et observe les femmes en train de décharger la poterie des barques accostées devant le couvent Sainte-Agnès. Après avoir fait ses adieux à Marinka, en descendant la rue, il renverse une hotte pleine de vaisselle. Les tessons roulent jusqu'à la rivière où ils seront ensevelis. Le même sort atteindra le père de Marinka qui se noie dans la rivière.

Le paysage pragois décrit dans ce court récit n'est constitué que de quatre points de repère : du jardin du comte Canal et du parc Wimmer, de l'horloge de la mairie de Prague, du quartier Saint François et de la Vltava. On ne trouverait point dans *Marinka* de descriptions réalistes. Chaque lieu joue un rôle symbolique. Daniela Hodrová conclut dans son article intitulé « La Symbolique de *Marinka* de Mácha » que cette œuvre traite de « la descente aux profondeurs de la réalité, au fond de l'âme. Elle est consacrée au phénomène de la terre dont le giron ambivalent est l'aboutissement de tous les chemins. »²⁶¹ Nous avons vu que le motif de la descente est annoncé par diverses évocations de l'eau noire, symbole de la mort. La chute irréversible se reflète sur les chemins que décrit le personnage principal. L'évocation de Prague reste fortement abstraite. L'auteur mentionne les endroits connus de la capitale tchèque pour donner au texte un cadre réaliste et familier. En se référant à ces lieux il développe néanmoins les images liées au temps et à la nature ce qui fait de *Marinka* un récit thématiquement proche du *Pèlerinage aux Monts-des-Géants* et, comme l'a montré D. Hodrová, du poème *Mai*.

²⁶¹ Daniela Hodrová, « *Symbolika Máchovy Márinky* » [« La Symbolique de *Marinka* de Mácha »], *op. cit.*, p. 282.

3. La ville et la modernité : Paris, territoire de la flânerie

3. 1. Paris au début du XIX^e siècle – un bouleversement architectural et social

Walter Benjamin situe la naissance de la flânerie à l'époque de l'instauration de la société capitaliste qui a aussi un impact sur le développement des concepts artistiques. Les changements urbanistiques à Paris se reflètent non seulement dans des œuvres littéraires mais aussi dans de nombreux journaux populaires qui se consacrent aux petits événements du quotidien.

Le critique Jean Starobinski parle de la flânerie comme d'une étape sur le chemin de la recherche des approches poétiques de la modernité. Starobinski voit dans la flânerie une opposition à « l'immobilité contemplative » (qui constituerait, par ailleurs, un équivalent aux panoramas dans l'art figuratif), typique pour les auteurs romantiques. Selon lui :

[...] à prêter une attention privilégiée à la flânerie, on oublie que la promenade solitaire à travers les rues et les faubourgs n'est plus à (l'époque de Baudelaire) l'un des aspects du rapport de l'individu moderne avec la ville. La flânerie ne prend toute son importance que si l'on observe qu'elle entre en rapport contrasté avec une autre attitude non moins révélatrice, non moins riche en significations : l'immobilité contemplative.²⁶²

Ce constat nous invite à réfléchir sur le changement d'attitude de l'homme face à la société moderne et sur la manifestation de ce phénomène dans la poésie de l'époque de la première moitié du XIX^e siècle. Nous verrons qu'à l'aube de la modernité la flânerie symbolise bien plus qu'un loisir. Elle n'est pas non plus exclusivement réservée aux philosophes ambulants ou aux artistes. Comme le note Walter Benjamin dans *Paris, capitale du XIX^e siècle, Le Livre des passages* : « L'attitude du flâneur – un condensé de l'attitude politique des classes moyennes sous le Second Empire. »²⁶³

²⁶² Jean Starobinski, « Fenêtres – de Rousseau à Baudelaire ». In : *L'Idée de la ville, actes du colloque international de Lyon*, Macôn, Seyssel : Champs Vallon, coll. Milieux, 1985, p. 181.

²⁶³ *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le Livre des passages, op. cit.*, p. 438.

La flânerie et l'immobilité contemplative, incarnant des attitudes contraires, ont en commun le pouvoir d'ouvrir à l'homme une autre sphère de l'existence. La contemplation désigne le moment où l'homme est transporté dans un état qui lui permet de « regarder en s'absorbant dans la vue de l'objet ». ²⁶⁴ Tandis que l'immobilité à laquelle est liée la contemplation permet d'« être avec les choses », de s'oublier pour mieux voir, la flânerie est un acte de confrontation entre celui qui observe, qui découvre les lieux et les choses observées. C'est aussi pour cette raison que la flânerie a une force de transporter l'homme et de lui faire apercevoir un au-delà. Elle représente un passage entre le présent et l'histoire, le réel et le fantastique. Pour Starobinski, ces deux attitudes ont en commun une expérience mélancolique qui se retire de l'activité moderne. Elles ne sont pas, à proprement parler modernes car on est encore dans une attitude romantique, c'est-à-dire dans la fuite de l'immédiat. Certes, dans la poésie de Charles Baudelaire il y a un mouvement de va et vient entre le monde réel et le monde idéal or, son attitude de flâneur ouvre le chemin vers la modernité qui s'assimile à une action et à un engagement. Le poète moderne sent la nécessité de s'engager, y compris corporellement dans l'actualité afin de créer un nouvel espace de création : celui qui est issu d'une interaction entre son corps, son imaginaire et l'univers urbain.

Cette confrontation de l'homme à la ville s'impose au vu des changements radicaux du décor urbain au cours de la première moitié du XIX^e siècle. Comme le constate André Leroi-Gourhan

Les villes du XVIII^e siècle constituent encore un microcosme humain dans lequel l'individu est spatialement et temporellement situé à sa dimension. Enceintes dans leurs murs ou leurs boulevards, les cités restent corporellement senties par leurs habitants [...] Mais, le dispositif technique de la société depuis le milieu du XIX^e siècle s'est placé sur une échelle de distances hors de proportion dans lequel l'homme avait toujours trouvé son équilibre fonctionnel. ²⁶⁵

²⁶⁴ *Le Trésor de la langue française informatisé*, <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>

²⁶⁵ André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, Tome II, « La mémoire et les rythmes », Paris, Albin Michel, 1964, p. 179.

Le contexte historique et politique est déterminant dans la quête des racines de la modernité littéraire en Europe qui a mis en scène la figure du flâneur. Dans un premier temps, nous nous intéresserons aux discours théoriques et aux événements politiques et socio-géographiques qui ont eu une influence décisive sur l'évolution culturelle de la France en général. Ensuite, nous focaliserons notre analyse plus particulièrement sur la figure du flâneur. Nous verrons que cette figure n'apparaît pratiquement pas dans le contexte de la littérature tchèque qui reflète toutefois la modernité et le progrès socioculturel de la fin du XIX^e siècle. De même, il est évident que le développement qu'a connu Paris au XIX^e siècle n'a pas eu d'égal en Europe.

Dans les discours théoriques, à partir du XVIII^e siècle, apparaît une nouvelle vision du monde que l'on désigne par un terme schématisant, comme le « mythe du Progrès ». De nouvelles possibilités techniques et la supériorité de l'homme exercée sur la Nature depuis la révolution industrielle font chavirer les fondements de la culture judéo-chrétienne. La vision utopique selon laquelle l'homme pourrait atteindre le Paradis sur terre grâce aux inventions du progrès implique une conception du temps linéaire qui se déroule à l'infini. Cette dernière s'oppose à la temporalité cyclique de la Nature et des mythes cosmogoniques, considérés comme barbares par la religion chrétienne. Selon Hegel, l'Histoire avance vers l'avènement de l'État-Dieu. Karl Marx voit l'accomplissement du mouvement du progrès dans la lutte des classes. La société moderne trouvera le terme de l'Histoire dans l'abolition des classes.

Le « mythe du Progrès » supplante la conception judéo-chrétienne dès le siècle des Lumières. D'après Auguste Comte, on va de l'« état théologique » de la société vers l'« État métaphysique » puis enfin on parvient à « l'État positif ».

L'impact de cette démarche se matérialise, entre autre, dans les travaux urbanistiques qui bouleversent l'image des capitales européennes. Par conséquent, le mode de vie des citadins subit des modifications majeures. La restructuration radicale des espaces, peuplés immédiatement par de nouveaux habitants, rompt elle-même avec l'idée du fonctionnement cyclique, traditionnel. La France vit une période bouleversante, suite à un enchaînement de divers régimes politiques tout au long du XIX^e siècle. La modernité, qui s'installe à Paris, se détourne du passé et semble ouvrir les portes vers un perpétuel avenir.

À partir de 1789, la capitale française devient le centre du pouvoir, le quartier général de l'État.²⁶⁶ La centralisation va de pair avec l'immense agrandissement de Paris, qui voit, par conséquence, sa population exploser. Tous ces bouleversements aboutissent à une nouvelle structure sociale de Paris.

Entre 1789 et 1792, près de 60 000 nobles, prêtres et bourgeois émigrent. En revanche, près de 180 000 personnes viennent s'installer dans la capitale.²⁶⁷ Il s'agit majoritairement d'une population venue des campagnes et surtout des petites villes du Nord. « On commença à critiquer les 'sauvages' qui envahissent la capitale. »²⁶⁸ Cette couche sociale survit dans des conditions tout à fait insalubres. Le flux migratoire vers Paris reste puissant sous l'Empire, il s'accélère sous la Restauration et atteint son apogée au début de la monarchie de Juillet. « En cinq ans, de 1831 à 1836, malgré les émeutes et la terrible épidémie de choléra de 1832, la population augmenta de 10%. En cinquante ans, entre 1801 et 1851, le nombre des Parisiens doubla. »²⁶⁹ En effet, de nouvelles maladies se développent dans la capitale, parmi lesquelles il faut compter l'alcoolisme qui est le fléau des petits ouvriers. Malgré le grand nombre de nouveaux venus, la natalité baisse de façon considérable. Il faut chercher la raison dans le fait que la majorité des immigrés se compose de jeunes hommes. Pendant une période, en 1836, on compte seulement 90 femmes pour 100 hommes dans la capitale. C'est à cette époque qu'apparaissent à Paris les figures de « lorette », jeunes femmes élégantes et faciles et des « grisettes », filles ouvrières pauvres au destin tragique.²⁷⁰

²⁶⁶ Bernard Marchand se pose à ce propos la question suivante : « Par ailleurs, la capitale est devenue, dès la fin du XIX^e siècle, une agglomération énorme, sans commune mesure avec les autres villes françaises. Plus grave encore, l'État centralisé est installé, depuis 1789, dans l'agglomération capitale et, même dans le langage courant, se confond avec elle. Il existe certainement un lien entre ces deux évolutions, mais de quelle nature ? La centralisation et la croissance de Paris se sont-elles renforcées mutuellement, ou bien, au contraire, faut-il voir dans la capitale un contre-pouvoir développé malgré lui par l'État, et qui s'y oppose ? » Bernard Marchand, *Paris, histoire d'une ville (XIX^e – XX^e siècle)*, Paris, Édition du Seuil, 1993, p. 8.

²⁶⁷ D'après l'estimation de Louis Chevalier, *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIX^e siècle*, Paris, Librairie générale française, 1978, p. 309 ; cité d'après Bernard Marchand, *idem*, p. 11.

²⁶⁸ *Idem*, p. 12.

²⁶⁹ *Ibidem*.

²⁷⁰ Les grisettes étaient des jeunes filles du peuple venues travailler à Paris, « ouvrière en mode, en couture, qui recevaient les laquais [...]. La grisette signifiait « filles jolies, pauvres et séduites ». Selon *Le Diable à Paris*, du 6 février 1859, la « grisette moderne » « plus sensible qu'avide, reçoit les vœux de l'étudiant. [...] Le nombre de grisettes qui s'asphyxient, se noient ou s'empoisonnent, est effrayant, il ne faut l'attribuer qu'au premier choix que font ces pauvres enfants. » *Le Diable à Paris*, 1^e année, No.2, Paris, Saveur-Galez, 1859, pp. 5-6. Cf. les annexes, page 2.

Les guides de Paris de l'époque se consacrent copieusement à la description de la vie nocturne : des maisons closes, des salles de jeu et des cafés dansants, comme par exemple le fameux Caveau des Aveugles du Palais royal, qui font partie des endroits incontournables du paysage parisien.²⁷¹ C'est précisément les arcades du Palais Royal et, plus tard, la rue Rivoli qui attirent les flâneurs. De nombreux témoignages des épisodes de la vie quotidienne dans ces endroits sont rapportés par les journaux parisiens de caricatures, tels, par exemple, *Le diable boiteux* ou, plus tard, *Le diable à Paris* consacrés aux petits événements de la vie quotidienne.²⁷² Ces journaux, équivalant à la presse à scandale de nos jours, illustrent la prise de conscience de la modernité dans les couches sociales les plus populaires. Car c'est notamment grâce à l'invention des journaux bon marché et, surtout, au genre du roman-feuilleton, que la littérature se rapproche du peuple parisien. Les feuilletons connaissent leur apogée sous la monarchie de Juillet, dans les années 1843-44. Leur impact est tel qu'on les accuse d'être responsables de la révolution de 1848.²⁷³

Les bases de la société moderne, lettrée et précisément informée des événements d'actualité de la capitale se mettent en place à partir des années 1830. C'est à cette époque qu'Eugène Sue commence à publier *Les mystères de Paris* qui deviennent très populaires, en partie parce que les lecteurs croient y découvrir des bribes de leurs propres vies. Bernard Marchal constate que « le feuilleton devenait ainsi une sorte d'immense autobiographie collective de Paris. »²⁷⁴

Paris s'impose également comme le thème principal dans la poésie. Un tableau exhaustif de l'évolution des facettes de Paris est établi par Pierre Citron dans sa thèse d'État intitulée *La Poésie de Paris dans la littérature française, de Rousseau à Baudelaire*.²⁷⁵ Son travail monumental montre, entre autres, que l'image de Paris change à partir des années 1840. Alors que jadis, la capitale était vue de façon positive, passé cette période, elle est assimilée à des images de Babylone ou de prostituée, ou encore comme un monstre tentaculaire.

²⁷¹ Cf. par exemple *Le petit Diable boiteux, ou Le Guide anecdotique des étrangers à Paris*, Par M. ***, Paris, C. Painparré, Libraire, Palais-Royal, 1823.

²⁷² *Le diable à Paris, Petit Diable boiteux*, cf. les annexes, p. 3.

²⁷³ Bernard Marchand, *Paris, histoire d'une ville, XIX^e-XX^e siècle, op. cit.*, pp. 61-62. Sur l'impact des feuilletons sur la société du XIX^e siècle cf. le sous-chapitre 3. 9. de la première partie Jan Neruda, un flâneur tchèque à Paris.

²⁷⁴ *Ibidem*.

²⁷⁵ *Ibid.*, pp. 61-62. Sur l'impact des feuilletons sur la société du XIX^e siècle cf. le sous-chapitre 3. 9. de la première partie Jan Neruda, un flâneur tchèque à Paris.

Enfin, elle incarne le territoire qui donne naissance à la figure du flâneur et le lieu qui donne le coup d'envoi à la poésie moderne.

3. 2. La modernité et la poésie : Paris des années 1850 comme source d'inspiration baudelairienne.

Pour Charles Baudelaire la capitale française, la ville où il a passé pratiquement toute sa vie, est sa plus grande inspiration poétique. Comme l'écrit Pierre Citron dans *La Poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire* par rapport aux poèmes baudelairiens : « [...] ils ont en commun leur caractère concret : c'est d'un souvenir ou d'une impression au dessin précis qu'ils tirent leur origine. Le poète regarde plus qu'il ne rêve. »²⁷⁶

L'image de la capitale a changé après 1830. Alors que jusqu'à cette époque-là, Paris a été senti par les poètes et écrivains comme féminin, « il est devenu essentiellement masculin au moment de la révolution, c'est-à-dire de la création du mythe : mutation brusque déterminée par le passage à l'action après une période assez longue de relative inertie. »²⁷⁷ Cette face de la ville a été véhiculée dans des romans-feuilletons, des journaux de caricatures et d'autres revues ayant pour public les couches sociales populaires. Ainsi s'est-il opéré un rapprochement spectaculaire entre la réalité vécue de la ville et la production littéraire qui aboutit à un renversement des bases des règles poétiques dont parle Roger Caillois :

[...] le choc [par rapport au Romantisme] était en sens inverse : c'est un appel impérieux, mais non moins lyrique, de la réalité et de l'actuel. De fait, l'élection de la vie urbaine à la qualité de mythe signifie immédiatement pour les plus lucides un parti pris aigu de *modernité*.²⁷⁸

²⁷⁶ Pierre Citron, *La Poésie de Paris dans la littérature française, de Rousseau à Baudelaire, op. cit.*, tome 2, p. 337.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 9.

²⁷⁸ Roger Caillois, *Le Mythe et l'homme, op. cit.*, p. 160.

Ce qui a été dit pour le feuilleton, désigné comme un élément constituant des causes de la révolution de 1848, la force du mythe de Paris dans la conscience de ses habitants serait un facteur majeur dans l'invention de la « poésie moderne ».

[...] le mythe de Paris annonce d'étranges pouvoirs de la littérature. Il semble que l'art, plus encore, *l'imagination dans son ensemble*, renonce à son monde autonome pour tenter ce que Baudelaire, qu'il faut citer une dernière fois, appelle lumineusement la « traduction *légitime* de la vie extérieure ». (*Le Peintre de la vie moderne*, chap. V. C'est Baudelaire lui-même qui souligne le mot). Expression d'une même société, ce qui s'écrit, à quelque niveau qu'on l'examine, laisse voir une cohérence insoupçonnée, par la suite une capacité de persuasion, sinon de pression et d'asservissement, qui fait enfin de la littérature quelque chose de sérieux.²⁷⁹

Au XIX^e siècle, la littérature inspirée par Paris - par la morphologie même de sa société - exerce une action sur l'homme, elle devient une partie intégrale de sa vie quotidienne.²⁸⁰ Pour employer le vocabulaire de Roger Caillois, « l'esthétique se transforme en *dramaturgie* ». ²⁸¹ Ce phénomène est favorisé par l'accessibilité de la littérature à un large public, due à la mise en place de l'instruction primaire obligatoire.²⁸² De plus, de nombreux cabinets de lecture ouvrent à Paris et deviennent immédiatement objet d'articles dans des journaux humoristiques²⁸³ et des guides destinés aux étrangers.²⁸⁴

Karlheinz Stierle se sert de cette thèse de Caillois pour confirmer qu'entre les années 1830 et 1848 s'opère une prise de conscience de Paris à travers les textes littéraires. Cet espace devient le synonyme de la modernité. Cette « ville-tissu » se transforme en un « texte sacré » où le moindre détail peut jouer un rôle. Comme l'écrit Stierle dans l'introduction de

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 170.

²⁸⁰ Néanmoins, comme l'écrit Yves Bonnefoy, déjà Chrétien de Troyes a tenté de « décrire dans un poème (le *Perceval*) la vie quotidienne et l'agitation politique dans une ville, pour s'attacher dans une autre à la plainte des ouvrières brutalement exploitées. » Yves Bonnefoy, « Paris en poésie ». In : Claude Pichois et Jean-Paul Avice, *Baudelaire, Paris*, Paris, Éditions Paris-Musées : Quai Voltaire, 1993, p. 11.

²⁸¹ Roger Caillois, *Le Mythe et l'homme*, *op. cit.*, p. 170.

²⁸² *Ibidem*.

²⁸³ Cf. l'article comique sur les frais supplémentaire à payer pour avoir réfléchi dans un cabinet de lecture dans le *Diable à Paris* du mai 1859. Cf. les annexes, page 4.

²⁸⁴ Cf. par exemple Louis Huart, *Physiologie du flâneur*, vignettes par MM. Alophe, Daumier et Maurisset, Aubert et Cie, tome 1, Paris, Lavigne, 1841 ou *Le Petit diable boiteux, ou le guide anecdotique des étrangers à Paris*, *op. cit.*...

La capitale des signes. Paris et son discours : « C'est précisément ce qui semble incohérent ou fortuit dans ce texte (ville - tissu) qui se révèle être ce qui conduit, au plus profond, vers ce qui fait sens.²⁸⁵

Aussi, tel fut la « question principale et essentielle » que se posait Charles Baudelaire : savoir si son époque possédait « une beauté particulière, inhérente à des passions nouvelles »²⁸⁶. Le changement socioculturel se faisait sentir à cette époque dans toutes les métropoles européennes. Selon les mots de Bonnefoy,

[...] dans un monde constitué de faits, désormais, et non plus des chiffres d'une réalité supérieure, la ville n'est plus qu'un fait, un fait qu'il est naturel et qu'on est même obligé de percevoir dans la diversité de ses caractères et des changements que ceux-ci subissent. Et comme certaines villes à cette époque grandissent, comme elles se peuplent de ce surplus d'habitants que j'évoquais tout à l'heure, de cette masse, d'êtres, d'événements et de signaux qui soudain passe les moyens qu'on a de les assimiler, de leur assurer une place, il y aura là pour la poésie une expérience nouvelle, au plus intime de son besoin.²⁸⁷

L'intérêt que les poètes portèrent à la réalité urbaine constitue selon Caillois, « un premier état d'une sorte de théorie de caractère épique de la vie moderne, aux conséquences encore imprévisibles ».²⁸⁸

Afin d'entrer dans le vif du sujet, nous proposons d'analyser les origines de la figure du flâneur qui, tel le poète moderne, chemine à travers les rues de la capitale et suit et observe, à l'instar du convalescent de la nouvelle *L'Homme des foules* d'Edgar Allan Poe,²⁸⁹ les figures qu'il est le seul à séparer de la masse vivante de la foule. Les événements dont il est témoin l'induisent par conséquent à une réflexion introspective sur la nature de l'homme au sein de la société moderne.

²⁸⁵ Karlheinz Stierle, *La capitale des signes. Paris et son discours*, op. cit., p. 12.

²⁸⁶ Charles Baudelaire, « De l'héroïsme de la vie moderne », in : *Salon de 1846*. In : *Œuvres complètes II*, op. cit., p. 495.

²⁸⁷ Yves Bonnefoy, « Paris en poésie ». In : Claude Pichois et Jean-Paul Avice, *Baudelaire, Paris*, op. cit., p. 12.

²⁸⁸ Roger Caillois, *Le Mythe et l'homme*, op. cit., p. 161.

²⁸⁹ Edgar Allan Poe, *The Man in the crowd (L'Homme des foules)*, in : *Tales [Contes]*, Londres, Willey and Putnam, 1846 ; trad. par Charles Baudelaire, in : *Nouvelles histoires extraordinaires*, Paris, Michel Lévy, 1857.

3. 3. Le flâneur, une figure de révolté

Michel Maffesoli considère la figure du flâneur comme

l'archétype d'une forme de résistance en ce qu'il met l'accent sur l'oisiveté, avec tout ce que la morale économique va appeler les « vices » qui lui sont liés. [...] Taylor va déclarer la « guerre à la flânerie », comme étant par trop contraire à l'enfermement nécessaire à l'idéologie industrielle. Il ne faut pas l'oublier, la mise au travail va de pair avec la stabilité des mœurs. Et le flâneur rappelle, a contrario, un autre type d'exigence : celle d'une vie plus ouverte, peu domestiquée, la nostalgie de l'aventure.²⁹⁰

Cette lecture d'un phénomène qui émerge à Paris pendant la première moitié du XIX^e siècle se concentre sur une caractéristique du flâneur qui fait de lui une figure de révolté. En tant que héros moderne, il n'hésite pas à affronter la société de consommation, c'est-à-dire qu'il affiche son refus et de travailler et de s'intégrer dans la majorité sédentaire.

L'image que nous propose Maffesoli n'est pourtant pas complète car elle omet la troisième catégorie d'hommes, indispensable à la société moderne, le philosophe. Le grand chroniqueur de la première moitié du XIX^e siècle, Honoré de Balzac, constate dans son *Traité de la vie élégante* :

Or, les trois classes d'êtres créés par les mœurs modernes sont :
L'homme qui travaille ;
L'homme qui pense ;
L'homme qui ne fait rien.²⁹¹

L'artiste combine les trois rôles. « Son oisiveté est un travail, et son travail un repos. »²⁹²

L'insoumission de l'artiste aux lois est également un trait caractéristique du penseur qui remanie les données du monde actuel afin de proposer une ouverture et de dépasser les limites du déjà dit.

²⁹⁰ Michel Maffesoli, *Du nomadisme : Vagabondages initiatiques*, Paris, Le livre de poche, 1997, p. 30.

²⁹¹ Honoré de Balzac, *La Comédie humaine VII*, « Traité de la vie élégante », Paris, Éditions du Seuil, 1965, p. 564.

²⁹² *Ibidem*.

Le flâneur est à la fois l'homme qui pense en marchant et qui provoque par son goût prononcé pour le « farniente ». Sa parenté avec l'artiste vient du fait qu'il cherche des expériences esthétiques dans les rues de la ville et fait ainsi une œuvre d'art de sa propre vie.

Le flâneur est aussi caractéristique par son entêtement à rester dans le centre (géographique et commercial), à se promener sur les grands boulevards, dans les passages qui les lient et, plus tard, dans les grands magasins. Car, comme l'écrit Walter Benjamin : « Le grand magasin est le dernier trottoir du flâneur ».²⁹³ Ces espaces s'ouvrent à lui en tant que terrains d'aventure liée à la modernité naissante.

En effet, la résistance que développe le flâneur vis-à-vis du monde capitaliste est comparable à un combat. Comme il s'agirait d'une attitude préméditée, le manque d'activité professionnelle ne relève pas d'une incapacité. Il manifeste une prise de position. Car, selon la constatation de Walter Benjamin, qui étudie la figure de flâneur sous tous ses angles, « la flânerie repose, entre autres, sur l'idée que le fruit de l'oisiveté est plus précieux que celui du travail ».²⁹⁴ Cette apparente « absence d'activité » permet au flâneur d'explorer la ville moderne avec un regard perspicace et nouveau. En flânant, il transforme l'expérience de la vie quotidienne en une réflexion philosophique et ouvre ainsi la voie à une prise de conscience de la modernité.

Le regard que pose le flâneur sur son entourage se rapproche de celui d'un étranger. À l'origine, il s'agit pourtant d'un observateur « indigène » qui choisit de se démarquer des Parisiens en n'adhérant à aucune des classes sociales. De cette façon, en prenant de la distance, il se distingue également de la foule.

Par ailleurs, il y a une différence incommensurable entre un passant - figure de la fugacité et de l'anonymat - et le flâneur. Karlheinz Stierle évoque à ce propos le concept de l'attitude du « tu » et du « vous » développé dans la sociologie phénoménologique d'A. Schütz.²⁹⁵ Selon Stierle,

²⁹³ Walter Benjamin, *Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts (Paris capitale du XIX^e siècle)*, in : Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, t. I-VII, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 1974-1989 ; trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2000, p. 59.

²⁹⁴ Walter Benjamin, *Paris capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, op. cit., p. 470.

²⁹⁵ Karlheinz Stierle, *La capitale des signes. Paris et son discours*, op. cit., p. 154.

Tandis que le passant, dans son « attitude du vous », ne perçoit rien que des visages sans visages, le flâneur est capable d'isoler *le visage* qu'il a perçu et de l'élever de l'« attitude du vous » - qui tend à l'abstraction – à l'« attitude du tu » imaginaire ou, plus exactement, à l'attitude de la troisième personne du singulier. Le changement de discours du tableau de Paris en récit de la ville et en roman de la ville est la corrélation formelle de ce changement de position.²⁹⁶

Les tableaux parisiens, remplissant des fonctions illustratives et ludiques dans le cadre du discours sur la modernité, ne constituent qu'un volet dans la panoplie de nouvelles formes littéraires. On assiste à la montée en puissance des feuilletons, des poèmes en prose et des récits poétiques. La ville cesse d'y figurer comme un décor. Elle se transforme en un terrain qui est le seul à permettre à certaines figures d'exister. On observe que les anciennes physiologies des personnages s'appliquent peu à peu à la ville-même. Le centre d'intérêt glisse des descriptions des représentants de diverses couches sociales vers les analyses des quartiers et des rues qui constituent des îlots voire des matrices propres à chaque communauté et groupe social.

Karlheinz Stierle révèle les germes de ces tendances littéraires dans l'essai *La jeunesse française*,²⁹⁷ écrit par Honoré de Balzac en 1830. « On trouve pour la première fois des amorces d'une sémiotique de la ville, au sens véritable du mot [dans cet essai] qui est, dans ses constituants essentiels, un tableau de Paris. »²⁹⁸

Balzac y décrit un homme qui sait distinguer de quel quartier de Paris viennent les passants d'après leurs gestes, expressions du visage, façon de bâiller, timbre vocal et autres aspects physiologiques.

Quant à la flânerie en tant qu'expérience poétique, elle est découverte par Charles Baudelaire qui sait transformer l'expérience du flâneur en une approche poétique. Celle-ci permet de concevoir la réalité comme un point d'intersection de plusieurs éléments. Car le flâneur pénètre les secrets cachés de la capitale grâce à un regard qui concilie ce que Walter Benjamin nomme « les images dialectiques ». Conscient du fait que la ville est un espace

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 155.

²⁹⁷ Honoré de Balzac, *La jeunesse française*. In : *Œuvres complètes de Honoré de Balzac XXI : Œuvres diverses*, Paris, Calmann Lévy, 1879, p. 216.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 199.

qui contient plusieurs strates (historique, mémorielle et onirique) il ne la perçoit qu'à travers ce qui manque, c'est-à-dire à travers son passé historique, le souvenir, ainsi que par le biais du rêve qui est la face cachée de la réalité. Afin que le réel fugitif et mouvant s'incarne en une œuvre d'art, l'artiste ou le poète doivent opérer un choix dans leurs souvenirs et procéder à une cristallisation des éléments de « la chose vue ». Ainsi, inspiré, entre autres, par le récit d'Edgar Allan Poe, *L'Homme des foules*, Baudelaire rive son regard sur les détails de la capitale. En se fondant dans la foule, tout en gardant une distance nécessaire, il goûte à « une immense jouissance » et, comme un véritable flâneur, élit « domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini. »²⁹⁹ À l'instar du peintre Constantin Guys dont il écrit dans *Le peintre de la vie moderne* : « 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 [...] »³⁰⁰, un tel observateur doit résister aux regards dubitatifs d'autres citoyens qui le placent aux côtés des individus louches. En effet, incarnant une anomalie, le flâneur est considéré comme un être potentiellement dangereux.

Walter Benjamin constate que, par conséquent,

le personnage du flâneur préfigure celui du détective. Le flâneur devait chercher une légitimation sociale à son comportement. Il lui convenait parfaitement de voir son indolence présentée comme une façade derrière laquelle se cache en réalité l'attention soutenue d'un observateur ne quittant pas des yeux le criminel qui ne se doute de rien.³⁰¹

L'inactivité apparente prédispose le flâneur à se placer du côté des marginaux (sans-abris, chômeurs, invalides etc.). Ainsi, il rappelle les côtés négatifs d'une société capitaliste qui aimerait expulser les faibles hors de son centre.

Les tableaux de Paris et les physiologies, qui fleurissent pendant la première moitié du XIX^e siècle dans la presse, confirment l'avidité des lecteurs de l'époque à connaître les types sociaux du monde urbain moderne. Ce phénomène ne se borne pas au territoire parisien mais existe aussi dans d'autres capitales, dont Vienne dans la sphère de l'Europe

²⁹⁹ Cf. Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*. In : *Œuvres complètes II*, op. cit., p. 691.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 991.

³⁰¹ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, op. cit., p. 459.

centrale avec ses cahiers humoristiques et *humoristische Skizzen* (esquisses humoristiques) des années 1850. La presse humoristique allemande joue un rôle important dans le contexte tchèque. En effet, le fondateur du genre de feuilleton en Bohême, Jan Neruda, s'inspire autant de la production française qu'allemande.

Walter Benjamin désigne les cahiers de physiologies qui connaissent leur grande période de gloire à partir de 1840 comme de « la littérature panoramique ».³⁰²

Dans ce genre d'écrits, les modestes volumes en format de poche qu'on appelait des « physiologies » occupaient une place privilégiée, [...] il n'y a pas une figure de la vie parisienne que le *physiologue* n'ait croquée. En 1841, on comptait soixante-seize physiologies nouvelles. C'est à cette date que commence le déclin du genre [...]. Après qu'elles ne furent consacrées aux types humains, ce fut le tour de la physiologie de la ville. On vit paraître *Paris la nuit*, *Paris à table*, *Paris dans l'eau*, *Paris à cheval*, *Paris pittoresque*, *Paris marié*.³⁰³

De façon significative, le flâneur apparaît dans les cahiers caricaturaux et les tableaux parisiens aux côtés de la grisette, de la lorette, du clochard, du vagabond et d'autres figures typiquement citadines, mises à l'écart par l'opinion publique car étant considérés comme des pauvres ayant des principes moraux douteux. On peut également le rapprocher de l'« homme-sandwich », de la prostituée comme l'a fait Susan Buck-Morss.³⁰⁴ En mettant en parallèle le contexte historique dans lequel voient le jour les textes de Benjamin sur le flâneur, elle élucide aussi l'intérêt capital de cette figure pour le philosophe allemand contraint à quitter Berlin afin de s'installer à Paris d'où il est à nouveau chassé et mis dans une situation extrême, où il prend la décision que l'on connaît. Au début des années 1930, au moment où Benjamin travaille sur son *Passagen-Werk* (*Le Livre des passages*) et

³⁰² Walter Benjamin cite les recueils suivants : *Le Livre des Cent-et-un*, *Les Français peints par eux-mêmes*, *Le Diable à Paris* et *La Grande Ville*. Cf. Walter Benjamin, « Le flâneur » in : *Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. de l'allemand et préfacé par Jean Lacoste d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann, Paris, Petite bibliothèque Payot, 2002 (1979), p. 57 ; (*Charles Baudelaire. Ein lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, Suhrkamp Verlag, Francfort, 1955).

³⁰³ *Ibid.*, pp. 57-58.

³⁰⁴ Susan Buck-Morss, « Le flâneur, l'homme-sandwich et la prostituée : politique de la flânerie », In : *Walter Benjamin et Paris*, Etudes réunies et présentées par Heinz Wisman, Colloque international 27-29 juin 1983, Paris, Les Éditions du Cerf, « Passages », 1986, pp. 361-402.

réfléchit à la signification de la figure de flâneur, les « marginaux », qui constituent un noyau dérangeant pour le régime hitlérien, sont bannis de l'espace intra-muros berlinois.

La flânerie, comme image de rêve, permet une lecture subversive et il n'est sûrement pas insignifiant de noter qu'Hitler avait banni les prostituées et les vagabonds des rues. Le flâneur refuse de se soumettre aux contrôles sociaux industriels [...] ³⁰⁵

Walter Benjamin constate à ce propos que la « poésie de Baudelaire tire sa force du pathos de la rébellion que cultivent ces groupes. Il [le flâneur] se range du côté des asociaux. » ³⁰⁶

La prostituée devient l'équivalent féminin du flâneur. D'après Benjamin, en devenant elle-même une marchandise, elle dispose d'une plus grande liberté que ceux qui sont manipulés par la publicité et cèdent à l'illusion de leur pouvoir d'achat. Dans le poème « Les petites vieilles » des *Fleurs du mal*, dédié à Victor Hugo, le sujet lyrique se réjouit de pouvoir observer les femmes décrépées, désignées comme des « Èves octogénaires » :

Mais moi, moi qui de loin tendrement vous surveille,
L'œil inquiet, fixé sur vos pas incertains,
Tout comme si j'étais votre père, ô merveille !
Je goûte à votre insu des plaisirs clandestins [...] ³⁰⁷

Les femmes, ayant des vices dont bénéficie le « cœur multiplié » du sujet lyrique rappellent, malgré leur âge avancé, les prostituées. La multiplication du cœur fait allusion à l'ineffable orgie qui est évoquée dans le poème *Les foules* de 1861. Les « petites vieilles » sur lesquelles pèse « la griffe effroyable de Dieu » fascinent le flâneur. Le poète sensible aux figures des marginaux, qui font partie de la foule, reconnaît en elles, des « débris d'humanité pour l'éternité mûrs ! » ³⁰⁸

L'« homme-sandwich » est une figure intermédiaire. Ni indépendant comme le flâneur, ni « produit à vendre » comme la prostituée. (Par ailleurs, comme l'attestent les journaux

³⁰⁵ *Ibid.*, pp. 398-399.

³⁰⁶ Walter Benjamin, « Paris capitale du XIX^e siècle ». In : *Œuvres III, op. cit.*, p. 59.

³⁰⁷ Charles Baudelaire, « Les petites vieilles ». In : *Œuvres complètes I, op. cit.*, p. 91.

³⁰⁸ *Ibidem.*

anglais de la deuxième moitié du XIX^e siècle, paradoxalement, ce sont souvent des femmes qui portaient les pancartes publicitaires dans les rues de Paris.)³⁰⁹ L'« homme-sandwich » fait partie du monde du commerce. En se faisant emprisonner entre deux pancartes publicitaires tout en étant libre de se déplacer sur les boulevards, il devient un messenger vivant des grands magasins. En se promenant sur les trottoirs de la capitale, il invite les passants à entrer dans les grands temples du luxe parisiens.

Les trois figures incarnent parfaitement l'un des phénomènes clefs de la modernité qui est la conscience du caractère éphémère de l'existence de l'Homme. Cette caractéristique est applicable aussi bien à la mode qu'aux produits de consommation que l'on étale dans les devantures ou encore au moment de volupté que proposent les femmes au seuil des maisons de passe. Ces temples de plaisir tout comme les passages parisiens, font partie des « lieux sacrés », d'après la terminologie de Louis Aragon dans *Le paysan de Paris* sur lesquels nous reviendrons ultérieurement.

Or, si, au début, le flâneur réussit à échapper à la « main invisible » du marché, sa fin advient au moment où il bascule d'un état de promeneur indépendant au statut de travailleur. Tel est son sort dans *Paris n'existe pas* de Rattier écrit en 1857 :

De flâneur qu'il était sur les trottoirs et devant les étalages, homme nul, insignifiant, insatiable de banquistes, d'émotions à dix centimes ; étranger à tout ce qui n'est pas pierre, fiacre, lanterne à gaz ; de promeneur éternel, toujours prêt à lever dans l'atmosphère son regard terne et vaguement sollicité par tout objet, il s'est fait observateur de ce qui vaut la peine, homme sérieux et digne ; il s'est fait laboureur, vigneron, industriel de la laine, du sucre et du fer.³¹⁰

L'oisiveté, outre le fait qu'elle suscite un effet de provocation, s'avère comme une constituante clef dans la lutte du flâneur contre l'assujettissement industriel. Elle procure à

³⁰⁹ « En 1884, un correspondant du *Times* de Londres a rapporté ceci : 'Hier...j'ai croisé...un défilé...de femmes...portant des pancartes publicitaires.' L'année suivante on lit dans la *Pall Mall Gazette* : 'Nous avons, et il n'y a pas si longtemps, vu des femmes employées comme hommes-sandwich' ». Cf. Susan Buck-Morss, « Le flâneur, l'homme-sandwich et la prostituée : politique de la flânerie ». In : *Walter Benjamin et Paris, op. cit.*, p. 381.

³¹⁰ Paul-Ernest de Rattier, *Paris n'existe pas*, Paris, impr. De Balarac jeune, 1857, pp. 74-75. Cité d'après Walter Benjamin, « Le flâneur ». In : *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme, op. cit.*, pp. 83-84.

cet observateur parisien, apte à percevoir les « images dialectiques » que lui proposent la ville, la liberté et le recul nécessaire à son « fonctionnement dialectique ». Ce fonctionnement implique une vision de la capitale par le biais et par la temporalité personnelle (les souvenirs d'enfance vécus dans l'espace de la ville se mêlent à une lecture de signes, présages de l'avenir) et par la temporalité historique (des panneaux et monuments qui renvoient à la mémoire collective de toute une nation mais aussi aux gestes car, comme l'écrit Charles Baudelaire, « chaque époque a son port, son regard et son sourire »³¹¹). Cette approche de la réalité et de la surréalité est celle que connaissent aussi les poètes promeneurs et les artistes du début du vingtième siècle.

Son œil ouvert, son oreille tendue, cherchent tout autre chose que ce que la foule vient voir. Une parole lancée au hasard va lui révéler un de ces traits de caractère, qui ne peuvent s'inventer et qu'il faut saisir sur le vif; [...] Souvent c'est à l'heure où l'artiste et le poète semblent le moins occupés de leur œuvre, qu'ils y sont plongés le plus profondément.³¹²

L'écho de la parole, du son, du bruit, des fragments sonores composés par la ville retentissent dans l'œuvre des poètes des avant-gardes de la première moitié du XX^e siècle. Il n'est donc pas étonnant que la musique urbaine soit entendue par des compositeurs. Parmi les artistes flâneurs célèbres, pour qui les heures de promenade font partie intégrale de leur création, le *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* cite par exemple Ludwig van Beethoven. Le grand compositeur fait chaque jour le tour des remparts de la ville de Vienne en répétant dans sa tête ses admirables symphonies avant de les retranscrire sur le papier.³¹³ Par ailleurs, Bedřich Smetana, l'auteur de l'opéra festif *Libuše* (1872) se serait inspiré pour la mélodie des fanfares solennelles d'une chanson populaire qu'il a entendue, chantée par un garçon, à la gare pendant l'arrêt du train.

La flânerie, nous l'avons vu, peut devenir un rituel accompagnant l'acte de la création. Elle est une intarissable source d'inspiration pour Charles Baudelaire qui contemple la « terrible nouveauté » de Paris afin d'y voir des signes cachés de l'éternité.

³¹¹ Charles Baudelaire, « La Modernité », *Le peintre de la vie moderne*. In : *Œuvres complètes II, op. cit.*, p. 695.

³¹² Walter Benjamin, *Paris capitale du XIX^e siècle, Le livre des passages, op. cit.*, p. 470.

³¹³ *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle français, historique, géographique, mythologique, bibliographique, littéraire, artistique, scientifique, etc.*, Pierre Larousse, t. VIII, première partie (F.), Genève-Paris, Slatkine, 1982, p. 436.

3. 4. De la flânerie et du dandysme chez Charles Baudelaire

La flânerie joue un rôle important dans la prise de conscience de la ville moderne à travers la littérature. Karlheinz Stierle constate que la modernité célèbre sa victoire dans le domaine des arts à partir du moment où la métaphore du « monde comme un livre » se voit supplantée par celle de la « ville comme un livre ». C'est à travers le regard du flâneur, avide lecteur apte à découvrir des côtés urbains inexplorés, que le discours sur la ville s'éclaircit, et que l'on y découvre des phénomènes inédits.

Nous soulignons qu'il s'agit d'une modernité associée à l'espace urbain, et plus précisément parisien, qui émerge dans l'œuvre des artistes de la fin de la première moitié du XIX^e siècle. Car le terme « modernité » est appliqué à l'art depuis le Romantisme. Baudelaire écrit dans le *Salon de 1846* à propos d'Eugène Delacroix : « J'ignore s'il est fier de sa qualité de romantique ; mais sa place est ici, parce que la majorité du public l'a depuis longtemps, et même dès sa première œuvre, constitué le chef de l'école *moderne*. »³¹⁴ Le qualificatif *moderne* renvoie dans ce contexte à la définition baudelairienne du Romantisme. Cette façon de voir le monde n'est « ni dans le choix des sujets ni dans la vérité exacte, mais dans la manière de sentir. » Le Romantisme représente pour Baudelaire « l'expression la plus récente, la plus actuelle du Beau. »³¹⁵ Delacroix, étant le maître « de gestes sublimes », est capable de saisir « la douleur morale » et est donc doué de cette sensibilité.³¹⁶

Il est significatif que dans le *Salon de 1846*, Baudelaire célèbre Delacroix comme le grand peintre de l'imaginaire. Car c'est précisément cette faculté qui est primordiale à la création de l'artiste moderne. Ce qui est représenté dans l'œuvre doit découler de l'imagination de son auteur. Cette « reine des facultés » garantit la vérité et l'originalité de chaque œuvre. L'art devient proprement moderne à partir du moment où il reflète la compréhension personnelle de la réalité vécue de son auteur. « L'artiste, le vrai artiste, le vrai poète, ne doit

³¹⁴ Charles Baudelaire, « Eugène Delacroix », *Salon de 1846*. In : *Œuvres complètes II, op. cit.*, p. 427.

³¹⁵ Charles Baudelaire, « Qu'est-ce que le Romantisme ? », *Salon de 1846, ibid.*, p. 420.

³¹⁶ Charles Baudelaire, « Eugène Delacroix », *Salon de 1846, ibid.*, p. 440.

peindre que selon qu'il voit et qu'il sent. Il doit être *réellement* fidèle à sa propre nature. »³¹⁷

Dans le *Salon de 1859*, Baudelaire confirme sa conviction en illustrant son propos :

Tout l'univers visible n'est qu'un magasin d'images et de signes auxquels l'imagination donnera une place et une valeur relative ; c'est une espèce de pâture que l'imagination doit digérer et transformer. Toutes les facultés de l'âme humaine doivent être subordonnées à l'imagination, qui les met en réquisition toutes à la fois.³¹⁸

De même que le poète et critique d'art développe sa théorie de l'imagination, il approfondit la signification du terme « moderne ». Dans *Le Peintre de la vie moderne*, article paru dans le *Figaro* à la fin de l'année 1863 et consacré à Constantin Guys, il constate qu'il s'agit de « dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire ».³¹⁹ Ce sont précisément ces deux composantes : la modernité futile et les signes de l'éternel que doit contenir une vraie œuvre artistique. Ainsi entre en jeu aussi le phénomène des tendances vestimentaires et le dandysme, souvent représenté par les caricaturistes. Baudelaire défend ce genre contre ceux qui le considèrent comme bas car trop populaire. Ce qui en fait un art digne de l'intérêt d'un critique est applicable à toutes branches de la création. Selon Baudelaire, il faut être fidèle à sa nature, il faut regarder le monde avec ses propres yeux et exprimer son imaginaire. Baudelaire critique l'habileté de certains caricaturistes qui consacrent leur talent uniquement à ce qui est « en vogue ». Cette stratégie vise à plaire au public, ce qui ne convient pas aux ambitions du vrai artiste qui a besoin d'une liberté totale pour sa création.³²⁰ Le « bon peintre », l'auteur imaginatif, dont parle Baudelaire, illumine les choses avec son esprit et en projette le reflet sur les esprits des autres.³²¹ Le travail « d'illumination » est conditionné, entre autres, par la mémoire personnelle. Dans la mesure où « l'art est une mnémotechnique du beau », le souvenir devient le filtre de la création par lequel passent les impulsions extérieures.

³¹⁷ Charles Baudelaire, « La Reine des facultés », *Salon de 1859, ibid.*, p. 620.

³¹⁸ Charles Baudelaire, « Le Gouvernement de l'imagination », *Salon de 1859, ibid.*, p. 627.

³¹⁹ Charles Baudelaire, « De la modernité », *Le Peintre de la vie moderne, ibid.*, p. 695.

³²⁰ Cf. Charles Baudelaire, « Quelques caricaturistes français », *Salon caricatural de 1846, ibid.*, p. 546.

³²¹ Charles Baudelaire, « Le Gouvernement de l'imagination », *Salon de 1859, ibid.*, p. 627.

De cette façon le poète s'approprie la réalité dans les *Tableaux parisiens*. L'un des motifs du recueil est la recherche des traces de l'éternité. Celle-ci, tout comme la mort, est lisible dans les rues de la capitale. À l'instar des caricaturistes, Baudelaire choisit de décrire les types citadins (passante, vieille femme, vieillard, courtisane) qui composent la foule uniforme dont seul le flâneur est capable de distinguer les individus, « car les images triviales, les croquis de la foule et de la rue, les caricatures, sont souvent le miroir le plus fidèle de la vie. »³²² Les visages de gens ordinaires portent des signes de leur destin. La pérennité y est lisible. Elle peut être aperçue aussi au-dessous des belles créations vestimentaires. Dans le poème « Danse macabre », l'inexorable odeur de la mort empeste l'ambiance festive du bal bercé par le luxe.

Fiers mignons, malgré l'art des poudres et du rouge
Vous sentez tous la mort ! Ô squelettes musqués,

Antinoüs flétris, dandy à face glabre,
Cadavres vernissés, lovelaces chenus,
Le branle universel de la danse macabre
Vous entraîne en des lieux qui ne sont pas connus !³²³

Les dandies, cavaliers de la Mort, font écho à la mode contemporaine de Baudelaire. Le terme « *lovelaces* » est un néologisme créé à partir du nom d'un personnage du roman *Clarissa Harlowe* de Samuel Richardson de 1748. Composé de « love » et « lace », littéralement « amour » et « piège ou filet », il désigne un type de séducteur ardent, passionné et irrésistible. Ce type apparaît, dans les lettres françaises, notamment chez George Sand et Alfred de Musset. D'après le *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, ce « Satan de Milton », incarne la figure du « libertin qui a consacré sa vie et ses talents à séduire les femmes ».³²⁴ Les invités du bal, jadis convoités pour leur beauté, comme Antinoüs, séducteurs et modèles extravagants, se transforment en squelettes tout en gardant leur style moderne, comme l'indique l'épithète « musqué ». Ainsi, l'image de la danse macabre, typique de l'art du Moyen Âge, est actualisée par l'évocation des figures représentatives de la société moderne. Or, il faut remarquer que les « lovelaces » font aussi

³²² Charles Baudelaire, « Quelques caricaturistes français », *Salon caricatural de 1846, ibid.*, p. 544.

³²³ Charles Baudelaire, « Danse macabre », *Les Fleurs du mal*, « Tableaux parisiens », in : *Œuvres complètes I, op. cit.*, p. 98.

³²⁴ *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, « L », Genève-Paris, Pierre Larousse, Slatkine, 1982, p. 748.

un clin d'œil au Don Juan de « La Comédie de la Mort » de Théophile Gautier.³²⁵ Le motif de la mort fardée et déguisée qui apparaît dans la vie de tous les jours est développé dans le poème de Gautier.

La mort est multiforme, elle change de masque
Et d'habit plus souvent qu'une actrice fantasque ;
Elle sait se farder,
Et ce n'est pas toujours cette maigre carcasse,
Qui vous montre les dents et vous fait la grimace
Horrible à regarder.³²⁶

Le contexte de la création du poème « Danse macabre » des *Fleurs du mal* de Charles Baudelaire est également intéressant. Car le poète l'a écrit dans un wagon de train qu'il a pris pour rejoindre son éditeur Auguste Poulet-Malassis. Dans une lettre envoyée à Alphonse de Calonne, rédacteur à *La Sylphide*, hebdomadaire de modes, de littérature, de théâtre et de musique, Baudelaire précise :

je vous envoie le fruit de mes rêveries en chemin de fer. Vous verrez [...] le soin que j'ai pris de me conformer à l'ironie criarde des anciennes *Danses macabres* et des images allégoriques du moyen âge.³²⁷

Claude Pichois souligne que cette lettre confirme le refus du progrès que soutient Baudelaire. Son mépris du réalisme, du naturalisme et du socialisme est connu. Dans le *Salon de 1859*, il affirme que « la poésie et le progrès sont deux ambitieux qui se haïssent d'une haine instinctive, et, quand ils se rencontrent dans le même chemin, il faut que l'un des deux serve l'autre. »³²⁸ Il n'y a pas de doute que l'art peut s'enrichir des inventions techniques, à condition que l'on veille à ce que la reproduction industrielle ne remplace pas le moteur de l'imagination humaine.

³²⁵ « Combien, don Juans obscurs, ont leurs listes remplies / Et qui cherchent encor ! Que de lèvres pâlies / Sous les plus doux baisers, / Et qui n'ont jamais pu se joindre à leur chimère ! / Que de désirs au ciel sont remontés de terre / Toujours inapaisés ! » Théophile Gautier, « La Comédie de la Mort », (Première publication dans le numéro 1 (25 mai 1837) de la revue *Le Globe, revue des arts, des sciences et des lettres* ; repris en 1838 dans *La Comédie de la Mort*). In : *Œuvres poétiques complètes de Théophile Gautier*, Paris, Bartillat, 2004, p. 165.

³²⁶ Théophile Gautier, « La Comédie de la Mort », *ibid.*, p. 156.

³²⁷ *Ibid.*, p. 1030.

³²⁸ Charles Baudelaire, « Le public moderne et la photographie », *Salon de 1859*. In : *Œuvres complètes II, op. cit.*, p. 618.

Ainsi, il n'est pas étonnant que le poète rêve d'un squelette dans le tourbillon d'une danse macabre, en voyageant dans un train. Il se souvient d'un motif historique au lieu de s'extasier sur l'efficacité des nouveaux moyens de transport.³²⁹ Baudelaire extrait l'« éternel du fugitif » en associant l'image du train à celle du « branle universel de la danse macabre ». Le poète commente le lien dans la lettre du 11 février 1859, adressée à Calonne. « *Danse macabre* n'est pas une personne, c'est une allégorie. [...] Allégorie archi-connue, qui veut dire : *le train de ce monde conduit par la Mort.* »³³⁰

Pour écrire ce poème, Baudelaire s'inspire d'une statuette d'Ernest Christophe. Dans une critique du *Salon de 1859*, il la décrit ainsi :

Avec sa face aplatie de négresse, son sourire sans lèvre et sans gencive, et son regard qui n'est qu'un trou plein d'ombre, l'horrible chose qui fut une belle femme à l'air de chercher vaguement dans l'espace l'heure délicieuse du rendez-vous ou l'heure solennelle du sabbat inscrite au cadran invisible des siècles.³³¹

En conclusion à cet article, Baudelaire répète l'idée principale qui a gouverné son travail depuis le commencement, à savoir que « les talents les plus ingénieux et les plus patients ne sauraient suppléer le goût du grand et la sainte fureur de l'imagination. »³³² Ces dernières ne manquent pas à l'auteur des *Fleurs du mal*, qui s'escrime avec les mots pour entrouvrir des brèches laissant pressentir la profondeur abyssale de l'éternité.

Le poème « Danse macabre » est l'un des plus diffusés du vivant de Baudelaire. Aussi inspire-t-il d'autres artistes, notamment Grandville qui peint *La Mort au coin de la rue* et Félicien Rops qui grave *La Mort au bal masqué* (représentée également en tableau). Le motif du squelette est aussi sollicité par Baudelaire dans un autre poème des *Tableaux parisiens*, « Le Squelette laboureur ». Le poète puise également l'inspiration du livre

³²⁹ Cf. les notes de Claude Pichois, *ibid.*. Remarquons que le poème « Voyage » qui clôt *Les Fleurs du mal* reprend les trois motifs clefs présents dans « Danse macabre » : le refus du progrès (le poème est dédié à Maxime du Camp, auteur des *Chants modernes* de 1855 qui s'opposent à la conception baudelairienne), le voyage et la mort.

³³⁰ *Ibid.*, p. 1033.

³³¹ Charles Baudelaire, « Sculpture », *Salon de 1859*, *ibid.*, p. 678.

³³² *Ibid.*, p. 679.

d'Eustache-Hyacinthe Langlois, *Essai historique, philosophique et pittoresque sur les danses des morts* paru en 1852.³³³

Selon Antoine Adam

C'est vraisemblablement aussi vers cette époque qu'il s'intéressa aux vieilles gravures où étaient représentés des squelettes. Eugène Crépet signale qu'à la mort du poète on trouva chez lui des gravures macabres de l'École allemande. Il étudiait volontiers les planches anatomiques du XVI^e siècle et de l'époque baroque, où l'artiste donnait au squelette une espèce d'horrible vie. Dans une étude sur *Le Baroque et la Mort* M. André Chastel cite le squelette fossoyeur, très fréquent à cette époque, et il renvoie à une planche gravée à Wittenberg en 1573. Dans les *Simulacres de la mort* de Holbein, la planche IV représente un homme et un squelette fouissant la terre, la planche XXVII figure un squelette fouettant les chevaux d'un laboureur. Le titre *Der Ackermann, Le Laboureur*, traduit à Baudelaire par un ami, a pu lui suggérer, de façon précise, le titre de son poème.
³³⁴

Les trois dernières strophes du poème « Le Squelette laboureur » développent une réflexion sur l'éternité que l'on trouverait également dans le poème « La Comédie de la Mort » de Théophile Gautier.³³⁵ Baudelaire laisse planer un doute sur la vie après la mort.

Voulez-vous (d'un destin trop dur
Épouvantable et clair emblème !)
Montrer que dans la fosse même
Le sommeil promis n'est pas sûr ;³³⁶

³³³ Eustache-Hyacinthe Langlois, *Essai historique, philosophique et pittoresque sur les danses des morts*, Rouen, A. Lebrument, 1852.

³³⁴ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal, Les Épaves – bribes – Poèmes divers – Amœnitates belgicæ*, Paris, Éditions Garnier Frères, « Classiques Garnier », 1961, p. 387.

³³⁵ « Peut-être le tombeau n'est-il pas un asile / Où, sur son chevet dur, on puisse enfin tranquille / Dormir l'éternité, / Dans un oubli profond de toute chose humaine, / Sans aucun sentiment de plaisir ou de peine / D'être ou d'avoir été. » ; ou encore : « Le néant ! Voilà donc ce que l'on trouve au terme ! » Théophile Gautier, « La Comédie de la Mort », *Œuvres poétiques complètes de Théophile Gautier, op. cit.*, pp. 144 et 164.

³³⁶ Charles Baudelaire, « Le Squelette laboureur », *Les Fleurs du mal*, « Tableaux parisiens ». In : *Œuvres complètes I, op. cit.*, p. 94.

Chez Baudelaire, la mort est étroitement liée au caractère éphémère de la vie urbaine. La mode, nous l'avons vu, rappelle au flâneur la fugacité des tendances et des goûts des Parisiens, produits de la société moderne. Que ce soit le mouvement d'une passante à jamais perdue dans la foule ou le visage d'une vieille femme, on y lit des signes du cours incessant du temps qui s'arrêtera un jour. De même qu'en se promenant sur les quais de la Seine, le regard du flâneur, qui se désigne comme un « cœur plein de choses funèbres »³³⁷, glisse sur « les planches d'anatomie » mettant en scène les squelettes. Enfin, la Mort est inséparable de la figure du flâneur dans la mesure où elle l'accompagne à chaque moment. En effet, la dernière partie des *Fleurs du mal* est consacrée à celle

Qui, comme un élixir, nous monte et nous enivre,
Et nous donne le cœur de marcher jusqu'au soir ;³³⁸

Comme l'a montré H. Dérioux dans son article dans le *Mercure de France*, le poème des *Tableaux parisiens* s'inspire de *La Comédie de la Mort* de Gautier.³³⁹ L'espoir que donne la Mort « qui refait le lit des gens pauvres et nus » chez Baudelaire, est donné aussi aux errants marginaux et à tous ceux qui ne connaissent pas le repos sur terre comme dans la strophe suivante de Gautier :

Elle prête des lits à ceux qui, sur le monde,
Comme le Juif errant, font nuit et jour leur ronde
Et n'ont jamais dormi.
À tous les parias elle ouvre son auberge,
Et reçoit aussi bien la Phryné que la vierge,
L'ennemi que l'ami.³⁴⁰

Notons que la fugacité qu'incarne la passante dans le célèbre poème des *Tableaux parisiens* annonce l'avenir des rencontres fortuites dans une capitale qui se distingue par l'audace de devenir la figure de proue de la modernité au prix de maints changements.

³³⁷ Charles Baudelaire, « Brumes et pluies », *ibid.*, p.101.

³³⁸ Charles Baudelaire, « La Mort des pauvres », *ibid.*, p. 119.

³³⁹ Henry Dérioux, « La Plasticité de Baudelaire et ses rapports avec Théophile Gautier ». In : *Mercure de France*, No 463, Tome CXXIII, le 1^{er} octobre 1917, pp. 416 - 431.

³⁴⁰ Théophile Gautier, « La Comédie de la Mort ». In : *Œuvres poétiques complètes de Théophile Gautier, op. cit.*, p. 161.

3. 5. Le paysage parisien

Dans l'imaginaire romantique, le paysage, ainsi que les rues de Paris dans les *Nuits d'octobre* et dans *Aurélia* de Gérard de Nerval sont représentés à travers le prisme d'une vision fantastique ou onirique. La ville y joue davantage qu'un rôle de décor, elle constitue un reflet approximatif de la réalité. Dans le poème « Rêve parisien » de Charles Baudelaire, dédié à Constantin Guys, il est question de « ce terrible paysage » qui apparaît dans un rêve. Un paysage fermé à la vue des mortels se montre au sujet lyrique qui s'extasie en s'exclamant : « Le sommeil est plein de miracles ! ».³⁴¹ La description qui s'en suit est placée dans le cadre d'une vision onirique qui n'est pourtant pas exempte de similitudes avec l'image réelle de Paris. Le tableau est construit principalement de deux matières et d'un élément : métal, marbre, l'eau. Le premier est abondamment utilisé dans l'architecture moderne, notamment pour la construction des passages parisiens. Le deuxième est un matériau classique, utilisé aussi bien dans la sculpture que pour les bassins et fontaines remplies d'eau. Cet élément féminin, source vitale peut se transformer en une glace dure aux reflets du diamant. Ce « Babel d'escaliers et d'arcades » qui serait identifiable à Paris est également rappelé par l'exclamation « Terrible nouveauté : Tout pour l'œil, rien pour les oreilles ! » Cette horrible découverte qui est qualifiée de « silence d'éternité » n'est possible que dans un rêve. Baudelaire explique cette image dans une réponse écrite à Alphonse de Calonne : « Le mouvement implique généralement le bruit, à ce point que Pythagore attribuait une musique aux sphères en *mouvement*. Mais le rêve, qui sépare et décompose, crée la *nouveauté*. »³⁴²

Cette formulation qui oppose le rêve qui « décompose », à la réalité où le mouvement est accompagné d'un son, force à réfléchir sur les procédés poétiques qui prennent en considération l'importance de la production sonore des grandes villes. En fin de compte, la

³⁴¹ Charles Baudelaire, « Rêve parisien », *Fleurs du mal, Tableaux parisiens*. In : *Œuvres complètes I, op. cit.*, p. 101.

³⁴² Charles Baudelaire, lettre à Alphonse de Calonne, le directeur de la *Revue contemporaine*, mars 1860. In : *Correspondance II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, p. 15.

vie en tant que mouvement ne peut pas être exempte de son. La vitesse et le bruit s'opposent aux éléments « silencieux », appartenant à l'éternité.

La sensibilité de Baudelaire fait que le poète réagit aux changements sociaux, historiques et urbanistiques en cherchant une nouvelle forme poétique. Ces petits poèmes en prose correspondent, de par leur forme, au relâchement général (qu'il s'agisse des mœurs ou de la popularisation progressive de la presse et de l'accessibilité des romans-feuilletons aux masses).

Il serait donc possible de dresser un parallèle entre la figure de pèlerin romantique (que nous avons traité dans le chapitre précédent) et la figure du flâneur. Les deux constituent un point de départ de la création poétique. Baudelaire cherche des signes de l'éternité sur les pavés parisiens, alors que Mácha se réfugiait dans la nature. Nous avons également vu que le pèlerin et le flâneur sont perçus comme des personnages marginaux, à la limite de la société. Tous les deux peuvent être porteurs d'une signification péjorative car le pèlerin devient un antihéros (au côté des Tziganes, des artistes ambulants et des vagabonds à qui manque une patrie et qui n'en trouvent point). Pourtant, ces figures mènent une vie libre, ils sont affranchis des contraintes sociales et ceci est un autre élément qui les unit avec le flâneur. Car, ce dernier, nous l'avons constaté, apparaît aussi comme un marginal mais un marginal qui se révolte contre l'ordre existant en affichant une attitude complètement opposée au sein de la société moderne.

Dans la poésie baudelairienne, il faudrait être prudent en ce qui concerne le détournement radical du romantisme. Le poème « Rêve parisien », qui contient également la description d'un paysage fantastique, en est un exemple pertinent. Le paysage composé de métal et de pierre, que nous avons assimilé aux rues de Paris, apparaît dans l'esthétique romantique, notamment dans la poésie anglaise. Antoine Adam fait aussi remarquer que Novalis décrit dans *Heinrich von Ofterdingen* « un jardin qui était d'arbres en métal, de plantes en cristal, de fleurs et de fruits en pierres précieuses, d'un jet d'eau figé dans la glace. »³⁴³ En France, le thème d'un jardin composé de matières non végétales a été notamment repris par Théophile Gautier. Enfin, il apparaît aussi dans un poème du poète admiré par Baudelaire,

³⁴³ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal, Les Épaves – bribes – Poèmes divers – Amœnitates belgicæ*, op. cit., p. 397.

Edgar Allan Poe, intitulé « The doomed city », plus tard réécrit sous le titre « The city in the sea ».³⁴⁴

Le flâneur est libre de toute contrainte causée par un stéréotype et l'image de Paris qu'il perçoit se situe à mi-chemin entre la vision onirique et celle que la ville propose à celui qui l'arpente dans un état d'éveil. La figure de flâneur se démarque de celle du pèlerin romantique par son enracinement dans le milieu urbain. Aux yeux du flâneur, chaque objet, reflet ou parfum sont dotés d'une signification qui renvoie au-delà de ce qu'il est capable de voir. Le présent dans une capitale est vécu comme un flot d'instant fugitifs qui disparaissent à jamais et qui ne peuvent être captivés que par le biais d'une reconstruction dans l'imagination. Or, il serait impossible de pouvoir saisir et exprimer les instants passés s'ils ne se détachaient pas sur un fond immuable, s'ils ne se dessinaient pas sur la toile du souvenir du poète flâneur qui extrait ce qui a la valeur de l'éternel. Car ce qui échappe à la pérennité définitive doit contenir des germes de l'éternité.

Walter Benjamin remarque que c'est dans *Du côté de chez Swann* qu'apparaît une nouvelle conception du paysage « qui semble être plutôt le paysage urbain, s'il est vrai que la ville est le terrain véritablement sacré de la 'flânerie'. » Le principe de la flânerie chez Proust surgit derrière les évocations des images aperçues d'un coin de l'œil ou des odeurs sentis au hasard. Le paysage proustien se dessine à partir du souvenir. Ce qui a été déjà le cas dans la poésie de Baudelaire.³⁴⁵

On sait, néanmoins, l'intérêt que Baudelaire voue aux peintres qui représentent les métropoles. Dans le *Salon de 1859*, Baudelaire déplore l'absence d'un genre spécifique qu'il nomme le « paysage des grandes villes » et qu'il définit comme

la collection des grandeurs et des beautés qui résultent d'une puissante agglomération d'hommes et de monuments, le charme profond et compliqué d'une capitale âgée et vieillie dans les gloires et les tribulations de la vie.³⁴⁶

³⁴⁴ Cf. le rapprochement fait par Jean Marc Bernard entre « Rêve parisien » et « *The city in the sea* » dans la Revue d'Histoire littéraire, 1909, p. 792.

³⁴⁵ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, op. cit., p. 438.

³⁴⁶ Charles Baudelaire, « Le Paysage », *Salon de 1859*. In : *Œuvres complètes II*, op. cit., p. 666.

En écrivant ces phrases, Baudelaire pense notamment aux eaux-fortes d'un ancien officier de marine, Charles Meryon, qualifié par Henri Lemaitre « d'Edgar Poe du paysage urbain ». Baudelaire est fortement attaché à l'œuvre des deux artistes. Malheureusement, contrairement à Poe, il ne consacre pas d'étude à Meryon, même si elle fait partie de ses projets.³⁴⁷

Outre les domaines de beaux-arts et de la littérature, la flânerie urbaine pénètre également le monde de la mode, et ceci aussi par le biais des cahiers de caricatures et de croquis de mœurs. Selon Baudelaire, le caricaturiste peut être caractérisé comme observateur, flâneur ou philosophe. « Quelquefois il est poète ; plus souvent il se rapproche du romancier ou du moraliste ; il est le peintre de la circonstance et de tout ce qu'elle suggère d'éternel. »³⁴⁸ Parmi les deux caricaturistes les plus importants, Baudelaire cite Daumier et Gavarni.³⁴⁹

Il est bien connu qu'un autre artiste considéré par Baudelaire comme flâneur, dont la passion est « d'entrer dans la foule comme dans un immense réservoir d'électricité »³⁵⁰, est le peintre Constantin Guys. Cet éternel convalescent (à l'instar du personnage de *L'Homme des foules* d'E. A. Poe) fut également un dandy et ceci grâce à sa « modestie nuancée de pudeur aristocratique » mais sans être en proie à l'insensibilité qui caractérise les dandys. Or, les amateurs d'un style de vie particulier que l'on désigne comme le dandysme, affichent également le refus de se laisser assujettir par la vulgarité d'une société de conformistes.

Que ces hommes se fassent nommer raffinés, incroyables, beaux,
lions ou dandys, tous sont issus d'une même origine ; tous

³⁴⁷ Baudelaire comptait rédiger des légendes à l'album de douze pièces de Meryon gravées entre 1850 et 1854. Cf. le commentaire d'Antoine Adam de « Peintres et aqua-fortistes ». In : Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques. L'Art romantique et autres œuvres critiques*, Paris, Éditions Garnier frères, 1962, p. 414.

³⁴⁸ Charles Baudelaire, « Le Croquis de mœurs », *Le Peintre de la vie moderne*. In : *Œuvres complètes II, op. cit.*, p. 687.

³⁴⁹ Parmi les autres « peintres de la circonstance », Baudelaire nomme Devéria, Maurin, Numa, Wattier, Tassaert, Lami, Trimolet et Traviès. *Ibidem*.

³⁵⁰ Charles Baudelaire, « L'Artiste, homme du monde, homme des foules et enfants », *Le peintre de la vie moderne*. In : *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 692.

participent du même caractère d'opposition et de révolte ; tous sont des représentants de ce qu'il y a de meilleur dans l'orgueil humain, de ce besoin, trop rare chez ceux d'aujourd'hui, de combattre et de détruire la trivialité.³⁵¹

Effectivement, ils ne s'expriment pas seulement par le biais d'un style vestimentaire mais surtout par un comportement général. Le dandysme est aussi « plein de mélancolie »³⁵². Dans le portrait baudelairien du peintre Constantin Guys, on apprend que cette appellation « implique une quintessence de caractère et une intelligence subtile de tout le mécanisme moral de ce monde. »³⁵³

Selon Baudelaire, le dandysme est le « dernier éclat d'héroïsme dans les décadences ».³⁵⁴ Le dandy, tout comme le flâneur (chacun à sa manière), entreprennent une recherche de distinction voire d'une certaine noblesse, afin de ne pas céder aux tentations de la société moderne naissante qui propose à tout le monde de se procurer un statut et une apparence seulement grâce à ses moyens financiers. Cette idée, déjà énoncée par Émile de Girardin, le fondateur de la presse moderne, a été reprise par Balzac dans le *Traité de la vie élégante* : « La vie élégante [...] ce serait : La noblesse transportée dans les choses. »³⁵⁵

Ces deux figures, le dandy et le flâneur, émergent dans une période transitoire. Elles basculent entre deux mondes : celui qui est en train de disparaître et celui à venir. Les deux font face à la fugacité qui les entoure en s'attachant à des valeurs et des principes qui ne sont observés que par des groupes apparemment isolés. De cette façon ils échappent aux tendances (véhiculées par les idéologies politiques) qui portent atteinte aux fondements moraux et esthétiques de la société moderne et mènent vers un bouleversement de ses valeurs essentielles.

Dans le trouble de ces époques quelques hommes déclassés, dégoûtés, désœuvrés, mais tous riches de force native, peuvent concevoir le projet de fonder une espèce nouvelle d'aristocratie, d'autant plus difficile à rompre qu'elle sera basée sur les facultés

³⁵¹ Charles Baudelaire, « Le Dandy », *Le peintre de la vie moderne*. In : *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 711.

³⁵² *Ibidem*.

³⁵³ Charles Baudelaire, « L'Artiste, Homme du monde, Homme des foules et enfant », *Le peintre de la vie moderne*. In : *Œuvres complètes II, op. cit.*, p. 691.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 560.

³⁵⁵ Honoré de Balzac, *La Comédie humaine VII*, « Traité de la vie élégante », *op. cit.*, p. 566.

les plus précieuses, les plus indestructibles, et sur les dons célestes que le travail et l'argent ne peuvent conférer.³⁵⁶

L'inadmissibilité sociale de la figure de flâneur vient surtout du fait qu'il propose « l'image infernale et négative à l'intérieur de cette société existante de ce qui pourrait être positif dans une société radicalement différente »³⁵⁷ Ce trait est applicable également au dandy.

Karlheinz Stierle remarque que le genre de la caricature, auquel Charles Baudelaire consacre plusieurs articles³⁵⁸, est l'un des premiers à capturer la fugacité de la vie moderne et s'approche ainsi de l'essence de la modernité. Le poète réfléchit sur le pouvoir des dessins de mode à représenter non seulement ce qui paraît comme beau sur le moment mais le présent même. De cette manière, l'éphémère se trouve fixé dans le temps et devient éternel. Les caricatures se prêtent d'autant à cet exercice que leur effet humoristique se renforce au moment où elles deviennent démodées.

Le passé est intéressant non seulement par la beauté qu'ont su en extraire les artistes pour qui il était présent, mais aussi comme passé, pour sa valeur historique. Il en est de même du présent. Le plaisir que nous retirons de la représentation du présent tient non seulement à la beauté dont il peut être revêtu, mais aussi à sa qualité essentielle de présent.³⁵⁹

Par ailleurs, dans le *Livre des Passages*, Walter Benjamin réfléchit systématiquement aux contextes historiques de la création des textes littéraires étudiés. En effet, la méthode de superposition que nous avons évoquée en mentionnant « les images dialectiques » que perçoit le flâneur, est la pierre de fond du travail monumental de Benjamin. Le philosophe développe une méthode - ressemblant à un collage - basée sur un « effet de choc ». Les citations historiques placées dans le contexte actuel deviennent à nouveau pertinentes. En même temps, elles permettent au lecteur de prendre du recul par rapport aux événements actuels qui ne semblent que copier ce qui existait déjà dans le passé. Walter Benjamin

³⁵⁶ *Ibidem*.

³⁵⁷ Susan Buck-Morss, « Le flâneur, L'Homme-sandwich et la Prostituée : Politique de la Flânerie ». In : *Walter Benjamin et Paris, op. cit.*, p. 399.

³⁵⁸ Charles Baudelaire, « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques » cf. « Quelques caricaturistes français », in *Œuvres complètes II, op. cit.*, pp. 544-563 et « Quelques caricaturistes étrangers », *ibid.*, pp. 564-574.

³⁵⁹ Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*. In : *idem*, p. 684.

constate que tout « présent est déterminé par ces images [passées] qui lui sont synchroniques. »³⁶⁰ La fantasmagorie du flâneur gît dans le fait qu'il est capable de « lire le sens à la surface des objets »³⁶¹ ainsi que de déchiffrer la profession et les origines d'un passant. Cette sensibilité du flâneur fait qu'il tangué sans cesse entre le monde imaginaire du rêve et la réalité. Figure du seuil, il regarde le monde dans sa globalité en percevant le mythique (ce qui est atemporel, ce qui fait appel à la conscience collective, aux constantes qui reviennent sous diverses formes par opposition à l'éphémère) derrière les phénomènes les plus modernes. Benjamin désigna la flânerie comme la « fantasmagorie de l'espace » qu'est Paris et notamment ses passages.

C'est dans ce monde que le flâneur est chez lui ; grâce à lui « ce séjour préféré des promeneurs et des fumeurs, ce théâtre de tous les petits métiers » a trouvé son chroniqueur et son philosophe. Et lui-même trouve ici le remède infallible contre l'ennui qui se développe facilement sous le regard de basilic d'un régime réactionnaire rassasié.³⁶²

La « fantasmagorie » est un terme essentiel dans la philosophie de l'histoire de Benjamin. Il provient de l'analyse du fétichisme de Karl Marx.³⁶³ Dans le vocabulaire benjaminien, la « fantasmagorie » est une « illusion » qui distrait l'homme en détournant son regard hors de la réalité. Il s'agit d'une « ivresse » ou encore d'un « voile ». Les œuvres d'art deviennent fantasmagoriques car elles cherchent « à faire oublier les conditions de [leur] production et donc [leur] nature de marchandise. »³⁶⁴ La fantasmagorie est un état de transition, entre le moment de la création d'un produit culturel et le moment où celui-ci devient une pure et simple marchandise. De même, la flânerie est fantasmagorique car elle induit le promeneur en un état intermédiaire entre le rêve, l'illusion et l'éveil. Selon Benjamin

³⁶⁰ Cf. Walter Benjamin, *Paris capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, p. 578. Cité d'après Susan Buck-Morss, « Le flâneur, L'Homme-sandwich et la Prostituée : Politique de la Flânerie », In : *Walter Benjamin et Paris*, Etudes réunies et présentées par Heinz Wismann, Colloque international 27-29 juin 1983, *op. cit.*, p. 366.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 368.

³⁶² Walter Benjamin, « Le flâneur ». In : *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *op. cit.*, pp. 59-60.

³⁶³ « Dans le capitalisme les rapports entre les hommes prennent la forme « fantasmagorique d'un rapport entre les choses. », *ibid.*, p. 260.

³⁶⁴ *Ibid.*, pp. 260-261.

La foule n'est pas seulement le plus récent asile du réprouvé ; c'est aussi la plus récente drogue de ceux qui sont délaissés. 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. Elle le plonge dans la félicité comme un stupéfiant qui peut le dédommager de bien des humiliations. L'ivresse à laquelle le flâneur s'abandonne, c'est celle de la marchandise que vient battre le flot des clients.³⁶⁵

C'est précisément le genre du feuilleton qui réussit, selon Benjamin, à transformer la rue en intérieur. Les passages, étant un « monde en miniature » deviennent le noyau mythique de Paris du XIX^e siècle.

3. 6. Les passages parisiens : le seuil de deux mondes dialectiques (entre le présent et le passé)

Les passages, produit secondaire du processus du renouvellement architectural parisien, deviennent non seulement le refuge du flâneur mais un terrain donnant libre cours au développement de ce que Louis Aragon désigne dans la préface du *Paysan de Paris* comme des « mythes nouveaux ».³⁶⁶ La promenade à travers les espaces intérieurs parisiens est conçue par Aragon comme une occasion d'exposer une imagination qu'il a du divin.³⁶⁷ Les galeries closes sont pour le flâneur d'Aragon des lieux où ce dernier se révèle.³⁶⁸ Les passages apparaissent à Paris pendant la première moitié du XIX^e siècle. D'après Karlheinz Stierle, les deux mots - la particule négative « pas » et le substantif « pas » - contenus dans « passage » sont placés sous le signe de l'éphémère.

C'est autour du passage qu'est établie toute la famille des dérivés de « pas » : « passer », « passé », « passant », « passager » (comme substantif ou comme adjectif), mais aussi la « maison de passe » aux secrets de laquelle le passage donne un accès discret.

³⁶⁵ *Ibid.*, pp. 84-85.

³⁶⁶ Louis Aragon, *Le paysan de Paris*, *op. cit.*, p. 15.

³⁶⁷ *Idem*, p. 224.

³⁶⁸ *Ibidem*.

Pour Benjamin comme pour Aragon, le passage est un lieu de transition entre le rêve et l'éveil, un passage dont la pénombre conduit au seuil des mystères du quotidien, mais qui, dans la signification plurielle du mot, est simultanément une transition du texte de la ville vers la ville-texte.³⁶⁹

Selon Walter Benjamin, Paris du XIX^e siècle est un « paysage onirique du sens historique ». Pour le flâneur ils sont des endroits de transition entre le rêve et l'éveil. Comme l'indique son étymologie et selon la définition de Benjamin, le passage est le centre de l'éphémère qui conduit celui qui l'observe sur un chemin caractérisé par sa nature dialectique : la vraie vie s'y conjugue avec un monde mirobolant, le moderne y imite l'ancien, l'extérieur s'y transforme en intérieur. Comme nous allons le voir, ils ont été une riche source d'inspiration aussi pour les poètes surréalistes.

Benjamin a consacré son œuvre monumentale *Das Passagen-Werk (Paris capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages)* à l'histoire de ces constructions. Nous pouvons considérer ses essais comme des textes philosophiques et littéraires sur la problématique du développement de la modernité à Paris. Cette dernière se donne à lire précisément dans ce changement d'optique : désormais, il ne s'agit plus de la nature qui attire le philosophe promeneur par sa pureté ; les mystères révélateurs, les mythes nouveaux naissent au sein de la civilisation industrielle. Le moderne est symbolisé par le mouvement, l'éphémère et le provisoire dont font partie les passages. Selon Benjamin, deux aspects favorisent la construction des passages, le développement du marché du tissu et l'utilisation de nouvelles structures métalliques.³⁷⁰ Au début des années 1820, et les quinze années qui ont suivi pendant lesquelles sont nés la plupart des passages parisiens,³⁷¹ on n'utilise des constructions en fer que pour des espaces publics, tels que les gares, les halles d'expositions ou de commerce, bref, comme écrit Benjamin « tous édifices qui servent à des fins transitoires »³⁷². En outre, sous la Restauration et la monarchie de Juillet la mode hellénique revient.³⁷³ Les colonnes et les voûtes des passages, ayant une forme d'anciens temples, évoquent une atmosphère solennelle et invitent celui qui y pénètre à la rêverie. De surcroît,

³⁶⁹ Karlheinz Stierle, *La capitale des signes. Paris et son discours*, op. cit., pp. 14-15.

³⁷⁰ Cf. Walter Benjamin, « Paris, la capitale du XIX^e siècle » (1935). In : *Œuvres III*, op. cit., p. 45.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 44.

³⁷² *Ibid.*, p. 46.

³⁷³ *Ibidem.*

des boutiques qui s'y installent vendent souvent des produits de luxe. La fréquentation des passages devient donc un loisir, ce qui a pour cause l'apparition de certaines frivolités, telle l'habitude de promener sa tortue, loisir répandu auprès des flâneurs parisiens. En outre, il ne faut pas omettre un fait pratique mais d'une importance non négligeable, Paris étant en construction, les trottoirs pour les piétons se font rares. La marche dans la rue des quartiers naissants est un acte périlleux car le promeneur risque de se faire blesser par des débris de matériaux tombés des chantiers.

La ressemblance architecturale avec les temples antiques et l'engouement pour les produits de luxe qui constitue une nouvelle marotte des Parisiens, ont fait que c'est précisément Paris qui donne naissance au flâneur comme en témoignent des physiologies de l'époque.³⁷⁴ La ville, en tant que réservoir de l'histoire de la civilisation, se construit sur les ruines anciennes. La modernité et le développement urbanistique impliquent, de façon incontournable, la destruction et le choix entre la conservation des traces du passé et la construction de bâtisses futures.

La ville peut apparaître à celui qui s'y promène comme un texte. Son histoire se laisse lire dans les dénominations des rues et des lieux marqués par des événements constituant la mémoire collective. Ces références n'entretiennent souvent aucun lien, sauf celui du souvenir, avec ce qui s'y passe actuellement. Ainsi, assiste-t-on à un va-et-vient entre le passé et le présent qui ressemble au fonctionnement de la conscience humaine. Sigmund Freud remarquera le premier le lien entre les villes et la conscience.³⁷⁵ Les deux sont sujets à une lutte entre le passé et le présent. Alors que la ville subit un « refoulement factuel ou statique [...] la psyché connaît le refoulement dynamique, la lutte des passés et des présents, en quelque sorte, pour occuper la même place ».³⁷⁶

³⁷⁴ Cf. par exemple Louis Huart, *Physiologie du flâneur*, tome 1, par M. Louis Huart, vignettes par MM. Alophe, Daumier et Maurisset, Aubert et Cie, *op. cit.* ; ou *Le Petit diable boiteux, ou le guide anecdotique des étrangers à Paris*, *op. cit.*.

³⁷⁵ Dans *La capitale des signes. Paris et son discours*, *op. cit.*, p. 569, Karlheinz Stierle signale une étude sur la découverte freudienne du « paysage psychique comme paysage urbain » de Reiner Rank, « *Topik und Topographie* » [« Topique et topographie »] in : Manfred Smuda, Munich, *Die Großstadt als « Text »*, 1992, pp. 217-238.

³⁷⁶ Karlheinz Stierle, *La capitale des signes. Paris et son discours*, *op. cit.*, p. 10.

Benjamin élabore un vocabulaire spécifique afin de donner des contours à sa réflexion philosophique sur le phénomène du Paris du XIX^e siècle. L'un des termes clefs étant la « révélation profane » dont Karlheinz Stierle propose l'explication suivante.

Ce qui est essentiel, c'est que Benjamin ait pu découvrir chez Aragon déjà ce qu'il appelle une image dialectique, chargée d'actualité présente. La formule de « révélation profane », qui désigne la lisibilité des images dialectiques de la ville se niant elles-mêmes, est forgée à partir des formules « mythe de la modernité » et « culte de l'éphémère », à l'aide desquelles Aragon circonscrit le lieu métaphysique incertain de la modernité.³⁷⁷

L'observation de la nature et des paysages, décrite dans les récits qui mettent en scène les figures de pèlerins est remplacée par la contemplation des constructions en fer.³⁷⁸ Cette fascination par la ville se manifeste dans les littératures française et tchèque depuis la deuxième moitié du XIX^e siècle. Le pèlerinage dans la nature cède la place à la flânerie urbaine. C'est ainsi que la ville devient le lieu où transparaît le sublime.

Quand le discours sur la ville se fait littéraire, de nouvelles formes expérimentales de la conscience de la ville sont obtenues, qui ouvrent de nouvelles dimensions de la lisibilité de la ville. C'est seulement dans cette évolution vers la forme littéraire que s'ouvre une autre dimension de l'expérience de la ville qui était encore fondamentalement inaccessible au tableau de Paris, et qu'on pourrait appeler le sublime de la ville. La masse irrésistible de la ville, qui dépasse toute capacité de conscience du sublime, devient une expérience du sublime qui, dans sa structure, est fondamentalement comparable à l'expérience du sublime de la nature, dont Kant construit le modèle dans sa *Critique du jugement*. »³⁷⁹

Plus tard, dans *Le paysan de Paris* de Louis Aragon, le rêve, l'incontournable motif des romantiques, n'est plus conçu comme un message qui contient un indice, un secret sur l'existence d'une vie après la mort, comme dans le récit *Pèlerinage aux Monts-des-Géants*

³⁷⁷ *Ibid.* p. 15.

³⁷⁸ Cf. Louis Aragon, *Le paysan de Paris*, *op. cit.*.

³⁷⁹ Karlheinz Stierle, *La capitale des signes. Paris et son discours*, *op. cit.*, p. 121.

de Karel Hynek Mácha. Le rêve ouvre la porte vers un ailleurs mais celui-ci ne vise par l'au-delà mais le for intérieur de l'Homme. Afin de connaître le monde, crée par l'Homme moderne, ce dernier doit d'abord se connaître soi-même. En effet, la promenade dans une ville, comme celle décrite dans *Le paysan de Paris* représente une quête. Mais cette quête s'oppose à la contemplation du pèlerin par son côté profane. Alors que le but des pèlerins romantiques était, jusque-là, la recherche d'une présence divine ou d'un ordre absolu sur les sentiers de la nature sauvage, la quête des flâneurs modernes mène vers d'une définition d'une réalité cachée mais qui est de ce monde. La révélation des mystères du quotidien n'a pour but que de mieux connaître l'Homme, le créateur de la modernité. Autrement dit, alors que le pèlerin chrétien se réfère à Dieu qui représente pour lui aussi le critère absolu, les promeneurs modernes se mettent en face à des constructions de la Modernité, derrière laquelle il perçoivent leurs propres images, celles des hommes créateurs. Roger Caillois remarque à ce propos que le héros romantique, retiré dans la périphérie, dans un décor des ruines, fait place à un héros actif qui décide de rompre avec le « mal du siècle » en empruntant des voies directes.

En somme, ni le héros romantique, ni le héros *moderne* ne sont satisfaits de l'état de fait que leur crée la société. Mais l'un s'en écarte alors que l'autre en décide la conquête, si bien que le Romantisme aboutit à une théorie de l'ennui, le sentiment *moderne* de la vie à une théorie du pouvoir ou, au moins, de l'énergie.³⁸⁰

L'énergie du flâneur vient-il du fait que, comme nous le verrons par exemple dans *Nadja* d'André Breton, il cherche autour de lui des signaux afin de comprendre sa propre destinée et de pouvoir répondre à la question qui suis-je ?

Par ailleurs, pour Caillois, il existe une dichotomie entre un auteur romantique et un auteur moderne qui repose sur leur attitude vis-à-vis de la société.

[...] l'écrivain romantique a-t-il volontiers devant la société une attitude défaitiste. Il se tourne vers les diverses formes du rêve, *vers une poésie du refuge et d'évasion*. La tentative de Balzac et de Baudelaire est exactement inverse et tend à *intégrer dans la*

³⁸⁰ Roger Caillois, *Le Mythe et l'homme*, op. cit., p. 165.

vie les postulations que les Romantiques se résignaient à satisfaire sur le seul plan de l'art et dont ils nourrissaient leur poésie. Par là, cette entreprise est bien apparentée au mythe, *qui signifie toujours un accroissement du rôle de l'imagination dans la vie*, en tant que, par nature, il est susceptible de provoquer à l'acte.³⁸¹

Certes, la généralisation de Caillois, qui concerne la faiblesse et la passivité des auteurs romantiques reste à nuancer et nous ne saurions pas l'accepter sans réserve. Néanmoins, le recours au mythe au sens que donne Caillois à ce terme, c'est-à-dire « *qui signifie toujours un accroissement du rôle de l'imagination dans la vie* » s'est avéré en tant que force motrice répandue dans les deux sphères culturelles, française et tchèque. Après la Première Guerre mondiale, l'art retourne à son rôle premier, lié à sa fonction sacrée. Il a l'ambition de redevenir la colonne organisatrice d'une société. Nous suivrons cette problématique de l'émergence du mythe dans la vie quotidienne et sa manifestation dans la création artistique et poétique tout au long de ce travail. Nous verrons que cette problématique qui attire l'attention sur l'importance du lien entre la vie, la réalité et l'art représente, au début des années 1930, l'une des préoccupations majeures de la critique tchécoslovaque. Cette dernière analyse l'existence du renouveau de la poésie épique en Russie et fait appel au développement de la poésie narrative, puisant l'inspiration dans l'actualité.³⁸²

À la même époque, Walter Benjamin tente de définir les racines de la modernité et le rôle qu'a joué l'architecture et le commerce sur les changements sociaux de la société capitaliste qui se trouve à son déclin. Par ailleurs, il est certain que la méthode du déchiffrement des mythes modernes par les surréalistes a permis de réviser le rôle de l'espace urbain, notamment de Paris, dans l'avènement de nouvelles approches poétiques et artistiques.

Roger Caillois est le premier à observer que la ville, mise en scène dans les romans sur Paris depuis Balzac, reprend certains attributs de la nature sauvage. Cette constatation apporte un autre élément dans la somme de « preuves » qui attestent l'attitude de révolte des poètes modernes par rapport au Romantisme.

³⁸¹ *Ibid.*, pp. 168-169.

³⁸² Cf. le chapitre III. 2. « Les prémisses esthétiques des artistes et poètes du Groupe 42 ; l'abandon du surréalisme et le retour à la poésie narrative à la fin des années 1930. »

3. 7. La ville comme un lieu de mémoire

Benjamin insiste sur le fait que la rue devient un espace dialectique : à la fois extérieur et intérieur, un paysage et une chambre. En dehors des passages, la foule qui arpente les grands boulevards parisiens détient le pouvoir de cacher l'individu. Ainsi, le flâneur est partout protégé du regard des autres en même temps qu'il s'y expose. Il doit maintenir une distance pour observer cette masse vivante dans laquelle il se plonge. La foule est la matière première de l'inspiration artistique. Car il n'est pas de doute que le « parfait flâneur » est un artiste.

Nous l'avons dit, c'est Charles Baudelaire qui inaugure cette pratique en art, qui la défend au niveau théorique et qui cherche à inventer des procédés nouveaux dans la poésie afin de s'approcher au plus près de la réalité qui l'entourait. Cette modernité lui ouvre la porte de la rêverie, ou bien elle propose des images réelles qui coïncident avec les aperçus fantastiques (qu'elles tirent leur origine du rêve ou de l'expérience du Hachisch). Car comme le note Benjamin : « La catégorie de la vision illustrative est fondamentale pour le flâneur. Comme Kubin lorsqu'il écrivit *l'Autre Côté*, le flâneur fait de ses songes des légendes pour les images. »³⁸³

Baudelaire puise son énergie dans la foule lorsqu'il s'y plonge comme dans « un immense réservoir d'électricité. »³⁸⁴ L'une des questions qui se manifestent soudainement devant le poète lorsqu'il se promène dans Paris est le rapport entre la réalité et les formes poétiques, entre les mots et les choses. Il faut inventer de nouveaux procédés littéraires pour arriver à saisir l'expérience vécue dans les rues de la capitale. Pour pouvoir chanter les « apparences immédiates », Charles Baudelaire cherche de nouvelles approches artistiques de la modernité. Dans les « Tableaux parisiens » des *Fleurs du mal*, il fait part, à son « hypocrite lecteur » qui lui ressemble, des impressions de ses promenades à travers Paris. La capitale française subit alors d'importants changements d'ordre politique, social et urbanistique. Elle s'élargit considérablement au détriment de sa disposition ancienne. La modernité se

³⁸³ Walter Benjamin, *Paris capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, op. cit., p. 437.

³⁸⁴ Charles Baudelaire, « L'Artiste, homme du monde, homme des foules et enfant », *Le peintre de la vie moderne*. In : *Œuvres complètes II*, op. cit., p. 692.

construit sur les débris du monde d'hier ce qui ne manque pas de provoquer le sentiment de tristesse à ceux qui voient disparaître leur univers. De là émerge un sentiment de mélancolie. Ainsi, Baudelaire ne voit la beauté qu'à travers le filtre du déclin et de la décrépitude et en évoquant le spectacle de la rue il pense aux criminels et aux filles entretenues.³⁸⁵ Dans le célèbre sonnet « À une passante » Baudelaire met en scène l'un des attributs clefs de la modernité : la passion amoureuse non réalisable, une rencontre poignante qui n'existe qu'à condition de disparaître. Cette inévitable fugacité de la beauté est à la fois merveilleuse et tragique. Baudelaire écrit à ce propos :

Toutes les beautés contiennent, comme tous les phénomènes possibles, quelque chose d'éternel et quelque chose de transitoire, - d'absolu et de particulier. La beauté absolue et éternelle n'existe pas, ou plutôt elle n'est qu'une abstraction écrémée à la surface générale des beautés diverses. L'élément particulier de chaque beauté vient des passions, et comme nous avons nos passions particulières, nous avons notre beauté.³⁸⁶

Baudelaire affirme que « la vie parisienne est féconde en sujets poétiques et merveilleux. Le merveilleux nous enveloppe et nous abreuve comme l'atmosphère ; mais nous ne le voyons pas. »³⁸⁷ Le souci de voir la face cachée de la réalité et de savoir la transformer en une expérience poétique est une préoccupation cruciale, propre à la création de Charles Baudelaire. En effet, Karlheinz Stierle constate que « la grande ville est l'espace sémiotique où aucune matérialité ne reste non sémiotisée. »³⁸⁸ L'intérêt se tourne de plus en plus vers elle car on la perçoit comme « abrégé de l'univers ».³⁸⁹ Le souci de la lisibilité d'un espace urbain préoccupe aussi les poètes successeurs de Baudelaire. La tendance à inclure l'expérience de la ville dans l'écriture sera mise en œuvre dans les années vingt, par les poètes surréalistes.

³⁸⁵ « Le spectacle de la vie élégante et des milliers d'existences flottantes qui circulent dans les souterrains d'une grande ville – criminels et filles entretenues, - la *Gazette des tribunaux* et le *Moniteur* nous prouvent que nous n'avons qu'à ouvrir les yeux pour connaître notre héroïsme. » Charles Baudelaire, « De l'héroïsme de la vie moderne », *Salon de 1846*, *ibid.*, p. 495.

³⁸⁶ Charles Baudelaire, « De l'héroïsme de la vie moderne », *Salon de 1846*, *idem*, p. 492.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 496.

³⁸⁸ Karlheinz Stierle, *La capitale des signes. Paris et son discours*, *op. cit.*, p. 3.

³⁸⁹ *Ibid.*

Walter Benjamin attire attention sur un autre aspect de la flânerie, qui est un va-et-vient entre le présent et le passé d'une ville.

La rue conduit celui qui flâne 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 son propre passé, son passé privé. Pourtant, ce passé demeure toujours le temps d'une enfance. Mais pourquoi celui de la vie qu'il a vécue ?³⁹⁰

Ce passé n'est point nostalgique, il s'agit d'un retour aux origines, d'un voyage vers les mythes fondateurs. Le flâneur transforme la ville moderne et laïcisée aussi en un terrain de quête esthétique.

Mais comment peut-on transmettre ces passions en expérience poétique ? Cette interrogation est aussi celle de Marcel Proust qui tente de reconstruire son souvenir du monde. Selon ce dernier, l'expérience vécue, saisie par une *mémoire involontaire*³⁹¹, n'est transmissible qu'au moment où on l'incorpore dans sa *mémoire volontaire*, c'est-à-dire intellectuelle.

Le passé est caché hors de son domaine [celui de l'intelligence] et de sa portée, en quelque objet matériel [...] que nous ne soupçonnons pas. Cet objet, il dépend du hasard que nous le rencontrions avant de mourir, ou que nous ne le rencontrions pas.³⁹²

Chez Proust, il s'agit d'une rencontre entre un vécu enfoui et un élément déclencheur de la restitution de cette expérience. Baudelaire tente d'enregistrer ces « incidents » afin de saisir son expérience du monde et de garder « la forme et l'essence divine » de ses « amours décomposés »³⁹³. En effet, la réflexion sur la reconstruction de la *mémoire involontaire* en souvenir est contenue dans le poème « Une Charogne » des *Fleurs du mal* :

³⁹⁰ Walter Benjamin, *Paris capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, op. cit., p. 434.

³⁹¹ Walter Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », *Œuvres III*, op. cit., p. 333.

³⁹² Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome 1, (4 tomes), 1987- 1989, p. 44. Cité d'après Walter Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », *Œuvres III*, op. cit., p. 334.

³⁹³ Charles Baudelaire, « Une Charogne », *Les Fleurs du mal*. In : *Œuvres complètes I*, op. cit., p. 32.

Les formes s’effaçaient et n’étaient plus qu’un rêve,
Une ébauche lente à venir,
Sur la toile oubliée, et que l’artiste achève
Seulement par le souvenir.³⁹⁴

Le souvenir est un terme clef dans le vocabulaire théorique baudelairien car c’est grâce à lui que l’artiste réalise la « traduction *légendaire* »³⁹⁵. Il s’agit d’une convergence artistique dans laquelle ce qui est perçu en tant que signe du présent devient éternel. L’image surgie du souvenir, figée par l’œuvre artistique, devient intemporelle. Karlheinz Stierle note que le « souvenir est à la fois passif et actif. Il est submergé par ses images, mais leur donne lui-même une nouvelle valeur et une nouvelle articulation. »³⁹⁶ Autrement dit : « L’ « éternel » subjectif du souvenir devient ainsi l’ « éternel » objectif de l’art. »³⁹⁷

« C’est particulièrement la ville en tant que lieu de la coexistence des époques et du passé objectivé qui devient pour Freud le modèle de la coprésence subjective des époques dans le souvenir. »³⁹⁸ D’après Walter Benjamin l’élément déterminant de l’œuvre de Baudelaire c’est « l’expérience du choc ». ³⁹⁹ « Le choc est atténué par un entraînement du sujet dans la maîtrise des excitations ; au besoin, cet entraînement peut faire intervenir le rêve tout aussi bien que le souvenir. »⁴⁰⁰

La mémoire involontaire, une fois récupérée et fixée par écrit (devenue le témoignage d’une expérience vécue), est exposée à la réception des lecteurs. Gilles Deleuze, réfléchissant sur de nouvelles manières de lire et d’écrire au XX^e siècle cite Marcel Proust :

Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère.
Sous chaque mot chacun de nous met son sens ou au moins son
image qui est souvent un contresens. Mais dans les beaux livres
tous les contresens qu’on fait sont beaux.⁴⁰¹

³⁹⁴ *Ibidem*.

³⁹⁵ Charles Baudelaire, « L’Art mnémonique », *Le peintre de la vie moderne*. In : *Œuvres complètes II*, *op. cit.*, p. 698.

³⁹⁶ Karlheinz Stierle, *La capitale des signes. Paris et son discours*, *op. cit.*, p. 432.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 433.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 8.

³⁹⁹ Walter Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », *Œuvres III*, *op. cit.*, p. 343.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 339.

⁴⁰¹ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1954, p.303. In : Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1977, p. 11.

L'étrangeté de cette langue gît dans le fait que ce sens que nous attribuons aux mots lus fait partie de notre expérience personnelle. C'est ainsi, à travers la mobilisation de nos passions et le rappel des événements vécus oubliés mais subsistant en notre mémoire de façon latente qu'on entre en contact avec le texte, considéré comme beau.

Walter Benjamin forge une théorie de ce que Proust nomme « l'objet ». Le philosophe allemand traite de « l'expérience de l'aura » qui

repose [...] sur le transfert, au niveau des rapports entre l'inanimé – ou la nature- et l'homme, d'une forme de réaction courante dans la société humaine. Sentir l'aura d'un phénomène, c'est lui conférer le pouvoir de lever les yeux. Les trouvailles de la mémoire involontaire ont ce caractère.⁴⁰²

De plus, Benjamin constate l'importance du rôle de la foule, implicitement présente aussi dans le poème « À une passante » de Charles Baudelaire. Au cours d'une promenade dans la ville, le poète aperçoit une femme dont la figure illumine la rue remplie de gens.

Un éclair... puis la nuit ! – Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ?⁴⁰³

La foule anonyme de citadins est assimilée à la nuit. Car les passants forment une masse homogène brisée soudainement par une femme à l'allure unique. La surprise par la vue d'une beauté inattendue et rare est comparable à l'expérience du poète qui cherche un mot ou une rime. Dans les *Tableaux parisiens* ce sont les trottoirs de Paris qui donnent l'occasion au poète de rencontrer une inspiration miraculeuse. Comme l'écrit Yves Bonnefoy, « La grandeur propre de Baudelaire fut d'avoir compris à son tour, mais cette fois de façon pleinement consciente, quelle occasion décisive Paris offrait à l'intuition

⁴⁰² Walter Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », *Œuvres III*, op. cit., p. 382.

⁴⁰³ Charles Baudelaire, « À une passante », *Les Fleurs du mal*. In : *Œuvres complètes I*, op. cit., p. 93.

poétique. »⁴⁰⁴ L'image de la foule accompagne Baudelaire dans sa création: « [...] en luttant contre la foule spirituelle des mots, des fragments, des débuts de vers, le poète, à travers les rues désertées, gagne à la pointe de l'épée son butin poétique. »⁴⁰⁵ Cette brillante observation du poète et critique français reprend l'image de la « fantasque escrime » du poète dans le poème « Soleil » des *Fleurs du mal* :

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.⁴⁰⁶

Le réseau sémantique du combat chevaleresque se clôt sur une image du poète souverain, de l'observateur noble, le seul qui puisse embrasser par son regard l'énorme tohu-bohu des métropoles, prêter son attention à toutes les couches sociales :

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.⁴⁰⁷

Le procès de l'écriture est thématé aussi dans cette strophe du « Soleil ». Le passage cité renvoie à la problématique de la retranscription d'une expérience. Walter Benjamin parle à propos des « trébuchements sur les mots » baudelairiens de la rencontre surprenante avec une expérience vécue. Or, il faut être doué d'une sensibilité extrême pour pouvoir retransformer un événement, soudainement survenu, en souvenir conscient, en épisode « de la vraie vie ». Cet art de regarder et de trouver dans les objets observés les yeux levés, c'est-à-dire entrer en contact avec un événement en l'englobant dans la « mémoire volontaire », nécessite un fort entraînement. D'après Benjamin, cet événement doit d'abord être doté d'« une place temporelle » afin qu'il puisse entrer dans la conscience⁴⁰⁸.

⁴⁰⁴ Yves Bonnefoy, « Paris en poésie ». In : Claude Pichois et Jean-Paul Avic, *Baudelaire, Paris, op. cit.*, p. 14.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 345.

⁴⁰⁶ Charles Baudelaire, « Le Soleil », *Les Fleurs du mal*. In : *Œuvres complètes I, op. cit.*, p. 83.

⁴⁰⁷ *Ibidem*.

⁴⁰⁸ Walter Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », *Œuvres III, op. cit.*, p. 341.

Avec la naissance du grand Paris, Baudelaire sent la nécessité d'inventer une nouvelle forme poétique qui puisse adhérer le mieux à l'expérience d'un flâneur.

Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle 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 dans la fréquentation des villes énormes, c'est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant.⁴⁰⁹

La prose poétique, esquissée dans les *Rêveries du promeneur solitaire* de Jean-Jacques Rousseau, à laquelle fait appel Baudelaire est un aboutissement des réflexions poétiques et un acte de révolte du poète par rapport à la forme classique de la poésie versifiée. Or, cette explication, généralement admise, trouve une autre raison qui a un lien étroit avec le développement urbain du XIX^e siècle. La prose poétique conçue comme un texte rythmé par la marche et ouvert à une contemplation lyrique et onirique du flâneur reflète dans sa structure les deux domaines qui coexistent dans la ville : l'espace ouvert, public et anonyme et les lieux « intimes » tels les passages qui mènent à un rêve et ouvre la voie à « une nouvelle mythologie ». Ayant quitté la posture passive du héros romantique, le poète se trouve au cœur de l'actualité et se donne pour but d'instaurer une modernité poétique. Celle-ci aboutit à une convergence entre la poésie, morale et politique comme y invite Rimbaud dans une lettre adressée à Paul Demeny : « L'art éternel aurait ses fonctions, comme les poètes sont citoyens. La Poésie ne rythmera plus l'action ; elle *sera en avant*.⁴¹⁰ En effet, la ville, une fois devenue le territoire de la flânerie poétique, devient le lieu de rencontre et des révélations des rêves des surréalistes et le lieu de réalisation de la « nouvelle mythologie » existentielle de l'homme urbain.

⁴⁰⁹ Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris* [*Petits poèmes en prose*]. In : *Œuvres complètes I, op. cit.*, pp. 275-276.

⁴¹⁰ Cité d'après Marie-Paule Berranger, *Panorama de la littérature française, Le surréalisme*, Paris, Hachette, 1997, p.9.

3. 8. Le Paris de Gérard de Nerval : une promenade entre réalité, rêve et souvenir littéraire

Les Nuits d'octobre de Gérard de Nerval paraissent dans l'hebdomadaire *L'Illustration* en octobre et novembre 1852.⁴¹¹ L'auteur y expose, en vingt-six épisodes, ses pérégrinations au cours d'une promenade dans Paris, puis son voyage à Creil où il va rejoindre un ami limonadier afin d'assister à une chasse à la loutre. L'itinéraire que Nerval décrit à ses lecteurs et dont il doit se justifier lors de son arrestation à Crespy-en-Valois où il passe une nuit en prison, accusé de vagabondage, a toutes les caractéristiques d'un voyage fantastique, d'un voyage inventé tant les faits narrés semblent irréels. Et pourtant, selon l'auteur, il s'agit d'un récit vrai. Le premier chapitre des *Nuits d'octobre* s'intitule « Le Réalisme ». L'auteur y mentionne un article écrit par Charles Dickens et regrette le rejet du réalisme en France, alors que ce genre rencontre le succès en Grande-Bretagne.⁴¹²

À l'époque où Nerval écrit *Les Nuits d'octobre*, ce terme, le réalisme, familier dans le domaine de l'art, fait son entrée dans la sphère littéraire et se trouve au centre des débats critiques. Dans son étude intitulée *Le Réalisme*, publiée cinq ans après la parution des *Nuits d'octobre*, Champfleury définit ce genre comme la volonté de peindre les faits de la société contemporaine et les auteurs qui s'y prêtent comme des écrivains dont « la plume est dirigée vers l'observation ».⁴¹³ Champfleury est le pionnier littéraire des nouvelles tendances artistiques regroupées sous le terme « réalisme », et qui prennent en considération la réalité et procèdent par l'observation des phénomènes de la société moderne. Mais en même temps, il met en garde contre l'usage sans parcimonie de ce terme

⁴¹¹ Le 9, 23, 30 octobre, le 6 et le 13 novembre 1852.

⁴¹² Nerval cite *La Revue britannique* dans laquelle a paru en juillet 1852 un texte de Dickens qui raconte une nuit à Londres avec neuf pences. Cf. les notes établies par Claude Pichois in : Gérard de Nerval, « Les Nuits d'octobre ». In : *Œuvres complètes III*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, p. 1094. Nerval, qui a visité Londres, intitule un chapitre des *Nuits d'octobre* « Les nuits de Londres », *ibid.*, pp. 318-319.

⁴¹³ « Je ne crois pas qu'il soit nécessaire de citer Dickens, Tackeray, Curren Bell, Gogol, Tourghenieff, Hildebrand, Conscience, Auerbach, Gotthelff, mademoiselle Bremer, et cinquante romanciers qui, s'ils pouvaient se réunir en un congrès littéraire, n'hésiteraient pas à déclarer que leur pensée et leur plume sont dirigées vers l'observation par une sorte de fatalité à laquelle les écrivains pas plus que les hommes n'échappent ici-bas. L'époque le veut ainsi. » Champfleury, *Le Réalisme*, Paris, Michel Lévy Frères, 1857, p. 6.

qui devient un terme à connotation négative chez la critique.⁴¹⁴ Car à cette époque, le réalisme soulève une vague d'indignation et le Ministère public entame des procès contre Gustave Flaubert et Charles Baudelaire. Comme le signale Jules Troubat dans sa communication à une conférence de 1905 de l'Association Polytechnique publiée sous le titre *Souvenirs sur Champfleury et le réalisme* :

En ce temps-là, le mot réalisme s'appliquait à tout ce qui exprimait l'état des mœurs sous le Second Empire. On en accusa même Sainte-Beuve, qui répondit : « Les Français ont toujours eu de ces sobriquets commodes à chaque mode nouvelle, et que chacun répète comme une injure en se signant ».⁴¹⁵

En effet, le réalisme est devenu un verdict, comme écrit Baudelaire, en analysant *Madame Bovary* de Flaubert : « *réalisme* –injure dégoûtante jetée à la face de tous les analystes [...] ». ⁴¹⁶ Baudelaire a été lui-même condamné le 20 août 1857 pour *Les Fleurs du mal*. Le tribunal l'a jugé coupable d'« un réalisme grossier et offensant pour la pudeur ».⁴¹⁷

Le travail de Gérard de Nerval dans *Les Nuits d'octobre* présente une observation minutieuse des mœurs des Parisiens faite par un flâneur, qui, de par sa définition, déambule à travers les rues sans but précis. Nerval fait part à ses lecteurs des impressions que lui font la commune de Montmartre, certains quartiers de Paris et les personnages qui les fréquentent, ainsi que de petites villes situées au nord de Paris. De ce fait, le récit ne constitue pas un simple tableau de la population parisienne de la seconde République et des villes visitées à travers des saynètes inventées pour l'occasion. Contrairement aux « contes » réalistes donnant la parole aux gens en leur inventant des destins artificiels, *Les Nuits d'octobre* sont réalistes dans le sens où tout ce qui est présenté par l'auteur est désigné comme authentique. Le rêve représente la seconde face de la réalité. Parallèlement,

⁴¹⁴ « Tous ces mots à terminaison en *isme*, je les tiens en pitié comme des mots de transition ; ils ne me semblent pas faire partie de la langue française, leur assonance me déplaît, ils riment tous ensemble et n'en ont pas plus de raison. » *Ibid.*, p. 2.

⁴¹⁵ Jules Troubat, *Souvenirs sur Champfleury et le Réalisme*, conférence faite le 23 novembre 1905, à l'Association Polytechnique, Paris, Librairie de la Province, L. Duc & Cie, éditeurs, 1905, p. 16.

⁴¹⁶ Charles Baudelaire, « Madame Bovary », in : *L'Artiste*, le 18 octobre 1857 sous le titre « M. Gustave Flaubert. *Madame Bovary*. – *La Tentation de saint Antoine* ». Cité d'après Charles Baudelaire « Madame Bovary », in : *Œuvres complètes II, op. cit.*, p.80.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 1123.

Nerval introduit le lecteur dans son univers onirique qui est présenté comme un prolongement de la réalité complétant les passages de la vie éveillée, plutôt nocturne, du voyageur. La nuit à Paris est aussi fantastique que l'apparition des gnomes ou des académiciens dans le rêve du promeneur.

L'obscurité, propre à l'univers de la nuit, caractérise le Paris de Nerval. La ville noire contraste avec la banlieue et la campagne lumineuse dans l'œuvre du poète. La nuit de la capitale française est liée aux destins des gens perdus décrits dans *Les Nuits d'octobre*. Le Paris de Nerval n'est en effet pas un enfer d'où le poète voudrait s'enfuir car il le sentirait comme un danger mais c'est un terrain qui réunit les âmes perdues qu'il faudrait sauver ; cette tâche n'appartient pas au poète et en le dépassant, elle le voue à porter le deuil de tous ceux qu'il lui est impossible d'aider à ne pas sombrer, car un « simple écrivain ne peut que mettre le doigt sur ces plaies, sans prétendre à les fermer. »⁴¹⁸

Le récit de Nerval pointe un fait réel de la société parisienne. Le nombre de gens vivant la nuit à Paris a augmenté car, depuis un certain temps, la capitale est éclairée au gaz. Ceci change considérablement la vie de ses habitants et favorise leurs sorties. Les auteurs ne sauraient laisser cette conséquence de la modernisation sans attention. Ainsi, comme écrit Julien Lemer dans son article intitulé « Paris au gaz » : « On pourrait même dire que, pour certains quartiers, qui ont échappé jusqu'à présent au système général de démolition et d'alignement, le jour commence réellement à l'heure où le soleil se couche [...] ».⁴¹⁹ Lemer décrit l'agitation typique de Paris en citant un Anglais. Ce personnage ayant mis de côté sa fierté nationale, avoue :

C'est singulier, à Londres, qui a vu une de nos grandes rues, les a vues toutes ; qui a vu un de nos squares, les a vus tous ; qui a passé par une de nos ruelles misérables connaît ou devine toutes les autres ruelles ; quand on s'est promené trois ou quatre jours dans Londres, on le sait par cœur, on n'y trouve pas de matière à flânerie, tandis que Paris semble fait, au contraire, pour le

⁴¹⁸ Gérard de Nerval, *Les Nuits d'octobre*, in : *Œuvres complètes III*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1983, p. 335.

⁴¹⁹ Julien Lemer, « Paris au gaz », in : *Revue de Paris*, Paris, Imprimerie de Pilet fils ainé, novembre 1852, p. 115.

flâneur ; plus on le voit, plus on y trouve de motifs de curiosité, on ne s'ennuie jamais, même quand on s'y promène seul.⁴²⁰

L'auteur de « Paris au gaz » est l'un des continuateurs de Restif de la Bretonne et de ses *Nuits de Paris*. Gérard de Nerval écrit dans une lettre adressée à Ludovic Picard du 30 janvier 1853 :

Lorsque des écrivains tels Mercier, Restif, Eugène Sue, etc. s'en [des scènes de cabarets et de bals] préoccupent, ce ne doit être que pour tirer une moralité de semblables observations, ou pour faire reproche à l'autorité de ne pas assainir ces cloaques. C'est à ce point de vue seulement qu'un écrivain peut se rendre utile, même en prenant le ton léger, nécessaire parfois pour attirer l'attention sur les questions graves.⁴²¹

Certes, Nerval reconnaît certains mérites à ces prédécesseurs et dans *Les Confidences de Nicolas*, trois articles consacrés à Restif de la Bretonne publiés dans la *Revue des Deux Mondes* en août et septembre 1850, il considère Restif comme l'ancêtre du réalisme. Tout en reconnaissant son génie, quoique « désordonné », il critique l'artificialité de son style.

C'était le même procédé de récit haletant, coupé de dialogues à prétentions dramatiques, cet enchevêtrement d'épisodes, cette multitude de types dessinés à grands traits, de situations forcées, mais énergiques, cette recherche continuelle des mœurs les plus dépravées, des tableaux les plus licencieux que puisse offrir une grande capitale à une époque corrompue [...].⁴²²

Julien Lemer, dans son « Paris au gaz » propose à ses lecteurs moins une étude de mœurs pointant des problèmes sociaux qu'une comparaison entre Paris et Londres. Son article constitue une polémique avec les récits des « réalistes » britanniques mettant en scène la capitale britannique en tant que ville mystérieuse car il veut faire passer Paris pour une capitale plus intéressante et plus variée. Or, son discours tombe dans une généralisation qui devient un éloge de Paris aux accents nationalistes. En se promenant dans divers quartiers

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 121.

⁴²¹ Gérard de Nerval, « Lettre à Ludovic Picard / Gabriel Vicaire du 30 janvier 1853 », in : *Œuvres complètes III, op. cit.*, p. 798.

⁴²² Gérard de Nerval, « Les Confidences de Nicolas, (XVIII^e siècle) Restif de La Bretonne I, II », *Revue des Deux mondes*, 15 août, 1^{er} et 15 septembre 1850. Cité d'après *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, p. 955.

de Paris, Lemer passe en revue non seulement les nouvelles « institutions » de loisirs, tels les bals ou les théâtres, mais il se consacre également à l'étude de la physiologie des habitants de quartiers particuliers. Ainsi, définit-il avec une précision remarquable les types de promeneurs nocturnes que l'on peut rencontrer sur les trottoirs parisiens après minuit : le « noctambule » dans sa promenade, le « noctivague dans sa course de Juif errant », le « noctilogue dans ses divagations oratoires ». Ces types citadins peuplent les rues de Paris à l'heure où, comme l'écrit Nerval dans *Les Nuits d'octobre*, « tout le monde pense avec terreur à son portier » et où le flâneur et ses semblables, décrits par Lemer, vont se promener « à quelques lieues, - ou, seulement, à Montmartre. »⁴²³ La parenté des noctambules avec la figure du Juif errant atteste de la popularité du mythe à cette époque là dans la littérature française. Le juif errant est devenu un personnage populaire grâce au roman-feuilleton d'Eugène Sue, *Le Juif errant*, publié dans le *Constitutionnel* du 25 juin 1844 au 26 août 1845. Le Juif errant, assisté par une héroïne du roman, Salomé, fille d'Hérodiade, également condamnée à marcher jusqu'à la fin des temps, veille sur les héritiers d'un protestant qui a commis un suicide à cause de la pression exercée sur lui par une compagnie de Jésuites. Le roman montre sous un jour défavorable les Jésuites. Ils sont peints comme des ennemis des chasseurs d'héritage et prêts à toutes sortes d'actes de fanatisme religieux. En ayant fait du Juif errant un personnage proche du peuple, Sue participe à la réécriture du mythe qui atteint son apogée au XX^e siècle dans *Le Passant de Prague* de Guillaume Apollinaire où il représente un hédoniste profitant pleinement de la vie et s'affranchissant de sa malédiction.⁴²⁴

En outre, Sue a été aussi parmi les premiers romanciers du XIX^e siècle qui n'ont pas hésité à descendre jusqu'aux caveaux obscurs de Paris où se regroupent les gens appartenant à des couches sociales inférieures. C'est en procédant par l'observation que Sue réussit à saisir les traits de ses personnages qui correspondent au mieux à la réalité, ce qui lui a apporté un grand succès dès la publication des premiers chapitres du roman *Les Mystères de Paris* dans *Le Journal des Débats* entre le 19 juin 1842 et le 15 octobre 1843. Par ailleurs, la

⁴²³ Gérard de Nerval, *Les Nuits d'octobre*, in : *Œuvres complètes III, op. cit.*, p. 315.

⁴²⁴ Guillaume Apollinaire, *Le Passant de Prague*, in : *Hérésiarque et Cie*, Paris, Éditions Stock, 1910.

figure du Juif errant apparaît par exemple dans l'œuvre d'Edgar Quinet, *Ahasvérus* et d'Alexandre Dumas, *Isaac Laquedem* (1853)⁴²⁵.

Comme le constate Pierre Citron dans *La Poésie de Paris*, Nerval, Baudelaire et leurs confrères moins illustres tels Esquiros, Champfleury, Monselet, Privat d'Anglemont, Delvau, Fournier ou Lemer

se connaissaient tous et tous ont écrit sur Paris. [...]. Ce que les bohèmes apportent de neuf, c'est une sorte d'intimité avec le Paris qui est le leur, celui où ils vivent leur existence quotidienne. [...] Leur substance humaine et une partie de leur substance d'écrivains, ils la tirent de la rue de Paris.⁴²⁶

Dans *Les Nuits d'octobre*, Nerval s'essaie à l'épreuve de chercher « la clef de la rue »⁴²⁷ mais, au terme de son voyage, il est amené à constater que la lecture de l'article de Dickens l'a conduit au cachot et déclare que désormais il tâcherait de trouver « la clef des champs ».⁴²⁸ Ayant parcouru Paris la nuit, Nerval s'échappe en prenant le train pour se promener dans de petites villes du Nord de la France. De même dans *Sylvie*,⁴²⁹ il préfère retourner dans la région du Valois qui lui rappelle son enfance et dans *Les Promenades et souvenirs*,⁴³⁰ il cherche un logement en dehors de la capitale, sujette aux importants changements architecturaux menés par le baron Haussmann qui ont pour conséquence une crise de logement pour les moins fortunés.⁴³¹ Paris, et plus précisément Montmartre où commence la promenade de Nerval dans *Promenades et souvenirs*, à l'instar des *Nuits*

⁴²⁵ Edgar Quinet, *Ahasvérus*, Paris, Ad. Guyot, Londres, Baillères, 1834 ; Alexandre Dumas, *Isaac Laquedem*, Paris, Librairie théâtrale, 1853.

⁴²⁶ Pierre Citron, *La Poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, tome 2, *op. cit.*, pp. 309, 310, 311.

⁴²⁷ « L'intérêt que quelques pages, traduites de Charles Dickens, me porta à lire tout l'article intitulé : 'La Clef de la rue'. Qu'ils sont heureux les Anglais de pouvoir écrire et lire les chapitres d'observation dénués de tout alliage d'invention romanesque ! » Gérard de Nerval, *Les nuits d'octobre*. In : *Œuvres complètes III*, *op. cit.*, p. 314.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 349.

⁴²⁹ *Sylvie* a paru pour la première fois indépendamment dans la *Revue des Deux Mondes* le 15 août 1853, pp. 745-771.

⁴³⁰ Publié dans le même périodique que *Les Nuits d'octobre*, *L'Illustration*, de décembre 1854 à février 1855.

⁴³¹ Cf. la notice des *Promenades et souvenirs* de Claude Pichois in : Gérard de Nerval, *Œuvres complètes III*, *op. cit.*, p. 1309.

d'octobre, devient, sous les coups des marteaux destructeurs, tout comme Saint-Germain-en-Laye, une « ville de souvenirs ». ⁴³²

En décrivant les beautés montmartroises, Nerval constate avec regret :

Les maisons nouvelles s'avancent toujours, comme la mer diluvienne, qui a baigné les flancs de l'antique montagne, gagnant peu à peu les retraites où s'étaient réfugiés les monstres informes reconstruits depuis par Cuvier. ⁴³³

Cette menace de la disparition hante le promeneur qui s'attache d'autant plus à ses souvenirs, témoignant d'une époque qui est en train d'évoluer. Cette commune du département de la Seine qui n'a été annexée à Paris qu'en 1860 avait, à cette époque, des aspects villageois. Ainsi, était-elle aussi chère à Nerval que le Valois. Selon le témoignage de Champfleury :

Il aimait s'y promener entre les haies en fleurs, à côté des grisettes qui vont à la balançoire du moulin de la Galette. Il écoutait les propos des lessiveuses au lavoir [...]. Dans Montmartre, il ne se sentait pas si isolé qu'à Paris, au milieu de la foule fiévreuse courant à ses plaisirs ou à ses affaires. Comme il parcourait fréquemment le territoire de la commune, il connaissait presque toutes les figures ; c'était une sorte de famille pour le pauvre humoriste. ⁴³⁴

Nerval écrit lui-même dans *Promenades et souvenirs* : « J'ai longtemps habité Montmartre ; on y jouit d'un air très pur, de perspectives variées, et l'on y découvre des horizons magnifiques [...] » ⁴³⁵. Nerval cherche aussi à s'extirper des foules au profit de la pureté du paysage à Saint-Germain-en-Laye, à Senlis et à Chantilly. Par ailleurs, ces promenades constituent un hommage à Jean-Jacques Rousseau. ⁴³⁶ Elles représentent une occasion d'être plus près de la nature et de retourner dans l'enfance par le biais du souvenir. La déambulation et les détours qu'entreprend le voyageur des *Nuits d'octobre* l'emmènent pourtant à des endroits farfelus et lui permettent de faire des rencontres improbables avec

⁴³² Gérard de Nerval, *Promenades et souvenirs*, in : *Œuvres complètes III, op. cit.*, p. 671.

⁴³³ *Ibid.*, p. 668.

⁴³⁴ Champfleury, *La Mascarade de la vie parisienne*, Paris, L'Opinion nationale, 1859, p. 198.

⁴³⁵ Gérard de Nerval, *Promenades et souvenirs*, in : *Œuvres complètes III, op. cit.*, p. 668.

⁴³⁶ Le titre de Nerval fait allusion aux *Réveries du promeneur solitaire* de Jean-Jacques Rousseau.

des figures parisiennes de l'époque. L'œuvre de Nerval s'inscrit ainsi, en partie, dans la lignée du *Tableau de Paris* de Louis-Sébastien Mercier, des *Nuits de Paris* de Restif de la Bretonne, ou des feuilletons portant sur Paris d'Alexandre Privat d'Anglemont. Ce dernier publie notamment les « Voyage à travers Paris. I. Le Parisien de Paris » et les « Petites célébrités parisiennes. Le Caveau des aveugles et du sauvage ». ⁴³⁷

La partie la plus importante du voyage dans *Les Nuits d'octobre*, comme son titre l'indique, a lieu après le coucher du soleil. Ainsi, les trois nuits successives qui amènent le narrateur de Paris à Crespy-en-Valois par Meaux sont scandées par l'évocation des rêves qui constituent le « capharnaüm » où les faits vécus font objet d'une dislocation logique ce qui crée un effet de mise en abyme. Car Nerval réussit ainsi à opérer une transformation des faits, auparavant exposés comme réels, en une fiction au cœur du texte, lui-même fictif, ce qui lui donne un ton ironique. Comme il l'écrit dans *Aurélia ou le rêve et la vie*: « Le Rêve est une seconde vie » ⁴³⁸.

L'ironie lui sert également de protection contre les juges sévères dénonçant l'approche réaliste. *Les Nuits d'Octobre* est un texte singulier, tendu entre les deux « écoles » littéraires que l'on a tendance à séparer : le réalisme et le fantastique qui s'illuminent respectivement sous la plume de Nerval car l'un nécessite l'appui de l'autre.

Le récit de voyage est basé sur des éléments réels qui ressemblent à des clichés de daguerréotype, caractéristique pour le genre du feuilleton. Nerval écrit par rapport à deux philosophes discutant sur les lois divines et humaines dans une taverne de Paris : « Si tous ces détails n'étaient exacts, et si je ne cherchais ici à daguerréotyper la vérité, que de ressources romanesques me fourniraient ces deux types de malheur et de l'abrutissement ! » ⁴³⁹

Le narrateur se lie d'amitié dès le deuxième chapitre avec un flâneur, une figure typiquement parisienne, qui se montre particulièrement proche de lui car : « Il marche dans un rêve comme les dieux de l'*Iliade* marchaient parfois dans un nuage, - seulement c'est le

⁴³⁷ Alexandre Privat d'Anglemont, *Voyage à travers Paris. I. Le Parisien de Paris*, in : *Le Corsaire – Satan*, le 21 février 1847 ; « Petites célébrités parisiennes. Le Caveau des aveugles et du sauvage », in : *Le Corsaire – Satan*, le 21, 22 et 23 novembre 1847, cité d'après les notes de Claude Pichois, in : Gérard de Nerval, *Œuvres complètes III*, op. cit., p. 1094.

⁴³⁸ Gérard de Nerval, *Aurélia ou le rêve et la vie* (1855), in : *Œuvres complètes III*, op. cit., p. 695.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 335.

contraire : vous le voyez, et il ne vous voit pas.»⁴⁴⁰ Le flâneur en tant qu'élément incontournable du paysage parisien est dans le texte de Nerval présenté comme un philosophe, badaud, oisif et habitué des endroits de la nuit parisienne mais surtout comme celui qui, tout en déambulant à travers la ville qu'il connaît sur le bout des doigts, apporte « des récits de l'autre monde ».⁴⁴¹ Le flâneur est celui qui oscille entre deux sphères : le monde réel et le monde imaginaire. Tout en observant la réalité il se laisse entraîner à des réflexions philosophiques qui lui font oublier sa condition d'homme et l'entraînent dans des sphères oniriques.

Le flâneur étant un homme de son temps, il fréquente les endroits les plus populaires aux deux sens du terme. Les pas mènent donc les deux hommes, le narrateur et le flâneur, au Palais-Royal, devenu bien national en 1793, et de ce fait désigné comme le Palais-National.⁴⁴² Cet endroit légendaire, surnommé « affreuse Gomorrhe » ou « le labyrinthe périlleux »⁴⁴³ est, comme l'écrit en 1845 Sir Paul Robert, auteur des *Mystères du Palais-Royal* :

[Le Palais-Royal est] au reste de Paris ce que Paris est au reste de la France ; c'est la capitale de la capitale, la quintessence [*sic*] de la Babylone moderne [...] ; véritable cour des Miracles du dix-neuvième siècle, où se montre dans tout son état le luxe de notre époque, luxe de clinquant, d'or faux, de diamants de verre ; où l'on peut, d'un regard synthétique, saisir l'ensemble merveilleux de notre civilisation.⁴⁴⁴

Malgré le fait que Nerval se distingue du flâneur dans *Les Nuits d'octobre*, il partage certaines de ses caractéristiques, y compris son engouement pour les promenades dans le jardin du Palais-Royal. Observons la description que fait Champfleury de Nerval :

Je l'ai rencontré plus souvent seul qu'en société, le pas alerte, traversant le jardin du Palais-Royal, l'œil souriant à ses imaginations intérieures. On l'arrêtait ; sa physionomie changeait

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 315.

⁴⁴¹ *Ibidem*, cf. les annexes, p. 5.

⁴⁴² Cf. *Ibid.*, p. 321. Ce nom a été couramment utilisé dans les années 1850, cf. les annexes, p. 6.

⁴⁴³ *Le Petit diable boiteux ou le guide anecdotique des étrangers à Paris* par M. ***Paris, C. Painparré, Librairie, Palais-Royal, 1823, p.1.

⁴⁴⁴ Sir Paul Robert, *Les mystères du Palais-Royal*, Paris, Le Clere, 1845, pp. 1, 2. Cf. les annexes, pp. 7-8.

tout à coup : c'était un homme qu'on tirait d'un rêve agréable et dont les yeux tenaient du réveil et de l'étonnement.⁴⁴⁵

L'oscillation entre le rêve et la réalité du flâneur n'est point surprenante dans ce haut lieu de l'histoire de la France qui pousse à des réflexions sur l'évolution du temps et des mœurs de la société. En partie érigé à l'emplacement de l'hôtel de Rambouillet à la demande du cardinal Richelieu, l'architecte Jacques Lemercier construit en 1629 l'hôtel de Richelieu⁴⁴⁶ qui constitue la base du futur Palais-Royal. Cette bâtisse devient un palais avec des jardins imposants et il est appelé le Palais-Cardinal.⁴⁴⁷ En 1636, le cardinal Richelieu lègue le palais à Louis XIII. Après la mort de ce dernier, le palais est habité par la reine régente Anne d'Autriche, ses fils Louis XIV et Philippe d'Orléans, le duc d'Anjou ainsi que par le cardinal Mazarin. Le Palais-Cardinal prend alors en 1643 le nom de Palais-Royal.⁴⁴⁸ Lorsque Louis XIV s'installe au Louvre, suites aux troubles populaires qui ont eu lieu dans le Palais-Royal pendant la Fronde (1648-1653), le Palais-Royal devient la demeure du frère du roi, Philippe d'Orléans et son fils, Philippe II d'Orléans en hérite pour y mener une vie de débauche. Le Palais-Royal a été entièrement reconstruit vers 1781 par son arrière petit fils, Louis Philippe d'Orléans, duc de Chartres, puis duc d'Orléans. C'est à ce moment-là qu'ont été érigées les galeries autour du jardin et a eu lieu la construction du futur Théâtre-Français. Les galeries ont été vendues aux commerçants. À la veille de la Révolution française, le Palais-Royal abrite des boutiques de luxe, des grands cafés et des théâtres mais c'est aussi le lieu qui sert aux orateurs à exprimer leurs idées devant un public constituant un pêle-mêle de toutes les couches sociales parisiennes. Le 12 juillet 1789, alors que le Palais-Royal est toujours habité par Louis Philippe d'Orléans, Camille Desmoulins prononce un discours devant le café de Foy en s'adressant à la foule présente au jardin, évoquant l'idée de la révolution. Suite à la décapitation en 1793, du duc d'Orléans, devenu Philippe Égalité le Palais-Royal devient le Palais-National où s'installent salles de jeu et maisons de joie. Successivement appartenant, de 1801 à 1807 au Tribunat, au tribunal du Commerce et à la Bourse, il est restitué, pendant la Restauration (1814-1830), au cousin de Louis XVIII, Louis-Philippe, sixième duc d'Orléans et fils aîné de Philippe Égalité. En

⁴⁴⁵ Champfleury, *La Mascarade de la vie parisienne*, op. cit., p. 198.

⁴⁴⁶ Jean Vatout, *Histoire du Palais-Royal*, Paris, Imprimerie de Gaultier-Languonnie, 1830, pp. 2-3.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 4.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 18.

1830, le Palais-Royal est le cœur de la Révolution de Juillet où les insurgés viennent s'armer dans la boutique de l'arquebusier Le Page située rue de Richelieu. Louis Philippe, devenu Louis-Philippe I^{er}, le premier roi des Français, déménage aux Tuileries. Pillé en février 1848, deux jours avant la proclamation de la Seconde République, il est à nouveau « nationalisé » et renommé Palais-National jusqu'à la fondation du Second Empire en décembre 1851. Or, deux ans après la publication des *Nuits d'octobre* de Gérard de Nerval, le Palais-National devient à nouveau propriété de Napoléon III qui en fait don à son oncle Jérôme (frère de Napoléon I^{er}).

Les dénominations du Palais-Royal, ses transformations architecturales et les changements de propriétaires illustrent la complexité des bouleversements politiques en France depuis la Révolution française jusqu'au Second Empire. L'image des enfers ou de la Gomorrhe, communément employées pour décrire la vie nocturne sous les arcades du Palais-Royal qui constitue, jusqu'à la seconde République, le ventre de Paris avant que l'intérêt des flâneurs ne se déplace sur les grands boulevards, s'étend à tout Paris. Les noms des journaux de caricatures, de la presse populaire et des guides touristiques témoignent de la prise de conscience générale de l'existence de la débauche dans les rues de Paris au XIX^e siècle. Par ailleurs, le diable figure dans de nombreux titres de revues de l'époque qui s'intéressent à la vie parisienne et décrivent des histoires quotidiennes de ses habitants. Ce héros, tiré du roman d'Alain-René Lesage publié en 1707 devient le synonyme d'observateur des mœurs tout au long de la première moitié du XIX^e siècle. *Le Diable boiteux*⁴⁴⁹ permet au personnage principal du roman à se faire transporter sur les toits des maisons pour pouvoir y observer ce qui se passe à l'intérieur. Cette intrigue fantastique permet aux successeurs de Lesage de développer le genre de tableaux de la vie parisienne et à faire part à leurs lecteurs de diverses histoires sans qu'elles jouent un rôle constituant dans la trame narrative de leur œuvre.⁴⁵⁰ Cet affluence du genre de tableaux prouve le contraire de ce qu'affirme Gérard de Nerval dans le premier chapitre des *Nuits d'octobre* : « Qu'ils sont heureux les Anglais de pouvoir écrire et lire des chapitres d'observation dénués de tout alliage d'invention

⁴⁴⁹ Alain-René Lesage, *Le Diable boiteux*, Paris chez la Vve Barbin, 1707.

⁴⁵⁰ Par exemple *Le Petit Diable boiteux ou le guide anecdotique des étrangers à Paris* par M. ***, *op. cit.* ; *Le Diable boiteux : journal des spectacles, des mœurs et de la littérature*, Paris 1823-1824 (un quotidien devenu *Le Frondeur impartial*); *Portrait de Paris, dialogue entre un diable boiteux et un diable tortueux, portant la parole au nom de tous les autres*, par Sicard, Paris, Poésies diverses, 1835. *Le Diable Boiteux*, Paris, Julien 1866.

romanesques ! »⁴⁵¹ Par ailleurs, en 1845, Nerval rédige une introduction à une réédition du roman fantastique de Jacques Cazotte, *Le Diable amoureux* (1772) illustré par Beaumont, dessinateur au Charivari.⁴⁵² Par ailleurs, *Le Diable boiteux* est adapté à l'opéra par Charles Nicolas Favart en 1782 et en 1836, Jean Coralli crée un ballet inspiré par ce personnage au Théâtre de l'Opéra.⁴⁵³

En passant par ce lieu incontournable de la vie parisienne, les deux promeneurs des *Nuits d'octobre* sont attirés par le bruit s'échappant du Café des aveugles. Ce cabaret, largement décrit par la presse de l'époque, remarquable par son orchestre constitué uniquement de musiciens aveugles, tenu par « le Sauvage »⁴⁵⁴ est qualifié d'« homérique » par Nerval. Le cabaret, ce lieu réunissant des existences loufoques, subsiste malgré le changement de régime politique mais, désormais, il est gardé par des sergents de ville.⁴⁵⁵ Une dizaine d'années plus tard, il devient un îlot de vieilles existences et un souvenir des plaisirs que procurait jadis le Palais-Royal, comme en témoignent les notes dans le *Journal* de frères Goncourt de 1864.⁴⁵⁶ Ce fait est souligné aussi par Julien Lemer dans « Paris au gaz » :

⁴⁵¹ Gérard de Nerval, *Les Nuits d'octobre*, in : *Œuvres complètes III, op. cit.*, p. 314.

⁴⁵² Cf. Claude Pichois, Michel Brix, *Gérard de Nerval*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1995, p. 243. *Le Diable amoureux, roman fantastique par J. Cazotte, précédé de sa vie, de son procès et de ses prophéties et révélations par Gérard de Nerval, illustré par Édouard de Beaumont*, Paris, Ganivet, 1845.

⁴⁵³ Charles Nicolas Joseph Justin Favart, *Le Diable boiteux ou la Chose impossible, divertissement en 1 acte mêlé de vaudevilles par F. Favart le fils*. (Paris, comédiens Italiens, 27 septembre 1782), Paris, Vve Duchesne, 1782 ; *Le diable boiteux*, ballet-pantomime de Jean Coralli, Burat de Gurgy et Casimir Gide.

⁴⁵⁴ Le Sauvage était une figure née dans les souterrains du Café des Aveugles du Palais-Royal. Selon la légende, à la fin du XVIII^e siècle, un vrai Indien rescapé d'Amérique où il a été condamné pour avoir tué une femme joue du tambour dans le caveau. Par la suite, comme en témoigne par exemple les lignes tirées des *Chroniques du Palais-Royal* de B. Saint-Marc [Paris, Librairie ancienne et moderne Théophile Belin, 1881] le Sauvage a été remplacé par un homme prétendant être Indien d'Amérique mais né à Montmartre (cf. *op. cit.*, p. 230). Le café a été fermé sous le Second Empire.

⁴⁵⁵ Cf. Gérard de Nerval, *Les Nuits d'octobre*, in : *Œuvres complètes III, op. cit.*, p. 321.

⁴⁵⁶ « Le Café des Aveugles, un des derniers débris du Palais-Royal et du vieux Plaisir de Paris. Un caveau bas et étouffant à deux arceaux, où il me semble voir, en bonnets et en casquettes, une population plus vieille de cinquante ans, que celle qui marche sur notre tête. C'est du peuple qui semble avoir appris, tout à l'heure, la victoire d'Austerlitz... Il y a là, le dernier sauvage, sous son diadème de plume, un tapeur de grosse caisse nostalgique, aux paupières lourdes et lassées, exécutant sa musique avec une sorte de suprême indifférence mélancolique. Les aveugles jeunes et vieux, sous le gaz qui leur frappe en plein le crâne, de grandes ombres noires emplissant le creux de leurs yeux, jouent automatiquement quelque chose de criard et de plaintif, comme s'ils pleuraient le soleil.» Le 23 octobre 1864 in : Edmond de Goncourt, *Le Journal des Goncourt, Mémoire de la vie littéraire*, deuxième volume, 1862-1865, Paris, G. Charpentier et Cie, éditeurs, 1888, p. 229. Ce café, dont le nom figure dans une pièce de théâtre de 1793, *Cadet-Roussel ou le Café des aveugles : pièce en 2 actes qui n'en font qu'un, en vers et en prose*, et dont la laideur légendaire est mentionnée aussi par Victor Hugo in : *Choses vues*, tome 1, Paris, Gallimard, « Folio », 1997, p. 676, daté du 8 juin 1848.

Tout ce qui se concentrait dans le Palais-Royal et lui donnait, il y a trente ans, une physionomie si caractéristique, s'est disséminé sur toute la surface de Paris ; il ne lui est resté que le seul café des Aveugles. Est-ce un bien ? est-ce un mal ? Les mœurs y ont-elles perdu ou gagné ? Demandez-le aux rapports de la police [...].⁴⁵⁷

Outre les constatations concernant les transformations des lieux parisiens, Nerval attire également l'attention sur la rapidité du changement des mœurs et, sur un point qui tient le plus à cœur au poète, de la langue. En effet, le narrateur des *Nuits d'octobre* constate : « J'ai peur de ne plus parler français [...] »⁴⁵⁸ La déambulation à travers Paris sert au narrateur à faire le point sur les usages langagiers ainsi qu'à recenser les chansons populaires qui fleurissent aux coins des rues. Or, dans le contexte parisien, même les chansons servent le commerce car, chantées par les vendeuses de fleurs, elles attirent les clients. Une expérience frappe particulièrement le narrateur. Lorsqu'il se promène au petit matin, aux côtés de son ami flâneur, dans le quartier des Halles parmi les marchands, il écoute les propos d'une jeune commerçante. Le flâneur entame une conversation avec elle et demande à sa mère, qui se tient à côté d'elle : « A-t-elle le sac ? »⁴⁵⁹ La jeune femme offusquée par une telle question crie au flâneur en termes locaux : « Va-t'en donc, vieux *muf* ! »⁴⁶⁰ Ce changement d'aspect de la jeune fille gracieuse causé par un seul mot choque le narrateur au point de la comparer à la sorcière blonde de *Faust* « [...] qui en causant tendrement avec son valseur, laisse échapper de sa bouche une souris rouge. »⁴⁶¹

La métamorphose de la jeune fille opérée par la simple prononciation d'un mot rend cette commerçante aussi fantastique qu'est la femme à la toison de mérinos marron qui se

⁴⁵⁷ Julien Lemer, « Paris au gaz », in : *Revue de Paris, op. cit.*, p. 128.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 322.

⁴⁵⁹ Nerval de préciser « Cela veut dire en langage des halles : 'A-t-elle de l'argent ?' ». *Ibid.*, p. 331.

⁴⁶⁰ *Ibidem*. Il s'agit d'une abréviation de mufle, terme que l'on applique pour désigner un personnage vulgaire, grossier, indélicat. Cf. *Le Trésor de la Langue Française* en ligne : <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?11;s=3325670985;r=1;nat=;sol=0;>

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 322. Gérard de Nerval, était imprégné de cette œuvre de Goethe pour l'avoir traduite. Nerval lui-même constate dans une lettre du 27 décembre 1851 adressée à Janin : « Mais vous savez que c'est une manie chez moi. » Gérard de Nerval, *Œuvres complètes II, op. cit.*, p. 1296. La première traduction de *Faust* parut en 1828 (*Faust, tragédie de Goëthe : nouvelle traduction complète, en prose et en vers*, par Gérard (de Nerval), Paris, Dondey-Dupré). Elle a été rééditée en 1835. La troisième édition, de 1940, a été complétée par la seconde partie du drame et des traductions d'autres poètes allemands (*Fauste de Goethe, suivi du Second Faust. Choix de ballades et poésies de Goethe, Schiller, Burger, Klopstock, Schubart, Kærner, Uhland, etc.*, trad. par Gérard, Paris, Librairie de Charles Gosselin, 1840).

produit dans le spectacle représenté à Meaux. Comme la jeune beauté des Halles à la langue de sorcière, deux mots suffisent au narrateur pour pouvoir confirmer l'origine vénitienne de la Femme mérinos.⁴⁶²

L'intérêt de Nerval pour le langage des commerçants des Halles se traduit également par la retranscription des interpellations de la vente à la criée, des chansons des pauvres vendeuses ainsi que par les propos des comptoirs dans ce quartier. Les Halles fascinent par la langue qu'on y parle et deviennent l'objet de l'intérêt littéraire depuis la fin du XVIII^e siècle. Comme écrit Louis Sébastien Mercier en 1781 : « Les Parisiens se sont amusés, pendant quelques années, des expressions burlesques et des juréments des poissardes : on copiait leur ton. »⁴⁶³ Deux ans avant la publication des *Nuits d'octobre*, paraît aussi l'article « Les Oiseaux de nuit, I. La Halle de Paris » de Privat d'Anglemon dans *Le Siècle* du 22 mai 1850, plus tard recueilli dans *Paris anecdote* en 1854.⁴⁶⁴

Nerval, intrigué par la langue et ses utilisations diverses, n'omet pas citer dans *Les Nuits d'octobre* la prononciation locale des gendarmes de Crespy-en-Valois.⁴⁶⁵ Le dénominateur commun de ses notes est la musique de la langue, les assonances et les allitérations qui retentissent à l'oreille du poète promeneur. Dans « Sylvie » des *Filles du Feu*, Nerval consacre un chapitre aux chansons et légendes du Valois et constate « Observez que la musique se prête admirablement à ces hardiesses ingénues, et trouve dans les assonances, ménagées suffisamment d'ailleurs, toutes les ressources que la poésie doit lui offrir. »⁴⁶⁶ Et en guise de conclusion, le poète exprime un souhait :

Il serait à désirer que de bons poètes modernes missent à profit
l'inspiration naïve de nos pères, et nous rendissent, comme l'ont

⁴⁶² « Je dis à la jeune femme : 'Setevoi Veneziana?' Elle me répondit : 'Signor si.' Si elle avait dit : 'Si signor', je l'aurais soupçonnée piémontaise ou savoyarde ; mais évidemment c'est une Vénitienne des montagnes qui confinent au Tyrol. » Gérard de Nerval, *Les Nuits d'octobre*, in : *Œuvres complètes III, op. cit.*, p. 344.

⁴⁶³ Louis Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, Hambourg, Virchaux et Neuchâtel, S. Fauche, 1781-1782 ; rééd. Paris, Robert Laffont, 1990, p.67. Les « poissardes » sont des femmes de la halle au langage grossier. Le style « poissard » a été diffusé par Jean Joseph Vadé (1757) dans des romans (*Les Lettres de la Grenouillère*), des poèmes (*La Pipe cassée*), dans des pièces de théâtre et des chansons. Cf. Michel Chaillou, « Vadé et le langage poissard » in : *Poésie*, No. 25, 1983 ; Pierre Frantz, « Travestis poissards » in : *Revue des sciences humaines*, No. 190, 1983.

⁴⁶⁴ Cité d'après les notes de Claude Pichois, Gérard de Nerval, *Œuvres complètes III, op. cit.*, p. 1108 ; Alexandre Privat d'Anglemon, *Paris anecdote. Les industries inconnues, la Childebert, les oiseaux de nuit, la villa des chiffonniers*, Paris, P. Jannet, 1854.

⁴⁶⁵ « Cela vous apprendra à oublier votre passe-ports une autre fois quand vous sortirez de votre département. » Gérard de Nerval, *Les Nuits d'octobre*. In : *Œuvres complètes III, op. cit.*, p. 350.

⁴⁶⁶ Gérard de Nerval, « Chansons et légendes du Valois », in : « Sylvie », *Les Filles du Feu, ibid.*, p. 570.

fait les poètes d'autres pays, une foule de petits chefs-d'œuvre qui se perdent de jour en jour avec la mémoire et la vie des bonnes gens du passé.⁴⁶⁷

L'engouement pour le folklore⁴⁶⁸ est palpable jusqu'à dans le rêve où apparaissent des gnomes, « génies de petite taille qui, selon la Kabbale, habiteraient sous terre [...] ». ⁴⁶⁹ Une association entre la bière que le narrateur consomme dans le bar où a lieu le spectacle et les petites créatures légendaires est grotesque et prolonge la sensation d'étrangeté que le narrateur évoque en ayant caressé la toison de la jeune Vénitienne. Or, les gnomes jouent aussi un rôle de révélateurs de la face cachée de la réalité car, selon la légende, ils

[...] symboliseraient l'être invisible, qui, par inspiration, l'intuition, l'imagination, le rêve, rendraient visibles les objets invisibles. Ils sont dans l'âme humaine comme des éclairs de connaissance, d'illumination et de révélation. Ils son comme l'âme cachée des choses, organiques ou non, et quand ils s'en retirent, les choses meurent et deviennent inertes et ténébreuses.⁴⁷⁰

Le voyage semble fantastique, de par l'évocation de personnages mystérieux, tels la Femme mérinos, le Sauvage du Café des Aveugles ou des gnomes légendaires et pourtant, l'auteur présente tous les éléments décrits comme réellement existants. Du moins, comme il le dit au critique dans le cabaret où se produit la Femme mérinos : « Je suis forcé d'y croire. »⁴⁷¹ À travers les études de mœurs, les descriptions des Halles, du Palais-National ou des cafés et restaurants, Nerval se met du côté des « réalistes ». Mais, en voulant échapper à la règle

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 579.

⁴⁶⁸ L'intérêt pour les chansons et rites folkloriques complète les tableaux des observateurs des mœurs du peuple parisien. Aussi, par exemple Champfleury publie en 1860 un recueil intitulé, *Chansons populaires des provinces de France*, accompagnement de piano par J. B. Wekerlin ; illustrations par Bida, Bracquemond, Courbet etc., Paris, Bourdilliat, 1860.²

⁴⁶⁹ Jean Chavalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres, op. cit.*, p. 480. La légende des gnomes est passée de l'Orient en Scandinavie et en Allemagne. Gérard de Nerval connaît bien l'Allemagne pour y avoir voyagé dès 1838. Il publie alors ses « *Impressions de voyage* » rédues populaires par le maître de ce genre, Alexandre Dumas, le compagnon que Nerval rejoint dans le pays d'Outre-Rhin, dans *Le Messager*. Les souvenirs du séjour en Allemagne paraissent aussi dans *Lorely. Souvenirs d'Allemagne* publié au printemps 1852 dans la collection « Bibliothèque de fantaisie » chez les éditeurs parisiens Giraud et Dagneau.

⁴⁷⁰ Jean Chavalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres, op. cit.*, p. 480.

⁴⁷¹ Gérard de Nerval, *Les Nuits d'octobre*. In : *Œuvres complètes III, op. cit.*, p. 342.

existant en art et en poésie constatant que « le vrai, c'est le faux. [...] Quoi de plus faux que l'*Iliade*, que l'*Énéide*, que la *Jérusalem délivrée*, que la *Henriade* ? - que les tragédies, que les romans ?... », ⁴⁷² il tombe dans le même piège car son lecteur reste incrédule. Et le critique, son interlocuteur au cabaret à Meaux de s'exclamer :

Eh bien, moi, [...] j'aime ce faux : est-ce que cela m'amuse que vous analysiez vos rêves, vos impressions, vos sensations ? ... Que m'importe que vous ayez couché à *La Syrène*, chez le Vallois ? Je présume que cela n'est pas vrai, -ou bien que cela est arrangé [...]. ⁴⁷³

Quant aux passages contenant des rêves, ceux-ci servent comme des « intermezzos » séparant le jour et la nuit dans l'histoire.

Le regard de Gérard de Nerval dans *Les Nuits d'octobre* fait de Paris un endroit à la fois obscur, ressemblant aux enfers et une somme de références culturelles et historiques. L'auteur se réfère à des divers textes littéraires traitant de Paris. Ainsi, note-t-il par exemple une phrase de M. Dufongerey : « Le vrai est-ce qu'il peut ». ⁴⁷⁴ Le nom de ce dernier est le pseudonyme de Dittmer et Cavé, auteurs des *Soirées de Neuilly* publié entre 1827-1828 qui ont écrit cette ligne comme épigraphe de leur ouvrage qui se voulait réaliste. ⁴⁷⁵

Nerval compare sa visite des cabarets et restaurants nocturnes de Paris à une descente aux enfers par allusion à la *Comédie divine* de Dante et il mentionne les écrits de Jean-Jacques Rousseau non pas pour continuer à développer le mythe du Paris diabolique mais pour pointer l'existence de la débauche dans la capitale et participer ainsi à la réparation de ces faits. Or, lors de l'arrivée à Crespy, Nerval constate que les bourgeois de la ville se font construire une église plus près de leurs demeures afin de ne pas devoir se déplacer à l'ancienne basilique « Aujourd'hui tout est changé, c'est le bon Dieu qui est obligé de se rapprocher des paroissiens ! ... » ⁴⁷⁶ Cette remarque traduit le regret de l'écrivain de voir l'ancien monde enseveli et favorise son retour dans le domaine du souvenir. Par ailleurs,

⁴⁷² *Ibidem.*

⁴⁷³ *Ibidem.*

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 344.

⁴⁷⁵ Cf. les notes de la Pléiade établies par Michel Brix, *ibid.*, p. 1111 ; Adolphe Dittmer, Hygin-Auguste Cavé, *Les Soirées de Neuilly, esquisses dramatiques et historiques* par M. De Fongeray, Paris, Moutardier, 1827-1828.

⁴⁷⁶ Gérard de Nerval, *Les Nuits d'octobre*. In : *Œuvres complètes III, op. cit.*, p. 346.

Nerval écrit que *Les Nuits d'octobre* est le seul article qu'il a écrit dans le genre « réaliste » et il constate qu'il s'agit « d'une sorte d'imitation satirique de Dickens, de sorte que je n'oserais me mettre au rang des maîtres du genre. »⁴⁷⁷ L'entreprise d'écrire *Les Nuits d'octobre* et *Sylvie* semble quelque peu surprenante si nous considérons la mention qu'il en fait dans une lettre adressée à sa tante pendant leur rédaction : « Je suis forcé de repartir pour un travail de description. »⁴⁷⁸ Pierre Citron dans *Le Poésie de Paris dans littérature française de Rousseau à Baudelaire* cite des propos de Mery racontés chez la comtesse Dash d'après lesquels Nerval aurait annoncé un projet d'écrire un livre important sur Paris.

C'était un immense travail sur tous les bouges de Paris, les voleurs, les bohémiens, une vraie cour des Miracles, une entreprise gigantesque et très curieuse certainement, s'il avait pu la mener à bonne fin.⁴⁷⁹

Ce projet n'a pas vu le jour car Nerval meurt le 26 janvier 1855.

Après avoir écrit *Les Nuits d'octobre*, Nerval s'éloigne progressivement dans son œuvre de la description et du thème de Paris, même si la capitale reste à l'arrière-fond des *Promenades et souvenirs*. Elle joue un rôle d'attache, du point de départ aux voyages à l'étranger et aux excursions dans les villes proches au nord de la France. Sans être nécessairement porteuses d'une histoire sentimentale ou sans suivre le destin d'un héros particulier, les promenades de Nerval représentent une quête. Dans *Les Promenades et souvenirs*, Nerval cherche une nouvelle maison, expulsé par les travaux haussmanniens et avide de calme pour son travail. Au contraire, dans *Aurélia*, guidé par une étoile qui le fait marcher loin de sa maison, Nerval tente d'y retourner. Le thème du retour retentit aussi dans *Sylvie* où le poète divague à travers le paysage du souvenir. Dans *Sylvie*, *Promenades et souvenirs* et *Aurélia* le promeneur quitte le terrain strict de la ville. Nerval abandonne le « réalisme », trop concret et porteur de messages moraux qui ne lui permet pas d'exprimer

⁴⁷⁷ Gérard de Nerval, « Lettre à Ludovic Picard / Gabriel Vicair du 30 janvier 1853 », in : *Œuvres complètes III, op. cit.*, p. 799.

⁴⁷⁸ Gérard de Nerval, « Lettre à Mme Alexandre Labrunie du 25 septembre 1852 », *ibid.*, p. 792.

⁴⁷⁹ Comtesse Dash, *Mémoires des autres*, tome 6, Paris, Librairie illustrée, DL 1896-1898, p. 212. Cité d'après Pierre Citron, *La Poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire, op. cit.*, pp. 327-328.

ses sentiments et qui casse le réseau associatif de ses fantaisies, étant trop attaché à la sphère visuelle du concret. Enfin, la mélancolie qui représente le leitmotiv de l'œuvre de Nerval se trouve en opposition avec le genre « réaliste ». Nerval étant un auteur romantique, même s'il laisse résonner la modernité de la ville dans *Les Nuits d'octobre*, il s'enfuit dans l'univers fantastique qui donne plus de liberté à son imagination. L'observation de la modernité ne sert au flâneur qu'est Nerval que de tremplin à des réflexions universelles et aux évocations de ses souvenirs et visions fantastiques et oniriques. La promenade apparaît sous sa plume comme un moyen d'entrer, par le rythme de la marche, dans un état de méditation. La marche peut ainsi être l'élément thématique clef du texte qui lie des visions, souvenirs et rêves fantastiques comme dans *Aurélia*.

La nouveauté des *Nuits d'octobre* réside dans le mélange des registres de langue. Outre les nouveaux éléments, signes de l'écriture d'inspiration réaliste : la reproduction de la langue parlée et l'insertion des matériaux extralittéraires (par exemple des panneaux de prix affichés devant les stands de commerçants aux halles ou des affiches de spectacles), l'auteur procède à une juxtaposition des parties descriptives de la ville avec des enregistrements des rêves. Comme le constate à l'époque Champfleury dans son traité sur le réalisme :

Entré dans cette voie de détails qui sont, du reste, plus difficiles à manier et à enchaîner que les inventions d'Anne Radcliffe, l'auteur tombe dans le danger de ne plus inventer. L'alliance des faits réels et des faits inventés est d'une soudure tellement délicate, le vrai de l'art et le vrai de la nature qui tendent à se combattre plutôt qu'à se rapprocher, cette fonte de deux éléments opposés exige un ouvrier tellement adroit qu'on rencontre rarement de ces natures assez heureusement douées pour relier ensemble les deux forces. Aussi compte-t-on plus souvent deux sortes d'opérateurs dont la méthode diffère essentiellement, qui comptent d'abord les *créateurs* et en seconde ligne les *observateurs*.⁴⁸⁰

Gérard de Nerval a su combiner les deux facultés en une œuvre ayant recours à des procédés originaux. Ces derniers ont été repris notamment par les poètes surréalistes qui,

⁴⁸⁰ Champfleury, *Le Réalisme*, op. cit., p. 42.

partant de l'expérience de la flânerie qui débute sur le bitume des villes afin de conduire celui qui l'arpente dans une rêverie éveillée, exploitent la partie inconsciente de l'homme et tentent de relier la réalité avec la sphère de l'ailleurs. Parallèlement, cette méthode octroie un rôle à la mémoire et aux souvenirs non en tant qu'unités organisées mais dans un état « bruts », opérant une dissection des ensembles logiques retenus par le cerveau en des détails qui sont dotés d'un autre sens, une fois placés dans un nouveau contexte.

3. 9. Jan Neruda, un flâneur tchèque à Paris

Philippe Hamon conclut sa préface du numéro 83 de *Romantisme- Revue du dix-neuvième siècle*, consacré à la ville et à son paysage, sur ce constat :

Certaines structures textuelles, l'invention de nouveaux genres littéraires comme le poème en prose, le dizain réaliste à la Coppée, le « fragment » poétique de Rimbaud, le « kaléidoscope » à la Verlaine, le roman policier, la tranche de vie naturaliste à intrigue déstructurée et décentrée, la vue pointilliste de l'écriture artiste, semblent comme se modeler mimétiquement sur le désordre organisé de la rue, sur ses rencontres imprévisibles, sur son simultanésisme de micro-événements déconnectés : « Ce livre vient de la rue », écrivent les Goncourt en 1864 (Préface à Germinie Lacerteux), semblant faire écho à la célèbre Préface des Poèmes en prose de Baudelaire (1862) [...].⁴⁸¹

Nous l'avons vu, Charles Baudelaire a voulu imiter le rythme de la marche dans les poèmes en prose. La ville et ses phénomènes que l'on peut observer en se promenant (par exemple des figures typiques ou des endroits connus et populaires) nourrissent déjà les pages des journaux et des revues humoristiques. C'est notamment le genre du feuilleton qui a le mérite de « se modeler mimétiquement sur le désordre organisé » de la société moderne car il tâche de répondre aux diverses attentes des lecteurs de grands journaux, nés au XIX^e siècle. Qu'il confînt de la critique littéraire, des comptes rendus du théâtre, des bulletins de

⁴⁸¹ Philippe Hamon, « Voir la ville ». In : *Romantisme- revue du dix-neuvième siècle, Littérature – Arts-Sciences – Histoire*, « La ville et son paysage », CDU-Sedes, No. 83 (1^{er} trimestre), coordonné par Claude Duchet et Philippe Hamon, 1994, p. 7.

mode ou des inventions techniques, le feuilleton permet de cerner les contours des tendances actuelles.

Dès la fin du XVIII^e siècle, en France, les feuilletons étaient insérés, par exemple dans le *Moniteur*, et formaient une feuille à part. Plus tard, ils étaient imprimés au bas des pages (nommé aussi le rez-de-chaussée), séparés d'une ligne épaisse. Cependant, on considère que le vrai fondateur du genre fut Julien-Louis Geoffroy, feuilletoniste depuis 1800 dans le *Journal des débats*.⁴⁸²

Pendant la première moitié du XIX^e siècle, Paris subit d'énormes changements de l'ordre architectural, politique et social. Il n'est donc pas étonnant que de nouveaux phénomènes culturels, les pratiques quotidiennes et les attitudes des citadins (par exemple celles du flâneur, de la grisette ou du badaud) suscitent la création de nouveaux genres journalistiques, parmi lesquels les « physiologies ». Walter Benjamin écrit dans le *Livre des passages* : « la flânerie a fait la promotion d'un style d'observations sociales qui a pénétré les écrits du XIX^e siècle dont beaucoup étaient destinées aux feuilletons des journaux à grand tirage. »⁴⁸³ Outre le *Petit journal*⁴⁸⁴ et le *Journal amusant*, qui offrent aux lecteurs des « physiologies savoureuses », des cahiers humoristiques proposent, sous forme d'encyclopédie illustrée, des caricatures de chaque espèce de la population parisienne.⁴⁸⁵

⁴⁸² « [...] l'abbé Goffroy publie dans le *Journal des débats* le premier feuilleton dramatique. Suivent un feuilleton musical, puis scientifique, artistique, poétique, mondain, etc.. », cité d'après le *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Encyclopaedia universalis et Albin Michel, 1997, p. 660. À propos des premiers feuilletons cf. aussi Dalibor Tureček, *Fejeton Jana Nerudy* [Le Feuilleton de Jan Neruda], Prague, Arsci, 2007, p. 54 ; *Riegrův slovník naučný* [Dictionnaire encyclopédique de Rieger] ; Albert Pražák, « *Feuilleton, jeho rozřídění a myšlenkový význam* » [« Le Feuilleton, son classement et son sens »]. In : *Literatura česká XIX. století III* [La Littérature tchèque du XIX^e siècle III], Prague, Laichter, 1907, pp. 560-591.

⁴⁸³ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, op. cit., p. 544.

⁴⁸⁴ *Le Petit Journal*, quotidien populaire, avait été lancé en février 1863 par Polydore Millaud et avait emporté un tel succès qu'il devint rapidement, par son tirage, le premier journal de France. » Antoine Marès, « Les tableaux parisiens et le séjour de Jan Neruda en France en 1863 ». In : *Études tchèques et slovaques*, « Colloque Jan Neruda ». Dir. par Hana Jechova, publié avec le concours du C.N.R.S., Presses de l'Université Paris-Sorbonne (Paris IV), No. 5, 1985, p. 71. En effet, sous le Second Empire, *Le Petit Journal* comptait 30 000 abonnés. Cf. *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, op. cit., p. 674. Le prix de celui-ci fut un sou.

⁴⁸⁵ Cf. par exemple *Voyage d'un flâneur dans les rues de Paris. Album biographique grotesque, contenant les portraits en miniature de toutes les célébrités en plein vent, recueillis et saisis à la volée par le petit fils de M. Muzard* chez le marchand des nouveautés, Paris, 1839 (disponible sous forme numérisée sur <http://gallica2.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5493743j>) (page consultée le 20 avril 2008) ; Victor Fournel, *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, Paris, E. Dentu, 1867 (disponible sous forme numérisée sur <http://gallica2.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k757298>) (page consultée le 4 avril 2008) ; Gustave Claudin, *Paris nouveau jugé par un flâneur*, Paris, E. Dentu, 1868 (disponible sous forme numérisée sur <http://gallica2.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5489878p>) (pages consultées le 4 avril 2008).

Ce sont précisément l'humour, l'ironie et une attitude ouvertement subjective de l'auteur qui caractérisent également le genre de feuilleton. Progressivement, ce dernier se voit remplacé par le roman.⁴⁸⁶ Lancé en 1836 par le plus grand journal de l'époque, *La Presse* d'Émile de Girardin, le roman-feuilleton trouve ses lecteurs dans toute l'Europe. Deux éléments pratiques jouent un rôle important dans la réussite des romans-feuilletons : leur accessibilité financière et leur large sphère de diffusion. Les pionniers français des romans-feuilletons, Paul de Kock, Frédéric Soulié, Eugène Sue, Paul Féval, Balzac et Alexandre Dumas père, trouvèrent rapidement des astuces pour tenir leurs lecteurs en haleine. Informé à la fin de chaque feuilleton de l'intrigue de l'épisode à venir, le public s'habitue à suivre. En effet, le feuilleton à vocation critique cède la place au roman-feuilleton sous le Second Empire.⁴⁸⁷

De juin 1842 à octobre 1843 paraissent *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue dans *Le Journal des débats*. Ils connurent un triomphe auprès de la classe populaire car ils ne sont pas exempts du message politique défendant les intérêts des classes socialement les plus démunies. *Le Constitutionnel* imita également ses confrères en donnant à lire *Le Juif errant* de juin 1844 à août 1845.⁴⁸⁸

Sous la pression de ses lecteurs, Sue évoquera de moins en moins les classes dangereuses et de plus en plus les classes laborieuses. Ainsi contribuera-t-il largement à donner au feuilleton un aspect populaire, puis démocratique et socialiste, empreint de la religion de l'humanité. Il n'est donc pas étonnant qu'une fois réprimé l'élan révolutionnaire de 1848, la loi Riancey vienne éliminer de la presse, en 1850, « le subtil poison d'une littérature ». C'est la fin du roman-feuilleton.⁴⁸⁹

Les années 1940 représentent l'apogée du roman-feuilleton en France. Les traductions d'Hugo, Musset, Murger, Dumas, Soulié et des auteurs de théâtre Augier et Feuillet

⁴⁸⁶ « Le succès du roman publié en feuilleton fera, par la suite, désigner le roman tout court sous le nom de feuilleton. », *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, op. cit., p. 660.

⁴⁸⁷ *La querelle du roman-feuilleton, Littérature, presse et politique, un débat précurseur (1836-1848)*. Textes réunis et présentés par Lise Dumasy, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, 1999, p. 6.

⁴⁸⁸ *Littérature « bas de page ». Le feuilleton et ses enjeux dans la société des 19^e et 20^e siècles. Literatur « unter dem Stich ». Funktionen des Feuilletons in der Gesellschaft des 19. und 20. Jahrhunderts*. In : *Les Annuelles 7/1996*, publiés par Hans Ulrich Jost, Peter Utz et François Valloton, Lausanne, Éditions Antipodes, 1996, p. 9.

⁴⁸⁹ *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, op. cit., pp. 624-625.

paraissent également en Bohême.⁴⁹⁰ Et ils deviennent aussi populaires auprès du public tchèque.⁴⁹¹

La société tchèque, cherchant toujours à se définir, était avide des observations sur elle-même mais aussi des comparaisons avec « les autres ». Car, comme l'écrit Pascal Varejka :

[...] une grande partie de l'intelligentsia tchèque va être hantée par l'obsession « d'ouvrir des fenêtres sur l'Europe », c'est-à-dire de rattraper culturellement les autres nations, d'aller au rythme de l'Europe occidentale, et finalement de renouer avec la tradition culturelle tchèque, qui, dès le début du Moyen Âge se caractérisait par une participation à la culture européenne. Mais pour participer aux tendances les plus modernes de la culture européenne, la culture tchèque doit surmonter deux obstacles majeurs : il lui faut se dégermaniser et se déprovincialiser. La Bohême est en effet à cette époque enserrée dans une « mer germanique ».⁴⁹²

Dans les années 1860, on assiste à la création des journaux tchèques, quasiment inexistantes avant 1848. Suivant l'exemple de l'école journalistique française (mais aussi allemande), on cultive le genre de feuilleton.⁴⁹³ Ce dernier reprend les éléments stylistiques des genres littéraires tels la chanson populaire, les contes et les légendes. Le critique Bedřich Václavěk remarqua l'apparition du « folklore urbain » dans la littérature tchèque à cette époque.⁴⁹⁴ Jan Mukařovský aboutit au même constat. En étudiant les recueils *Večerní písň* [Les Sérénades] et *Balady a romance* [Ballades et romances] de Vítězslav Hálek, il repère les tendances du poète de s'inspirer des chansons et des ballades « de la rue », notamment en reprenant certains clichés concernant la composition et le style. Le critique conclut que le « folklore de la périphérie » fait son apparition à cette époque car la petite bourgeoisie,

⁴⁹⁰ Aleš Haman, « *Dvoji cesta k modernosti (Neruda a Baudelaire)* » [« Double chemin vers la modernité (Neruda et Baudelaire) »]. In : *Česká literatura* [Littérature tchèque], année 51, No. 3, 2003, p. 255.

⁴⁹¹ En 1849, pour faire face aux autres journaux dans lesquels paraissent des romans-feuilletons « populaires », *Národní noviny* [Le Journal de la nation] publie *Les Ames mortes* de Nikolas Vassiliévitch Gogol. Cf. Dalibor Tureček, *Fejeton Jana Nerudy* [Le Feuilleton de Jan Neruda], *op. cit.*, p. 87.

⁴⁹² Pascal Varejka, « Les artistes tchèques en France à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle ». In : *Études tchèques et slovaques*, dir. par Hana Jechova, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, No. 4, 1983-1984, p. 7.

⁴⁹³ Parmi les pionniers du feuilleton tchèque figurent Josef Kajetán Tyl, Karel Havlíček Borovský, Václav Bolemlr Nebeský et surtout Jan Neruda.

⁴⁹⁴ Cf. Dalibor Tureček, *Fejeton Jana Nerudy* [Le Feuilleton de Jan Neruda], *op. cit.*, p. 114.

beaucoup moins marquée par les traditions anciennes, reprend l'héritage culturel de l'aristocratie et du patriciat.⁴⁹⁵

Ainsi Jan Neruda défend ouvertement l'idée qu'il faut chercher l'inspiration dans les histoires vraies au lieu d'inventer des nouvelles moralisatrices et complètement irréelles :

Il faut d'abord qu'on apprenne à connaître les gens. Pour étudier leurs vies et donc aussi leurs besoins, bonheurs et malheurs il nous faut, surtout, des récits qui soient fidèles à la vie. On a besoin des tableaux de gens de chaque niveau social, des collections d'exemples véritables, des expériences réelles et non inventées. [...]

[...] Celui qui se croit apte à expliquer infailliblement et sur le champ où se trouve la vérité a tort. Il n'y a pas d'endroit où on pourrait se reposer à jamais. C'est un pèlerinage et une étude incessants. La vérité pure se trouve dans l'humanité entière. Un individu n'en cache souvent qu'un petit grain. Un homme ne peut se rapprocher de la vérité qu'en étudiant l'humanité (donc aussi des réalités gênantes). Or, il ne l'atteint jamais simplement en l'imaginant dans ses pensées.⁴⁹⁶

Neruda défend la nécessité d'évoquer des sujets actuels (parfois épineux, comme la misère) dans la littérature. En effet, ces positions le conduisent à se consacrer aussi bien à sa carrière de journaliste qu'à celle d'écrivain et de poète.⁴⁹⁷ D'ailleurs, malgré ses qualités incontestables, de son vivant, son œuvre poétique est restée à l'ombre de l'œuvre en prose,

⁴⁹⁵ Jan Mukařovský, « Vítězslav Hálek ». In : *Studie z poetiky*, [Études de la poétique], Prague, Odeon, 1982, p. 617.

⁴⁹⁶ « Jest především zapotřebí, abychom se lidi znát naučili, život jejich a tedy také jejich potřeby, radosti i žaly prozkoumali, potřebujeme tedy n. p. hlavně věrné povídky ze života, obrazy lidí ve všech poměrech, sbírky pravdivých příkladů, zkušenosti nevymyšlené a skutečné. [...] Mýlí se, kdo myslí, že už nyní dovede světu dokonale vysvětlit, co v tom ohledu pravda je; stále za ní putování, skoumání, nikde ale místo, na kterém bychom už pro věčnost odpočinout mohli. Pravdu úplnou nalezneš jen v lidstvu celém, v jednotlivci mnohdy jen malé semínko jednotlivce jen skoumáním lidstva (a tedy skutečnosti třeba nepřijemné) k ní se propracovati může, nikdy se jí ale pouhým domyslem nedopídí. » Jan Neruda, « Škodlivé směry » [« Des Mouvements malsains »], in : *Obrazy života*, [Tableaux de la vie], No. 5, le 20 mai 1859, pp. 190-192. Cité d'après *Dílo Jana Nerudy XXIV - Literatura I. Do konce let šedesátých* [Œuvres de Jan Neruda XXIV – Littérature 1. Jusqu'à la fin des années 1860], Prague, Kvasnička & Hampl, 1925, pp. 73-75.

⁴⁹⁷ Le premier recueil de Jan Neruda, *Hřbitovní kvítí* [Fleurs de cimetière] fut publié à Prague en 1858 par Karel Bellmann.

notamment de ses feuilletons.⁴⁹⁸ Ainsi, par exemple, dans les années 1890, l'écrivain Eliška Krásnohorská considère Neruda davantage comme journaliste que comme poète.⁴⁹⁹ En revanche, quelques dizaines d'années plus tard, la critique littéraire soutient une attitude opposée. Certains jugent ses feuilletons, parfois « épicés »⁵⁰⁰ d'un humour grinçant, trop vulgaires.⁵⁰¹ F. X. Šalda et Arne Novák refusent de considérer les articles de Neruda comme partie intégrante son œuvre littéraire sous prétexte qu'ils ne font que copier la réalité. De ce fait il ne peut s'agir que d'un genre inférieur.⁵⁰² Cet argument fut finalement abandonné et les feuilletons de Neruda furent, au contraire, désignés comme un maillon important sur le chemin de la mise en place des procédés littéraires modernes.⁵⁰³

Dans un premier temps, Neruda écrit pour un journal allemand, le *Tagesbote aus Böhmen*⁵⁰⁴ puis pour *Obrazy života* [Tableaux de la vie], *Čas* [Le Temps] et *Hlas* [La Voix].⁵⁰⁵

⁴⁹⁸ Neruda se plaint de l'état du marché du livre dans une lettre datée de 1863 : « Cela fait des années que l'on ne publie plus rien car on n'achète rien, rien de rien. Un livre qui sort est vendu, au mieux, à cinquante exemplaires. » [« *Po léta již nikdo nic netiskne, protože nikdo nic nekupuje, ale pranic. Vyjde kniha a prodá se v nejpříznivějším případě padesát exemplářů.* »] in : Jan Neruda, *Dopisy I ; Spisy Jana Nerudy* [Lettres I ; Œuvres de Jan Neruda], tome 37, Prague, SNKLU, 1963-1965, p. 9.

⁴⁹⁹ Il n'est pas sans intérêt que, durant son séjour parisien, Neruda conçut l'idée de fonder une revue (avec Josef Václav Frič). On l'apprend dans une lettre adressée à Frič quelques mois après le retour de Neruda à Prague : « Je me suis fait employer en tant que rédacteur dans la *Rodinná kronika* [Chronique de famille]. Švarc y travaille comme éditeur. Or, ce journal ne ressemble en rien à celui que nous avons imaginé ensemble à Paris. Mais soyons contents d'avoir au moins un journal spécialisé en belles-lettres. Je compte transformer la *Rodinná kronika* à l'image de la *Gartenlaube*. Mais je veux en faire une *Gartenlaube* tchèque donc plus littéraire. » [« *Uvázal jsem se v Rodinnou kroniku, já co redaktor, Švarc co nakladatel. Není to ovšem takový list, jaký jsme my dva v Paříži spolu zformovali, je to ale již dost, že vůbec list beletristický máme...Z Rodinné kroniky chci udělat časopis podobný Gartenlaube, ale Gartenlaube českou, tedy literárnější.* »]. Lettre de Jan Neruda à Josef Václav Frič du 16 septembre 1863. Cité d'après Milena Nyklová « *Jana Nerudy cesty do ciziny* » [Les Voyages de Jan Neruda à l'étranger]. In : *Literární archiv, Sborník Památníku národního písemnictví, « Múzy na cestách, Ohlasy z cest do ciziny v dílech českých spisovatelů »*, [Archive littéraire, Almanach du Musée National de Littérature tchèque, « Les muses sur les routes, Les échos des voyages à l'étranger dans les œuvres des écrivains tchèques »], Prague, Památník Národního Písemnictví [Musée National de Littérature tchèque], No. 39, 2007, p. 161.

⁵⁰⁰ Neruda considérait le style « piquant » (*pikantní*) comme un des traits constitutifs du genre de feuilleton.

⁵⁰¹ Telle est l'attitude du critique Oldřich Sýkora dans l'essai *Humor Nerudových fejetonů*, [L'Humour dans les feuilletons de Neruda], Prague, 1909. Cf. Dalibor Tureček, *Fejeton Jana Nerudy*, [Le Feuilleton de Jan Neruda], *op.cit.*, p. 118.

⁵⁰² F. X. Šalda désigne un tel procédé comme « servir la princesse dans une écurie ». [« *služby princezně ve stáji* »], F. X. Šalda, « *Alej snů a meditace ku hrobu Jana Nerudy* » [« Une allée de rêves et une méditation à la tombe de Jan Neruda »]. In : *Boje o zítřek : meditace a rapsodie* [Les Batailles du demain : méditation et rapsodie], Prague, Melantrich, 1950. Cité d'après Dalibor Tureček, *Fejeton Jana Nerudy* [Le Feuilleton de Jan Neruda], *op. cit.*, p. 119.

⁵⁰³ Cf. Dalibor Tureček, *Fejeton Jana Nerudy* [Le Feuilleton de Jan Neruda], *op. cit.*, p. 179.

⁵⁰⁴ Neruda débuta en tant que journaliste dans les journaux allemands. Outre *Tagesbote aus Böhmen* [Messager quotidien de Bohême], il écrivit dans la *Prager Morgenpost* [Courrier matinal de Prague] et dans la

En 1863 Neruda bénéficie d'une bourse de l'organisme des écrivains tchèques Svatobor qui lui permet d'effectuer un voyage en Europe. Dans la demande de subvention Neruda exprime la volonté de « compléter ses études esthétiques et d'approfondir ses connaissances des autres peuples ». ⁵⁰⁶ Parti de Prague le 5 mai, il traverse l'Allemagne (Ratisbonne, Munich, Augsbourg, Stuttgart et Strasbourg) et arrive à Paris le 11 mai. Il y séjourne jusqu'au 13 juin. ⁵⁰⁷

Du 6 au 23 juin paraissent ses « feuilletons parisiens » dans la revue *Hlas* [La Voix] et du 28 juin au 28 octobre 1863 dans *Rodinná Kronika* [La Chronique de famille]. Ensuite, ils furent publiés sous le titre *Pařížské obrázky* (*Les Tableaux parisiens*) par les éditeurs Novák et Josef R. Vilímek à Prague. ⁵⁰⁸ Ce qui ressort des articles de Neruda est une pure fascination pour la capitale française ainsi que ses habitants. Nous pouvons parler d'une chronique du flâneur qui réussit à transmettre, grâce à son talent d'observateur, une image précise de ce qu'était Paris à cette époque. De plus, Neruda put comparer le niveau de la vie culturelle tchèque avec celui des pays occidentaux. De ce point de vue, son voyage réussit à remplir la fonction d'initiation que l'écrivain désignait comme le but principal dans sa demande de bourse.

Neruda connaissait la production des écrivains français et en fait largement part à ses lecteurs dans les feuilletons envoyés de Paris. Dans un article intitulé *Mosaïka lidu a života* [*Une mosaïque de gens et de vie*] il mentionne les *Scènes de la vie de bohème* de Henry Murger. ⁵⁰⁹ Dans un autre feuilleton, *Polosvět* [Le demi-monde], il cite des extraits concernant les femmes parisiennes du même auteur. Écrites entre 1847 et 1849, les *Scènes*

Presse viennoise distribuée dans toute la monarchie. Cf. Peter Drews, « Neruda critique littéraire et théâtral de langue allemande ». In : *Études tchèques et slovaques*, « Colloque Jan Neruda », *op. cit.*, pp.47-58.

⁵⁰⁵ Les articles de Neruda furent publiés dans *Dílo Jana Nerudy XX, Divadelní studie a referáty, Do « Prozatímního » 1857-1862* [Œuvre de Jan Neruda XX, Études du théâtre et exposés, Jusqu'au « Provisoire »], Prague, Nakladatelé Kvasnička a Hampl, 1924.

⁵⁰⁶ Marie Scherrer, « Quelques sources des *Tableaux parisiens* de Neruda ». In : *Revue des Études slaves*, tome XVI, Fascicules 3 et 4, Paris, Imprimerie Nationale, 1936, p. 237.

⁵⁰⁷ Cf. Miloslav Novotný, *Život Jana Nerudy, IV, Dopisy – dokumenty, Arabesky-Rodinná kronika-Pařížské obrázky (1. ledna 1863 – 30. září 1864)* [La Vie de Jan Neruda, IV, Lettres – documents, Les Arabesques – Une Chronique de famille – Les Tableaux parisiens], Prague, Československý spisovatel, 1956 « *Od 13. května 1863* » [« À partir du 13 mai 1863 »], p. 93.

⁵⁰⁸ Jan Neruda, *Pařížské obrázky*, (« Les Tableaux parisiens »), Prague, Sklad kněhupectví J. Nováka a Josefa R. Vilímka, 1864 ; extraits traduits et présentés par Antoine Marès. In : *Études tchèques et slovaques*, « Colloque Jan Neruda », *op. cit.*, p. 69-101.

⁵⁰⁹ En 1862 parut un article de J. Haussmann dans la revue pragoise *Lumír* sur l'origine tchèque d'Henri Murger. Cf. Aleš Haman, « *Dvoji cesta k modernosti (Neruda a Baudelaire)* » [« Double chemin vers la modernité (Neruda et Baudelaire) »]. In : *Česká literatura* [Littérature tchèque], *op. cit.*, p. 255.

de la vie de bohème constituent une suite aux histoires relatées dans les feuilletons de Murger. Certains chapitres des *Scènes de la vie de bohème* parurent dans la revue littéraire *Le Corsaire*. L'ensemble, désigné comme roman, paraît en 1851. Au moment de la sortie de celui-ci, les histoires de la bohème parisienne ont déjà été montées sur scène au Théâtre des Variétés dans le drame *La Vie de Bohème* qui était une adaptation de Théodore Barrière.⁵¹⁰

Outre le roman de Murger, Neruda peut connaître aussi l'existence de la pièce de théâtre car, comme l'écrit Maria Scherrer, il s'est préparé avant de venir à Paris. Il a lu le Baedeker de Paris dans l'édition de 1862 et un livre de Vernon, *Paris en 1850. Les théâtres de Paris de 1806 à 1860*.⁵¹¹ Neruda mentionne aussi Paul de Kock comme l'un de ses modèles littéraires.⁵¹² Puis il cite un passage des *Mystères de Paris* d'Eugène Sue dans le feuilleton inaugural « Du haut de Notre-Dame »⁵¹³ et note avoir lu le *Magazine théâtral illustré*⁵¹⁴, les *Petit journal*⁵¹⁵ et le *Journal amusant*. Le style du feuilleton de Neruda fut néanmoins

⁵¹⁰ La première de la pièce a lieu en 1849 et connaît un succès. Les rôles de Mimi et de Musette sont joués par Marguerite Thuillier et Adèle Page. Cf. *Encyclopedia of the romantic era, 1760-1850*, Christopher John Murray, Londres, Taylor & Francis, 2004, p. 766. Plus tard, l'ouvrage célèbre sert d'inspiration à l'opéra de Giacomo Puccini *La Bohème* qui est représenté pour la première fois au Théâtre Regio de Turin en février 1896.

⁵¹¹ Marie Scherrer, « Quelques sources des tableaux parisiens de Neruda ». In : *Revue des études slaves*, op. cit., p. 238.

⁵¹² « Nejlepší místa obraly sobě trhy na květiny, majíť vždy nějakou romantickou stafáž, na příklad Madeleinu, place St. Sulpice, atd. Tyto trhy jsou dějištěm sterých novel francouzských, a květinářka kytku svou pečlivě v bílý papír zavinující je již zvěčněna Paul de Kockem. » [Les meilleurs endroits sont déjà pris par les marchés aux fleurs. Ils sont toujours placés dans un décor romantique, par exemple à Madeleine, à la place Saint Sulpice etc. Ces marchés servirent d'inspiration aux scènes dans d'innombrables nouvelles françaises. La fleuriste, soigneusement enveloppant son bouquet dans un papier blanc, fut immortalisée par Paul de Kock.], Jan Neruda « Jak oznamují a jak prodávají obchodníci pařížští » [« Comment les commerçants parisiens annoncent et vendent »]. *Pařížské obrázky (Les Tableaux parisiens)*, op. cit., p. 36. Une autre mention à l'œuvre de Paul de Kock est faite dans le feuilleton « Polosvět » [Le Demi-monde], op. cit., p. 80.

⁵¹³ Jan Neruda, « S Notre Dame », *Pařížské obrázky* (« Du haut de Notre-Dame », *Les Tableaux parisiens*), op. cit., p. 10 ; trad. par Antoine Marès op. cit., p. 77.

⁵¹⁴ Jan Neruda, « Divadla » [« Théâtres »]. In : *Pařížské obrázky (Les Tableaux parisiens)*, op. cit., p. 69.

⁵¹⁵ Cf. Jan Neruda, « Slované v Paříži » (« Les Slaves à Paris »), *Pařížské obrázky (Les Tableaux parisiens)*, op. cit.. « Le *Petit Journal*, quotidien populaire, avait été lancé en février 1863 par Polydore Millaud et avait emporté un tel succès qu'il devint rapidement, par son tirage, le premier journal de France. » Antoine Marès, « Les tableaux parisiens et le séjour de Jan Neruda en France en 1863 ». In : *Études tchèques et slovaques*, « Colloque Jan Neruda ». Dir. par Hana Jechova, op. cit., p. 71. En effet, sous le Second Empire, *Le Petit Journal* comptait 30 000 abonnés. Cf. *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Encyclopaedia universalis et Albin Michel, Paris, 1997, p. 674. Le prix de celui-ci fut un sou.

inspiré principalement par l'écrivain humoriste allemand Jean Paul, qu'il désigne comme le père fondateur de tous les feuilletonistes.⁵¹⁶

Les feuilletons de Neruda, écrits au cours de ses voyages, contiennent des informations pratiques. Comme le constate M. Scherrer : « résolument réaliste, n'ayant pas foi en la vertu agissante du 'beau', c'est de l'existence quotidienne, de 'l'humble vérité' qu'il cherchera à tirer des enseignements et des exemples pour ses lecteurs. »⁵¹⁷

Outre les renseignements concernant des adresses utiles ou des prix, nous l'avons dit, Neruda se livra à un exercice de « physiologiste », c'est-à-dire qu'il chercha à décrire une réalité humaine d'une manière caricaturale. Ce procédé, nous l'avons vu, était exploité par des revues humoristiques. À ce propos, Neruda note qu'il est possible de consulter tous les journaux tchèques, y compris les *Humoristické Listy* [Les Feuilles humoristiques], dans un café à côté du Palais royal. Ce dernier, nommé Café des Nations constitue alors le quartier général de la communauté des expatriés tchèques, formant la « Česká beseda » [la Table ronde des Tchèques].

Il y a même une bibliothèque où l'on lit pour soi ou pour les autres, où l'on raconte des histoires, et le garçon jette un œil curieux par-dessus l'épaule de ses hôtes sur les dessins de nos *Humoristické Listy*, qui représentent parfois des personnalités qui lui sont familières.⁵¹⁸

Neruda est intrigué par des figures typiquement parisiennes dont traitent également des cahiers de la « Bibliothèque pour rire » publiés dès le début des années 1840 à Paris.

⁵¹⁶ « Tak se dělo k oslavě Jean Paula, praotce všech feuilletonistů. » [« Il en était ainsi lors de la célébration de Jean Paul, l'arrière père de tous les feuilletonistes. »]. Feuilleton de *Hlas* [La Voix] *Historie posledních dnů. – Slavnost Jean Paula. – Vojenské příhody. – Pan Wentzely. – Ze starších dějin.* [Les événements de ces derniers jours – Célébration de Jean Paul – Histoires de l'armée – Monsieur Wentzely – De l'histoire ancienne] du 27 mars 1863. In : *Dílo Jana Nerudy XII, Feuilletony z let 1863 a 1864* [Œuvre de Jan Neruda XII, Feuilletons du 1863 et du 1864], Prague, rassemblé par Dr. Miloslav Novotný, Nakladatelé Kvasnička a Hampl, 1924, p. 25.

⁵¹⁷ Marie Scherrer, « Quelques sources des tableaux parisiens de Neruda ». In : *Revue des études slaves, op. cit.*, p. 242.

⁵¹⁸ « [...] Zde se čte, předčítá, vypravuje, a francouzský sklepník dívá se zvědavě přes ramena hostů na obrázky našich 'Humoristických', kteréž někdy mají i osobnosti jemu dobře známé. ». Jan Neruda, « Slované v Paříži », (« Les Slaves à Paris »), *Pařížské obrázky (Les Tableaux parisiens)*, *op. cit.*, p. 53 ; trad. par Antoine Marès, *op. cit.*, p. 86.

Chaque numéro des physiologies est consacré à un type de citadin. La description caricaturale est accompagnée d'illustrations.

L'une des figures qui attirent l'attention de Neruda lors de sa visite dans la capitale française fut le flâneur - ce nouveau type de Parisien - figure de proue de la société moderne européenne. Neruda reprit les mots français « flâneur et ouvrier » dans le titre d'un de ses feuillets. Après avoir présenté des types de Parisiens que l'on peut rencontrer le matin au marché, l'auteur oppose aux membres de la classe active, le type du flâneur. Ce dernier est caractéristique par sa tranquillité stoïque qui en fait un contraste vivant du brouhaha matinal.

Avec un calme olympique, avec une assurance indicible le flâneur s'assoit devant un café sur le boulevard et caresse sa barbe élégante ; un flot de travailleurs coule autour de lui simplement pour le divertir. Il dédaigne le monde entier excepté le garçon. Son assurance est son vrai diamant, il est bien membre d'un grand compagnonnage de flâneurs, héros de romans traduits dans toutes les langues. Il est bien vénéré dans les chansons de Ménétrier, de Désaugier, de Denneri et de Granger. Tout gamin qui passe lui chante avec un air d'une contredanse l'hymne à son honneur et ce refrain :

Moi, je flâne,
Qu'on m'approuve ou me condamne !
Moi, je flâne,
Je vois tout,
Je suis partout.⁵¹⁹

Les rapports qui existent entre les diverses classes sociales sont au cœur de l'intérêt des observations de Neruda. Le flâneur est peint comme une personne au dessus des simples travailleurs. Il figure dans des chansons et des romans. Il est à la fois réel et fantastique. Il incarne une légèreté et une insouciance qui ne peuvent, selon Neruda, être vécues ailleurs

⁵¹⁹« S olympickou klidností, s nedolčitelným sebevědomím sedí 'flâneur' před boulevardní kavárnou a hladí si elegantní vous ; proud pracujících valí se kolem něho jen pro jeho zábavu, on opovrhne celým světem, jen sklepníkem ne. Sebevědomí jeho je pravý diamant, vždyť je co člen velkého cechu flâneurského hrdinou do všech jazyků přeložených románů, vždyť ho opěvují chansony Ménétrierovy, Désaugierovy, Denneriho a Grangera, a s nápěvem některého contredansu zpívá mu každý kolemjdoucí gamin oslavující ho hymnu a refrain [...] ». Jan Neruda, « Různí lidé, Trhani, 'Báby' i 'Baby' », [« Des Gens divers, Les Loqueteux, Les 'Grand-mères' et les 'mémères' »], *Pařížské obrázky (Les Tableaux parisiens)*, op. cit., pp.13-14.

qu'à Paris : « [...] enfin le flâneur est une abomination pour tous les moralistes maquillés de fards moraux ; c'est une fleur rare pour ceux qui, ne connaissant pas Paris, ne savent pas le différencier des autres fleurs. »⁵²⁰

Neruda soutient l'idée que pour connaître le monde il faut se mettre en chemin. Il envoie une pique à l'adresse des moralistes contre lesquels, nous l'avons vu, il se bat en défendant de nouvelles approches artistiques, plus proches de la réalité.

Louis Huart écrit dans ses *Physiologies du flâneur* : « Bonnes jambes, bonnes oreilles, et bons yeux, - tels sont les principaux avantages physiques dont doit jouir tout Français véritablement digne de faire partie du club des flâneurs quand on en établira un, - ce qui ne peut pas tarder. »⁵²¹ Grâce à ces dons, le flâneur est en premier lieu un observateur. De même, Neruda, attentif à tous les détails de la vie quotidienne, devient flâneur à Paris et s'insère ainsi dans l'une des trois classes de la population parisienne. Car comme nous l'apprend Louis Huart,

Il n'y peut-être que trois classes de la société chez qui l'on trouve des cœurs et des jambes véritablement dignes d'appartenir à un flâneur. – Ces trois classes se composent des poètes, des artistes et des petits clercs d'avoués.

Quand nous disons poètes, nous ne prétendons pas exprimer par là qu'il faut avoir rimé des poèmes épiques, ou des bouquets à Cloris, - il faut avoir de la poésie, du cœur, chose plus rare encore et qui ne se trouve pas dans le Dictionnaire des rimes – et enfin de l'imagination.

Le flâneur compose tout un roman, rien que sur la simple rencontre en omnibus d'une petite dame au voile baissé, - puis l'instant d'après il se livre aux plus hautes considérations philosophiques, sociales et humanitaires, en admirant tous les prodiges que l'éducation peut obtenir de simples hannetons qui se battent en duel comme de véritables Saint-Georges.⁵²²

Neruda ne flâne pas dans Paris à la recherche des aperçus de la beauté absolue à l'instar de Charles Baudelaire (dont les *Fleurs du mal*, sortis six ans auparavant, ont dû échapper à l'attention de l'écrivain tchèque). Cependant, au cours de ses promenades, le feuilletoniste

⁵²⁰ « [...] flâneur konečně je hrůzou všech moralistů s morálním líčidlem, a vzácnou květinou těm, kteří neznajíce Paříž jeho ani od jiných květin rozeznati nedovedou. » *Idem*, p. 15.

⁵²¹ *Physiologie du flâneur*, tome 1, par M. Louis Huart, *op. cit.*, p.53.

⁵²² *Ibid.*, pp. 55-56.

ne reste pas insensible à l'inspiration poétique que lui renvoie la ville. Par exemple dans le feuilleton intitulé « *Mozaika lidí a života* » (« Une mosaïque de gens et de vie »), il saisit l'atmosphère unique qui règne dans les rues de la capitale de la modernité et décrit la foule des passants comme la mer.

Parfois le courant de la vie parisienne se heurte à un obstacle et un tourbillon se crée alors. Les vagues se mettent à tourner sur elles-mêmes et les gens sont ballottés, n'avançant plus qu'à peine de-ci de-là. Mais à la place d'Océanides sur un rivage de sable, il y a des grands-mères qui vendent des beignets, à la place d'Éole sur son rocher, il y a un chanteur ambulancier en guenilles qui entonne des refrains parisiens de foire.⁵²³

Neruda ne passa pas à côté d'un détail d'une grande importance. Même s'il s'agit d'une allusion, on remarque que ce qui distingue Paris de Prague et ce qui en fait une métropole c'est l'incontournable présence de la foule :

À partir du mois de février, le Parisien ne tient plus à l'intérieur du café. On aligne alors des tables et des chaises devant la porte au-dessous d'un toit de terrasse. C'est ici qu'il boit de la bière de Strasbourg ou du café et du cognac tous les soirs. Le flot de gens l'amuse copieusement.⁵²⁴

La foule est également l'élément essentiel de la vie parisienne.⁵²⁵ Elle nourrit le monde du commerce. Neruda décrit en détails toutes les astuces que trouvent les commerçants parisiens pour attirer leurs clients :

Du bas de ses trottoirs, Paris ressemble à un grand magasin. L'ondolement commercial déborde parfois jusqu'aux toits des

⁵²³ « *Někdy se ten proud pařížského života zarazí o překážku a nastane vír. Do kolečka se zatočí vlny a lid pokročí jen o málo sem a tam. Místo Okeanid na pískovém břehu jsou tu ale baby s napečenými 'božími milostmi', místo Aeola na skále je tu otrhaný muž s pařížsky jarmarečnými písničkami.* » Jan Neruda, « Mosaika lidí a života », (« Une mosaïque de gens et de vie »), *Pařížské obrázky (Les Tableaux parisiens)*, op. cit., 19 ; trad. du tchèque par Antoine Marès. Cité d'après la version électronique sur http://bohemia.free.fr/auteurs/neruda/tableaux/tableaux_3.htm (page consultée le 6 juillet 2008).

⁵²⁴ « *Již v únoru nevydrží to Pařížan uvnitř kavárny. Stolky a židle vynesou se mu v řadu před dvěře a pod plátěné přístřeší, a tu pije každého večera pivo ze Strasburgu nebo černou kávu s koňakem. Proudý lidstva jsou mu výdatnou zábavou.* » Jan Neruda, « *Půdorys obrázků dalších* » [« Le plan des tableaux suivants »], *Pařížské obrázky (Les Tableaux parisiens)*, op. cit., p. 27. Cf. les annexes, pp. 9-11.

⁵²⁵ Cf. les annexes, p. 12.

plus hautes maisons. Il n'y a que le Faubourg Saint-Germain qui refuse, dans sa fierté, cet éclat bariolé. Car l'aristocratie de fortune est déjà rassasiée du commerce. Quant à l'aristocratie de naissance, elle ne s'y rabaisse qu'en exil.⁵²⁶

Par ailleurs, Neruda en vrai flâneur, explore les passages parisiens. Dans l'un d'eux il trouve un magasin avec des produits tchèques. Ces considérations d'un visiteur dépaycé rappellent des notes du philosophe flâneur qui élut Paris son domicile provisoire, Walter Benjamin. C'est précisément l'époque du XIX^e siècle qui intéresse le philosophe. Néanmoins, lui-même a fait une expérience d'un Paris brillant qui renvoie des images à celui qui l'arpente à la fin des années 1920. La luminosité des rues, qui entraîne le flâneur à une rêverie consciente, est un autre aspect typique de Paris :

La ville se reflète dans mille yeux, mille objectifs. Car ce ne sont pas seulement le ciel et l'atmosphère, pas seulement les publicités lumineuses sur les boulevards du soir qui ont fait de Paris la « Ville lumière ». Paris est la « ville miroir » : l'asphalte poli comme un miroir de ses avenues. [...] Les miroirs sont l'élément spirituel de cette ville, son emblème, à l'intérieur duquel sont venus s'inscrire les emblèmes de toutes les écoles poétiques.

Les miroirs rendent chaque reflet sans retard mais par une translation symétrique, semblables en cela à la technique des répliques dans les comédies de Marivaux : les miroirs projettent l'extérieur animé, la rue, dans l'intérieur d'un café, à la manière d'un Hugo, d'un Vigny qui aimaient saisir des milieux et donner à leurs récits « un arrière-plan historique ».⁵²⁷

En effet, le voyage à Paris, « ville miroir », permet aussi à Neruda de trouver un chemin vers lui-même. Les feuillets sur la vie quotidienne des Parisiens sont toujours accompagnés d'une comparaison avec la situation dans sa patrie. Ce sont des questions

⁵²⁶ « Celá paterní Paříž je krám a často rozvlíní se obchod až po střechu nejvyšších domů. Jen pyšný Faubourg St. Germain odmítá pestrý ten lesk, neboť aristokracie peněžní vyrostla již z krámů a aristokracie rodu sníží se k nim leda ve vyhnanství. » Jan Neruda, *Pařížské obrázky*, « Jak oznamují a jak prodávají obchodníci pařížští » [« De la façon d'annoncer et de vendre des commerçants parisiens »], *Pařížské obrázky (Les Tableaux parisiens)*, op. cit., p. 32.

⁵²⁷ Walter Benjamin, *Images de pensée*, trad. Jean-François Poirier et Jean Lacoste, Paris, Christian Bourgois, coll. « Détroits », 1998, p.101. Cité d'après Walter Benjamin, *Les Chemins du Labyrinthe*, textes choisis et présentés par Jean Lacoste, Collection Voyager avec..., La Quinzaine Littéraire / Louis Vuitton, Paris, 2005, p. 147.

politiques concernant le statut des nations slaves (La Bohême et la Pologne) qui préoccupent l'écrivain tchèque dans un premier temps. Neruda profite de son voyage pour s'instruire sur les mœurs des Français mais il tâche également de nouer un contact avec les intellectuels slaves vivant en exil. En effet, durant son séjour à Paris il a l'occasion de s'entretenir sur des sujets politiques, notamment avec le leader de l'intelligentsia tchèque à l'étranger, Josef Václav Frič, ami de Neruda depuis 1854-1955.⁵²⁸ Frič l'amène à une soirée à la loge franc-maçonnique, Le Grand Orient, à laquelle sont convoqués les représentants de la communauté polonaise. Neruda sympathise avec ces derniers. En signe de fraternité slave il porte la « čamara » (habit traditionnel) et fréquente le Café des Nations. De même, il loue une chambre dans une maison habitée surtout par les Polonais, rue de l'École de Médecine. Les ressortissants slaves sont soudés en défendant la même cause : regagner l'autonomie de leurs pays respectifs. Cette idée est présente à l'arrière-fond des feuillets de Neruda qui se plaît à rappeler son lien affectif envers sa langue maternelle :

C'est à l'étranger qu'on apprend à aimer ses compatriotes – a écrit un jour un voyageur tchèque, Vocol si je ne m'abuse. Il est vrai que la patrie revêt tout son charme en dehors de son pays. Tout mot tchèque entendu à l'improviste, même dit d'une voix criarde, est une musique merveilleuse et saisissante.⁵²⁹

⁵²⁸ Cf. Antoine Marès, « Les tableaux parisiens et le séjour de Jan Neruda en France en 1863 ». In : *Études tchèques et slovaques*, « Colloque Jan Neruda », *op. cit.*, p. 69.

⁵²⁹ « 'Kdo se chce naučit krajany své milovat, musí je vyhledat v cizině', napsal kdys jistý cestující český, myslím že Vocol. Ano vlast nabývá teprvé [sic] v cizině plné kouzlo své, české slovo nenadále zaslechnuté zní i z nejzpevnějšího hrdla jako zvuk varhan [...] ». Jan Neruda, « Slované v Paříži » (« Les Slaves à Paris »), *Pařížské obrázky (Les Tableaux parisiens) op. cit.*, p.53 ; trad. du tchèque par Antoine Marès, *op. cit.*, p. 86.

Neruda recommande les voyages à tous ses compatriotes. Après son retour de Paris il écrit dans un feuillet : « Češi v cizině žijící jsou průměrně probuzenější než ti, kteří nebyli nikdy hranic své vlasti opustili ; vady cizí změnšují vady domácí a zvyšují domácí přednosti, ruch cizí činí i domácí klid příjemným, a na konec vymizí ona přehnaná kritičnost, jejíž vrchol je v náhledu, že v cizině je všechno dokonalejší. Protož jen ven, jen za hranice, třeba na dobu nedlouhou, použijte každé příležitosti lacinější, třeba by to jen do Michova bylo. »

« Les Tchèques vivant à l'étranger sont généralement plus éveillés que ceux qui n'ont jamais franchi les frontières de leur patrie ; les défauts des autres atténuent les défauts des nôtres et augmentent leurs qualités. Le vacarme étranger rend le calme local plus agréable. Enfin l'attitude critique exagérée, prônée par l'idée qu'à l'étranger tout est meilleur, disparaît. Ainsi allons-y, allons à l'étranger ne serait-ce que pour une courte période. Profitez de chaque occasion à bon prix, même s'il s'agit d'aller juste à Munich. »]. Feuillet *Výlet do Mnichova – Cestování. – Třetí most pražský*. [Voyage à Munich – Voyager – Troisième pont à Prague.] de *Hlas* [La Voix] du 19 septembre 1863. In : *Dílo Jana Nerudy XII, Feuilletony z let 1863 a 1864* [Œuvre de Jan Neruda XII, Feuilletons du 1863 et du 1864], Nakladatelé Kvasnička a Hampl, Prague, 1924, pp. 57-58.

De même, l'ennemi, l'Allemand, est omniprésent. Les réflexions sur les bienfaits de la flânerie ne sont pas exemptes de piques à son adresse. Dans le feuilleton intitulé « *Sekvana* » [« La Seine »], paru le 6 juin 1863, Neruda demande à ses lecteurs d'excuser la nature familière de son texte. L'écrivain avoue son mal du pays, puis il compare ses propres sensations à celles que doit éprouver un Allemand errant dans la capitale française :

Me permettez-vous aujourd'hui [...] que l'on bavarde un peu [...] rien que pour chasser le chagrin qui attriste un Pragois silencieux comme un enfant qui se trouve à l'étranger, qui afflige un Tchèque modeste mais pas aussi fortement qu'un Allemand « prodigieux ». Malgré son cosmopolitisme allemand il erre à Paris comme une brebis étourdie. Les Allemands en général devraient visiter Paris pour que leur enflure morale se dégonfle un peu ; après ils seraient plus beaux.⁵³⁰

On reconnaît ici le refus total des moralisateurs exprimé déjà dans le feuilleton sur le flâneur. Ce dernier, de par son allure peu ordinaire car désordonnée, est la cible de la critique des « gens graves », même en France. Victor Fournel écrit dans le chapitre « L'art de la flânerie. – Définition du badaud » de son livre *Ce qu'on voit dans les rues de Paris* :

Vie de fainéant ! allons donc ! Je ne voudrais dire de gros mots à personne ; mais on voit bien, hommes graves, que vous n'avez jamais flâné, et que vous en êtes notoirement incapables : car il n'est pas donné à tout le monde de pouvoir flâner naïvement, et pourtant savamment, comme fit jusqu'à son dernier jour cet aimable et charmant Nodier, le premier badaud du monde. Cette vie est, au contraire, pour qui sait la comprendre et la pratiquer, la plus active et la plus féconde en résultats utiles : un flâneur intelligent et consciencieux, qui remplit avec scrupule ses devoirs, observant tout et se souvenant de tout, peut jouer les premiers rôles dans la république de l'art. C'est un daguerréotype mobile et passionné qui garde les moindres traces,

⁵³⁰ « Dovolíte mně, abych dnes [...] s vámi [...] poklepal [...] jen tak pro zahrnutí stesku, který zde padá na tichého Pražáčka jako na dítě v cizině, na skromného Čecha ale přece méně než na 'světoborného' Němce, jenž vzdor svému světoobčanství německému bloudí po Paříži jako zblblá ovc. Němci by měli vesměs navštěvovat Paříž, aby morální opuchlost jejich poněkud oplaskla ; byli by pak hezčí. » Jan Neruda, « *Sekvana* » [« La Seine »], *Hlas* [La Voix], du 6. juin 1863 ; cité d'après Miloslav Novotný, « *Od 13. května 1863* » [« À partir du 13 mai 1863 »]. In : *Život Jana Nerudy, IV, Dopisy – dokumenty, Arabesky-Rodinná kronika-Pařížské obrázky (1. ledna 1863 – 30. září 1864)* [La Vie de Jan Neruda, IV, Lettres – documents, Les Arabesques – Une Chronique de famille – Les Tableaux parisiens, *op. cit.*, p. 98.

et en qui se reproduisent, avec leurs reflets changeants, la marche des choses, le mouvement de la cité, la physionomie multiple de l'esprit public, des croyances, des antipathies et des admirations de la foule.⁵³¹

L'image bigarrée que donne Neruda au cours de ses flâneries parisiennes est encadrée par deux vues opposées : ses feuillets s'ouvrent sur une vue du haut de la tour Eiffel. Le dernier feuillet décrit le cimetière de Montmartre. Après s'être rassasié du panorama de la ville qu'il rêva de visiter, Neruda s'incline devant ceux qui trouvèrent leur repos dans le sol de celle-ci, aux cimetières. L'exaltation des beautés de la capitale, observées « d'une perspective à vol d'oiseau », qu'inaugure les feuillets de Neruda, trouve son écho dans l'émouvante exhortation à la remémoration des exilés polonais devant le tombeau du poète Juliusz Słowacki au cimetière de Montmartre. Cette approche traduit le souci de Neruda d'observer de plus près et sous tous les angles possibles la capitale du XIX^e siècle. Il partage à la fois la conscience et la fascination du caractère éphémère de la vie avec Charles Baudelaire.⁵³² De même, les deux poètes se battent pour que la vie moderne entre dans l'art, que ce soit sous forme de poèmes en prose ou de feuillets.

La vie à Paris est pleine de spectacles bouleversants. Neruda constate que les Français savent vivre. En même temps il observe les foules entrant dans la Morgue, lieu qui a le pouvoir de magnétiser les Parisiens car c'est un petit théâtre de la mort.

L'homme simple ne traversera pas le pont voisin sans s'arrêter à la Morgue ; il est toujours poursuivi par la crainte secrète d'y trouver quelqu'un de cher. Quand la Morgue est fermée – ce qui se produit quand on dispose de nouveaux corps – une foule dense s'agglutine devant la petite maison.⁵³³

⁵³¹ Victor Fournel, *Ce qu'on voit dans les rues de Paris* (1855), *op. cit.*, p. 268. Texte numérisé cf. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k757298.image.f276.langFR#t> (page consultée le 18 novembre 2007).

⁵³² Outre la fascination par la mort, Aleš Haman démontre dans son article « Dvojí cesta k modernosti (Neruda a Baudelaire) » [« Double chemin vers la modernité (Neruda et Baudelaire) »] d'autres points communs des deux poètes dont certains relèvent plutôt de la sphère de leurs préférences personnelles (le dandysme, l'intérêt pour l'art, le goût pour des drogues, de l'acool et des femmes). In : *Česká literatura, op. cit.*, pp. 253-275.

⁵³³ « Prostý člověk nepřejde vedlejším mostem, aby se v Morgue nezastavil, je tam vždy tajným strachem hnán, že najde někoho milého. Když se Morgue ve dne někdy zavře, což se stává vždy, když se vystavuje mrtvola nová, nahromadí se silný houf před domem. » Jan Neruda, « Mosaika lidu a života » (« Une Mosaïque de gens et de vie »), *Pařížské obrázky (Les Tableaux parisiens)*, *op. cit.*, p. 169 ; trad. par Antoine Marès, cité d'après le site Bohemica http://bohemica.free.fr/auteurs/neruda/tableaux/tableaux_3.htm (page consultée le 18 novembre 2007).

Dans les feuillets de Neruda, les réflexions portant sur la vie humaine se mêlent aux faits divers qui ont la vocation de divertir le lecteur. Ce mélange de tons et de thèmes correspond au « style éphémère » qui est le sien.⁵³⁴ Ses procédés sont également issus de la tradition folklorique. Outre d'abondantes citations, qui permettent de faire part du tohu-bohu des rues de la capitale et qui transforme le feuilleton en une quasi conversation, l'auteur inclut dans ses articles les textes des chansons « de la rue » ou des tracts publicitaires. Souvent, il prend le rôle du narrateur comme dans les contes populaires afin d'entrer directement en contact avec son lecteur. Le critique littéraire Aleš Haman remarque que la prose de Neruda contient également des procédés journalistiques. De plus, son style aurait exercé une influence sur le développement notamment de la nouvelle grotesque de Jaroslav Hašek.⁵³⁵ Plus tard, il trouvera un écho aussi dans l'œuvre de Bohumil Hrabal.⁵³⁶

La Morgue fut un lieu hautement fréquenté par le peuple. Les corps y furent exposés afin d'être identifiés. Le taut de suicide des ouvriers et des gens vivant dans la misère étant élevé, il arrivait que des familles visitassent la morgue afin de retrouver leurs parents portés disparus. Cf. par exemple « La Morgue », in : Victor Fournel, *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, *op. cit.*, pp. 368-375.

⁵³⁴ Cf. Dalibor Tureček, *Fejeton Jana Nerudy* [Le Feuilleton de Jan Neruda], *op. cit.*, p. 110.

⁵³⁵ Avant la Grande guerre, deux journaux humoristiques tchèques portaient le nom de Neruda dans leurs titres : *Nový Neruda* et *Neruda*, tant l'humour de l'écrivain restait présent à l'esprit des journalistes. Jaroslav Hašek publiait dans le premier. Cf. Dalibor Tureček, *Fejeton Jana Nerudy* [Le Feuilleton de Jan Neruda], *op. cit.*, p. 118.

⁵³⁶ Cf. Aleš Haman, *Neruda prozaik* [Neruda prosateur], Prague, Odeon, 1968.

4. Les pèlerins, vagabonds et dandys dans la littérature tchèque au tournant des siècles

4. 1. Jaroslav Vrchlický – *Písně poutníka* [Les chants d'un pèlerin] ; une représentation du poète en Ahasvérus ou un renouveau du mythe du Juif errant à la fin du XIX^e siècle en Bohême.

Jaroslav Vrchlický, considéré dès ses débuts comme un grand poète tchèque, ami de l'historien Ernest Denis, à qui il donnait des cours de tchèque à Prague, aimait surtout la poésie de Victor Hugo.⁵³⁷ De même, il fut le premier à la traduire.⁵³⁸ En 1877 paraît l'anthologie de Vrchlický intitulée *Poesie francouzská nové doby* [La Poésie française des temps nouveaux].⁵³⁹ Il devint également traducteur de la *Divine comédie* de Dante et du poète Leopardi.⁵⁴⁰ Outre la poésie et les traductions, il est actif au théâtre. Ces pièces atteignent un haut niveau de popularité.

C'est également lui qui présente pour la première fois l'œuvre de Charles Baudelaire en traduction au public tchèque. Les premières traductions ont été publiées dans la revue littéraire pragoise *Lumír* et en 1895 paraît *Výbor z « Květů zla »* [Choix de poèmes des *Fleurs du mal*]⁵⁴¹ présentant un tiers des poèmes du recueil. Vrchlický collaborait sur ces traductions avec Jaroslav Goll, professeur d'histoire à l'Université de Prague. La parution de *Výbor z « Květů zla »* a suscité une réaction violente auprès des jeunes poètes et littéraires rassemblés autour de *Moderní revue* (La Revue moderne)⁵⁴² et le groupe des

⁵³⁷ *Básně Victora Huga* ([Les poèmes de Victor Hugo], trad. par Jaroslav Vrchlický, Prague, Ed. Grégr, 1874.

⁵³⁸ Par ailleurs, Vrchlický traduit de nombreux auteurs français (Balzac, Banville, Baudelaire, Bourget, Coppé, Corneille, Daudet, Gautier, Hugo, Lamartine, Leconte de Lisle, Maeterlinck, Molière, Musset, Sardou, Vacquerie, Voltaire et d'autres).

⁵³⁹ *Poesie francouzská nové doby* [La poésie française des temps nouveaux], trad. par Jaroslav Vrchlický, Prague, Ed. Grégr, 1877.

⁵⁴⁰ Étant extrêmement doué pour les langues, Vrchlický traduit également de l'anglais, de l'allemand, de l'espagnol, du portugais, du provençal, du polonais, du slovène, du catalan et du latin.

⁵⁴¹ Charles Baudelaire, *Výbor z « Květů zla »* [Choix de poèmes des *Fleurs du mal*], trad. par Jaroslav Vrchlický, Prague, Jan Otto, 1895.

⁵⁴² *Moderní revue* [Revue moderne] paraît entre 1894-1925 et concentre les poètes symbolistes et décadents tchèques. Éditée par les poètes Jiří Karásek ze Lvovic, Arnošt Procházka et Karel Hlaváček (à ses débuts), elle présente les œuvres, traduites ou en version originale, notamment de Charles Baudelaire, Paul Verlaine,

signataires du programme intitulé *Manifeste české moderny* [Le Manifeste de la modernité tchèque]⁵⁴³ notamment de F. X. Šalda et d'Arnošt Procházka qui vénéraient l'œuvre de Baudelaire et considéraient la traduction de Vrchlický comme insuffisante car trop éloquente et éloignée de l'esprit de Baudelaire. Les jeunes poètes, que Vrchlický lui-même surnomma « les modernes », refusaient aussi bien sa poésie lyrique, en la considérant comme un retour en arrière, que ses pièces de théâtre qui puisent leur inspiration dans les sujets historiques. Ainsi, s'instaure une polémique, parfois assez violente, entre le poète et les jeunes auteurs dans les pages des revues littéraires.⁵⁴⁴

Dans cette période tumultueuse à cause de la critique publique qu'il essuie, et particulièrement douloureuse du point de vue personnel (car il apprend que sa jeune femme a une liaison avec un homme qu'il connaît personnellement, un acteur du Théâtre national),⁵⁴⁵ Vrchlický publie un recueil de poèmes intitulé *Písně poutníka* [Les Chants d'un pèlerin].⁵⁴⁶

Il s'agit d'un ensemble de cent cinq poèmes méditatifs présentant un bilan de la vie d'un homme vieillissant. Vrchlický les dédie à son ami et poète Josef Václav Sládek pour son cinquantième anniversaire. « *Písně poutníka* » [Les Chants d'un pèlerin] retracent le chemin de la vie de Vrchlický et s'articulent autour de deux thèmes majeurs : un long voyage à travers le monde qui mène le pèlerin vers la perte des idéaux et une profonde déception amoureuse qui vient se greffer à ce désenchantement. Ces deux thèmes sont annoncés par deux épigraphes. « *Ich bin ein Pilgerim und Wandersmann* »,⁵⁴⁷ citation d'un

Stéphane Mallarmé, Oscar Wilde, Maurice Maeterlinck, Émile Verhaeren, Stanisław Przybyszewski ou Paul Leppin et l'œuvre philosophique de Friedrich Nietzsche. Nourri par l'atmosphère de la fin du XIX^e siècle, les poètes décadents sont proches du mouvement anarchiste, partagent la volonté de choquer, revendiquent la liberté des mœurs et sont pour la libération de l'art de toutes ses fonctions, excepté de la fonction esthétique : l'art pour l'art.

⁵⁴³ Publié dans le premier numéro de 1896 de la revue *Rozhledy* [Panorama], le *Manifeste české moderny* [Le Manifeste des auteurs modernes tchèques] déclare la nécessité de l'individualisme et de l'originalité dans la littérature. Pour la diversité des opinions des signataires, le groupe n'a pas duré longtemps. Le manifeste a été signé par F. X. Šalda, František Krejčí, Josef Svatopluk Machar, Antonín Sova, Otakar Březina, Vilém Mrštík, Josef Karel Šlejhar, Jan Třebický, Vilém Chod, Josef Pelcl, František Soukup.

⁵⁴⁴ Cf. par exemple F. X. Šalda, « Polemika s Jaroslavem Vrchlickým » [« Polémique avec Jaroslavem Vrchlický »]. In : *Soubor díla F. X. Šaldy 11, Kritické projevy 2. 1894-1895* [Œuvre de F. X. Šalda 11, Les discours critiques 2. 1894-1895], Prague, Melantrich, 1950.

⁵⁴⁵ La blessure du mari trompé fut d'autant plus profonde qu'il apprit également que deux de ses trois enfants ne furent pas les siens.

⁵⁴⁶ Jaroslav Vrchlický, « *Písně poutníka* » [« Les Chants d'un pèlerin »], Prague, Jan Otto, 1895. Cf. notre traduction des extraits du poème dans les annexes, p. 13.

⁵⁴⁷ Je suis un pèlerin et un voyageur.

poète et auteur de proses historiques suisse, contemporain de Vrchlický, Conrad Ferdinand Meyer. Le second est repris d'un vieux *ex-libris* français

Plus à me frapper on s'amuse
Tant plus de marteaux on y use.⁵⁴⁸

Le pèlerin ressent une grande désillusion et se demande où le mène le chemin de la vie. Dans ses souvenirs, il se remémore un vieux débat qu'il a eu avec un abbé. Le pèlerin et l'homme d'Église réfléchissent sur deux idées d'ordre moral, fondamentalement opposées : faut-il suivre un programme fixe, être fidèle aux valeurs prédéterminées ou vaut-il mieux se laisser guider par le cours des événements et chercher sa voie personnelle et spirituelle au fur et à mesure que l'on acquiert les expériences ? La citation rappelle la phrase mise en exergue du recueil. Or, il semble que le poète se demande s'il faut choisir d'être pèlerin donc un homme qui se déplace vers son but sur un itinéraire donné à l'avance en réfléchissant à des questions d'ordre moral et spirituel ou un voyageur qui découvre les beautés du monde terrestre et se laisse guider par elles, quitte à changer sa trajectoire. Naturellement, l'abbé lui recommande de suivre un chemin tracé. C'est le sentiment du désenchantement, crée le fil rouge du recueil. Le poète déplore le manque d'amour. Ce plaisir appartient définitivement au temps passé. Dans un chant il se décrit comme un veuf esseulé, chassé de son foyer avec un cœur meurtri. Cette solitude constitue le moteur qui le pousse sur les routes du monde dont il compte chanter les beautés. Ainsi, revêt-il une posture de témoin :

Mon nom est pèlerin,
je vous vois tous, je vous observe,
et je vous comprends et vous plains !⁵⁴⁹

Le pèlerin avoue donc son désir de rencontrer sur sa route le Juif errant.

Ahasvérus arpente le monde, me dit-on,
Depuis des siècles, compagnon,

⁵⁴⁸ En français dans le texte original.

⁵⁴⁹ « *A já poutník služi, / všecy vidím vás a pozoruji, / všecy chápu, všecy polituji !* ». Jaroslav Vrchlický, *Písně poutníka, op. cit.*, p. 144.

Dans la neige d'hivers, dans les printemps fleuris
habillé en loques, déchiré, sali.

Tignasse grise et visage ridé
Par la lutte de jour et de nuit
Mais dans ses yeux profonds, agités,
une flamme ardente luit.

Je ne sais combien de fois on me narrait
cette légende au temps de mon enfance.
Si un jour il sur mon chemin allait
Je crierais de joie : quelle chance !

Depuis toujours je chéris un souhait,
sur mes chemins de pèlerin
entrevoir ses traits
sur une route courbée.⁵⁵⁰

Le personnage mythique est dans ces vers décrit comme un pauvre homme, vieux et seul qui ressemble au poète narrateur. Il n'est donc point surprenant qu'on apprenne le fait que le Juif errant et le poète ne font qu'un.

- mon visage tracé, vieux
Et une lueur me font appel,
une flamme brûle dans mes yeux,
d'un feu éternel.

Et je sentais le symbole se vêtir
d'une cape d'un fantôme sournois
tout comme la vérité l'étoffe du poème rejoint :
Ahasvérus, c'est moi !⁵⁵¹

Le poème est une plainte du poète vieillissant et mal aimé, critiqué par la jeune génération des littéraires et abandonné par sa femme. Sa forme régulière et les rimes peu originales font que ce texte reste un moyen pour le poète de se soulager en écrivant plutôt qu'une

⁵⁵⁰ « Ahasver prý chodí světem / stověký to brach, / sněhem zimy, jara květem, / oděv –cár a prach. / Šedá kštica a tvář zryta / bojem dnem i snem, / v hlubokých však očích kmítá / cos mu plamenem. / Báji tu jsem v mládí slyšel / nevím kolikrát. / Kdyby někdy vstříc mi vyšel / viděl bych jej rád ! / Na mnohé své dlouhé pouti /u záhybu cest / v tvář mu aspoň pohlédnouti, / dávný můj sen jest.» *Ibid.*, p. 61.

⁵⁵¹ « Vlastní tahy, tvář má zrytá / kynuly blíž sem / i zář, jež mi v očích kmítá / věčným plamenem. / A já cítil symbol jasně / halící se v klam / jako pravda roucho básně : / Ahasver jsem sám ! » *Ibid.*, p. 68.

œuvre destinée à un large public. Le motif du Juif errant et la projection de l'auteur dans cette figure maudite soulève des questions. L'on sait que Vrchlický traduisait des poèmes de Charles Baudelaire à l'époque de la rédaction des *Chants d'un pèlerin*. De plus, à cette époque il est publiquement critiqué, et vit une crise de création et personnelle. Ceci explique le fait qu'il se représente en poète maudit, rejeté et décadent.⁵⁵² Or, l'image stylisée du poète en Juif errant peut être interprétée comme une tentative de suivre les tendances de l'époque et de s'approprier un motif qui apparaît au tournant des siècles fréquemment non seulement dans la littérature tchèque mais aussi dans les arts plastiques. Une exposition intitulée *V barvách chorobných. Idea dekadence a umění v českých zemích 1880-1914* [Dans les couleurs malades – L'Idée de la décadence et l'art en Bohême 1880-1914]⁵⁵³ à Prague en 2006 a confronté plusieurs tableaux représentant les figures du Juif errant, des pèlerins, bannis et somnambules qui reflètent l'atmosphère de la société et l'homogénéité des thèmes abordés par les artistes qui cherchent à s'extirper des étreintes des conventions, qu'elles soient littéraires, artistiques ou sociales, afin de trouver une voix originale et moderne qui passe néanmoins par la révision des mythes et motifs moyenâgeux.

4. 2. L'errance et le retour au Moyen Âge dans *Gotická duše* [Une Âme gothique] de Jiří Karásek ze Lvovic

Jiří Karásek ze Lvovic et d'autres littéraires de la jeune génération décrivent l'atmosphère du début des années 1890 en Bohême comme « décadente ». Pourtant, Jiří Karásek ze Lvovic refuse que l'on parle d'une « école décadente » à laquelle la critique l'a souvent

⁵⁵² En 1894, Vrchlický publie un recueil de poésie dans lequel il exprime le sentiment de déception. Cf. *Okna v bouři* [Fenêtres dans l'orage], Prague, F. Šimáček, 1894.

⁵⁵³ Nous citons quelques tableaux représentés à l'exposition *V barvách chorobných. Idea dekadence a umění v českých zemích 1880-1914* [En couleurs malades : l'idée de la décadence et l'art dans les pays tchèques 1880-1914] qui a eu lieu à la Maison municipale (Obecní dům) à Prague du 15 novembre 2006 au 18 février 2007 : Karel Hlaváček, *Vyhnanec* [Banni] de 1867-7, *Poutnice* [Pèlerine] – cycle, 1897 ; Hanuš Schweiger, *Ahasver* [Ahasvérus], 1885 ; Fr. Houska, *Poutníci* [Pèlerins] ; Gabriel Cornelius Max, *Ahasver* [Ahasvérus], 1875 ; Max. Pirner, *Náměsíčná* [La Somnambule], 1878 ; Josef Váchal *Náměsíčník* [Le Somnambule], avant 1910 ; Zrzavý, *Náměsíčník* [Le Somnambule], 1913.

associée.⁵⁵⁴ F. X. Šalda confirme le sentiment de désenchantement qui unit les signataires du *Manifeste české moderny* (Manifeste des auteurs modernes tchèques) :

C'était une époque étrange cette fin des années 1880, début des années 1890. Crépusculaire, aride, désespérée, littéralement proche du suicide. L'ancien avait été vécu depuis longtemps, il était en train de mourir, oui, était déjà mort mais il n'était pas tombé de la branche de la vie et empêchait ainsi le nouveau d'éclore ; ce dernier ne pouvait pas naître.⁵⁵⁵

Jiří Karásek ze Lvovic, poète, critique littéraire, auteur de pièces de théâtre et collectionneur d'art, publie ses poèmes dans des revues littéraires depuis 1892. En 1894 paraît son premier recueil de poésie intitulé *Zazděná okna* [Les Fenêtres emmurées].⁵⁵⁶ La même année, au côté d'Arnošt Procházka, le poète fonde *Moderní revue* (La Revue moderne) où paraissent notamment les poèmes de Charles Baudelaire et de Paul Verlaine. La revue cesse d'exister après la mort de Procházka, en 1925.

Jiří Karásek ze Lvovic appartient à la jeune génération qui s'oppose aux « bardes » de la littérature tchèque représentés, outre Jaroslav Vrchlický, par Jan Neruda, Josef Václav Sládek, Julius Zeyer, Alois Jirásek, Antal Stašek, Karel Václav Rais et Jakub Arbes.

Or, malgré son caractère moderne, son œuvre ne suscite pas une réaction enthousiaste auprès des jeunes critiques.

Que mon œuvre soit refusée par les vieux critiques, tels Zákrejs, Krásnohorská, Sládek ne m'étonne pas. Mais même les jeunes étaient contre moi. Šalda et Krejčí m'ont accusé d'être poseur. Mais je me souviens que Šalda a écrit une critique tout à fait objective du livre *Sexus necans*.⁵⁵⁷

⁵⁵⁴ Jiří Karásek ze Lvovic, Vilém Závada « *Chvilí u Jiřího Karáska ze Lvovic* » [« Un moment chez Jiří Karásek ze Lvovic »], *Rozpravy Aventina, týdeník pro literaturu, umění a kritiku* [Les débats d'Aventinum, hebdomadaire pour la littérature, l'art et la critique], l'année VI., No. 4, 1930-1931, p. 38.

⁵⁵⁵ « *Byla to podivná doba, ten konec let osmdesátých, ten začátek let devadesátých. Soumračná, vyprahlá, zoufalá, blížká sebevražda do slova a do písmene. Staré bylo dávno dožito, odumíralo, ano odumřelo již, ale neodpadlo z větve života a bránilo tak rozpuku nového, které se nemohlo narodit.* » F. X. Šalda, *Juvenilia*, [Les Juvenilia], Prague, Aventinum, 1925, p. 10.

⁵⁵⁶ Jiří Karásek ze Lvovic, *Zazděná okna* [Les Fenêtres emmurées], Velké Meziříčí, Nakladatelství Šaška a Frgala, 1894.

⁵⁵⁷ « *Že mé dílo odmítala kritika stará, jako Zákrejs, Krásnohorská, Sládek, tomu se nedivím. Ale proti mně stála i kritika mladá. Šalda i Krejčí vinili mě z posérství. Ale vzpomínám si, že Šalda napsal v Literárních listech o knize Sexus necans kritiku zcela objektivní.* » Jiří Karásek ze Lvovic, Vilém Závada « *Chvilí u Jiřího*

L'image de « poseur » que Jiří Karásek ze Lvovic suscite chez certains critiques est renforcée par le fait qu'il ajoute à son nom un titre de noblesse et affirme appartenir à la famille du célèbre astronome Cyprián Lvovický ze Lvovic, vivant au XVI^e siècle.

En 1900, Jiří Karásek ze Lvovic écrit un roman nommé *Gotická duše* [Une Âme gothique]. En guise d'introduction, l'auteur présente son héros comme un jeune homme réduit à tourner en rond dans sa chambre ou à errer dans les rues de Prague, plongé dans ses pensées.⁵⁵⁸ Les déambulations du héros, qui sont d'ordre spirituel, le mènent à des réflexions portant sur la séparation entre le monde des rêves et le monde réel, sur l'impossibilité du héros à trouver une âme sœur parmi les mortels, sur l'existence de Dieu ou sur l'identité nationale tchèque. L'impossibilité de s'accrocher à des valeurs de son temps force le jeune homme sans nom à errer à travers Prague, qui lui révèle son illustre passé historique. C'est également au cours d'une promenade dans cette ville que le héros rencontre un étranger sur la colline de Petřín. Il espère trouver en lui un ami, mais, hypnotisé par son regard vert, s'éloigne dans un univers onirique. Par conséquent, la tentative d'approche d'un autre être humain échoue car il s'agit de son double.

La ville en tant qu'univers fantomatique est réduite à des églises, des cloîtres et à des rues désertes. Les rêves et les hallucinations que subit le héros l'amènent au bord de la folie. L'errant solitaire de *Gotická duše* [Une Âme gothique] essaie de s'éloigner le plus possible de la réalité et de ne pas y être impliqué.

La réalité ne sert qu'un objectif dans l'art : l'artiste doit la connaître pour savoir comment l'éviter. Il doit en prendre des leçons pour savoir comment s'éloigner d'elle.⁵⁵⁹

Cette opposition au réalisme que revendique Jiří Karásek ze Lvovic est commune à tous les signataires du *Manifest české moderny* [Manifeste des auteurs modernes tchèques] qui fait appel à un engagement absolu du poète.

Karáska ze Lvovic » [« Un moment chez Jiří Karásek ze Lvovic »], *Rozpravy Aventina, týdeník pro literaturu, umění a kritiku* [Les débats d'Aventinum, hebdomadaire pour la littérature, l'art et la critique], *op. cit.*, p. 37.

⁵⁵⁸ Cf. Jiří Karásek ze Lvovic, *Gotická duše* [Une Âme gothique], Prague, O. Štorch-Marien, 1921, (Première édition : Prague, Kamilla Neumannová, 1905), p. 5.

⁵⁵⁹ « *Skutečnost jest jen k jedinému účelu v umění : umělec má ji rozpoznávati, by věděl, jak se jí vyvarovati. Má z ní bráti poučení, by věděl, jak od ní se vzdalovati.* » Jiří Karásek ze Lvovic, *Gotická duše* [Une Âme gothique], *op. cit.*, p. 6.

Artiste, mets ton sang, ton cerveau, toi-même dans ton œuvre – toi, ton cerveau, ton sang vont y vivre et respirer et elle va vivre à travers eux. On veut de la vérité dans l'art, pas celle qui photographie les choses extérieures mais cette honnête vérité intérieure qui n'a qu'une seule norme, son porteur – l'individualité.⁵⁶⁰

« L'autre côté » du monde visible devient la patrie du héros de *Gotická duše* [Une Âme gothique]. Le renversement total qui s'opère dans l'âme du héros a pour conséquence qu'il se sent comme un Lazare ressuscité par le Christ dans les rues de Prague et parmi les êtres vivants, à qui il n'a pas adressé la parole depuis des lustres car, d'après sa confession, « son âme n'était pas de ce monde »,⁵⁶¹ « Dehors, dans le monde il était comme Lazare [...] inconscient et confus. »⁵⁶²

Le basculement vers « l'autre côté » est favorisé par ses déambulations pragoises et par sa fréquentation des églises, chapelles, cryptes et cloîtres où il parle avec « les choses mortes ».⁵⁶³ Ainsi sent-il que « [...] son âme s'est retrouvée dans un cercle ensorcelé ».⁵⁶⁴ Celui-ci enveloppe aussi le héros dans une illusion (*klam*). Il croit avoir une « âme gothique », or le gothique est mort tout comme la ville à travers laquelle il marche dans ses rêves.

Il marchait solennellement sur le pavé de Prague morte. Il lui semblait que l'éternité elle-même y marchait sur la poussière de la putréfaction [...]. C'était un héritier des morts. Et tous ceux qui vivaient en ce lieu étaient des héritiers du passé.⁵⁶⁵

⁵⁶⁰ « Umělče, dej do svého díla svou krev, svůj mozek, sebe – ty, tvůj mozek, tvá krev bude žítí a dýchati v něm a on žítí bude jimi. Chceme pravdu v umění, ne tu, jež je fotografií věcí vnějších, ale tu poctivou pravdu vnitřní, již je normou jen její nositel – individuum. » *Manifest české moderny* [Le Manifeste des auteurs modernes tchèques], cité d'après le site internet <http://www.ceskaliteratura.cz/dok/mmoderny.htm> (page consultée le 6 mai 2009).

⁵⁶¹ « Protože jeho duše nebyla z tohoto světa. » Jiří Karásek ze Lvovic, *Gotická duše* [Une Âme gothique], *op. cit.*, p. 20.

⁵⁶² « Venku ve světě byl Lazarem [...] nevědomým a zmateným », *ibid.*, p. 14.

⁵⁶³ « Il ne parlait qu'aux choses mortes [...] ». [« Hovořil jen s mrtvými věcmi [...] »], Jiří Karásek ze Lvovic, *Gotická duše* [Une Âme gothique], *op. cit.*, p. 14.

⁵⁶⁴ « Cítil, že se ocitla jeho duše v očarováném jich kruhu. » [« Il a senti que son âme se trouvait dans leur cercle ensorcelé »], *ibid.*, p. 14.

⁵⁶⁵ « Šel slavnostně dlažbou mrtvé Prahy. Zdálo se mu, že tu již sama věčnost chodí po prachu zetlení. [...] Byl dědicem mrtvých. A všichni, kdo tu žili, byli dědici minulosti. » *ibid.*, pp. 43 et 49.

Prague magique devient le leitmotiv de l'époque du tournant des siècles. Selon Xavier Galmiche et Delphine Bechtel

On peut parler d'une certaine délectation maniériste et ludique dans l'exploitation parfois un peu mécanique de ces motifs magiques empruntés à la Renaissance : ils sont tous liés au mythe du labyrinthe [...].⁵⁶⁶

Le motif du labyrinthe apparaît dans le roman de Jiří Karásek ze Lvovic à plusieurs niveaux. L'errance du héros ressemble à un parcours dans le labyrinthe de son âme. La recherche d'une entente entre le héros est scandée aussi par les monologues auxquels le personnage principal se livre face à Dieu. Par ailleurs, ceux-ci font écho à la vie de l'auteur qui a commencé puis abandonné des études de théologie. Le héros se perd aussi dans le labyrinthe du doute. Après s'être détourné de Dieu, il devient la proie des âmes mortes dont il se méfie en ignorant si leurs intentions sont bonnes ou mauvaises.

Le héros réalise, une fois son état de santé dégradé, qu'il est nécessaire de se réconcilier avec Dieu pour ne pas se fermer la porte du Paradis. « Mais la vision d'une nouvelle vie exigeait nécessairement une réconciliation avec Dieu. »⁵⁶⁷ Pour cette raison, le héros visite les lieux de pèlerinage traditionnels en Bohême, Svatá hora et Stará Boleslav.⁵⁶⁸

L'errance qui se caractérise par l'absence du chemin est ainsi à la fin remplacée par l'image du pèlerinage qui représente, pour le héros, une manière de se relier à Dieu et de pouvoir accueillir sereinement la mort.

Le passé et l'époque gothique renaissent dans les rues de la capitale dont on devine seulement les murs des maisons et les contours des cathédrales. En accord avec les prémisses esthétiques exposées ci-dessus, l'espace urbain et la déambulation à travers celui-ci ne sont décrits que par les sentiments et les associations du héros qui a les traits autobiographiques de l'auteur.

⁵⁶⁶ Delphine Bechtel, Xavier Galmiche, « Le grand corps de la ville : représentations allégoriques de Prague autour de 1900 », in : *Cahiers slaves*, Paris, Université Paris-Sorbonne-Paris IV, No. 9, 2008, p. 416.

⁵⁶⁷ « *Ale k představě nového života nezbytně náležela nutnost smíru s Bohem.* », *Gotická duše* [Une Âme gothique], *op. cit.*, p. 84.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 92.

La marche du héros sur les pavés des vieux quartiers pragois change en voyage à travers les époques et se transforme en initiation à la vie d'outre-tombe. De cette sorte, ses déambulations ressemblent à un pèlerinage.

Le Moyen Âge ressuscitait dans les rues qui allaient en rétrécissant dans les ténèbres, serrant contre elles des rangées de maisons taciturnes. La nuit rendait à la ville sa physionomie ancienne et changeait le souvenir de la gloire d'autrefois en un instant du présent. [...].⁵⁶⁹

Néanmoins, le pèlerinage tourne en errance. L'obscurité et l'introspection enferment le héros qui se sent condamné à ne jamais connaître le bonheur. En citant une phrase de Pascal qui désigne la recherche du bonheur comme le principe de la vie, l'errant à l'âme gothique s'exclame :

Chercher, chercher éternellement ! Ne jamais trouver ! Quelle souffrance !⁵⁷⁰

Ce propos, exprimé comme un verdict qui condamne le héros à une errance éternelle l'allie avec la figure du Juif errant, abondamment représentée dans la littérature et l'art tchèques de l'époque. Sans qu'il y ait une allusion explicite à la parenté de l'errant à l'âme gothique avec la figure mythique, le héros est en proie à des maux similaires. Sa vie ressemble à une errance car il n'atteint jamais son but, ne trouve jamais le bonheur. Ressuscité comme Lazare, en se promenant sur les pavés de Prague, il vit une seconde vie et à travers ses rêves et visions, il peut voyager dans le temps, retourner au Moyen Âge et entretenir les souvenirs de cette époque. Ainsi, tente-t-il de devenir un témoin des temps à l'instar du Juif errant.

Le pouvoir magique de Prague nocturne qui renforce l'image de la ville aux cent tours en tant que siège des astrologues est développé dans le livre *Román Manfreda Macmillena* [Le

⁵⁶⁹ « Středověk oživoval v ulicích, jež se zužovaly v temnotách, přimykající k sobě řady mlčenlivých domů. Noc vracela městu jeho starou tvářnost a měnila vzpomínku dávné slávy na okamžik v skutečnosti [...] », *ibid.*, p. 50.

⁵⁷⁰ « Hledati, věčně hledati ! Nikdy nenalézati ! Jaká muka ! », *ibid.*, p. 24.

Roman de Manfred Macmillen]⁵⁷¹ de Jiří Karásek ze Lvovic. Les astrologues et les faiseurs d'or sont intrinsèquement liés à l'époque du règne de l'empereur Rodolphe II et à sa cour qui a élu son siège dans la capitale de la Bohême. Comme l'écrit Angelo Maria Ripellino, « L'astrologue est un personnage-clé de la mythologie pragoise : personnage qui, bien souvent, s'identifie à l'alchimiste. »⁵⁷² Ce sujet a été abordé par ses prédécesseurs, notamment par Vítězslav Hálek dans la pièce de théâtre *Král Rudolf* [Le Roi Rodolphe] ou par Josef Svátek dans le roman historique *Astrologue* [*Hvězdopravec*].⁵⁷³

La magie de la sagesse rabbinique et la légende du Golem, qui resurgit à l'époque rodolphienne, a été mise en scène notamment par Jaroslav Vrchlický dans une comédie intitulée *Rabínská moudrost* [La Sagesse rabbinique]. Gustav Meyrink publie son célèbre roman *Der Golem* (Le Golem) en 1915.⁵⁷⁴

Par ailleurs, la déambulation à travers la ville nocturne est mise en scène dans le livre de l'auteur pragoise germanophone, Paul Leppin, *Severins Gang in die Finsternis : ein Prager Gespensterroman* (*Marche dans les ténèbres*), publié à Munich en 1914.⁵⁷⁵

Le thème de la Prague magique, d'une ville qui a le pouvoir d'ensorceler celui qui s'y promène a été déjà annoncé dans *The Witch of Prague* (*La Sorcière de Prague*)⁵⁷⁶ de l'écrivain américain Francis Marion Crawford. Le personnage principal de son roman est un pèlerin qui visite les lieux de cultes pragoise.

Les déambulations mises en scène dans *Gotická duše* [Une Âme gothique] sont imprégnées par l'atmosphère pesante du tournant du siècle. L'attachement à la figure du Juif errant et aux figures des « morts-vivants », ainsi que l'intérêt pour les légendes pragoise et le mysticisme subsiste au début du XX^e siècle, notamment dans le roman de Meyrink qui fait du Golem le personnage clef de la capitale de la Bohême. La plume de Guillaume

⁵⁷¹ Jiří Karásek ze Lvovic, *Román Manfreda Macmillena* [Le Roman de Manfred Macmillen], Prague, Neumannová, 1907.

⁵⁷² Angelo Maria Ripellino, *Praga magica*, op. cit., p. 97.

⁵⁷³ Vítězslav Hálek, *Král Rudolf* [Le Roi Rodolphe], Josef Svátek, *Astrolog*, (*Hvězdopravec*) [Astrologue], Prague, supplément de *Pražský denník* (Le Quotidien pragoise), 1890.

⁵⁷⁴ Gustav Meyrink, *Der Golem*, (Le Golem), Leipzig, Kurt Wolff, 1915.

⁵⁷⁵ Paul Leppin, *Severins Gang in die Finsternis : ein Prager Gespensterroman*, Munich, Delphin-verlag, 1914. *Marche dans les ténèbres*, trad. de l'allemand par Corinna Gepner, Paris, Phébus, 2001.

⁵⁷⁶ Francis Marion Crawford, *The witch of Prague* (*La Sorcière de Prague*), Leipzig, Tauchnitz, 1891 ; trad. de l'américain par Bernard-Derosne, Paris, Oswald, 1986.

Apollinaire ressuscite la figure du Juif errant. Le poète, en faisant mourir l'éternel errant dans le ghetto juif pragois, met fin à ses pérégrinations et le délivre de sa malédiction.

La figure de Lazare, qui apparaît dans *Gotická duše* [Une Âme gothique] de Jiří Karásek, incarne le sentiment de non-appartenance au monde des vivants éprouvé par le héros du roman symboliste. Le jeune homme se souvient de sa « première vie » et, ayant vécu trop-longtemps dans l'ailleurs, que ce soit dans un rêve, dans une illusion provoquée par la folie ou dans ses souvenirs, il ne trouve plus le chemin vers le présent. Cet effort de s'affranchir du passé qui est exprimé dans *Gotická duše* [Une Âme gothique] est aussi la bataille commune que mène la jeune génération, appelée *moderna* [la Modernité]. Le désenchantement et l'opposition par rapport à la politique exprimés par ces derniers sont perpétués par la génération suivante. Le désir d'un changement se réalise dans la fondation du mouvement anarchiste dont les membres se regroupent autour de la revue *Nový kult* [Le Nouveau culte], fondée par le poète S. K. Neumann. On compte parmi les sympathisants notamment les poètes et écrivains Karel Toman, František Gellner, Viktor Dyk, Fráňa Šrámek et Jaroslav Hašek.

L'errance et le déracinement sont les images qui caractérisent le début du XX^e siècle. Or, le sentiment de l'échec, nous l'avons vu, hante également les poètes de l'ancienne génération, dont fait partie Jaroslav Vrchlický.

Vivre une existence « entre deux mondes », nous le verrons, se répétera dans les années 1940. À cette époque, les poètes et artistes tchécoslovaques ressentiront à nouveau le besoin de se regrouper pour que la jeune génération puisse faire face aux événements consécutifs à la signature des Accords de Munich, et ce malgré l'hétérogénéité de leurs approches artistiques. Les images de pèlerins et de promeneurs nocturnes sont porteuses de l'atmosphère de ces périodes cruciales de l'histoire de la culture en Bohême. La première renvoie à la tradition spirituelle exprimée dans l'œuvre de Jan Amos Comenius et aux pèlerinages romantiques, la seconde alarme du manque de perspectives s'offrant à elle et cherche une vision du monde lui permettant d'éviter les dangers du tâtonnement. Alors que la première fait appel à la mémoire et aux origines de la culture nationale, la seconde prépare son avenir en voulant redonner de l'importance à l'homme moderne. Le promeneur solitaire représente tout homme évoluant dans un milieu urbain, trahi par la modernité et

cherchant une issue d'un monde anonyme, déshumanisé, coupé de ses mythes et de la conscience de l'existence d'un au-delà.

4. 3. Karel Toman – *Sluneční hodiny, Tuláci* (1908) [Le cadran solaire, Vagabonds] ; la poésie prolétarienne ; le pèlerinage du peuple

Arne Novák qualifie Toman de « triste vagabond de métropoles mondiales ».⁵⁷⁷ Cet héritier de la tradition lyrique conçoit la poésie comme l'expression nette et chantante des sensations inspirées par des expériences acquises au cours de la vie. Le poète, tel un promeneur, garde la matière à écrire le temps qu'elle mûrisse. Dans les recueils de poésie *Melancholická pout'* [*Pèlerinage mélancolique*], ou *Sluneční hodiny* [*Le cadran solaire*], ressurgit le motif de l'errance qu'elle se situe dans la ville ou dans la nature. Karel Toman se donna l'allure, dans sa vie personnelle et littéraire, d'un personnage d'anarchiste. Son poème « *Tuláci* » [« *Vagabonds* »], est un écho à la situation historique, notamment à la révolution russe en 1905. Les personnages de ce poème, même s'ils sont représentés d'une manière fort caricaturale ont été créés d'après des exemples pris dans la réalité. L'arrière-plan de la révolution russe de 1905 permet à l'auteur de développer une allégorie des temps nouveaux. Le réseau sémantique de la première strophe de ce poème est une réécriture d'images bibliques. Le pèlerinage des vagabonds est une allégorie de l'époque.

Ils marchent à travers le monde, les lys champêtres,
avec une âme innocente d'apôtres.
Chacun récolte même s'il ne sème pas
ils s'assieront à la même table
et les bonnes Marthe et Marie
versent un verre de vin
et tous se réjouissent en Dieu.⁵⁷⁸

⁵⁷⁷ « *Teskného tuláka po světových metropolích [...]* », Jan et Arne Novák, *Přehled Dějin Literatury české* [L'Abrégé de l'histoire littéraire tchèque], Olomouc, R. Promberger, 1936-1939 ; rééd. Brno, Atlantis, 1995, p. 936 ; cf. les annexes, p. 21.

⁵⁷⁸ « *Jdou světem, polní lilie, / s nevinnou duší apoštolů. / Žne každý, třeba nesije, / k plnému časem sednou stolu, / a dobrá Marta s Marií / sklenici vína nalijí, / a v bohu radují se spolu.* », Karel Toman, « *Tuláci* »,

Toman poursuit par une métaphore de la misère humaine subie pendant la guerre. Elle commence par l'image d'une terre affamée. Le poème, conçu comme une déambulation à travers le pays dévasté par la faim oppose les tableaux champêtres à la vision de la ville.

Ta faim, ô, terre, vit en eux,
ta faim sainte les inspire.
Dans les métropoles magnifiques
le fils de l'homme vagabonde,
malade, déchiré et fatigué.
Le monde des riches se promène dans un cortège de femmes
et dans le miroitement des bijoux.⁵⁷⁹

Dans ce poème, la dimension de la marginalité des vagabonds est absente. Ils incarnent, au contraire, l'humanité qui continue à avancer malgré leur fatigue et les difficultés. Sa vision unanimiste accompagnant le thème du retour des nations vers leur propre patrie et le mode d'écriture pratiqué dans ce poème font partie des traits caractéristiques de l'œuvre de Karel Toman. Le style bref, dépourvu d'ornements, est aussi proche de l'écriture de Viktor Dyk, écrivain que le poète fréquentait notamment à ses débuts.

Dans le poème « Hlad » [« Faim »] le poète met en scène d'autres personnages de pèlerins qui s'acheminent vers la « Jérusalem » des ouvriers - Moscou. Le poète utilise toujours le même réseau sémantique d'images bibliques. Le pèlerinage des masses désespérées par la faim et la misère devient le chemin du Calvaire.

Le voile immatériel de la lune
balaie la route pour leurs pas :
les petits pèlerins, il y en a des milliers
jour et nuit, marchent sur le chemin du Calvaire
vers le devant, à l'ouest, là, à Moscou.⁵⁸⁰

[« Vagabonds »], *Sluneční hodiny*, [« Cadran solaire »], in : *Dílo Karla Tomana I., Básně*, [Œuvre de Karel Toman, Poèmes], Prague, Československý spisovatel, 1956, p.100.

⁵⁷⁹ « *Tvůj hlad, ó země, žije v nich, / tvůj svatý hlad je inspiruje. / Po metropolích nádherných / syn člověka se potuluje, / chor, otrhán a vysílen. / Svět bohatých v průvodu žen / a v lesku šperků promenuje.* », « *Tuláci* », [« Vagabonds »], *Sluneční hodiny*, [Cadran solaire], in : *Dílo Karla Tomana I., Básně*, [Œuvre de Karel Toman, Poèmes], *op. cit.*, p. 101.

⁵⁸⁰ « *Nehmotný závoj měsíce / zametá cestu jejich krokům : / poutníci drobní, jsou jich tisíce, / dnem nocí jdou křížovou výpravou / vpřed, na západ, tam k Moskvě.* », « *Hlad* », [Faim], *Hlas ticha*, [La voix du silence], in : *Dílo Karla Tomana I., Básně*, [Œuvre de Karel Toman, Poèmes], *op. cit.*, p. 140.

Le pèlerin, dans le contexte de la révolution russe de 1905 devient un symbole de l'homme en action. Il semble que l'image pieuse du pèlerin accomplissant un chemin vers un lieu de culte fait place à la souffrance et au sacrifice. Le pèlerinage est pourtant vu comme une purification et comme une preuve de dévotion. Ce qui unit le pèlerin religieux et les pèlerins de Toman est leur volonté de servir une idée, une philosophie qui détermine leur vie. La parenté entre le personnage du marcheur légendaire, le philosophe errant ou le promeneur et le pèlerin révolutionnaire est donc à chercher dans leur détermination à agir en fonction des idées reçues.

Toman exploite abondamment dans sa poésie le thème du pèlerinage. Dans son poème *Pèlerine*, il crée une compagne au voyageur. Une fée sumaturelle qui pourrait être comparée au Juif errant pour son ubiquité.

[...] et dans ses yeux sombres un conte de fée se miroitait
de ses villes et pays qu'elle me racontait.

- Pèlerine triste, cœur sans maison,
ombre mouvant sur un cadran du monde.⁵⁸¹

Ce personnage incarne aussi la compagne et le guide des voyageurs dans les villes inconnues :

[...] Souvent au coucher du soleil
elle t'accompagne dans les villes lointaines,
prête à accepter de porter le fardeau de la tristesse avec toi
et elle va avec toi dans des ports assombris par le brouillard
et murmure doucement : Bon vent, bonne mer !⁵⁸²

Cette apparition mystérieuse de la compagne de voyage et l'évocation de l'univers de contes de fée placent ce personnage de vagabonde sous la mystérieuse lumière d'un univers mythique. L'exclamation à la fin du poème fait écho aux légendes marines. Les deux exclamations écrites en français ajoutent de l'exotisme et de l'étrangeté au poème.

⁵⁸¹ «[...] a v temných očích pohádka se chvěla / těch měst a zemí, o nichž vyprávěla. //- Poutnice žalná, srdce bez domova, / těkavý stín na orloji světa. », « Poutnice », [« Pèlerine »], *Sluneční hodiny*, [Cadran solaire], in : *Dílo Karla Tomana I., Básně*, [Œuvre de Karel Toman, Poèmes], *op. cit.*, p. 108.

⁵⁸² « Bon vent, bonne mer » : ces mots sont en français dans le texte. « Často v podvečer / prevází tebe do dalekých měst, / ochotna břímě žalu s tebou nést, / a do přístavů s tebou jde v mlh šer / a šeptá tiše : Bon vent, bonne mer. » « Poutnice », [« Pèlerine »], *Sluneční hodiny*, [Cadran solaire], in : *Dílo Karla Tomana I., Básně*, [Œuvre de Karel Toman, Poèmes], *ibidem*.

L'ensemble du *Cadran solaire* de Toman semble assez incohérent. On y trouve des poèmes inspirés par des événements politiques et des textes ludiques ou fantastiques. Ce qui caractérise les écrits de ce recueil est le mouvement. Celui-ci est présenté d'un côté comme une déambulation concrète, de nombreux vagabonds et pèlerins se fraient un chemin vers un nouveau monde, de l'autre, il y a de la place pour une réflexion d'ordre sémantique. Le travail sur la langue se présente aussi comme un pèlerinage du poète marcheur à partir des « eaux de Babylone », qui cherche une forme figée de l'expression, mûrie par la réflexion. C'est pour cette raison que X. F. Šalda désignait la forme des vers de Toman comme des épitaphes ou des épilogues.⁵⁸³

Ainsi, chez Toman, nous assistons à une synthèse de l'image du pèlerinage spirituel avec une vision de masses d'hommes marchant vers un meilleur avenir. Cette image, à traits utopiques, s'inscrit dans un contexte plus large, cherchant à trouver une manière de figer les tableaux poétiques, par un langage mûri et par une expression juste et réfléchie, afin de traduire l'expérience du réel dans ses poèmes.

4. 4. Gigrle ou le gommeux pragois

Dans les années 1890, Vienne donne naissance à une figure que l'on nomme *gigrle*. Ce « vaurien de grandes villes »⁵⁸⁴ trouve aussitôt sa place à Prague. Selon le *Dictionnaire encyclopédique de J. Otto*, publié en 1896 à Prague, l'origine étymologique du terme est incertaine. La sonorité allemande de *gigrle* s'approche des dénominations allemandes *Giegerl*, *Giege* ou *Giegel*, variantes du même mot en Allemagne centrale *gigerl* ayant une signification similaire au terme « gommeux » des grandes villes en français.⁵⁸⁵ *Ottův*

⁵⁸³ « Byl to jeden z Šaldových nesrovnatelných postřehů, jenž postihl, jak zhusta mívají Tomanovy básně ráz epitařů a epilogů [...] », [« C'était une des incomparables réflexions de Šalda qui exprimait que les poèmes de Toman avaient fréquemment un caractère d'épitaphe ou d'épilogue. » remarque de A.M. Píša dans la préface de l'*Œuvre de Karel Toman I, op. cit.*, p. 13.

⁵⁸⁴ « *Gigrle je darmošlap velkého města* ». *Ottův slovník naučný, ilustrovaná encyklopaedie obecných vědomostí, desátý díl, Gens-Hedwigia, s 12 přílohami a 133 vyobrazeními v textu*, [Dictionnaire encyclopédique de Jan Otto, encyclopédie illustrée des connaissances générales, tome 10, Gens-Hedwigia, avec 12 annexes et 133 illustrations dans le texte], Prague, Vydavatel a nakladatel Jan Otto, 1896, p. 122.

⁵⁸⁵ Le *Trésor de la langue française ; Dictionnaire de la langue du XIX^e et XX^e siècle (1789-1960)* propose la définition suivante du nom « gommeux » : « Jeune élégant du XIX^e siècle, désœuvré et vaniteux. Synonyme de dandy, gandin, petit crevé. [...] Pour l'étymologie de gommeux l'on prétend que c'est l'appellation de

slovník naučný [Le Dictionnaire encyclopédique de J. Otto] désigne comme auteur présumé de ce néologisme l'écrivain et feuilletoniste viennois Eduard Pötzl, auteur, entre autres, des *Tableaux des gens de la ville*.⁵⁸⁶ Par ailleurs, on rencontre le pèlerin parmi ses caricatures des figures insolites viennoises. Pötzl décrit trois types de pèlerins qui se distinguent de leurs confrères religieux par le fait qu'ils élisent domicile dans la métropole autrichienne où ils vivent de la « soupe du cloître »⁵⁸⁷, de la pêche et d'autres activités auxiliaires. Leur mode de vie, qui ressemble à celui des vagabonds, les rend pourtant heureux et réconciliés avec leur destin.⁵⁸⁸

On définit le *gigrl*e comme un homme sans goût présentant les symptômes d'une dépendance malade aux nouvelles tendances de la mode.⁵⁸⁹ Il est caractéristique surtout par son excentricité vestimentaire. Les habits typiques d'un *gigrl*e sont : « un pantalon avec un ourlet, des chaussures pointues, une jaquette, un col haut, une cravate bombée et un petit chapeau enfoncé sur un front plat. »⁵⁹⁰ L'appareil vestimentaire du *gigrl*e est très proche de celui du « gommeux » parisien. Selon le *Trésor de la langue française* se dernier portait : « [...] épaules et vêtements étroits, col très haut, bottines à pointes aiguës et relevées [...] ».⁵⁹¹

En outre, l'on spécifie la démarche du gommeux qui le distingue des autres passants : « [...] marche en fauchant, les bras écartés du corps avec affectation »⁵⁹²

mépris que les femmes donnent, dans les cabarets de barrière, à ceux qui mettent de la gomme dans leur absinthe, à ceux qui ne sont pas de vrais hommes... » (Goncourt, *Journal*, 1875, p. 1053 » *TSF*, tome 9 (G-Incarner), Éditions du centre national de la recherche scientifique, Paris, 1981, p. 325. Il existe aussi une variante féminine du « gommeux », la « gommeuse » qui exerce le métier de chanteuse dans des « caf'conc' du boulevard Sébastopol », *ibidem*.

⁵⁸⁶ Eduard Pötzl, *Stadtmenschen : ein wiener Skizzenbuch* [Les gens de la ville : un livre de croquis], Vienne, Erstausgabe Mohr, 1895.

⁵⁸⁷ « *der Klostersupp'n* » in Eduard Pötzl, Wien, Skizzen [Vienne, Croquis], Leipzig, Philipp Reclam jun., « Universal-Bibliothek, 1833-1886, p. 7. Cf. la version originale du feuilleton et notre traduction en tchèque dans les annexes, pp. 22-32.

⁵⁸⁸ Eduard Pötzl, Wien, Skizzen [Vienne, Croquis], *op. cit.*.

⁵⁸⁹ Cf. *Ottův slovník naučný, ilustrovaná encyklopaedie obecných vědomostí, desátý díl, Gens-Hedwigia, s 12 přílohami a 133 vyobrazeními v textu*, [Dictionnaire encyclopédique de Jan Otto, encyclopédie illustrée des connaissances générales, tome 10, Gens-Hedwigia, avec 12 annexes et 133 illustrations dans le texte], *op. cit.*, Prague, p. 122.

⁵⁹⁰ « [...] založené kalhoty, botky prodloužené v dlouhý zobec, krátký kabát, vysoký límec, nabubřelá kravata, drobný, do ploského čela vtíštěný klobouk. Gigrl je darmošlap velkého města. Charakteristické pro kulturní dějiny je, že Vídeň jest jeho vlastí. » *Ibidem*. Cf. les annexes, p. 34.

⁵⁹¹ *Le Trésor de la langue française ; Dictionnaire de la langue du XIX^e et XX^e siècle (1789-1960)*, *op. cit.*, p. 325.

⁵⁹² *Le Trésor de la langue française ; Dictionnaire de la langue du XIX^e et XX^e siècle (1789-1960)*, *op. cit.*, p. 325.

On remarque que les deux figures sont pratiquement similaires. Le fait que le dictionnaire français souligne l'élégance du jeune homme prouve que la mode qui fut en vogue à Paris pendant la deuxième moitié du XIX^e siècle a dû arriver aussitôt à Vienne. Prague se montre de ce point de vue plus conservatrice. Ce qui suscite de l'admiration sur les boulevards parisiens et sur les avenues de Vienne devient le centre de moquerie des Tchèques. Le *gigrle* symbolise un homme extravagant et capricieux ce qui lui vaut même le mépris de ses concitoyens.

L'entrée du *Dictionnaire encyclopédique de J. Otto* se termine par une remarque aux accents nationalistes : « Du point de vue de l'histoire culturelle il est caractéristique que Vienne soit sa patrie ». ⁵⁹³ Ces lignes, refusant de façon catégorique la superficialité du personnage, range la rébellion vestimentaire du personnage aux côtés des phénomènes viennois qui s'infiltrèrent à Prague malgré les intellectuels tchèques patriotes. Ainsi figure-t-il aux côtés des caricatures de fonctionnaires allemands de Prague, notamment dans deux journaux humoristiques pragois, *Humoristické listy, Archiv Českého rozmaru a vtipu* [Feuilles humoristiques, Archives des caprices et blagues tchèques] et *Nový Paleček* [Le Nouveau Petit Poucet] de la fin du XIX^e siècle au début de la Première mondiale. On trouve des réminiscences de ce personnage pragois jusque dans la presse tchécoslovaque des années 1930. Dans la rubrique des petites annonces, le *gigrle* figure comme un déguisement pour les bals masqués.

Entre 1890 et 1907, les caricatures du *gigrle* dans les deux périodiques mentionnés sont nombreuses. Il apparaît aussi dans une chanson de Josef Šváb (sur une musique de V. Soukup). ⁵⁹⁴ Josef Šváb-Malostranský était chanteur, prosateur, auteur dramatique, cabaretier, importateur du cinéma et premier acteur tchèque du septième art. Cet ami des grands écrivains et feuilletonistes tchèques Jan Neruda et Ignát Hermann était aussi éditeur de chansons populaires, de couplets satiriques et de pièces de théâtre. En 1911, il éditait la revue *Český kabaret* [Le cabaret tchèque] plus tard devenu *Švábův český kabaret* [Le cabaret tchèque de Šváb].

⁵⁹³ *Ibidem*.

⁵⁹⁴ Cf. les annexes, pp. 37-38.

Le *gigrle* est toujours peint avec un lorgnon à l'œil (*geige* en allemand, d'où probablement son nom) et muni d'un bâton ou d'une canne.⁵⁹⁵ Quant à ses vêtements, ceux-ci changent en fonction de la mode. Il arbore aussi avec un chapeau haut-de-forme et une veste mi-longue. Le costume de *gigrle* se distingue par une combinaison de diverses couleurs et motifs qui s'harmonisent mal, par allusion à son goût prononcé pour le kitch. Dans le roman d'Adam Chlumecký publié chez J. Otto en 1897, le *Gigrle* est décrit comme une source intarissable d'idées originales et d'histoires drôles.⁵⁹⁶

Faute d'activité professionnelle, le *gigrle* est forcé de s'endetter, surtout auprès de ses tailleurs et bottiers. Nombreux sont donc les commentaires et jeux de mots évoquant son insolvabilité et les anecdotes qui le forcent à fuir ses créanciers. Ceci est le premier trait qui l'unit au flâneur parisien. Dans *La physiologie du flâneur* de Louis Huart ce dernier est ainsi

privé de la jouissance d'une foule de rues, de quais, de places et de passages. – Il faut qu'il se livre à une étude topographique toute particulière de Paris. – Il lui est interdit de passer rue de Richelieu, attendu qu'un tailleur, impatienté d'attendre quelques fonds, pourrait lui former une barricade complète, rien qu'avec son mémoire, tellement il est long.⁵⁹⁷

L'équivalent pragois de la rue de Richelieu à Paris est l'avenue *Na Příkopě* (*Graben* en allemand). C'est dans cette rue du cœur de Prague, menant de la Tour Poudrière à la Place Venceslas, que le *gigrle* éblouit par son charme et s'enfuit devant ses tailleurs.⁵⁹⁸

Comme il a été dit, le seul métier des flâneurs et des *gigrles* consiste à se promener en ville. Aussi met-on en garde le *gigrle* sur une image dans le journal *Humoristické listy, Archiv Českého rozmaru a vtipu* [Les Feuilles humoristiques, les Archives des caprices et des anecdotes tchèques] de 1901 : il ne faudrait pas qu'il devienne socialiste car il ne pourrait plus se promener le premier mai.⁵⁹⁹ La panoplie des blagues sur le *gigrle* va des piques

⁵⁹⁵ Cf. les annexes, pp. 33, 35, 36.

⁵⁹⁶ Cf. Adam Chlumecký, *Lilita - památník z cest a výletů* [Lilita –album de voyages et de balades], Prague, Jan Otto, 1897, p. 58.

⁵⁹⁷ *Physiologie du flâneur*, tome 1, par M. Louis Huart, vignettes par MM. Alophe, Daumier et Maurisset, Paris, Aubert et Cie, *op. cit.*, p. 14.

⁵⁹⁸ Cf. les annexes, pp. 39 - 40.

⁵⁹⁹ Cf. les annexes, p. 33.

faisant allusion à son manque d'intelligence et son engouement pour la mode et l'apparence jugée superficielle aux plaisanteries à caractère politique. Le trait le plus marquant qui lie le *gigrle* au flâneur est leur attitude de provocateur qui est perçue comme dérangeante dans les deux aires culturelles or, nous l'avons vu, en Bohême, cette étrangeté est liée à la notion de l'étranger qui stigmatise la coexistence de l'ethnie allemande et désigne le *gigrle* comme un intrus venu de Vienne.

II. PRAGUE – PARIS : DEUX VILLES VUES ET LUES PAR LES PASSANTS ; DE LA SYMBOLIQUE DE LA FIGURE DU PELERIN DANS LES LETTRES TCHEQUES (1900-1939) ET DE L'IMPORTANCE DE LA PROMENADE DANS LES ŒUVRES SURREALISTES

1. Le problème des origines ; de la légende vers l'écriture du réel ; le passant, une figure typiquement pragoise

1. 1. Le passant de Prague ; Apollinaire et la thématique pragoise

En mars 1902, Guillaume Apollinaire visite la capitale de la Bohême et écrit *Le passant de Prague* qui sera publié dès le 1^{er} juin à Paris dans la *Revue blanche*. C'est le début d'une longue histoire franco-tchèque. Ce récit sera à l'origine du culte apollinairien qui se forge dès les années vingt en Tchécoslovaquie. Les récits d'Apollinaire inspirés par ses voyages seront publiés dans un recueil, *L'Hérésiarque et Cie* en 1910. Michel Décaudin note dans son commentaire du *Passant de Prague* dans la Pléiade :

Le début est un reportage à la fois pittoresque et minutieux ; puis on glisse insensiblement au fantastique, sans quitter le réel, selon un processus fréquent dans le fonctionnement de l'imaginaire apollinairien.⁶⁰⁰

Ce livre composé de vingt-trois contes, s'organise, d'après Michel Décaudin, autour d'un point commun qui est « le jeu du vrai et du faux, des réalités illusives, des dérives de la

⁶⁰⁰ Guillaume Apollinaire, *Œuvres en prose complètes, I.*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1977, p.1113.

logique. »⁶⁰¹ Apollinaire touche dans son livre au sujet de la religion. D'un côté, il décrit des pèlerins piémontais, de l'autre des Juifs.

De plus, on y retrouve des récits autobiographiques comme le *Passant de Prague* ou *Le juif latin* écrits à la première personne du singulier. D'après les notes dans son journal de voyage, l'auteur se laisse inspirer par ses propres expériences acquises à l'étranger. Ses observations notées à Munich rappellent certains passages du *Passant de Prague*.

Prag. Putanisme, horloge juive à l'Hôtel de Ville juif, marche à l'envers ville juive se transforme le soir en bordel Le jour bric à brac, cabinets aha ! Le Moldau bleâtre [sic] vieux pont Carlsbruk avec statue religieuse. Le Hradschin et ses salles – la Bohême produit tout sauf le sel. Folies caprice : aux hôtels on dort avec femme si on veut.

Une pierre améthyste ou agathe ? [sic] contient par les veinnures [sic] un portrait que l'on donne pour celui de Napoléon mais qui est le mien.⁶⁰²

On retrouve dans le journal les motifs du décor du récit : la tour d'horloge juive, l'hôtel et la cathédrale Saint Guy ainsi que l'atmosphère décadente du quartier juif.

Le journal d'Apollinaire fournit quelques détails descriptifs des Tchèques : « Tchèques faces rondes, têtes rases nez retroussés têtus – Sokol gymnasiarque. »⁶⁰³ Pour ceux-ci, le poète a pu se laisser inspirer, outre les observations dues à sa propre expérience, par Prosper Mérimée qui a effectué un voyage en Bohême dans les années 1850. Mérimée présente dans sa correspondance avec Mme Dacquin des portraits d'hommes et de femmes et décrit les mœurs des Pragois. Zdeněk Hrbata dans son article « Les Passants de Prague et les mystificateurs ironiques »⁶⁰⁴ relève le ton humoristique que Mérimée utilise pour décrire cet univers fraîchement découvert. Tandis qu'Apollinaire inscrit sa prose dans un cadre fictif, Mérimée conçoit certains de ses textes comme des observations de voyage que l'on aurait pu, selon Hrbata, insérer dans l'*Abrégé de l'histoire naturelle* du comte de Buffon.

⁶⁰¹ Guillaume Apollinaire, *Hérésiarque et Cie*, op.cit., p.5.

⁶⁰² Guillaume Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, I., op. cit., p. 1113.

⁶⁰³ Guillaume Apollinaire, *ibidem*.

⁶⁰⁴ Zdeněk Hrbata, « *Pražští chodci a ironičtí mystifikátoři* » [« Les passants pragois et les mystificateurs ironiques »], *Romantismus a Čechy. Témata a symboly v literárních a kulturních souvislostech* [Le Romantisme et la Bohême. Thèmes et symboles dans des contextes littéraires et culturels], Jinočany, H&H, 1999.

Nous avons mentionné l'un des traits typiques de l'écriture d'Apollinaire, la volonté de maintenir un certain équilibre entre le réel et le fantastique. Ainsi, le récit *Passant de Prague* contient, à côté des faits observés dans la vie quotidienne des Tchèques, des éléments comparables au « roman fantastique ». Louis Brunet note dans son article intitulé « *Réalité et illusion dans les récits d'Apollinaire et de Kafka, quelques similitudes* » publié dans les actes du colloque sur Guillaume Apollinaire tenu à Prague en 2002 :

[...] nous pouvons discerner une certaine parenté dans la manière dont ils [Kafka et Apollinaire] ont intégré le fantastique dans la description d'une réalité empirique, et plus précisément dans la manière dont ils ont mêlé la réalité et l'illusion dans leurs récits.⁶⁰⁵

Par ailleurs, Jean Burgos parle, dans l'ouvrage collectif *Apollinaire en somme*, des procédés d'écriture d'Apollinaire qu'il désigne comme

[...]des jeux d'échange entre la réalité sensible, réduite au statut d'apparence, et l'apparence imaginaire prenant corps peu à peu pour devenir réalité, jeux qui vont conditionner sa poétique.⁶⁰⁶

On pourrait même trouver une ressemblance entre *Le passant de Prague* et le roman fantastique *L'autre côté* d'Alfred Kubin paru en 1909. La tour de l'horloge juive ressemble à « l'Horloge Enchantée » de la ville de Perle. L'une tourne à rebours et l'autre possède une propriété étrange : « celle d'exercer sur tous les habitants une mystérieuse et incroyable puissance d'attraction. »⁶⁰⁷

Nous retrouvons des références à ce passage chez d'autres poètes français. En juin 1927, Philippe Soupault écrit un poème intitulé « *Do Prahy* » [À Prague] dans lequel il fait

⁶⁰⁵ Louis Brunet, « Réalité et illusion dans les récits d'Apollinaire et de Kafka, quelques similitudes », *Apollinaire à livre ouvert, Actes du colloque international tenu à Prague du 8 au 12 mai 2002, op. cit.*, p.18.

⁶⁰⁶ Jean Burgos, Claude Debon, Michel Décaudin, « *Apollinaire, en somme* », Paris, Honoré Champion, 1998, p.191.

⁶⁰⁷ Alfred Kubin, *Die andere Seite. Ein phantastischer Roman*, Edition Spangenberg, im Ellemann Verlag, Munich, 1905 ; *L'autre côté : roman fantastique*, trad. par Robert Valançay, Paris, J-J. Pauvert, 1964 ; rééd. José Corti, Paris, 2000, p. 82.

allusion à la tour d'horloge mentionnée dans *L'hérésiarque et Cie* de Guillaume Apollinaire.

[...] je ne cherche pas seulement à revoir
la petite rue d'Or
et les chères agates de St. Vít
ou encore le cimetière juif
et l'horloge du souvenir [...].⁶⁰⁸

Soupault conçoit le poème comme un souvenir de son séjour dans la capitale de la Bohême. Il s'agit également d'un poème-lettre adressé à ses amis tchèques. On y lit une attraction pour la ville de Prague. En outre, Soupault rappelle dans son poème, d'une manière explicite, l'héritage des récits praguais d'Apollinaire dont il a pu mesurer l'importance.

Quelques mois plus tard, le poète Vítězslav Nezval compose, en guise de réponse, un poème intitulé *Poème pour Philippe Soupault*, publié dans la revue RED. On pourrait presque parler d'une correspondance publique qui rend hommage à Guillaume Apollinaire. Ce dernier devient alors, selon Nezval, « un poète de Prague » comme Ribemont-Dessaignes.⁶⁰⁹

Dites à Guillaume Apollinaire
Que dans les agates de Saint Vít
vous avez vu une toile d'araignée
Elle couvre notre petite éternité
Sur laquelle au début du siècle son souffle a passé [...].⁶¹⁰

Guillaume Apollinaire continue ainsi à influencer les poètes tchèques non seulement par la force de ses images poétiques et par des innovations formelles mais également parce qu'il incorpore dans ses poésies et dans ses proses des éléments mythiques. En ressuscitant la légende du Juif errant, il accorde au personnage du passant un statut mystérieux voire mystique. Par ailleurs, Guillaume Apollinaire devient lui-même un poète mythique pour les Tchèques.⁶¹¹

⁶⁰⁸ Philippe Soupault, « *Do Prahy* », [« À Prague »], RED, l'année 3, 1927-1928, Prague, p. 3.

⁶⁰⁹ Vítězslav Nezval, *Poème pour Philippe Soupault*, trad. par Jiří Voskovec, RED, op. cit., p.6.

⁶¹⁰ Philippe Soupault, « *Do Prahy* », [« À Prague »], *ibid.*, p. 6.

⁶¹¹ Dès l'apparition de l'anthologie de la poésie française, (*Francouzská poezie nové doby* [Poésie française des temps nouveaux], trad. par Karel et Josef Čapek, Prague, Fr. Borový, 1920], au début des années 1920, Apollinaire devient un poète culte en Tchécoslovaquie. Cette admiration sans bornes mène à l'élaboration d'un appareil critique assez important. La vision de l'œuvre d'Apollinaire se trouve ainsi rajustée aux besoins de l'époque qui cherchait un exemple pour en bâtir les fondements de la poésie moderne tchèque. Stéphane

En revanche, la reprise du *Passant de Prague* qu'effectue le poète Vítězslav Nezval quelques trente ans plus tard, met en scène un personnage purement épique, un marcheur admirant la ville moderne. Le passant de Prague se fait abandonner par son guide pour devenir un homme observateur qui se met en chemin afin d'effectuer de nouvelles rencontres fortuites, pimentées par des excursions imaginaires dans le passé. L'écriture nezvalienne ressemble à un Baedeker poétique qui retrace l'histoire topologique de la capitale tchèque.

1. 2. À la recherche du mythe du pèlerin éternel

Le récit *Le Passant de Prague* de Guillaume Apollinaire contient une liste conséquente de textes qui mentionnent le passage légendaire du Juif errant à partir du Moyen Âge.

Mais je ne dirai rien sur mon identité, sinon que Jésus m'ordonna de marcher jusqu'à mon retour. Je n'ai pas lu les œuvres que j'ai inspirées, mais j'en connais le nom des auteurs. Ce sont : Goethe, Schubart, Schlegel, Schreiber, von Schenck, Pfizer, W. Müller, Lenau, Zedlitz, Mosens, Kohler, Klingemann, Levin, Schüking, Andersen, Heller, Herrig, Hamerling, Robert Giseke, Carmen Sylva, Hellig, Neubaur, Paulus Cassel, Edgar Quinet, Eugène Sue, Gaston Paris, Jean Richepin, Jules Jouy, l'Anglais Conway, les Pragois Max Haushofer et Suchomel. Il est juste d'ajouter que tous ces auteurs se sont aidés du petit livre de colportage qui, paru à Leyde en 1602, fut aussitôt traduit en latin, français et hollandais, et fut rajeuni et augmenté par Simrock dans ses livres populaires allemands.⁶¹²

Ce catalogue d'apparitions d'Ahasvérus dans la littérature et les œuvres d'art européennes témoigne de l'intérêt qu'Apollinaire porte à la figure du Juif errant. Ce passage montre également sa façon de concevoir l'acte de l'écriture. L'auteur procède à une énumération

Gailly remarque : « À titre d'information, on peut mentionner qu'en 1960 pas moins de 120 poèmes ont été traduits par plus de 25 traducteurs – parmi lesquels, outre Čapek, on trouve de grands noms de la poésie tchèque tels que Vladimír Holan, Hanuš Jelínek, Zdeněk Kalista. », in « L'œuvre d'Apollinaire dans l'imaginaire littéraire pragois ; Le passant de Prague ou la 'tradition spontanée' ». In : *Apollinaire à livre ouvert, Actes du colloque international tenu à Prague du 8 au 12 mai 2002, op. cit.*, p.94.

⁶¹² Guillaume Apollinaire, *L'hérésiarque et Cie, op. cit.*, p. 20, 21.

d'œuvres sources afin d'introduire une dimension intertextuelle et aussi un côté antiquaire des curiosités qu'il cultive, en quoi il perpétue un aspect de la poésie décadente (celui mis à la mode, par exemple, par Remy de Gourmont). La liste accentue la portée réaliste du texte d'Apollinaire qui s'appuie d'un côté sur des détails géographiques propres aux récits de voyage, de l'autre sur une tradition culturelle voire mythique qui semble s'ouvrir à l'auteur pendant sa visite du quartier juif de Prague. *Le Passant de Prague* se trouve inscrit dans une lignée de textes évoquant ce personnage fictif. La capitale de la Bohême est ainsi mise en réseau avec les autres villes européennes⁶¹³, attestées comme lieux d'apparition du personnage légendaire. Est-ce un hasard donc qu'Apollinaire ait choisi Prague pour y faire réapparaître le Juif errant ?

D'après Kurt Roessler « le parcours des villes et villages du Moyen-Rhin du Nord autour de Honnef dans les années 1901 et 1902 mit Apollinaire en contact avec les petites communautés juives dont les traditions remontaient au début du Moyen Âge. »⁶¹⁴

Apollinaire semble s'intéresser beaucoup à la judéité et selon certains, il commence même à apprendre l'hébreu.

L'intérêt que l'on porte dans cette région à la légende du Juif errant, d'origine chrétienne, peut éclaircir également le mythe littéraire du pèlerin, *a priori* propre à la littérature centre européenne. Celui-ci, peu fréquent dans les écrits du XX^e siècle, retrouve ses équivalents, des figures voisines et porteuses des mêmes caractéristiques physiques et symboliques dans les personnages des voyageurs, errants, promeneurs, passants, flâneurs et d'autres que nous avons traité dans les chapitres précédents. C'est l'évolution de l'imagination qui passe du stade de la légende populaire ou romantique à l'écriture du réel à l'aide du développement de nouveaux genres littéraires qui se façonnent à la mesure de l'approfondissement de notre expérience du monde moderne.

Le Passant de Prague est un exemple de texte qui s'inspire de la légende et qui la transforme en un récit de voyage moderne. Nous avons évoqué l'intérêt de Guillaume Apollinaire pour certains quartiers de Prague, palpable dans les notes de son journal. Le

⁶¹³ « Apparitions d'Isaac Laquedem à Forli en 1267, à Sienne au XIV^e siècle, et à Hambourg en 1542. Ces lieux et dates sont signalés par Gaston Paris, parmi d'autres ; par contre, les apparitions du Juif errant à Munich en 1334 et 1721 ne sont signalées que par celui-ci. » Scott Bates, « *Simon Mage* » in *Revue des Lettres modernes, Guillaume Apollinaire (4)*, op. cit., p. 74.

⁶¹⁴ Kurt Roessler, « Les juifs errants d'Apollinaire », *Apollinaire à livre ouvert, Actes du colloque international tenu à Prague du 8 au 12 mai 2002*, op. cit., p. 184.

quartier juif est l'un des plus commentés par l'auteur.⁶¹⁵ Le poète voyageur y fait revivre ses souvenirs littéraires de la figure du Juif errant. Apollinaire cite aussi deux artistes pragois, Max Haushofer⁶¹⁶ et Václav Suchomel,⁶¹⁷ qui ont traité du personnage d'Ahasvérus. Il reste à démontrer à quel point Apollinaire connaissait leurs œuvres.⁶¹⁸ Le fait qu'il mélange dans son récit les noms des artistes, écrivains et poètes faisant une liste de départ indique que son procédé d'énumération ne sert que de simple introduction. Selon Scott Bates, Apollinaire s'est inspiré surtout des nomenclatures données par Gaston Paris et par Friedrich Helbig⁶¹⁹. De plus, Bates attire l'attention sur quelques inadvertances dans le texte du *Passant de Prague*. Notons ainsi l'orthographe erronée de Hellig au lieu de Helbig ou encore le dédoublement de Levin Schüking en Levin et Schüking, ce dernier nom étant de plus mal transcrit.⁶²⁰

Guillaume Apollinaire ne choisit pas le personnage du Juif errant au hasard. Celui-ci fait partie, avec d'autres, de la famille des « hommes immortels » auxquels s'intéresse le poète. L'errance au sens symbolique, c'est-à-dire la vie éternelle sur terre, fait partie de ses thèmes récurrents. Il est présent dans plusieurs récits de *L'hérésiarque et Cie*. Michel Décaudin rappelle dans ses notes sur Apollinaire dans la collection de la Pléiade « [...] qu'Isaac Laquedem est dans *L'enchanteur pourrissant* avec Énoch, Empédocle, Apollonius de Tyane et Simon le magicien un de « ceux qui ne sont pas morts. »⁶²¹

On peut analyser l'image de l'éternel errant sur terre chez Apollinaire comme une des variantes d'un pèlerin en quête infinie des beautés du monde et du savoir sur le sens de la vie. En outre, Apollinaire élargit la dimension de la figure du Juif errant en la mettant en

⁶¹⁵ Selon Pierre-Marcel Adéma, (in : *Guillaume Apollinaire*, Paris, la Table ronde, Paris, 1968) ce dernier a été invité par un certain Rudolf Kepl à rendre visite à Josef Čapek, qui serait devenu son guide de Prague lors de son séjour en 1902. Adéma ajoute même qu'Apollinaire a écrit son récit *L'amphion faux messie ou histoires et aventures du baron d'Ormesan* (in : *L'hérésiarque et Cie*, op. cit.) en présence de Čapek dans les rues entre la Synagogue de Maisel et l'Hôtel de Vieille ville de Prague. Or, les preuves justifiant ce fait manquent. Josef Čapek étudiait à cette époque à l'école de tissage à Vrchlabí, en dehors de Prague, et ne reviendrait pour s'installer dans la capitale qu'en 1904. Les deux écrivains n'ont pu se rencontrer qu'en 1911 à Paris. Cité d'après *Apollinaire známý a neznámý, výbor z básnického díla*, [Apollinaire connu et inconnu, extraits de l'œuvre poétique], Prague, Odeon, 1981.

⁶¹⁶ Maximilian Haushofer, *Der ewige Jude Ein, dramatisches Gedicht in drei Teilen*, [Le Juif errant, poème dramatique en trois actes], Leipzig, Liebeskond Verlag, 1886.

⁶¹⁷ V. Suchomel, *Die Sage vom ewigen Juden*, [Légende du Juif errant], Prague, 1882.

⁶¹⁸ Il est certain, selon Scott Bates, qu'Apollinaire connaissait l'œuvre de Paris, Simrock et Quinet.

⁶¹⁹ Ce critique allemand a écrit une étude spéciale sur tous les poètes de son pays qui se sont essayés à mettre en scène le Juif errant, Berlin, 1874.

⁶²⁰ Scott Bates, « Simon mage » in *Revue des Lettres modernes, Guillaume Apollinaire (4)*, op. cit., p. 73.

⁶²¹ Michel Décaudin, *Guillaume Apollinaire, Œuvres en prose complètes I*, op. cit., p. 1113.

lien avec d'autres figures d'immortels. Ahasvérus se transforme de banni en gaillard ayant le privilège de pouvoir goûter aux plaisirs de la vie à perpétuité. Il devient un parmi les autres.⁶²² Ayant le pouvoir d'apparaître en tout lieu, il se fait enfin aussi Pragois.

Nous avons déjà évoqué le lien qui existe entre les deux figures archétypiques littéraires : Caïn et le Juif errant. Ils peuvent être définis comme des parias rejetés par la société. Tous deux possèdent des signes distinctifs facilement reconnaissables. Caïn est marqué par un signe au front. Quant à Ahasvérus, il possède quelques attributs traditionnels. Parmi les plus importants il convient de noter : le Juif errant n'a que cinq sous en poche – correspondant aux cinq blessures du Christ ; ses chaussures et ses vêtements en loques ne s'usent jamais ; au cours de ses voyages, il rencontre des gens respectables qui sont frappés par son apparence, et surtout par sa barbe extraordinairement longue.⁶²³

Dans le récit de Guillaume Apollinaire, *Le Passant de Prague*, Ahasvérus n'échappe pas à cette description. Ajoutons que l'un de ses autres traits distinctifs, le fait qu'il soit polyglotte, joue un rôle important dans le récit car l'auteur, en tant qu'étranger, cherche à trouver une personne apte à la communication. Le poète qui se laisse inspirer par un personnage légendaire lui ajoute d'autres spécificités.⁶²⁴ Son intérêt porte sur la vitalité extraordinaire du vieillard qui continue à exercer son pouvoir de séduction.⁶²⁵ Le thème de l'amour apparaît aussi dans le récit *Les pèlerins piémontais* présent dans le même recueil. L'intrigue de ce texte, qui décrit l'arrivée de pèlerins dans un lieu de culte est basée sur une

⁶²² Cf. Xavier Galmiche, « *Věčné děvky. Sex a nesmrtelnost u Karla Čapka a Františka Langera* » [« Eternelles putains. Sexe et immortalité chez Karel Čapek et František Langer »], Prague, Spolek Bratří Čapků, 2002.

⁶²³ Richard I. Cohen, « Images et contexte du Juif errant depuis le mythe médiéval jusqu'à la métaphore moderne », *Le Juif errant, un témoin du temps*, op. cit., p. 21.

⁶²⁴ « Mais c'est uniquement chez Apollinaire qu'il [le Juif errant] est un surmâle lascif infatigable, d'une lubricité inédite : voilà bien une nouvelle explication de son passage à Sienne en 1400, et de sa présence tellement remarquée dans l'église de Hambourg en 1542 ! » Scott Bates, « *Simon Mage* », *Revue des Lettres modernes, Guillaume Apollinaire (4)*, op. cit., p. 75.

⁶²⁵ Les motifs érotiques ne manquent point dans la poésie apollinairienne. On en retrouve dans *Le Passant de Prague*, lorsque le passant et le Juif errant se rendent dans une maison close. Par ailleurs, dans les années 1920, on crée une nouvelle image de Salomé qui devient la compagne d'Ahasvérus. Le récit des écrivains anglais George Sylvester Viereck et Paul Eldrige intitulé *My first two thousand years, the autobiography of the Wandering Jew* [Mes deux mille premières années, l'autobiographie du Juif errant], Londres, Duckworth, 1929, fut un prétexte à une complaisante revue érotique.

histoire d'amour entre un jeune moine et une jeune femme faisant partie de la foule des croyants.⁶²⁶

Les tableaux pieux et les espérances des voyageurs créent, dans ce texte, un mélange conflictuel entre la foi et la vaine superstition. Ainsi, la scène dans laquelle le jeune homme abandonne son habit de moine pour aller vers la jeune fille bien-aimée est conçue comme un miracle, ce qui donne un ton ironique au récit.

Puis, se dressant, décidé, il souleva sa cuculle, la fit passer par-dessus la tête et la laissa tomber. [...]
Le moine regardait des pèlerins. Il se sentait leur frère, vêtu comme eux et parlant leur dialecte. Tous le contemplaient extasiés, chuchotant :
- Le miracle...⁶²⁷

Ainsi, dans ce contexte, nous pouvons constater avec Paul Dermée qu'Apollinaire est « d'une nature sainement païenne sans jamais savoir ce qu'est le péché. »⁶²⁸

Or, revenons au parallèle que nous avons dressé entre les deux figures littéraires, le Juif errant et Caïn. Les deux ont à suivre un itinéraire précis. Comme nous l'avons vu, dans l'épisode biblique, Caïn se réfugie au pays de Nod, littéralement le pays de l'errance, qui se prononce « quidmat » en hébreu. Laurence Sigal-Klagsbald précise que l'origine de Laquedem vient alors du mot 'quedem', étymologiquement proche de « quidmat ». »⁶²⁹
Ahasvérus et Caïn sont tous deux immortels, tous deux des rejetés et des témoins du Temps humain.⁶³⁰ À l'origine, que propose la légende du Juif errant? L'histoire d'un personnage

⁶²⁶ On peut se demander si Guillaume Apollinaire ne s'est pas inspiré de l'histoire de sa propre mère avec un jeune curé.

⁶²⁷ Guillaume Apollinaire, *L'hérésiarque et Cie*, op. cit., pp. 183 - 184.

⁶²⁸ Paul Dermée, « Guillaume Apollinaire », *Kmen, časopis pro moderní literaturu*, [Tronc, magazine pour la littérature moderne], No. 8-9, Prague, 1928, pp. 165-166.

⁶²⁹ Laurence Sigal-Klagsbald, « Au-delà du miroir, figures bibliques du Juif errant », *Le Juif errant, un témoin du temps*, op. cit., p. 36.

⁶³⁰ On peut faire également un rapprochement entre le Juif errant et le personnage mythique de Prague, le Golem. Selon Kurt Roessler, « Homunculus créé par rabbi Löw, il revient tous les 33 ans, parcourt le quartier juif et disparaît brusquement. Le Golem et Ahasvérus, marcheurs permanents l'un et l'autre, sont des fruits des transgressions. L'écroulement de Laquedem à la fin est du conte est parallèle à la disparition du Golem. Mais au contraire de Laquedem, guide enjoué et amical, le Golem porte toujours les traits d'une menace latente. », « Les juifs errants d'Apollinaire », *Apollinaire à livre ouvert, Actes du colloque international tenu à Prague du 8 au 12 mai 2002*, op. cit., p. 191.

qui, tel Caïn, ne peut perdre la vie, car il a perdu la mort, qui erre et contemple sans y prendre part la peine et la joie des hommes, et fuit sans attendre d'autre fin que celle du Temps humain.⁶³¹

Outre l'éternelle errance, une autre capacité unit les parias légendaires que nous avons mentionnés, c'est leur aptitude à la contemplation. Cette capacité dresse aussi un lien entre ces voyageurs éternels, issus de la légende, et les voyageurs et les marcheurs du XX^e siècle. Selon Frédéric Magnet « [...] le Juif errant jette un pont entre l'origine du monde chrétien et l'époque contemporaine [...] La figure du marcheur [...] constitue un véritable symbole iconique du passage du temps, et non une simple allégorie visuelle. »⁶³²

Il est à la fois témoin et observateur. En tant qu'étranger, il apporte un point de vue extérieur. Il est lucide car il entretient une distance par rapport à l'époque moderne et ceci le transforme en un personnage positif et en un guide parfait.

2. Le pèlerin, une figure clef de la littérature tchèque : une remarque sur le problème de l'interprétation de ce personnage dans les textes des années 1920 par la critique matérialiste

2. 1. Le contexte politique et culturel après la fondation de la Tchécoslovaquie et au début des années 1920

La période allant de la deuxième moitié du XVIII^e siècle jusqu'au siècle XIX^e est traditionnellement désignée par les historiens tchèques comme celle du « Renouveau national ». Le terme a été employé par T. G. Masaryk en 1895 dans son essai *Česká otázka* [La Question tchèque] et repris par la suite par les historiens littéraires J. Vlček et A. Novák. Le terme suscita une vague de réactions. On refusa de considérer le Renouveau

⁶³¹ Marie-France Rouart, *Le mythe du Juif Errant dans l'Europe du XIX^{ème} siècle*, op.cit., p. 7.

⁶³² Frédéric Maguet, « Le développement du thème du Juif Errant dans l'imagerie populaire en France et en Europe », *Le Juif errant, un témoin du temps*, op. cit., p. 98.

national comme un phénomène exclusivement tchèque pour le rattacher à l'évolution historique et culturelle européenne, notamment en mettant l'accent sur la transformation que subirent d'autres nations européennes des Lumières à la Révolution française. Selon *Masarykův slovník naučný* [Le Dictionnaire encyclopédique de Masaryk] cette période s'étend de l'abolition de la servitude jusqu'en 1918. Dans les *Dějiny české literatury* [Histoire de la littérature tchèque] d'Arne Novák, elle est située entre « Dobrovský (début du XVIII^e) et Havlíček » (1848).⁶³³ La fondation de la Tchécoslovaquie, Etat démocratique indépendant, signifie aussi la libération de la littérature tchèque de son devoir d'instruire et de « propager » la langue et la culture tchèques. Les années 1918-1938 sont les plus fructueuses au niveau artistique et culturel. De même, de nombreux débats sur le futur développement politique et social de la Tchécoslovaquie ont lieu.

Le catholicisme de Saint Venceslas et l'évangélisme de Jan Hus, deux piliers sur lesquels repose la tradition spirituelle tchèque, sont évoqués par exemple par Karel Toman (qui est néanmoins devenu sympathisant du parti communiste après la Première Guerre mondiale) dans son *Salut à T. G. Masaryk* écrit à l'occasion du retour de ce dernier dans la patrie en décembre 1918.⁶³⁴ Toman mène une polémique douce avec le pragmatisme du premier Président tchécoslovaque et notamment des frères Čapek. Les années qui suivent la fondation de la Tchécoslovaquie voient une montée du rejet du catholicisme, souvent lié à l'Empire austro-hongrois. Masaryk fait appel au renouveau de la foi religieuse mais est contre le retour du dogme et du pouvoir de l'Église sur la société. La foi religieuse s'assimile ainsi pour Masaryk à une morale, une tolérance et à l'amour du prochain, en somme, avec des valeurs qui devraient constituer aussi la base de la jeune démocratie.⁶³⁵ Masaryk est soutenu notamment par les écrivains Josef et Karel Čapek, František Langer, Ferdinand Peroutka et d'autres. Ce groupe reçoit le nom « la génération

⁶³³ Cf. *Česká literatura od počátků k dnešku*, [La Littérature tchèque depuis le début à nos jours], Jan Lehár, Alexandr Stich, Jaroslava Janáčková, Jiří Holý, Prague, Nakladatelství Lidové noviny, 1998, p. 175.

⁶³⁴ Karel Toman, « *Pozdrav T. G. M.* » [« Salut à T. G. M. »], *Stoletý kalendář, verše pomíchané* [Un calendrier centenaire, un mélange de vers], Prague, Fr. Borový, 1926, p. 549. Nous avons vu que l'œuvre de Karel Toman fait allusion à la tradition chrétienne.

⁶³⁵ « *Demokracie pravá, založená na lásce, na úctě k bližnímu a k bližním všem, je uskutečňováním božského řádu na zemi.* » [La vraie démocratie, basée sur l'amour, le respect de son prochain et de tous les prochains est une réalisation de l'ordre divin sur terre.], Karel Čapek, *Hovory s T. G. Masarykem* (Entretiens avec T. G. M.), Prague, Fr. Borový, 1932-1935 ; cité d'après rééd. Karel Čapek, *Spisy XX* [Écrits XX] Prague, Československý spisovatel, 1990, p. 328 ; trad. du tchèque par Madeleine David, Paris, Delamain et Boutelleau, 1936.

pragmatique » d'après le livre de Karel Čapek intitulé *Pragmatismus čili Filosofie praktického života* [Le Pragmatisme ou la Philosophie de la vie pratique].⁶³⁶ Basé sur la pensée des philosophes américains William James et John Dewey, le pragmatisme met en valeur l'expérience humaine, l'utilité pratique et l'application des idées dans la vie humaine. Les pragmatiques tchécoslovaques refusent la révolution communiste, le catholicisme fervent (représenté par Jaroslav Durych) ainsi que le nationalisme de droite (défendu par V. Dyk et J. S. Machar) et comprennent la réalité dans sa pluralité comme une compilation de forces diverses.⁶³⁷

Les frères Čapek aboutissent à cette philosophie après avoir été adeptes du « civilisme », une approche artistique de la réalité mettant en valeur la beauté concrète du quotidien de la civilisation moderne, s'opposant et dépassant le symbolisme décadent de la génération des années 1890. Ce « programme » des artistes et théoriciens appartenant à ce que la critique littéraire contemporaine nomme « l'avant-garde d'avant la Première Guerre mondiale »⁶³⁸ est présenté dans l'*Almanach pour l'année 1914* [*Almanach na rok 1914*]. Initié par O. Theer, il est édité notamment grâce aux frères Čapek, O. Fischer et S. K. Neumann (le représentant clef du communisme dans les années 1920). Parmi les artistes présentés dans l'*Almanach* figurent, outre les éditeurs mentionnés, S. Hanuš, J. Kodíček, J. z Wojkowicz, A. Novák, V. Hofman, V. Štěpán et V. Špála.⁶³⁹ La diversité des personnages artistiques mène à un éclatement des tendances, voire à d'importantes polémiques qui, comme nous le verrons, seront reprises par la critique marxiste des années 1970. La poésie d'Otakar Theer suit la voie de l'introspection et elle est caractérisée par sa dimension spirituelle. L'œuvre de S. K. Neumann, développant l'idée de la poésie « terrestre », concrète et sensible aux événements externes (sensible aux problèmes sociaux) incline à véhiculer des idées du progrès social.

Dans les années 1920, le communisme réunit sous la même bannière beaucoup d'artistes tchécoslovaques et d'importants acteurs de l'avant-garde de l'entre-deux-guerres. Parmi les

⁶³⁶ Karel Čapek, *Pragmatismus, čili, Filosofie praktického života* [Le Pragmatisme ou la Philosophie de la vie pratique], Prague, Fr. Topič, 1925.

⁶³⁷ Cf. *Česká literatura od počátků k dnešku* [La Littérature tchèque depuis le début à nos jours], *op. cit.*, p. 552.

⁶³⁸ Cf. *Lexikon české literatury, Osobnosti, díla, instituce*, [Dictionnaire de la littérature tchèque, Personnes, œuvres, institutions], sous la dir. de Vladimír Forst, Prague, tome 1 A-G, Academia, 1985, 57.

⁶³⁹ *Ibidem*.

plus importants Vítězslav Nezval, Jiří Wolker, S. K. Neumann, F. X. Šalda, Karel Teige, Josef Hora, E. F. Burian et beaucoup d'autres. Les intellectuels communistes sont en opposition à T. G. Masaryk, et à sa conception de la démocratie, même s'il critique le libéralisme au sens strict, dans le sens où la liberté de l'individu et du marché seraient comprises comme les seules garanties d'un système démocratique, dépourvues d'une base éthique et morale. Néanmoins, il refuse le communisme à cause de sa critique de l'individualisme. Ce dernier représente pour lui la garantie d'une originalité car il est propre aux génies et aux personnalités marquantes qui seules peuvent initier le progrès dans tous les domaines.

Les années 1920 sont aussi caractéristiques par une profusion de nouveaux programmes et courants esthétiques présentés par les groupes *Devětsil*⁶⁴⁰ et *Literární skupina*⁶⁴¹, le poétisme (dont nous traiterons ultérieurement), le civilisme, la poésie prolétarienne, le vitalisme et le naturalisme.

Le fondement politique et philosophique ayant joué un rôle primordial dans l'instrumentalisation de certains motifs, nous nous concentrerons particulièrement sur la réinterprétation du thème du pèlerinage et de la figure du pèlerin pendant la période de la « normalisation ». En effet, nous examinerons la question de la réception littéraire de la critique marxiste des années 1970 de la poésie « prolétarienne » de Jiří Wolker et de S. K. Neumann et nous montrerons comment le thème du pèlerinage et des images liées au motif du pèlerin canonique des deux œuvres consacrées de la littérature tchèque : *Le Labyrinthe*

⁶⁴⁰ *Devětsil*, Umělecký svaz Devětsil, Večernice. Prague, V. Vortel, 1922. Le recueil présente les jeunes artistes révolutionnaires réunis dans le groupe Devětsil. Les personnages clés du groupe sont Karel Teige, Vítězslav Nezval, Jaroslav Seifert, Vladislav Vančura et Jiří Wolker. Devětsil affirme son attitude positive vers la révolution, le marxisme et la culture populaire et prolétarienne. Il refuse les courants esthétiques spiritualistes et positivistes. Il prépare le chemin vers le poétisme.

⁶⁴¹ *Literární skupina* [Groupe littéraire] a existé entre 1921-1929. Il s'agit, au départ, d'une formation non officielle de jeunes littéraires moraves. La date officielle de la fondation du groupe est le 2 février 1921, date à laquelle les auteurs membres consentent à définir des postulats esthétiques communs parmi lesquels figurent la sympathie avec le socialisme humaniste et la création fondée sur une « nouvelle spiritualité », et l'expressionnisme qui est compris comme une partie importante des courants participant à la révolution artistique qui « bouleverse le monde ». *Lexikon české literatury, Osobnosti, díla, instituce*, [Dictionnaire de la littérature tchèque, personnages, œuvres, institutions], tome 2, H-L, Prague, Academia, 1993, p. 1210. À partir d'octobre 1921, le groupe commence à publier la revue *Host* [Invité]. Parmi les membres de *Literární skupina* sont le théoricien František Götze, Lev Blatný, Zdeněk Kalista, Antonín Matěj Píša, Jiří Wolker, Karel Teige et d'autres. Les trois derniers quittent le groupe. Teige et Wolker adhèrent à *Devětsil* qui critique le programme de *Literární skupina* à cause de son attitude positive vers l'expressionnisme et « une attitude par trop romantique vers la réalité ». Cf. *Lexikon české literatury, osobnosti, díla, instituce*, [Dictionnaire de la littérature tchèque, personnages, œuvres, institutions, tome 2, H-L, *ibidem*. Malgré la diversité d'opinions, les deux groupes collaborent via la revue *Host*.

du Monde et le Paradis du Cœur et Mai subissent une réinterprétation idéologiquement motivée.

2. 2. Le matérialisme dans la poésie tchèque des années 1920 : le cas de *Svatý kopeček* de Jiří Wolker et la tentative de la critique communiste « matérialiste » de discréditer « le spiritualisme aristocratique » au profit de la poésie « prolétarienne »

Milan Blahynka, critique et historien littéraire, membre de l'Institut pour la littérature tchèque de l'Académie des sciences tchécoslovaque (ÚČL ČSAV) à partir du début des années 1960, spécialiste notamment de l'œuvre de Vítězslav Nezval, Marie Pujmanová, Ladislav Vančura et S. K. Neumann, inspiré par la critique marxiste des années 1930, se consacra à la recherche des « éléments terrestres » dans la poésie tchécoslovaque de l'entre-deux-guerres pendant la période de la normalisation. Sa recherche s'inscrit dans la tendance de la critique communiste dont le devoir, pendant la normalisation qui débuta après l'invasion russe en 1968 en Tchécoslovaquie, était de « réhabiliter » les écrivains socialistes des années 1950, appartenant au courant du réalisme socialiste, et d'attirer l'attention sur des auteurs socialistes et communistes de l'entre-deux-guerres. La comparaison de l'œuvre des auteurs « matérialistes » avec les auteurs « spiritualistes » avait pour objectif de discréditer ces derniers et de montrer le caractère obsolète des œuvres d'inspiration chrétienne ainsi que de certains courants philosophiques, notamment de l'existentialisme.

Blahynka bâtit son discours sur les propos de ses prédécesseurs qui se sont battus contre le spiritualisme, notamment les critiques Zdeněk Nejedlý et de Ladislav Štoll.

Dans son recueil d'essais théoriques intitulé *Pozemská poezie, Kapitoly k české poezii* (1945-1975), [La Poésie terrestre, Chapitres au sujet de la poésie tchèque (1945-1975)], Blahynka illustre le matérialisme dans la poésie de Jiří Wolker par une explication du poème intitulé « *Svatý Kopeček* ». ⁶⁴²

⁶⁴² *Svatý Kopeček* est le nom d'un lieu de pèlerinage en Moravie du nord où le poète passait les vacances chez ses grands-parents, littéralement il signifie la petite colline sacrée.

À cette époque-là, le spiritualisme ne représentait pas un danger imminent pour l'évolution de la poésie tchèque, il n'influçait pas les auteurs tchèques, il ne trouvait pas de terrain. « *Svatý Kopeček* » de Wolker est incontestablement une déclaration matérialiste. Même si l'église, lieu de pèlerinage, y flotte comme un étendard, le paysage « calme et bénie » n'est pour Wolker pas bénie par l'église mais par les gens. « *Svatý Kopeček* » est loin de représenter pour Wolker « un lieu pour les pèlerins » mais un lieu de balades de dimanche et surtout « une colonie qui fournit les ouvriers à l'usine Kosmos et à une usine à clous ». [...] La croyance en Dieu, la croyance religieuse est chez Wolker repoussée par la grande croyance sociale et socialiste dans l'homme et le monde : « notre royaume est de ce monde-ci. »⁶⁴³

Selon Blahynka, ce que le poète vient recueillir sur *Svatý Kopeček* n'est pas la « parole de Dieu » mais la parole du peuple. Dans les propos entendus dans la foule, le poète discerne les phrases « sur la grande Russie et le brave Lénine ». Il est vrai que l'admiration pour Lénine résonne dans « *Svatý Kopeček* ». « [...] n parle de la grande Russie et du brave Lénine, / nos pensées sont vertes et hautes comme les arbres dans la forêt »⁶⁴⁴. Le lieu de pèlerinage mis en scène par Wolker dans ce poème apparaît dans un poème éponyme écrit en 1919. Les deux poèmes nous permettent de suivre l'évolution philosophique ainsi que la sensibilité sociale du poète qui participe à la fondation de la poésie « prolétarienne » en Tchécoslovaquie.

Les foules de pèlerins se trainent dans le soleil silencieusement.
A côté des pentes monte abruptement le chemin vers l'église.
La forêt souffle jusque-là un chant doux par moments,
Réchauffé par le parfum des fleurs, résine, pollen ...

⁶⁴³ « *Spiritualismus tehdy bezprostředně neohrožoval vývoj české poezie, nepůsobil na české autory, neměl půdu. Wolkerův Svatý Kopeček [...] materialistickým vyznáním nepochybně je. Poutní kostel sice na něm vlaje jako korouhev, ale krajina, 'tichá a svěcená' není pro Wolkra posvěcená církví, ale lidmi. Svatý Kopeček není Wolkrovi zdaleka jen 'místo pro poutníky', ale také místo nedělních výletů a hlavně 'osada dodávající dělníky továrně Kosmos a továrně na hřebíky'. [...] Víru v boha, náboženskou víru, vytlačuje u Jiřího Wolkra velká sociální a socialistická víra v člověka a svět : 'království naše je z tohoto světa, který tu máme'. » Milan Blahynka, « *Velká tradice (z bojů o orientaci poezie ve dvacátém století)* », (1975-1975) [« La Grande tradition (des luttes pour l'orientation de la poésie au vingtième siècle) »], Milan Blahynka, *Pozemská poezie, Kapitoly k české poezii (1945-1975)*, [La Poésie terrestre, Chapitres au sujet de la poésie tchèque (1945-1975)], Prague, Československý spisovatel, 1977, p. 13.*

⁶⁴⁴ « [...] vyprávíme si o velikém Rusku a o statečném Leninovi, / myšlenky naše jsou zelené a vysoké jako stromy v lese [...] », Jiří Wolker, « *Svatý Kopeček* » [« La petite colline sacrée »], *Host do domu* [Hôte dans la maison]. *Dílo Jiřího Wolкера* [L'œuvre de Jiří Wolker], Prague ; Nakladatelství Václav Petr, 1924, p. 75.

Les abeilles chantent. Les épis se brisent et mûrissent.
Le ciel brûlant majestueusement forme une voûte dans les
lointains.
Les voix des mendiants près du chemin vaguement bruissent
Ils lèvent les membres mutilés en suppliant.⁶⁴⁵

L'œuvre de Jiří Wolker de la fin des années 1910 s'inspire du catholicisme. Selon la correspondance avec son confrère Zdeněk Kalista, auteur catholique, Wolker envisage de nommer son recueil *Ráj srdce* [Le Paradis du cœur] en référence à l'œuvre de Jan Amos Comenius, *Le Labyrinthe du Monde et le Paradis du Cœur* qui met en scène le personnage du pèlerin, symbole de la condition de l'homme qui cherche son chemin vers le Paradis.⁶⁴⁶ Or, les deux poètes décident de renverser leurs titres. Ainsi, le recueil de Wolker de 1921 s'intitule *Host do domu* [Un invité dans la maison].⁶⁴⁷ Il est tout à fait remarquable à quel point la critique marxiste insistait sur le déni de la dimension spirituelle de la figure de pèlerin et la désacralisation des lieux de pèlerinage. De façon indirecte, ce fait confirme la présence incontournable de ce symbole dans les textes consacrés de la littérature tchèque et donc la nécessité de proposer une interprétation « convenable » de la figure du pèlerin, perçue comme dérangeante de par son attachement implicite à la religion chrétienne.

Milan Blahynka attire également l'attention sur la polémique entre S. K. Neumann et Otokar Theer, qui eut lieu quelques mois après la Grande Guerre. Blahynka désigne Theer comme un poète « spiritualiste aristocratiquement prétentieux » car il « dédaigne la foule ».⁶⁴⁸ Jiří Wolker consacre un poème à Otokar Theer en jugeant sa poésie, influencée par le symbolisme, éloignée du monde.⁶⁴⁹ Il s'adresse au poète comme à celui qui est « Quelque

⁶⁴⁵ « *Zástupy poutníků se tiše sluncem vlekou. / Kol strání prudce stoupá cesta ke kostelu. Les dechne chvílemi sem písní svojí měkkou, / prohrátou vůní kvítí, pryskyřice, pelu. / Zpívají včely. Klasy praskají a zrají. / Velebně do dáli se žhavé nebe klene. / Žebráci u cesty mdle cosi šepotají, / prosebně zvedající údy zmrzačené* » « Sv. kopeček », écrit le 21 mai 1918. In : Jiří Wolker, *Jinošské verše* [Des vers juvéniles], In : *Dílo Jiřího Wolkra*, [Œuvre de Jiří Wolker], Prague, Václav Petr, 1948, p. 151.

⁶⁴⁶ Zdeněk Kalista, *Přátelství a osud : vzájemná korespondence Jiřího Wolkra a Zdeňka Kalisty* [L'amitié et le destin : correspondance entre Jiří Wolker et Zdeněk Kalista], Toronto, 68 Publishers, , 1978, p. 141.

⁶⁴⁷ Jiří Wolker, *Host do domu* [L'invité dans la maison], Plzeň, Beniško, 1921 ; Zdeněk Kalista, *Ráj srdce* [Le Paradis du cœur], Prague, V. Petr a K. Tvrđý, 1922.

⁶⁴⁸ « *aristokraticky povznesený* » ; « *aristokratické opovrhování davem* ». Milan Blahynka, *Pozemská poezie, Kapitoly k české poezii (1945-1975)*, [La Poésie terrestre, Chapitres au sujet de la poésie tchèque (1945-1975)], *op. cit.*, pp. 9-12.

⁶⁴⁹ Cf. « *Otokarovi Theerovi* », *Verše z let 1917-1918* [Vers des années 1917-1918], in : *Dílo Jiřího Wolkera* [Œuvre de Jiří Wolker], *op. cit.*, p. 104.

part sur une haute tour près de l'étendard / tout seul contre les tempêtes et les rages furieuses... »⁶⁵⁰ Cette lecture de Theer, même si elle suit des objectifs différents sert de support à la démonstration de Blahynka.

Aussi la poésie de Vladimír Holan du début des années 1930, inspirée, comme nous le verrons, par le symbolisme et l'orphisme, devient la cible de la critique socialiste. Par ailleurs, Vítězslav Nezval, lorsqu'il publie son livre d'analyses littéraires *Moderní básnické směry* [Les tendances modernes de la poésie] en 1937, omet de parler des auteurs désignés par le discours communiste comme adeptes du « spiritualisme aristocratique » : Valéry, Claudel, Holan ou Zahradníček.

Dans les années 1930 l'œuvre de K. H. Mácha, le modèle des poètes de la génération de Nezval, née au début du siècle, est réactualisée grâce à la célébration du centenaire de l'édition du poème *Mai* (1935) et de la mort du poète (1936). À cette occasion, paraît un recueil en hommage au poète intitulé *Ani labuť ani lůna* [Ni cygne ni lune], édité par Nezval.⁶⁵¹ Mácha joue aussi, nous le verrons, un rôle très important comme symbole national après la signature des accords de Munich en 1938 et pendant les années du Protectorat. Nezval, co-fondateur du *Skupina surrealistů v Československu* [Groupe des surréalistes tchécoslovaques] en 1934 et membre du Parti communiste tchécoslovaque depuis 1924, se consacre à la réinterprétation de l'œuvre de Mácha pour faire surgir des éléments qui pourraient le rattacher au surréalisme qu'il comprenait comme un courant opposé au « spiritualisme ».

De même, la philosophie existentialiste se trouve au pilori car les thèmes de la mort, de la solitude et de l'angoisse qui sont examinés par celle-ci se trouvaient en opposition avec l'enthousiasme accompagnant la transformation de la société socialiste mise en place après le coup d'État en 1948. Les débuts du processus de la réinterprétation des auteurs consacrés par des auteurs communistes, qui aboutit à une réécriture de l'Histoire dans les années 1950, sont à chercher dans les années 1930.

Dans une émission radiophonique consacrée au poème *Mai* de K. H. Mácha, diffusée en mai 1934, Nezval attire l'attention sur le fait que :

⁶⁵⁰ « *Kdes na vysoké věži u praporu / sám proti vichřicím a lítým bésům....* » *ibidem*.

⁶⁵¹ *Ani labuť ani lůna : Sborník k stému výročí smrti Karla Hynka Hynka Máchy* [Ni cygne ni lune : Recueil à l'occasion du centenaire de la naissance de Karel Hynek Mácha], Prague, Otto Jirsák, 1936.

Le rêve de Mácha est lié à la terre et ses destins, à la réalité, et n'a rien en commun avec une métaphysique transcendantale.[...] Mácha voit la réalité d'une manière aussi condensée que dans un rêve, les comparaisons de Mácha sont à proprement parler *surréalistes*.⁶⁵²

Nezval poursuit son explication en dressant un parallèle entre la mauvaise réception de *Mai* à l'époque de sa publication (qui prouve qu'il s'agit d'une œuvre novatrice dépassant l'horizon esthétique du début des années 1800) et les critiques des œuvres surréalistes et d'inspiration « matérialistes » des années 1930. Nezval souligne qu'il faut imiter *Mai* non pas au sens premier du terme, en écrivant une poésie thématiquement et formellement proche mais en brisant les limites données.

Ces considérations sur le climat politique et idéologique peuvent nous éclairer par la suite lorsque nous étudierons les approches esthétiques des poètes et artistes du Groupe 42 qui ressentent un besoin urgent de s'affranchir des tendances esthétiques précédentes et trouvent un compromis : créer une nouvelle mythologie de l'existence à partir de l'observation du monde quotidien.

⁶⁵² « *Máchův sen je sepjat se zemí a jejími osudy, se skutečností, a nemá nic společného s nijakou transcendentální metafyzikou. [...] Mácha vidí skutečnost v takové kondenzaci, jak ji interpretuje toliko sen, Máchova přirovnání jsou v plném slova smyslu surrealistická.* » Vítězslav Nezval, « Manifesty, eseje a kritické projevy », [Manifestes, essais et discours critiques], *Vítězslav Nezval Dílo XXV* Prague, Československý spisovatel, 1974, pp. 98-99.

3. Paris et Prague dans les textes des promeneurs surréalistes

3. 1. L'univers mythique du passage de l'Opéra ou Paris comme territoire de la flânerie dans *Le Paysan de Paris* de Louis Aragon

Louis Aragon, poète, romancier, journaliste et essayiste français est né le 3 octobre 1897 à Neuilly-sur-Seine. Fils naturel de Louis Andrieux et de Marguerite Toucas, il n'a pas été reconnu par son père. Afin de préserver l'honneur de la famille et de son amant, Marguerite Toucas fait passer l'enfant pour le fils adoptif de sa mère. Louis Andrieux prétend être son parrain. En 1918, Aragon publie son premier poème dans la revue *Nord-Sud*. Auteur d'un premier essai romanesque *Anicet ou le Panorama, roman* (1921), des *Aventures de Télémaque* (1922) et d'un recueil de nouvelles *Le Libertinage* (1924)⁶⁵³, il décide en 1923 d'abandonner définitivement des études de médecine entamées en 1915 pour faire plaisir à sa mère.⁶⁵⁴ Grâce à Breton, qu'Aragon a rencontré à l'hôpital du Val-de-Grâce, il s'occupe de la bibliothèque de Jacques Doucet et lui rédige des comptes rendus sur l'actualité littéraire. Il travaille également comme journaliste, ce qui ne plaît guère à ses confrères du groupe gravitant autour de Breton. Encouragé par Gide, Jacques Rivière et par Pierre Drieu la Rochelle, Aragon refuse l'académisme, même progressiste.⁶⁵⁵ Ainsi, il se trouve constamment dans une position instable. D'un côté il veut garder une certaine distance envers Breton qui lui paraît trop autoritaire, de l'autre côté, il ne veut pas faire partie intégrante de l'avant-garde « acceptable » qui le soutient. Il se présente donc comme un écrivain libre. L'année de l'abandon de ses études, Aragon séjourne à Giverny où il rédige pour Doucet un *Projet d'histoire littéraire contemporaine*.⁶⁵⁶ En même temps, il tente d'y oublier Denise Lévy, dont il est amoureux. Pourtant, il la rejoint à Strasbourg en août 1923

⁶⁵³ Louis Aragon, *Anicet ou le Panorama, roman*, Paris, Éditions de la Nouvelle revue française, 1921 ; *Les Aventures de Télémaque*, Paris, Éditions de la Nouvelle revue française, 1922 ; *Le Libertinage*, Paris, Éditions de la Nouvelle revue française, 1924.

⁶⁵⁴ Cf. la mention dans *Le Paysan de Paris*. « Jadis, dans un grand café où j'avais des habitudes quotidiennes, le prétexte de vagues études médicales auxquelles je me suis, enfant, laissé aller, et quelques relations recommandables, m'avaient donné le privilège de séjourner dans le lavabo des dames, et j'aimais y rester [...] ». In : Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, 2003, p. 91.

⁶⁵⁵ Cf. Michel Meyer, *Le Paysan de Paris d'Aragon*, Paris, Gallimard, « Folio », 2001, p. 17.

⁶⁵⁶ Cf. *ibid.*, p. 110.

et il y fait connaissance de Marcel Noll (l'un des personnages du *Sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont*) et de Maxime Alexandre. Cette année a aussi lieu la dernière soirée Dada à Paris. La première lecture du « Passage de l'Opéra », partie du *Paysan de Paris*, a lieu en 1924 dans l'atelier d'André Breton. Ce dernier accueille le texte avec des réserves.⁶⁵⁷ En décembre, Eyere de Lanux, qui a quitté Drieu la Rochelle, rentre en contact avec Aragon. C'est le début d'une relation amoureuse dont l'écho se fait entendre dans le *Paysan de Paris*.⁶⁵⁸ « Le Passage de l'Opéra », rédigé à partir de 1923, paraît en feuilleton dans la *Revue Européenne* de Philippe Soupault de juin à septembre 1924.⁶⁵⁹ Le fait de publier dans la *Revue européenne* où l'on pouvait trouver par exemple les textes de Valéry Larbaud signifie une prise de distance par rapport aux amis du groupe surréaliste. La seconde partie du *Paysan de Paris* paraît également dans cette revue en mai et juin 1925.⁶⁶⁰ Lorsque la maison Gallimard publie *Le Paysan de Paris* Aragon est âgé de vingt-huit ans.

Le Passage de l'Opéra et *Le Sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont* sont des textes mettant en scène l'expérience d'une flânerie débutant dans les galeries d'un passage parisien, dans ces « aquariums humains déjà morts à leur vie primitive »⁶⁶¹ qui incarnent les lieux de la modernité par excellence, « devenus les sanctuaires d'un culte de l'éphémère ».⁶⁶² Ces endroits représentent pour le narrateur du *Paysan de Paris* « le paysage fantomatique des plaisirs et des professions maudites, incompréhensibles hier et que demain ne connaîtra jamais ».⁶⁶³ La seconde partie du *Paysan de Paris* est constituée d'une promenade dans un jardin, « le paradis légendaire »⁶⁶⁴. La promenade est pour Aragon une méthode de percevoir le monde quotidien sous un angle nouveau. Les deux

⁶⁵⁷ *Ibidem*.

⁶⁵⁸ « Tout me séparait de celle que j'entrepris d'abord de fuir, et fuir en moi-même surtout. [...] Cette femme-ci, je me suis défendu de l'aimer, j'ai détourné d'elle avec une sorte de terreur qui avoue les regrets mêmes du souvenir. » Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, *op. cit.*, p. 240.

⁶⁵⁹ Aragon mentionne lui-même la revue dans *Le Paysan de Paris* et ceci à deux reprises. La première fois il ajoute la remarque suivante : « Où *Le Paysan de Paris* paraissait en feuilleton. C'est ainsi que dans les années 20 déclinaient en France le niveau des mœurs et celui des romans. ». Dans le second cas, il incorpore une lettre adressée à Philippe Soupault, directeur de la *Revue européenne*. Cf. Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, *op. cit.*, pp. 105 et 223-224.

⁶⁶⁰ Michel Meyer, *Le Paysan de Paris d'Aragon*, *op. cit.*, p. 22.

⁶⁶¹ Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, *op. cit.*, p. 21.

⁶⁶² *Ibidem*.

⁶⁶³ *Ibidem*.

⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 147.

excursions au cœur de la ville et aux Buttes-Chaumont permettent à l'auteur d'exposer ce qu'il imagine « du divin, et des lieux où il se manifeste. »⁶⁶⁵ Or, il ne s'agit pas de regarder la réalité d'un œil romantique, c'est-à-dire de vouloir chercher des preuves de l'existence de Dieu. Car comme l'écrit Aragon : « L'idée de Dieu est un mécanisme psychologique »⁶⁶⁶. Le but des flâneries d'Aragon gît dans le désir d'explorer le concret. Or, que veut dire cette notion ? Il ne s'agit en aucun cas de ce qui est réel.

N'est-il pas au contraire tout ce qui est dehors du réel, le réel n'est-il pas le jugement abstrait, que le concret ne présuppose que dans la dialectique ? Et l'image n'a-t-elle pas, en tant que telle, sa réalité qui est son application, sa substitution à la connaissance ? Sans doute l'image n'est-elle pas le concret, mais la conscience possible, la plus grande conscience possible du concret. [...] Il n'y a pas, foncièrement, une façon de penser qui ne soit une image.⁶⁶⁷

La ville, dont surtout le passage de l'Opéra et le parc des Buttes-Chaumont, représentent un échantillon de « mille concrétions divines »⁶⁶⁸

La flânerie surréaliste dans le *Paysan de Paris* permet au promeneur de rêver en marchant et d'accéder à la « conscience possible du concret ». Le récit est la transcription de la conscience que l'auteur a de la ville et de la modernité. Le narrateur parle de l'importance de l'image dans l'imagination humaine. *Le Paysan de Paris* est influencé par une des formes de l'art moderne, le cinéma, qui travaille avec l'image d'une façon nouvelle. Ainsi, le regard que le promeneur pose sur la réalité ressemble à une prise de vue cinématographique. Dans le passage de l'Opéra, le narrateur constate

Je quitte un peu mon microscope. On a beau dire, écrire l'œil à l'objectif même avec l'aide d'une chambre blanche fatigüe véritablement la vue. [...] le moindre objet que j'aperçois m'apparaît de proportions gigantesques, une carafe et un encrier me rappellent Notre-Dame et la Morgue.⁶⁶⁹

⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 224.

⁶⁶⁶ *Ibid.*, p. 234.

⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 244.

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 143.

⁶⁶⁹ *Ibid.*, p. 42.

Aragon conçoit l'avenir du cinéma comme « quelque chose de plus que la représentation exacte de la vie. C'est sa transposition suivant une sensibilité supérieure. »⁶⁷⁰ L'expérience de la flânerie ressemble à un tournage du film dans le sens où les choses aperçues au cours de la marche peuvent prendre des apparences différentes. Tout comme la caméra peut déformer certains objets ou personnes et permettre à l'artiste de réfléchir à la nature du monde ainsi vu. Aragon écrit à ce propos, « Je voudrais qu'un metteur en scène fût un poète et un philosophe, mais aussi le spectateur qui juge son œuvre. »⁶⁷¹

Le narrateur du *Paysan de Paris* confie dans le passage de l'Opéra aimer se laisser traverser par le vent et la pluie : « le hasard, voilà toute mon expérience. »⁶⁷² Cette affirmation rappelle le poème « Brumes et pluies » de Charles Baudelaire dans lequel le poète avoue son goût du temps maussade, proche de son humeur mélancolique.

Ô fins d'automne, hivers, printemps trempés de boue
Endormeuses saisons ! je vous aime et vous loue
D'envelopper ainsi mon cœur et mon cerveau
D'un linceul vapoureux et d'un vague tombeau.
[...]
Rien n'est plus doux au cœur plein de choses funèbres,
Et sur qui dès longtemps descendent les frimas,
Ô blafardes saisons, reines de nos climats [...].⁶⁷³

Dans la préface, l'auteur constate : « Il y a dans le trouble des lieux de semblables serrures qui ferment mal sur l'infini. »⁶⁷⁴ La conception de la vie quotidienne en tant que puits de spectacles merveilleux renoue avec l'œuvre de Charles Baudelaire. Cependant, alors que Baudelaire parle de Paris comme d'un être,

Et le sombre Paris, en se frottant les yeux,
Empoignait ses outils, vieillard laborieux.⁶⁷⁵

⁶⁷⁰ Louis Aragon, « Du Décor », in : *Film* du 15 septembre 1918. Cité selon Louis Aragon, *Chroniques I*, op. cit., p. 26.

⁶⁷¹ *Ibidem*.

⁶⁷² Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, op. cit., p. 109.

⁶⁷³ Charles Baudelaire, « Brumes et pluies », *Les Fleurs du mal*. In : *Œuvres complètes I*, op. cit., pp. 100-101.

⁶⁷⁴ *Ibid.*, p. 20.

⁶⁷⁵ Charles Baudelaire, « Le Crépuscule du matin », *Les Fleurs du mal*. In : *Œuvres complètes I*, op. cit., p. 104.

Aragon ne résume pas l'image de la réalité de la ville par une figure de personnification. Son Paris est décrit au lecteur dans sa complexité. Ainsi, surgit l'image d'un monde incohérent. « La lumière moderne de l'insolite, voilà désormais ce qui va »⁶⁷⁶ retenir l'attention du narrateur. La richesse des images que propose la ville est soulignée dans le récit par l'insertion de panneaux publicitaires, par les retranscriptions d'enseignes. Dans la seconde partie du *Paysan de Paris*, Aragon incorpore dans le texte même une lettre adressée à Philippe Soupault.⁶⁷⁷ Le procédé du collage littéraire reflète la complexité de la réalité. Alors que, comme nous le verrons, André Breton accompagne son récit *Nadja*⁶⁷⁸ d'illustrations et de photographies, Aragon se contente de retranscrire les matériaux afin de compléter sa description par une image. Parfois, l'auteur fait mention d'une marque figurant sur une enseigne afin d'attirer l'attention sur les dangers potentiels du progrès technique de la société moderne.⁶⁷⁹ L'accompagnement visuel donne au récit un ton hétérogène, qui est l'une des caractéristiques du *Paysan de Paris*. De plus, de cette manière, comme l'écrit Jean-Yves Tadié, la « description et le récit se fondent, c'est-à-dire [...] le sujet du livre est la rencontre de l'homme et de la nature. »⁶⁸⁰ Or, la nature ne renvoie pas seulement au parc mais aussi au paysage urbain.

Dans le *Paysan de Paris*, l'auteur parle d'une certaine sensibilité obligatoire pour accéder à un domaine interdit. Il cite André Breton avec qui il partage le goût « de l'équivoque des passages ».⁶⁸¹ Breton devient même l'un des personnages du « Sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont », au côté du narrateur et de Marcel Noll. Ensemble, ils s'aventurent la nuit dans le fameux parc parisien afin de plonger dans l'univers des « mythes nouveaux ». La notion de « mythes nouveaux » est mentionnée par Aragon dans la « Préface à une mythologie moderne », la première des quatre parties du *Paysan de Paris*.

Des mythes nouveaux naissent sous chacun de nos pas. Là où
l'homme a vécu commence la légende, là où il vit. Je ne veux

⁶⁷⁶ *Ibid.*, p. 20.

⁶⁷⁷ *Ibid.*, pp. 223-224.

⁶⁷⁸ André Breton, *Nadja*, Paris, Éditions de la Nouvelle revue française, 1928.

⁶⁷⁹ « O Texaco motor oil, Eco, Shell, grandes inscriptions du potentiel humain ! bientôt nous nous signerons devant vos fontaines, et les plus jeunes d'entre nous périront d'avoir considéré leurs nymphes dans le naphte. » Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, *op. cit.*, p. 145.

⁶⁸⁰ Jean-Yves Tadié, *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, 1994, p. 55.

⁶⁸¹ Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, *op. cit.*, p. 92.

plus occuper ma pensée que de ces transformations méprisées. Chaque jour se modifie le sentiment moderne de l'existence. Une mythologie se noue et se dénoue. C'est une science de la vie qui n'appartient qu'à ceux qui n'en ont point l'expérience. [...] Aurais-je longtemps le sentiment du merveilleux quotidien ?⁶⁸²

Les « mythes nouveaux » ne font pas allusion à la définition des mythes proposée par exemple par Mircea Eliade.

[...] le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des « commencements ». Autrement dit, le mythe raconte comment, grâce aux exploits des Êtres Surnaturels, une réalité est venue à l'existence, que ça soit la réalité totale, le Cosmos, ou seulement un fragment... C'est donc toujours le récit d'une « création » : on rapporte comment quelque chose a été produit, a commencé à *être*. Le mythe ne parle que de ce qui est arrivé *réellement*, de ce qui s'est pleinement manifesté.⁶⁸³

Aragon conçoit le mythe comme la « création » d'une possibilité d'accéder à un interdit et ceci au moyen du hasard, « qui seul parmi les divinités avait su garder son prestige. »⁶⁸⁴ Ainsi, le narrateur affirme « je veux bien être pendu si ce passage est autre chose qu'une méthode pour m'affranchir de certaines contraintes, un moyen d'accéder au-delà de mes forces à un domaine encore interdit. »⁶⁸⁵ La notion de « mythes nouveaux » est donc inséparable d'un certain regard. Le narrateur observe le monde de tous les jours, les personnages ordinaires tels les couturiers, les cireurs de chaussures, les coiffeurs ou les prostituées comme des personnages évoquant un mystère. Par moment, le narrateur procède à des comparaisons entre les occupants du passage et les personnages des mythes littéraires. Ainsi, en passant par la galerie du Thermomètre, il lit l'enseigne « Tailleur mondain » et constate en regardant les clients

[...] je les vois défiler comme si j'étais un de ces appareils de prises de vues au ralenti qui photographient le gracieux développement des plantes. Ils ne sont pas tous des Don Juans de

⁶⁸² *Ibid.*, pp. 15-16.

⁶⁸³ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, *op. cit.*, p. 15.

⁶⁸⁴ Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, *op. cit.*, p. 139.

⁶⁸⁵ *Ibid.*, p. 109.

Paris, mais une espèce de lien qui leur vient du costume me révèle chez eux un mystère commun.⁶⁸⁶

Le narrateur, tel « l'Aladin du Monde Occidental »⁶⁸⁷ rencontre une sirène dans un magasin de cannes

J'aurais cru avoir affaire à une sirène au sens le plus conventionnel de ce mot, car il me semblait bien que ce charmant spectre nu jusqu'à la ceinture qu'elle portait fort basse se terminait par une robe d'acier ou d'écaille, ou peut-être de pétales de roses, mais en concentrant mon attention sur le balancement qui le portait dans les zébrures de l'atmosphère, je reconnus soudain cette personne malgré l'émaciement de ses traits et l'air égaré dont ils étaient empreints.⁶⁸⁸

De plus, comme l'a montré Jean-Yves Tadié, la structure même du texte, celle du récit poétique, est conçue comme la structure des récits mythiques. Car *Le Paysan de Paris* n'est pas un récit écrit d'une façon linéaire. Les descriptions que fait l'auteur du passage et du parc des Buttes-Chaumont ne suivent pas une chronologie. Il ne s'agit pourtant pas d'une improvisation libre. Comme l'affirme Jean-Yves Tadié, « c'est à la fois une quête, un discours métaphysique, un art poétique ; un seul de ces trois aspects aurait suffi à lui [au récit] donner une architecture. »⁶⁸⁹ Les personnages, excepté le narrateur, ne jouent qu'un rôle de signe, ils évoquent un au-delà, ils renvoient à des figures mythiques. Ce trait est typique du genre poétique. Jean-Yves Tadié constate que *Le Paysan de Paris* est un récit poétique dont l'unique héros est le narrateur. Ce dernier n'a d'autre fonction que de « pratiquer la poésie ». ⁶⁹⁰ La flânerie nourrit un texte qui se déroule à deux niveaux. Premièrement horizontalement, c'est le récit qui raconte deux promenades successives. Deuxièmement, il renvoie à l'existence des « mythes nouveaux » et se déploie donc verticalement, à l'instar des récits mythiques.⁶⁹¹

⁶⁸⁶ *Ibid.*, p. 59.

⁶⁸⁷ *Ibid.*, p. 63.

⁶⁸⁸ *Ibid.*, p. 31.

⁶⁸⁹ Jean-Yves Tadié, *Le récit poétique, op. cit.*, p. 129.

⁶⁹⁰ *Ibid.*, p. 33.

⁶⁹¹ Cf. Jean-Yves Tadié, *Le récit poétique, op. cit.*, p. 129.

Selon le narrateur du *Paysan de Paris*, l'opposition entre l'œuvre divine et l'œuvre humaine s'estompe.⁶⁹² Ainsi, il faut qu'il vienne un nouveau mouvement, le surréalisme, qui résonne avec la pensée philosophique du siècle.⁶⁹³ La promenade dans la rue ou dans un parc est un leitmotiv de l'œuvre des surréalistes.⁶⁹⁴ Louis Aragon conçoit dans *Le Paysan de Paris* une « mythologie en marche. Elle méritait proprement le nom de mythologie moderne. »⁶⁹⁵ Elle consiste à découvrir d'une façon incessante le quotidien de la ville et ainsi d'intégrer l'infini sous les apparences finies de l'univers ».⁶⁹⁶

L'admiration du quotidien mise en scène dans *Le Paysan de Paris*, nous le verrons, a engendré une postérité sur la scène artistique et littéraire tchécoslovaque des années 1940. Le legs de la poésie de Gérard de Nerval, de Charles Baudelaire et de Lautréamont, entre autres a inspiré Aragon pour écrire « [...] c'est la vie qui fait apparaître ici cette divinité poétique à côté de laquelle mille gens passeront sans rien voir, et qui, tout d'un coup, devient sensible, et terriblement hantante, pour ceux qui l'ont une fois maladroitement perçue. »⁶⁹⁷ Cette pensée continue à être partagée et survit donc au-delà du mouvement surréaliste.

3. 2. La promenade dans *Nadja* d'André Breton comme quête d'un signal de l'existence de soi-même : la ville comme espace-miroir

Né le 18 février 1896 à Tinchebray, élevé par son grand-père maternel à Saint-Brieuc, André Breton déménage en 1900 avec sa famille à Pantin. À partir de 1907 il entre au collège Chaptal à Paris. Il suit les cours de l'année préparatoire à la médecine lorsqu'éclate la Première Guerre mondiale. Il est mobilisé et sert d'abord dans un régiment d'artillerie, puis en tant qu'infirmier militaire dans un hôpital à Nantes, aux côtés de son ami Théodor Fraenkel. C'est dans cet hôpital également que Breton fait connaissance de Jacques Vaché,

⁶⁹² Cf. Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, *op. cit.*, p. 154.

⁶⁹³ Cf. *ibidem*.

⁶⁹⁴ À ce propos cf. par exemple Jean-Yves Tadié, *Le récit poétique*, *op. cit.*, p. 61 ; Robert Bréchon, *Le surréalisme*, Paris, Armand Colin, 1971, p. 142 ; Marie-Claire Bancquart, *Paris des surréalistes*, Paris, Seghers, 1972.

⁶⁹⁵ Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, *op. cit.*, p. 143.

⁶⁹⁶ *Ibidem*.

⁶⁹⁷ Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, *op. cit.*, p. 19.

hospitalisé pour une blessure au mollet. À partir de cette époque, Breton entre en contact avec Guillaume Apollinaire et mène des échanges importants et enrichissants avec Paul Valéry. A sa propre demande, Breton est affecté au Centre neuropsychiatrique de Saint-Dizier. Il s'intéresse à la psychanalyse. Par la suite il est attaché comme externe au Centre neurologique de la Pitié-Salpêtrière à Paris, ce qui lui permet d'assister à nouveau à des réunions littéraires ainsi que de fréquenter la librairie d'Adrienne Monnier rue Odéon. Breton se lie d'amitié avec Louis Aragon qui lui fait découvrir les *Chants de Maldoror* de Lautréamont. Cette œuvre bouleverse les deux poètes. En 1920, Breton décide d'abandonner ses études de médecine et de se consacrer pleinement à la littérature. Il est d'abord séduit par Dada. Néanmoins, il s'en détache progressivement. Après Gaston Gallimard, il se fait offrir un emploi de conseiller artistique et de bibliothécaire par Jacques Doucet. À partir de 1922, il devient le rédacteur en chef unique de la revue *Littérature*, dorénavant coéditée par Soupault et Picabia. L'année 1924 est marquée par la parution des *Pas perdus* et du *Manifeste du surréalisme* suivi de *Poisson soluble*.⁶⁹⁸ Deux ans plus tard, Breton rencontre près de la place de Lafayette dans le X^e arrondissement la femme qui lui inspire Nadja.⁶⁹⁹ Le récit portant le nom de cette femme paraît en 1928, Breton est alors âgé de trente-deux ans.

Ce texte, dont le fil rouge est constitué de déambulations dans divers quartiers de Paris, est divisé en trois parties. La première pose des jalons délimitant les principes du texte autobiographique.

Je n'ai dessein de relater, en marge du récit que je vais entreprendre, que les épisodes les plus marquants de ma vie *telle que je peux la concevoir hors de son plan organique*, soit dans la mesure même où elle est livrée aux hasards, au plus petit comme au plus grand, où regimbant contre l'idée commune que je m'en fais, elle m'introduit dans un monde comme défendu qui est celui des rapprochements soudains, des pétrifiantes coïncidences, des réflexes primant tout autre essor du mental, des accords

⁶⁹⁸ André Breton, *Les pas perdus*, Paris, Éditions de la Nouvelle revue française, 1924 ; *Manifeste du surréalisme* ; *Poisson soluble*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1924.

⁶⁹⁹ Cf. André Breton, *Chronologie* établie par Marguerite Bonnet. In : André Breton, *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. LIII.

plaqués comme au piano, des éclairs qui feraient voir, mais alors
voir, s'ils n'étaient encore plus rapides que les autres.⁷⁰⁰

Les « rapprochements soudains », ceux qui font « *voir* » constituent le point de départ d'André Breton. Pierre Albouy dans son article « Signe et signal dans 'Nadja' » désigne les « éclairs » qui surgissent tout à coup à l'esprit de l'auteur comme des signaux qui donnent des indices sur le caractère du narrateur du récit.⁷⁰¹ Notons que Breton emploie lui-même le terme signal,

[...] il s'agit des faits qui, fussent-ils de l'ordre de la constatation pure, présentent chaque fois toutes les apparences d'un signal, sans qu'on puisse dire au juste de quel signal [...].⁷⁰²

Comme le fait remarquer Marguerite Bonnet, « l'interrogation sur la nature du moi est ancienne chez Breton ».⁷⁰³ Elle surgit aussi dans les *Pas perdus* et dans le *Manifeste du surréalisme* de 1924 où Breton pointe sa parenté avec les « conteurs qui ne peuvent inventer sans s'identifier aux personnages de leur imagination. »⁷⁰⁴ Dans *Nadja*, Breton cherche à se connaître lui-même en déambulant dans les rues de Paris. De même, son confrère Philippe Soupault dans *Les Dernières nuits de Paris* souhaite explorer la réalité de la ville et se laisse guider dans un univers merveilleux, nocturne de la capitale française. De cette manière, Breton et Soupault opèrent « une sorte de révélation générale dont le détail seul nous parvient ».⁷⁰⁵ Comme l'écrit Breton dans le *Manifeste du surréalisme* de 1924, « le merveilleux n'est pas le même à toutes les époques [...] ».⁷⁰⁶ Dans *Nadja*, Breton veut inciter le lecteur à se précipiter dans la rue et à chercher des événements « dont chacun est en droit d'attendre la révélation du sens de sa propre vie [...] ».⁷⁰⁷ Ainsi, la promenade devient une sorte de voyage initiatique dans le for intérieur de tout un chacun. La ville, et particulièrement Paris, car, comme l'écrit Breton « Nantes : peut-être avec Paris la seule

⁷⁰⁰ André Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, «Collection Folio », 2003, pp. 19-20.

⁷⁰¹ Pierre Albouy, « Signe et signal dans 'Nadja' ». In : *Europe, revue mensuelle*, No. 483-484, 47^e année, Juillet-Août 1969, pp. 234-239.

⁷⁰² André Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, « Collection Folio », *op. cit.*, p. 20.

⁷⁰³ André Breton, *Nadja*. In : *Œuvres complètes I, op. cit.*, p. 1523.

⁷⁰⁴ André Breton, *Manifeste du surréalisme* (1924). In : *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, « Collection Folio /Essais », 2003, p. 35.

⁷⁰⁵ *Ibid.*, p. 26.

⁷⁰⁶ *Ibidem*.

⁷⁰⁷ André Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, «Collection Folio », *op. cit.*, p. 69.

ville de France où j'ai l'impression que peut m'arriver quelque chose qui en vaut la peine [...] »⁷⁰⁸ représente de par son hétérogénéité et par son imprévisibilité un espace-miroir de la conscience humaine.

Il existe des similarités frappantes entre *Nadja* et *Les Dernières nuits de Paris*, écrits simultanément mais sans que l'un des deux auteurs ne connaisse le contenu de l'œuvre de l'autre. Les deux promeneurs de *Nadja* et des *Dernières nuits de Paris* suivent deux jeunes femmes rencontrées au hasard des rues de Paris. *Nadja* confie au narrateur qu'elle a choisi son pseudonyme « [...] parce qu'en russe c'est le commencement du mot espérance, et parce que ce n'en est que le commencement. »⁷⁰⁹ Cette remarque s'avère importante dans le contexte du récit de Breton. Les signaux que le narrateur découvre dans les divers endroits de Paris mettent en lumière des aspects de la réalité que le promeneur aurait tendance à ignorer. Les motifs du commencement et de l'espérance sont à interpréter de plusieurs manières. En 1928, l'espoir figure dans le discours des surréalistes qui croient en une révolution. De même, l'idéologie communiste prévoit un meilleur avenir. Enfin, dans *Nadja*, l'auteur espère apporter de la lumière sur sa propre vie en déchiffrant les signaux omniprésents que lui renvoie la ville. À ce propos Pierre Albouy constate

L'activité surréaliste ne consiste-t-elle pas à décrypter les signes qu'émettent êtres et objets rencontrés, la rue, lieu même de la recherche surréaliste, étant l'endroit du passage où se multiplient les chances de la rencontre avec les objets-signes ?⁷¹⁰

Nous l'avons vu, les promenades des surréalistes français n'aspirent pas à découvrir un sens général de l'existence humaine ou à révéler des traces de Dieu. Elles mènent à la découverte de soi-même ou à la découverte de l'esprit de l'époque donnée. Certains narrateurs des récits suivent les traces des personnages parisiens étranges, comme sortis des romans policiers. Pierre Albouy constate donc que les surréalistes ne cherchent pas le signe mais seulement un signal. La notion de signe vient de l'œuvre de Gilles Deleuze, intitulée *Marcel Proust et les signes*.⁷¹¹ La valeur du signe et du signal n'est pas égale.

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 33.

⁷⁰⁹ *Ibid.*, p. 75.

⁷¹⁰ Pierre Albouy, « Signe et signal dans 'Nadja' », in : *Europe, revue mensuelle, op. cit.*, p. 234.

⁷¹¹ Cf. Gilles Deleuze, *Marcel Proust et les signes*, Paris, Presses universitaires de France, 1964.

même si « le signe est un sens toujours équivoque », même s'il n'est point de « vérité » mais seulement des « interprétations », ces « interprétations » portent fondamentalement sur des essences ; authentique ou fallacieux, le signe vise toujours l'essence.⁷¹²

Le signal dans *Nadja* d'André Breton « se définit comme surprise. [...] [il] ne recouvre pas une essence cachée, comme l'épine rose, l'essence de la festività, dans *Swann*.»⁷¹³ Chez Breton, le signal est un résultat d'une juxtaposition, d'un rapport entre des objets qui sont sensés guider l'auteur dans sa quête de son identité.

Breton ouvre le livre par la question « Qui suis-je ? ». Albouy analyse cette interrogation comme une volonté de l'auteur de connaître non pas son « essence comme être » mais son « devoir », son « destin », sa « vocation ».⁷¹⁴ À partir du moment où il ne s'agit que de questions d'ordre pratique, il ne saurait être question de signes (qui sont d'ordre ontologique) mais de signaux. Ce but définit également la valeur des signes dans *Nadja*. Car la recherche porte sur les actes et les décisions à venir. Il s'agit donc de questions plus ou moins concrètes qui ont un rapport avec l'existence de l'homme. Afin de découvrir quelles sont les limites de l'individu, il faut être non seulement attentif aux signes mais il est nécessaire de se laisser guider par des signaux. Dans le langage de Pierre Albouy, le signal

[...] signifie – ou, plus exactement, il *me* signifie – que tel acte ou telle conduite sont attendus de moi, me sont imposés ou défendus. Signal, le feu vert m'autorise à passer, le feu rouge me l'interdit. Le signe demande à être traduit, le signal, à être obéi. C'est pourquoi le vocabulaire de *Nadja* appartient plus au domaine de la morale qu'à celui de la contemplation, de la science, de la connaissance.⁷¹⁵

Nous pourrions nuancer cette affirmation en constatant que le narrateur de *Nadja* est trop occupé par lui-même ou plus précisément qu'il cherche partout des reflets de sa propre

⁷¹² Gilles Deleuze, *Marcel Proust et les signes*, cité d'après Pierre Albouy, « Signe et signal dans 'Nadja' ». In : *Europe, revue mensuelle, op. cit.*, p. 235.

⁷¹³ *Ibid.*, p. 236.

⁷¹⁴ *Ibid.*, p. 238.

⁷¹⁵ *Ibid.*, p. 237.

existence, ce qui n'est guère propice à une réflexion sur le sens de la vie en général. Mais il serait aussi possible de voir dans le personnage de Nadja un alter ego du narrateur. Car elle est celle qu'il hante. Sa folie peut être vue comme un rappel de la complexité de l'esprit humain et de l'impossibilité de comprendre la réalité dans sa globalité. Nadja incarne un être irrationnel, elle est la femme surréaliste parfaite.

Enfin, pour revenir à la comparaison proposée par Albouy, l'attitude de Marcel Proust serait celle d'un chercheur voulant examiner des objets sous tous leurs angles afin de pouvoir les définir. Breton et les surréalistes renoncent à la logique rationnelle, ne cherchent pas des réponses mais soulèvent des questions.

Par ailleurs, il n'est point étonnant que Breton soit resté toute sa vie très loin de l'œuvre de Proust, malgré le fait qu'il « a conservé un bon souvenir de l'affabilité courtoise de l'écrivain » lorsque, en tant qu'employé administratif de *La Nouvelle Revue française*, il lui relisait à haute voix ses épreuves corrigées.⁷¹⁶

Les situations qui sont décrites dans *Nadja* traduisent une curiosité du narrateur qu'il assouvit en flânant dans Paris. La marche est une des approches possibles de l'espace urbain, fécond en signaux. La réalité et les rêves constituent une trame de signaux qui guident celui qui cherche des réponses concernant sa propre existence. Le hasard joue un rôle primordial dans la constitution des signaux dans *Nadja* mais il est moins important de déchiffrer le sens précis du signal qu'être avisé de son existence. Autrement dit, le promeneur dans *Nadja*, en cherchant à se connaître lui-même, donne le libre cours aux événements, contrairement au flâneur de Charles Baudelaire qui guettait certains êtres et cherchait à pénétrer dans certains endroits de Paris afin de soulever le rideau qui sépare le monde de l'éternité.

Dans les plis sinueux des vieilles capitales,
Où tout, même l'horreur, tourne aux enchantements,
Je guette, obéissant à mes humeurs fatales,
Des êtres singuliers, décrépits et charmants.⁷¹⁷

⁷¹⁶ André Breton, *Chronologie* établie par Marguerite Bonnet. In : *Œuvres complètes I*, Marguerite Bonnet, *op. cit.*, p. XL.

⁷¹⁷ Charles Baudelaire, « Les Petites vieilles », *Les Fleurs du mal*. In : *Œuvres complètes I*, *op. cit.*, p. 89.

Nous l'avons dit, l'espace de Paris joue un rôle important pour les rencontres fortuites du promeneur dans *Nadja*. Certaines images qu'il renvoie au narrateur vont jusqu'à l'effrayer, elles ces enseignes « bois et charbons ». « Rentré chez moi, cette image continua à me poursuivre. [...] Je reculai précipitamment, pris de peur. »⁷¹⁸

Certains détails de la ville s'extirpent ainsi de leur usage habituel (l'effet est d'autant plus fort que le récit autobiographique décrit avec précision des endroits existants) et deviennent des signaux déclencheurs sans que l'auteur cherche à expliquer son fondement. Le fait que Breton ait incorporé des photographies de lieux, personnes ou objets décrits dans le récit a un sens précis qui s'accorde avec la conviction des écrivains surréalistes. Ce procédé enlève au lecteur la possibilité de déformer l'image de l'endroit en question car il est fréquent qu'un lieu concret subisse des transformations lorsque l'on essaie de le faire surgir de la mémoire. Les images qui accompagnent le texte montrent que l'on peut entrer dans une surréalité au milieu d'une capitale. Une simple promenade peut virer en une aventure. La ville remplie de gens donne au promeneur l'occasion de faire des rencontres fortuites ou de se laisser guider par le hasard. Mais comme l'écrit Breton, les illustrations devaient surtout capter l'atmosphère précise du moment et arrêter le regard du narrateur. « [...] je tenais, en effet, tout comme de quelques objets, à en donner une image photographique qui fût prise sous l'angle spécial dont je les avais moi-même considérés. »⁷¹⁹ En voulant montrer sa propre façon de voir Paris, Breton tente d'être précis et d'éviter de tomber dans un piège. Mais malgré cela, l'auteur trouve la partie illustrée « insuffisante ».⁷²⁰

La rue, source d'inspiration des promenades surréalistes, ressemble aussi à une scène de théâtre. Ainsi, lorsque le narrateur rencontre Nadja, il fait un parallèle entre l'actrice Blanche Derval et la passante dont le regard le frappe.

Curieusement fardée, comme quelqu'un qui, ayant commencé par les yeux, n'a pas eu le temps de finir, mais le bord des yeux si noir pour une blonde. [...] Je n'avais jamais vu de tels yeux.⁷²¹

L'apparence de Nadja est aussi surprenante que la succession des événements que déclenche l'envie soudaine du narrateur de suggérer à une dame

⁷¹⁸ André Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, « Collection Folio », *op. cit.*, p. 31.

⁷¹⁹ *Ibid.*, p. 177.

⁷²⁰ *Ibidem.*

⁷²¹ *Ibid.*, p. 73.

Je me souviens aussi de la suggestion en manière de jeu faite un jour à une dame, devant moi, d'offrir à la « Centrale Surréaliste », un des étonnants gants bleu ciel qu'elle portait pour nous faire visite. [...] Encore cela ne prit-il ses plus grandes, ses véritables proportions, je veux dire celles que cela a gardées, qu'à partir du moment où cette dame projeta de revenir poser sur la table, à l'endroit où j'avais tant espéré qu'elle ne laisserait pas le gant bleu, un gant de bronze qu'elle possédait et que depuis j'ai vu chez elle [...].⁷²²

L'intuition du narrateur s'avère juste. Ainsi peut-il constater après avoir fait connaissance de Nadja

J'ai vu ses yeux de fougère s'*ouvrir* le matin sur un monde où les battements d'ailes de l'espoir immense se distinguent à peine des autres bruits qui sont ceux de la terreur et, sur ce monde, je n'avais vu encore que des yeux se fermer.⁷²³

Les pulsions soudaines du narrateur dans *Nadja* imitent en quelque sorte le principe du fonctionnement de Paris. Le passé y côtoie le présent, les destins des gens s'y mêlent sans aucun ordre, par hasard. Le Paris de *Nadja* est vu par l'optique du narrateur. Chaque événement dont il est témoin le touche personnellement. Les lieux qu'il décrit sont personnalisés, ils appartiennent à son univers intime. Les promenades dans *Nadja* sont une sorte de recherche des limites du narrateur. En vivant une aventure dans les rues de Paris aux côtés de Nadja, il se rend compte que l'immense complexité de l'esprit humain est comparable à la richesse de Paris. Voire que « la forme d'une ville » est insaisissable et ressemble ainsi à un « paysage mental » dont les limites le découragent.⁷²⁴

Le récit marque une gradation. Au début, le narrateur cherche à se connaître lui-même. Il se promène dans les rues de Paris et rencontre Nadja. Le cœur du récit est constitué par la succession de leurs aventures. La femme, Nadja, prend de plus en plus de place dans le récit comme si elle faisait de l'ombre à la Ville lumière. Enfin, vient le moment de dénouement annoncé par le narrateur, d'abord comme un « désastre » qui l'éloigne un peu d'elle,⁷²⁵ puis comme une tourmente qui emporte Nadja dans les abîmes de la folie.⁷²⁶

⁷²² *Ibid.*, p. 65.

⁷²³ *Ibid.*, pp. 130-132.

⁷²⁴ *Ibid.*, p. 182.

⁷²⁵ *Ibid.*, p. 136.

Le narrateur de *Nadja* voit la ville comme une source de savoir sur lui-même et elle lui apparaît donc comme un espace personnel et intime. En explorant le « paradis des pièges »⁷²⁷ aux côtés de la femme rencontrée par hasard, le narrateur est témoin d'une catastrophe qui est de l'ordre personnel. Nous verrons que *Les Dernières nuits de Paris* de Philippe Soupault mettent en scène également un désastre qui s'avère encore plus dangereux car il risque de détruire Paris.

3. 3. *Les Dernières nuits de Paris* de Philippe Soupault : sur les traces des mystères parisiens. Sur les prémisses de la destruction de Paris et du surréalisme

Philippe Soupault est né le 2 août 1887 à Chaville, Seine-et-Oise, près de Versailles. D'abord passionné par la littérature d'aventure pour jeunesse, il découvre à quinze ans Francis Jammes, Paul Claudel, André Gide et Arthur Rimbaud.⁷²⁸ Au cours de la Première Guerre mondiale qu'il ^passe, selon ses propres mots, à traîner « d'hôpitaux en hôpitaux », pouvant à peine se tenir debout,⁷²⁹ Soupault alors âgé de vingt ans écrit son premier poème intitulé « Départ », et l'envoie à Guillaume Apollinaire qui le transmet à Pierre Albert-Birot pour une publication dans sa revue *Sic (Sons, Idées, Couleurs)*.⁷³⁰ C'est également sur la recommandation de Guillaume Apollinaire que paraît en 1917 le premier recueil de Soupault, *Aquarium*,⁷³¹ et qu'il rencontre, au cours d'une soirée au Café de Flore, André Breton. À la même période, il fait connaissance, entre autres, de Léon-Paul Fargue et lit les *Chants de Maldoror* qui le bouleversent au point de constater : « Depuis ce jour-là

⁷²⁶ *Ibid.*, p. 155.

⁷²⁷ *Ibid.*, p. 133.

⁷²⁸ Cf. Bernard Morlino, Mauricette Berne, Jacqueline Chénieux-Gendron, « Le 'voyageur sans bagages' ». In : *Portrait(s) de Philippe Soupault*, sous la dir. de Mauricette Brene et de Jacqueline Chénieux-Gendron, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1997, p. 45.

⁷²⁹ Philippe Soupault, « Déposition » in : *Les Cahiers du mois*, numéro spécial « Examen de conscience », No. 21-22, juin 1926, p. 157.

⁷³⁰ Cf. Bernard Morlino, Mauricette Berne, Jacqueline Chénieux-Gendron, « Le 'voyageur sans bagages' ». In : *Portrait(s) de Philippe Soupault*, sous la dir. de Mauricette Brene et de Jacqueline Chénieux-Gendron, *op. cit.*, p. 50.

⁷³¹ Philippe Soupault, *Aquarium*, Paris, imprimerie Birault, 1917.

personne ne m'a reconnu. Je ne sais plus moi-même si j'ai du cœur. »⁷³² Au début de 1919, Soupault, aux côtés de Breton, d'Aragon et de Valéry fondent la revue *Littérature*. En 1919, Soupault et Breton écrivent à quatre mains *Les Champs magnétiques*, texte historique qui annonce la naissance du surréalisme.⁷³³ En 1922, Soupault décide de quitter volontairement la revue *Littérature* en laissant la direction à André Breton et devient journaliste. L'année 1924 est marquée par la publication du *Manifeste du surréalisme*. Pourtant, les relations entre Soupault et Breton se dégradent, le premier s'oppose à la politisation du mouvement. Ces désaccords avec les autres surréalistes font qu'il prend volontairement ses distances par rapport au groupe autour de Breton, sans pour autant abandonner les principes de la création surréaliste. En 1928, il publie *Les Dernières nuits de Paris* qui sont reconnues également outre atlantique en tant que premier roman surréaliste.⁷³⁴

Philippe Soupault résume ainsi les *Dernières nuits de Paris* dans une dédicace à son ami René Laporte: « Voici ces nuits de Paris qui sont gonflées de ma fatigue des temps passés, des allées et venues, des marches dans l'ombre, ces nuits de l'ennui que j'ai vécues avec une déconcertante légèreté. »⁷³⁵

Le parcours du narrateur commence sur le boulevard Saint-Germain où il se promène au côté d'une jeune femme dont le prénom, Georgette, sonne à ses oreilles comme un souvenir d'une « rage de dents ou d'une paire de claques ». ⁷³⁶ Le narrateur et sa compagne, une jeune fille qui a fait « de l'amour une profession »⁷³⁷ avancent vers la Seine. La minuit sonnée, les noctambules assistent à un événement dramatique devant la grille de l'Institut au pied du Pont des Arts. Une femme que l'on amène doit se séparer d'un sac que l'on lui arrache avec de la violence. L'événement donne un ton triste et inquiétant à la balade des deux héros qui poursuivent leur chemin

⁷³² Cf. Philippe Soupault, *Histoire d'un Blanc*, rééd. in : *Mémoires de l'Oubli, 1897-1927, histoire d'un Blanc*, Paris, Lachenal & Ritter, p. 86.

⁷³³ André Breton, Philippe Soupault, *Les champs magnétiques*, Paris, au Sans pareil, 1920.

⁷³⁴ Cf. Bernard Morlino, Mauricette Berne, Jacqueline Chénieux-Gendron, « Le 'voyageur sans bagages' ». In : *Portrait(s) de Philippe Soupault*, sous la dir. de Mauricette Brene et de Jacqueline Chénieux-Gendron, *op. cit.*, p. 86 ; *The Last Nights in Paris*, trad. en américain par William Carlos Williams, New York, Macaulay Company, 1929.

⁷³⁵ Philippe Soupault, *Les Dernières nuits de Paris*, Paris, Calmann-Lévy, « Le Prisme », 1928 ; cité d'après la rééd. Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1997, p. 1.

⁷³⁶ *Ibid.*, p. 11.

⁷³⁷ *Ibid.*, p. 7.

Il me semblait poursuivre le long de ce fleuve un troupeau de souvenirs, de regrets, de remords et lorsqu'enfin j'allais saisir quelques-uns de ces fantômes, j'oubliais, j'oubliais pour toujours ma manie ou ma perplexité.⁷³⁸

La nuit fait surgir les mauvais sentiments et efface les contours de la ville, jusqu'à ce qu'elle prenne « toute la place et les murs noirs, les quais, le pont disparaissent comme définitivement. »⁷³⁹ La déambulation dans les *Dernières nuits de Paris* est placée sous le signe de la peur et de la disparition. La nuit couvre les crimes, ainsi le narrateur constate

En y réfléchissant bien, tandis que sous les arbres des Champs-Élysées nous marchions à pas mous, je croyais deviner un but, celui de tous les promeneurs nocturnes de Paris : nous étions partis à la recherche d'un cadavre.⁷⁴⁰

Le charme des rues de Paris est tellement fort que « la mort seule est assez puissante pour éteindre cette passion sans objet, pour achever une promenade sans but. Un cadavre nous fait buter contre l'éternel. »⁷⁴¹ En effet, il s'avère que la scène qui s'est produite devant le Pont des Arts n'a été autre qu'une scène de crime, dans lequel la compagne du narrateur est impliquée. Cette femme qui exerce le plus vieux métier du monde à Paris détient un pouvoir magique. En la suivant sur les trottoirs de la capitale nocturne, le narrateur avoue :

Elle avançait, écartant la tristesse, la solitude ou l'angoisse. C'est à cette heure surtout qu'apparut son étrange pouvoir : celui de transfigurer la nuit. Grâce à elle qui n'était qu'une des cent mille, la nuit de Paris devenait un domaine inconnu, un immense pays merveilleux plein de fleurs, d'oiseaux, de regards et d'étoiles, un espoir jeté dans l'espace.⁷⁴²

Le Paris de Soupault est un territoire d'aventure. Il n'est nullement un lieu de révélation d'ordre moral comme, nous l'avons constaté avec Pierre Albouy, cela a été le cas dans *Nadja* d'André Breton. Comme l'écrit Marie-Claire Bancquart, Soupault « [...] est un

⁷³⁸ *Ibid.*, p. 19.

⁷³⁹ *Ibid.*, p. 18.

⁷⁴⁰ *Ibid.*, p. 22.

⁷⁴¹ *Ibid.*, pp. 22-23.

⁷⁴² *Ibid.*, pp. 42-43.

maître de l'insolite et fait surgir dans Paris des spectacles imprévisibles pour la raison ; mais pour lui, ces spectacles ne sauraient être chargés d'un signe. »⁷⁴³

Le charme de Georgette, la guide du promeneur des *Dernières nuits de Paris*, est d'autant plus intrigant qu'elle détient un secret. Femme et prostituée, elle se transforme aux yeux du narrateur en la ville même. En suivant ses pas, le promeneur est entraîné dans une nouvelle réalité. Accessible mais insaisissable, fuyante et pourtant proche, la ville nocturne comme Georgette qui ressemble à « une ombre »⁷⁴⁴ couvrent un crime dont l'ampleur reste inconnue.

Le narrateur, voulant revoir la jeune femme mystérieuse, la suit jusqu'à son domicile et ose s'y présenter un matin. À sa grande surprise, ce n'est pas Georgette qui lui ouvre la porte mais son frère Octave. Ce dernier est un curieux. Avidé de nouvelles expériences, il ressemble, selon le narrateur à « une sorte de badaud de Paris, un de ces flâneurs éternels que l'on croise dans les rues, les yeux hagards et les mains dans les poches. »⁷⁴⁵ On présente Octave aussi sous le nom de William. Ce dernier, le frère de la femme qui ressemble à « un sourire d'une ombre »,⁷⁴⁶ n'existe qu'à travers les récits des autres. Taciturne et singulier, souvent parti dans un autre monde, Octave est un homme basculant à la limite de la réalité et du rêve. Il se définit par ses gestes insolites qui naissent d'une intuition soudaine, proche du procédé de création des surréalistes : l'écriture automatique. Les personnages des *Dernières nuits de Paris* se dédoublent. Georgette est assimilée à la nuit, à l'ombre. Elle est aussi la mascotte d'un cercle de voleurs, maquereaux et de « gens de nuit ». L'un de ces compagnons confie au narrateur que sans Georgette, « il n'y aurait plus de nuit. »⁷⁴⁷

Le promeneur, attiré par la femme-Paris aboutit à la conviction que tous les personnages qu'il a rencontrés au cours de ses divagations nocturnes sont des incarnations du hasard.

Il m'apparut comme un personnage puissant et cependant très
proche, qui prenait l'aspect de milliers d'êtres humains. Il était

⁷⁴³ Marie-Claire Bancquart, « 'Balayeur inspiré' : Philippe Soupault et Paris ». In : *Portrait(s) de Philippe Soupault*, sous la dir. de Mauricette Brene et de Jacqueline Chénieux-Gendron, *op. cit.*, p. 110.

⁷⁴⁴ Philippe Soupault, *Les Dernières nuits de Paris*, *op. cit.*, p. 46.

⁷⁴⁵ *Ibid.*, p. 78.

⁷⁴⁶ *Ibid.*, p. 46.

⁷⁴⁷ *Ibid.*, p. 102.

aussi bien ce passant paisible qui venait à ma rencontre que ce chauffeur de taxi ivre et las, il était Volpe et Octave, il était peut-être une partie de moi-même. Il grandissait toujours et bientôt je conclus que Paris, ma ville, était une de ses demeures favorites. J'acceptais de croire le hasard universel mais à Paris, plus que partout ailleurs, je croyais le voir plus aisément, presque le toucher du doigt. Il était, me disais-je, les mains du temps.⁷⁴⁸

Le narrateur des *Dernières nuits de Paris* se laisse emporter par des êtres mystérieux qui peuplent la nuit les rues de la capitale. Aussi le récit imite-t-il le rythme de la flânerie. Le narrateur qui marche « à la découverte du passage du temps et de l'espace »⁷⁴⁹ avoue : « Les mots, comme de joyeux compagnons, s'élançaient devant mes yeux et tournaient autour de mes oreilles pour le carnaval de l'oubli ».⁷⁵⁰ Ce passage, qui décrit l'expérience de la flânerie comme l'un des points de départ de l'écriture rappelle des vers des « Tableaux parisiens » de Charles Baudelaire

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.⁷⁵¹

Les promeneurs surréalistes bâtissent leurs récits sur l'expérience vécue de Paris, « capitale du XIX^e siècle », dont les vestiges subsistent. Néanmoins, il n'est plus possible d'étouffer le sentiment du danger qui plane au-dessus des toits de la capitale française. L'esprit de l'époque moderne change et la gloire de Paris du tournant des siècles commence à se perdre de la mémoire. Au début des années 1930 elle devient l'objet du discours nostalgique de certains écrivains.

La notion du signe est tout à fait essentielle à l'approche de la ville qu'on les poètes surréalistes. Une promenade dans les rues de Paris peut devenir un acte de « lecture » des signes. La marche du promeneur s'assimile à la remontée dans le temps. Comme nous l'avons vu dans *Les Dernières nuits de Paris* de Philippe Soupault, un personnage peut

⁷⁴⁸ *Ibid.*, pp. 102-103.

⁷⁴⁹ *Ibid.*, p. 112.

⁷⁵⁰ *Ibidem.*

⁷⁵¹ Charles Baudelaire, « Le Soleil », *Les Fleurs du mal*. In : *Œuvres complètes I, op. cit.*, p. 83.

aussi se substituer à un espace où à une idée. Tel est le cas de Georgette qui incarne Paris, l'ombre et la nuit avant d'être assimilée au feu dévastateur. De même, la Nadja de Breton est une incarnation de l'amour et donc de toute femme. Enfin, la « forme d'une ville »⁷⁵² peut se manifester sous une image d'une femme. Le narrateur des *Dernières nuits de Paris*, en observant l'incendie qui se propage au bord de la Seine aperçoit dans les flammes les bras de Georgette : « Paris était devant nos yeux. Il y eut simplement une grande flamme, une dentelle rouge, une plaie. Non loin de là, une maison avait pris feu, et je reconnus la ronde des mains. »⁷⁵³ La destruction de Paris mise en scène dans le récit de Soupault peut être lue comme un présage des menaces que la capitale allait subir durant la Seconde Guerre mondiale. Mais la ville est aussi conçue comme une énergie vivante qui conserve l'esprit du passé et des êtres qui y ont vécu car « Le temps n'use pas les traces de ceux qui disparaissent, il se contente de les cacher à notre vue. Mais il reste alors ou l'odeur ou simplement un air spécial et subtil qui les suggère tout entier. »⁷⁵⁴ L'amour, la femme et Paris deviennent un. La peur de la pérennité de la beauté de cette ville, du réservoir de la mémoire des temps passés et du terrain d'inspiration des surréalistes surgit dans le discours du narrateur.

Comme la Terre, Paris se refroidissait et devenait simplement une idée. Pour combien d'années encore garderait-elle cette puissance d'illusion, pour combien d'années demeurerait-elle maîtresse du temps ? Je n'osais pas répondre.

Nous allons voir que l'avenir de Paris préoccupe également l'auteur du *Piéton de Paris*, Léon-Paul Fargue.⁷⁵⁵ Enfin, la capitale française est vue comme un territoire rempli de signes prémonitoires aussi dans *Ulice Gît-le-Cœur (Rue Gît-le-Cœur)* de Vítězslav Nezval.⁷⁵⁶

⁷⁵² André Breton, *Nadja*, *op. cit.*, p. 182.

⁷⁵³ Philippe Soupault, *Les Dernières nuits de Paris*, *op. cit.*, p. 141.

⁷⁵⁴ *Ibid.*, p. 128.

⁷⁵⁵ Léon-Paul Fargue, *Le piéton de Paris*, Paris, Gallimard, 1939.

⁷⁵⁶ Vítězslav Nezval, *Ulice Gît-le-Cœur (Rue Gît-le-Cœur)*, Prague, Fr. Borový. 1936 ; trad. du tchèque par Katia Krivanek, Paris, Éditions de l'Aube, 1988.

3. 4. Les flâneries parisiennes de Vítězslav Nezval dans *Ulice Gît-le-Cœur* (*Rue Gît-le-Cœur*) : Paris comme une toile de signaux prémonitoires ou une promenade sur les traces des textes d'André Breton

Paris, synonyme de la modernité architecturale, siège de la bohème artistique et capitale de la mode du XIX^e siècle, est une destination privilégiée des voyageurs du monde entier qui y cherchent non seulement la distraction et les nouveautés, mais aussi les traces du passé historique. Nous avons cerné l'image de la capitale française vue par un étranger par exemple dans les feuilletons de Jan Neruda, écrits pendant la deuxième moitié du XIX^e siècle. Au tournant des siècles la « Ville Lumière » est au sommet de sa gloire, grâce au succès de l'Exposition universelle et grâce à la construction de la Tour Eiffel, devenue depuis le symbole parisien par excellence. Au moment de la seconde visite de Vítězslav Nezval, l'image de Paris change. Nous l'avons vu, les narrateurs-flâneurs des récits surréalistes français ont tendance à saisir l'esprit des années 1920. Dans *Les Dernières nuits de Paris* de Philippe Soupault, comme dans le cas de Léon-Paul Fargue et Mihail Sebastian, deux auteurs auxquels nous consacrerons notre chapitre suivant, on peut parler d'une prise de conscience de la menace de sa disparition. Néanmoins, pour Vítězslav Nezval Paris n'a rien perdu de son charme. Au moment de sa seconde visite dans la capitale française, le poète est reconnu en Tchécoslovaquie en tant que personnage à la proue des avant-gardes tchécoslovaques. Né le 26 mai 1900 à Biskoupky en Moravie, il entame après la Première Guerre mondiale des études de droit à Brno. Ensuite, il étudie à la Faculté des lettres à l'Université Charles à Prague. En tant que membre du *Devětsil*, union artistique créée en 1920 à Prague, il est l'un des fondateurs du mouvement nommé *poetismus* (poétisme).⁷⁵⁷ En 1924, il adhère au Parti communiste tchécoslovaque. En 1934, il fonde avec Karel Teige le Groupe des surréalistes en Tchécoslovaquie. Nezval est très influencé par ses voyages à l'étranger. En 1934, sa visite de l'URSS l'inspire pour écrire le récit *Neviditelná Moskva* [Moscou, l'invisible].⁷⁵⁸ Il se rend à deux reprises à Paris. La première fois, il y séjourne au printemps 1933, aux côtés du traducteur, théoricien et réalisateur de

⁷⁵⁷ En 1928 la revue *Devětsil* publie le manifeste du poétisme intitulé « *Le poétisme* » dont la première partie « Une goutte d'encre » est rédigée par Vítězslav Nezval. L'auteur des deux autres chapitres est Karel Teige.

⁷⁵⁸ Vítězslav Nezval, *Neviditelná Moskva*, [Moscou, l'invisible], Prague, František Borový, 1935.

théâtre Jindřich Honzl. La seconde fois, il est invité dans la capitale française en tant que délégué des écrivains tchécoslovaques au Congrès international des écrivains pour la défense de la culture et il est sensé présenter un discours en faveur du mouvement surréaliste. Nezval vénère la capitale française aussi bien pour sa beauté architecturale et son importance historique que pour le fait que cette ville a vu la naissance du surréalisme et incarne le territoire des flâneries de ses confrères, poètes surréalistes. Dans *Ulice Gît-le-Cœur (Rue Gît-le-Cœur)*, Nezval tisse une évocation des rêves, des souvenirs et des faits réels qui sont survenus lors de sa seconde venue à Paris en juin et juillet 1935. Au début de son séjour, le poète est témoin d'un incident qui a eu lieu entre André Breton et Ilya Ehrenbourg. Ce dernier, correspondant officiel des *Izvestia* à Paris et de surcroît délégué de l'Union soviétique au congrès, annonce l'incident aux organisateurs qui interdisent à André Breton d'y présenter son intervention. Cet événement qui s'est produit avant l'ouverture du congrès donne le ton au séjour de Nezval qui constate : « Que nous soyons venus à Paris en des jours très mouvementés, c'était évident ! »⁷⁵⁹

En effet, le récit de Nezval témoigne dans un premier temps d'une tension entre les organisateurs du congrès et le groupe des surréalistes autour de Breton. Celle-ci culmine quelques jours avant le début de l'événement par le suicide de René Crevel. Le poète fait partie des organisateurs. Ayant vainement plaidé en faveur d'André Breton et des surréalistes, il se trouve du côté des « bourreaux de la cause surréaliste » et devient ainsi coupé du groupe de ses anciens confrères. Isolé, il cède au désespoir et met fin à ses jours en imitant l'acte commis par son père en 1914. Les deux hommes, le père et le fils Crevel, agissent de cette façon aux « médiocrités terrestres »⁷⁶⁰ qui précèdent les deux conflits les plus violents de l'histoire d'Europe.

De plus, le peintre et photographe Jindřich Štyrský, compatriote qui accompagne Nezval à Paris, est victime d'un malaise annonciateur d'une maladie grave, et doit être hospitalisé.

Ulice Gît-le-Cœur (Rue Gît-le-Cœur) est un livre sur l'amitié entre Nezval, Štyrský, Toyen (trois cofondateurs du groupe surréaliste tchécoslovaque) et leurs confrères, modèles et

⁷⁵⁹ « Přijeli jsme do Paříže ve velmi vzrušujících dnech, to bylo jisté. » Vítězslav Nezval, *Ulice Gît-le-cœur (Rue Gît-le-cœur)*. In : *Dílo XXXI [Œuvre XXXI]*, Prague, Československý spisovatel, 1958, p. 148 ; trad. du tchèque par Katia Krivanek, *op. cit.*, p. 23.

⁷⁶⁰ Cf. Robert Sabatier, « René Crevel » in *Histoire de la poésie française : La poésie du vingtième siècle, Révolutions et Conquêtes*, Paris, Albin Michel, 1982, p. 317.

amis français, André Breton, Paul Éluard, Benjamin Péret, entre autres. Selon Nezval, le mot qui exprime le mieux l'attitude des surréalistes est la solidarité. Pourtant, son livre, retraçant en partie une série d'événements néfastes, se clôt sur le présage mauvais, mais finalement clairvoyant d'une séparation.

En arpentant les rues de Paris, Nezval évoque de nombreuses coïncidences qui cadencent son séjour. La réalité subit une métamorphose, le poète se laisse induire en une surréalité. Parfois, il ne peut déchiffrer les signes que lui envoie la ville qu'a posteriori et, tel un psychanalyste, s'étonne devant de curieux événements auxquelles sa raison n'a pas su donner une explication sur le coup. En effet, la ville en tant que territoire qui cache de nombreuses merveilles se transforme parfois en un espace rempli de signes néfastes. La flânerie invite le poète à méditer sur des lieux entrés dans l'Histoire. Sous un certain angle, les rues, les enseignes publicitaires, les ponts, les jardins ou les stations du métropolitain de Paris se changent en signes et ouvrent à l'observateur une brèche vers un autre monde.

La superposition des strates de l'Histoire et l'incessante objectivation du passé mises en œuvre dans la ville deviennent pour Sigmund Freud « le modèle de la coprésence subjective des époques dans le souvenir ». ⁷⁶¹ Le principe de coexistence de deux réalités sans que l'une ou l'autre ne soit privilégiée intervient aussi dans l'œuvre des poètes surréalistes. Pour Nezval, comme pour les autres flâneurs qui décrivent dans leur œuvre le Paris des années 1935, Léon-Paul Fargue et Mihail Sebastian, que nous traiterons ultérieurement, cette ville représente une source magique de la vie où « la réalité est exaltante comme le rêve même. » ⁷⁶² Or, outre le rêve, Paris évoque des souvenirs et des inquiétudes. Quels sont les traits du discours nezvalien sur Paris ? Et peut-on voir derrière l'image de Paris ainsi esquissée une image de l'esprit de la France, voire de l'évolution culturelle européenne de l'époque ?

En 1937, Paul Valéry écrit dans « Présence de Paris » : « Il m'apparaît que penser PARIS se compare, ou se confond, à penser l'esprit même. [...] Il est la tête réelle de la France où elle assemble ses moyens de perception et de réaction les plus sensibles. Penser PARIS ?...

⁷⁶¹ Karlheinz Stierle, *La capitale des signes. Paris et son discours*, op. cit., p. 8.

⁷⁶² « [...] skutečnost sama [...] má pro nás právě tolik překvapení a záhad, nepravděpodobných dějů a zdrcujících či úchvatných jednotlivostí jako sen. » Vítězslav Nezval, *Ulice Gît-le-Cœur (Rue Gît-le-Cœur)*, op. cit., p. 214 ; trad. par Katia Krivanek, op. cit., 118.

Plus on y songe, plus se sent-on, tout au contraire, pensé par PARIS. »⁷⁶³ Valéry pointe la parenté entre la ville et la conscience. L'espace urbain en tant qu'une somme des expériences possibles ressemble par sa structure insaisissable aux aléas de l'esprit humain. Pour Valéry, la capitale représente aussi « un sanctuaire de la culture ».⁷⁶⁴ Paris vu comme un sanctuaire ne peut qu'être adoré. Walter Benjamin parle à ce propos du texte sacré de la ville. Celui-ci est insaisissable aux yeux de l'interprète à cause de la totalité des faits. De plus, chaque lecture est conditionnée par l'époque à laquelle on lit. Le philosophe allemand s'applique lui-même à déchiffrer les indices de l'avènement de la modernité dans les textes du XIX^e siècle en appliquant cette méthode : « Bref, ce qui, aux yeux des critiques, passe pour une improvisation arbitraire, composé à la hâte dans le passé, nous l'avons traité comme un texte sacré. »⁷⁶⁵ Dans *Paris capitale du XIX^e siècle : le livre de passages* Benjamin définit le rôle du flâneur comme celui d'un lecteur de la réalité. Cette figure, née au début du XIX^e siècle, peut être comparée à un philosophe de la ville. Benjamin écrit :

La rue conduit celui qui flâne 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 son propre passé, son passé privé.⁷⁶⁶

Si l'on admet que cette ville a la forme d'une conscience, d'un texte sacré ou qu'elle ressemble à une toile de signes, elle serait donc susceptible d'être déchiffrée par celui qui la lit en l'observant. Or, comment peut-on lire un espace urbain ? En réfléchissant sur la question de la « lisibilité » de la ville, Karlheinz Stierle constate que

[...] la ville est ce médium où la réalité est toujours en état d'effritement sémiotique, de scission entre le signifiant et le signifié. C'est dans cette fissure qui traverse les phénomènes, brise leur identité et en fait des signes renvoyant à ce qu'ils ne sont pas eux-mêmes qu'est fondée l'expérience de ce qui peut s'appeler l'irréalité de la ville.⁷⁶⁷

⁷⁶³ Paul Valéry, « Présence de Paris » (1937). In : *Œuvres II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, pp. 1012 et 1015.

⁷⁶⁴ *Ibid.*, p. 1015.

⁷⁶⁵ Karlheinz Stierle, *La capitale des signes. Paris et son discours*, op. cit., p. 12.

⁷⁶⁶ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, op. cit., p.434.

⁷⁶⁷ Karlheinz Stierle, *La capitale des signes. Paris et son discours*, op. cit., p. 24.

Au XX^e siècle le discours sur Paris change car la ville n'est plus regardée de la même perspective. La ville n'est plus perçue comme un mythe mais comme un terrain de l'interaction où la réalité peut être modifiée en fonction du point de vue duquel elle est abordée. L'espace urbain n'est donc plus un fait raconté mais un terrain libre d'expériences vécues. L'accent est mis sur la subjectivité du promeneur. Dans *Rue Gît-le-Cœur*, le poète présente au lecteur ses sentiments et pensées tels qu'ils resurgissent de sa mémoire. En faisant allusion à d'autres textes de ses confrères, ses promenades urbaines se transforment en des aventures mettant au même niveau les histoires des hommes réels et des personnages littéraires. Toutes ces actions se passent au cœur d'une ville qui est imprégnée des traces de son propre passé.

Nezval se laisse guider par la capitale française qui lui sert de sismographe des attitudes des intellectuels européens envers le Surréalisme : à travers les réactions des délégués présents au Congrès international des écrivains pour la défense de la culture ainsi que de nombreuses discussions avec les membres du groupe des surréalistes dans les cafés et dans leurs ateliers. De plus, Paris est pour Nezval un texte ouvert qui l'induit au cœur de la création poétique. Enfin, les déambulations à Paris et dans d'autres métropoles se ressemblent, car comme l'écrit Nezval : « Rien ne me paraît plus magique que les longues promenades à travers les villes », ⁷⁶⁸ elles font entrer le promeneur dans une autre réalité, celle de son for intérieur, projeté sur les objets, façades et rues.

Il est évident que sous l'emprise de nos désirs, de notre angoisse ou enfin d'une de ces idées obsédantes qui nous accaparent le plus souvent, nous voyons le monde d'une façon dénaturée. Et voilà comment ces longues promenades sans but, pour peu que l'on soit disposé à en analyser immédiatement le contenu, sont justement en mesure d'être, exactement comme le rêve, le miroir de nos dispositions d'esprit. Ainsi, l'intérêt surréaliste pour les « objets trouvés » n'est en somme rien d'autre que la possibilité d'apprendre, à l'aide de ces trouvailles fortuites, ce que nous sommes sur l'instant. ⁷⁶⁹

⁷⁶⁸ « Nic se mně nezdá být kouzelnější než dlouhé potulky po městech. » Vítězslav Nezval, *Ulice Rue Gît-le-Cœur (Rue Gît-le-Cœur)*, op. cit., p. 159 ; trad. du tchèque par Katia Krivanek, op. cit., p. 159.

⁷⁶⁹ « Je jisto, že vidíme svět skresleně buď vlivem své touhy, nebo vlivem bázně, a konečně vlivem těch myšlenek, jimž se nejčastěji oddáváme. A tu právě dlouhé procházky bez cíle, jsme-li dost pohotovi závčas analysovatí, co jsme na nich viděli, jsou s to být, právě tak jako sen, zrcadlem našeho rozpoložení. Tak

De cette façon, les villes peuvent se ressembler. Elles ont la capacité d'ouvrir devant le flâneur une nouvelle réalité. Karlheinz Stierle la désigne comme « l'irréalité de la ville », pour les surréalistes, ce moment dialectique créé par le croisement du rêve et de la réalité ouvre une porte vers la surréalité. Le regard posé sur la ville par les surréalistes leur permet, entre autres, de retourner dans leur enfance. Celle-ci est l'une des destinations possibles de la flânerie, mentionnée plus haut par Walter Benjamin. Nezval retourne dans les souvenirs de son enfance en rentrant de l'atelier de Salvador Dali :

En le quittant, je me remémorai, au beau milieu de Paris, mes promenades de jadis dans la campagne de mon enfance où j'aimais, petit garçon, m'asseoir sur les talus et regarder un ouvrage de gravures reproduisant les tableaux de la galerie du Belvédère à Vienne. Les rues de Paris n'étaient plus les rues de Paris. J'essayai de comprendre ce qui, de l'art de Salvador Dali, créait dans ma perception de la périphérie parisienne une transformation aussi étrange ; je me rendis compte que si le trottoir n'était plus un trottoir, il cessait de l'être sous l'influence d'une alliance mystérieuse de certains éléments éloignés que Dali rapprochait dans ses récentes toiles.⁷⁷⁰

« L'alliance mystérieuse » des éléments disparates qui s'opère dans les rues de Paris crée aussi un effet d'intertextualité. Pour Nezval, la ville en tant que territoire des références littéraires, qu'elles soient biographiques, c'est-à-dire liées à la vie d'un auteur concret, ou qu'elles relèvent des textes littéraires, cache ses secrets que le poète découvre en l'arpentant. Il en est de même dans le récit *Pražský chodec* [Le Passant de Prague] que le poète écrit trois ans plus tard pour livrer à son lecteur à la fois un témoignage, une confession et une carte littéraire de la capitale tchèque.

surrealistický zájem o tak zvané „nelezené objekty“ není ničím jiným než snahou dovědět se pomocí nahodilých nálezů, čím právě jsme.» Vítězslav Nezval, *Ulice Rue Gît-le-Cœur (Rue Gît-le-Cœur)*, op. cit., p. 160 ; trad. du tchèque par Katia Krivanek, op. cit., 39.

⁷⁷⁰ « *Když jsme od něho odcházeli, vybavily se mně náhle uprostřed Paříže mé někdejší procházky po venkovských mezích, kde jsem jako chlapec rád sedával a prohlížel dílo, v němž byly technikou rytiny reprodukovány obrazy vídeňské belvederské galerie. Pařížské ulice přestávaly býti pařížskými ulicemi. Snažil jsem se vypátrat, co z umění Salvadora Daliho navodilo v mém vnímání pařížského předměstí tak zvláštní změnu, a uvědomil jsem si, že chodník, jenž přestával býti chodníkem, přestává jím býti pod vlivem spojení jistých vzdálených elementů, které sjednocoval Dali ve svých posledních plátech.* » Vítězslav Nezval, *Ulice Rue Gît-le-Cœur (Rue Gît-le-Cœur)*, op. cit., p. 207 ; trad. du tchèque par Katia Krivanek, op. cit., pp. 107-108.

Nezval cite le nom de nombreux cafés, restaurants et cabarets où se réunissent les surréalistes. Un soir, le poète tchèque dîne aux côtés d'André Breton dans un petit restaurant rue Gît-le-Cœur. Nezval se rappelle l'image des *Vases communicants*⁷⁷¹ où l'auteur compare cette rue à une « petite artère noire, comme sectionnée »⁷⁷². Cette image marque Nezval, qui constate en même temps que les noms des rues de Prague manquent de poésie, au point de devenir le titre de ses « mémoires » parisiens.⁷⁷³ Le livre nezvalien repose sur les mêmes piliers que *Les Vases communicants* de Breton. La vie quotidienne de Paris induit le promeneur en des rêveries éveillées. Comme écrit l'auteur des *Manifestes du surréalisme*, André Breton :

Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de *surréalité*, si l'on peut ainsi dire.⁷⁷⁴

La surréalité peut s'assimiler à un simple rêve vivant, noté aux côtés de nombreux rêves nocturnes mentionnés par Nezval dans *Rue Gît-le-Cœur* :

Plus je déambule dans les rues inconnues – même les rues connues me semblent étrangères lorsque j'y pénètre dans des circonstances inaccoutumées, débouchant d'une rue que je ne prends jamais, ou bien à une heure inhabituelle -, plus j'ai l'impression de dormir et non de marcher.⁷⁷⁵

La ville en tant que « contenant » concret et réel réfléchit le « contenu » des rêves et de l'irréalité. La promenade qui se transforme en flânerie, c'est-à-dire en un état de rêverie au milieu de la réalité est un élément important dans l'écriture des textes surréalistes. Nous l'avons vu, cet état limitrophe a été à l'origine des *Nuits d'octobre* de Gérard de Nerval. De

⁷⁷¹ André Breton, *Les Vases communicants*, Paris, Éditions des Cahiers libres, 1932.

⁷⁷² Cf. Vítězslav Nezval, *Ulice Rue Gît-le-Cœur (Rue Gît-le-Cœur)*, op. cit., p. 190 ; trad. du tchèque par Katia Krivanek, op. cit., p. 82.

⁷⁷³ *Ibid.*, p. 190 ; trad. du tchèque par Katia Krivanek, *ibid.*, pp. 81-82.

⁷⁷⁴ André Breton, « Qu'est-ce que le surréalisme ? » (1934). In : *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 243.

⁷⁷⁵ « Čím dál kráčím po více méně neznámých ulicích (i známé ulice se mně zdají být neznámými, když do nich vejdu za neobvyklých okolností, z ulic, kudy nechodívám, nebo v nezvyklou hodinu), tím víc mi připadá, že nejdu, nýbrž že spím.» Vítězslav Nezval, *Ulice Rue Gît-le-Cœur (Rue Gît-le-Cœur)*, op. cit., p. 159 ; trad. par Katia Krivanek, op. cit., p. 37.

même, la promenade est un élément unificateur des deux textes *Nadja* et *Les Vases communicants*. Par ailleurs, Breton a signalé la parenté de ces deux œuvres dans une lettre à Jean Paulhan du 2 décembre 1939. Le poète surréaliste a souhaité que *Nadja*, *Les Vases communicants* et *L'Amour fou* soient réédités sous une seule couverture afin d'attirer l'attention du lecteur sur ce fait.⁷⁷⁶

Dans la première partie de *Nadja*, l'auteur relate des événements disparates : souvenirs de rencontres avec des amis, promenades ou lectures, qui sont sensés composer une image de lui-même. De plus, un mot ou un syntagme figurant sur les enseignes des boutiques parisiennes, tel « bois-charbon », peut être à l'origine d'une promenade du poète qui, en suivant des traces textuelles, poursuit une image de la bûche qui se transforme en une vision anxiogène. Vítězslav Nezval dans *Rue Gît-le-Cœur* poursuit l'expérience décrite par Breton. En se promenant dans Paris, le poète tchèque remarque la présence de camionnettes transportant le charbon :

J'ai déjà mentionné, dans ce livre, les voitures de l'entreprise parisienne de charbon portant l'inscription Breton qui me poursuivit, les premiers temps de mon séjour à Paris.⁷⁷⁷

La trilogie des textes de Breton mentionnée plus haut et les livres de promenades de Nezval *Rue Gît-le-Cœur* et, plus tard, *Le Passant de Prague* oscillent entre trois points essentiels de la flânerie : l'observation et la rêverie qui renvoient, toutes les deux à l'art. Ainsi, la ville, en superposant des éléments disparates, donne au poète flâneur l'occasion de réfléchir sur lui-même et sur certaines étapes de sa vie qui apparaissent comme des esquisses dans le texte de la ville, et l'incite à entrer dans le contexte d'œuvres d'art qui ont été inspirées par elle. Les promenades mises en œuvre dans les livres de Breton, notamment dans *Nadja*, *Les Vases communicants*, *Rue Gît-le-Cœur* et *Le Passant de Prague* sont aussi bien des biographies de ces auteurs que leurs bibliographies. Le discours sur la ville de Breton et de

⁷⁷⁶ Cf. les notes de Marguerite Bonnet in : André Breton, *Œuvres complètes I*, op. cit., p. 1560.

⁷⁷⁷ « Zmínil jsem se již na jiném místě této knihy o vozech pařížské firmy s uhlím, na nichž byl nápis Breton a jež mne během prvních dní mého pobytu v Paříži pronásledovaly, ať jsem byl na kterémkoliv jejím konci. » Vítězslav Nezval, *Ulice Gît-le-Cœur (Rue Gît-le-Cœur)*, op. cit., p. 206 ; trad. du tchèque par Katia Krivanek, op. cit., p. 105.

Nezval est en même temps le souvenir de la poésie et de l'art sur la ville ainsi que des rêves éveillés qui ont surgi dans l'imaginaire des deux poètes au cours de leurs promenades.

En outre, Paris dans *Rue Gît-le-Cœur* envoie au visiteur des signes prémonitoires. L'un des symboles sur lequel s'attarde Nezval est le pont. En traversant le pont du Carrousel, le surréaliste tchèque songe au Sixième chant de *Maldoror* de Lautréamont.⁷⁷⁸ En passant par le même pont de la rive gauche à la rive droite quelques jours plus tard, Nezval y rencontre son ami André Breton. Cette coïncidence devient aux yeux de Nezval un symbole annonciateur des événements à venir au sein du groupe des surréalistes tchécoslovaques.

Je me suis souvenu plus d'une fois du pont du Carrousel
qu'André Breton traversait de la rive *droite* vers la rive *gauche*,
tandis que mes amis et moi avançons dans le sens opposé ;
[...]⁷⁷⁹

Le poète voit dans le pont un symbole néfaste annonçant le début de la fin de la solidarité entre les surréalistes. Suite à l'incident qui s'est produit entre Breton et Ehrenbourg avant le début du Congrès international des écrivains pour la défense de la culture, ni Breton ni Nezval n'ont pu présenter leurs discours. Les surréalistes français ont par la suite écrit une lettre intitulée « Du temps que les surréalistes avaient raison » dans laquelle ils ont protesté contre le comportement des représentants du congrès.⁷⁸⁰ L'année 1936, donc celle de la parution de *Rue Gît-le-Cœur*, est marquée par les premières tensions entre les membres du groupe surréaliste tchécoslovaque. Les divergences de points de vue sur la situation politique en U. R.S.S. ont mené à une scission du groupe. En 1938, Nezval annonce officiellement sa fin. La rencontre avec Breton sur le pont du Carrousel représente pour le surréaliste tchèque une annonce de la fin de l'existence du groupe. De plus, de façon

⁷⁷⁸ Vítězslav Nezval, *Ulice Gît-le-Cœur (Rue Gît-le-Cœur)*, *op. cit.*, p. 153 ; trad. du tchèque par Katia Krivanek, *op. cit.*, 29.

⁷⁷⁹ « [...] vzpomněl jsem si nejednou na pont du Carrouselm po němž přecházel Breton z pravého břehu na levý břeh, zatímco já a moji přátelé jsme šli opačným směrem. » Vítězslav Nezval, *Ulice Gît-le-Cœur (Rue Gît-le-Cœur)*, *op. cit.*, p. 224 ; trad. du tchèque par Katia Krivanek, *op. cit.*, 131.

⁷⁸⁰ Cf. « Du temps que les surréalistes avaient raison », in : André Breton, *Œuvres complètes II*, *op. cit.*, pp. 460-471.

paradoxe, il rappelle que son premier recueil de poésie s'intitule *Most* (Le Pont).⁷⁸¹ La boucle est bouclée, le poète fait inconsciemment adieu à André Breton et au groupe des surréalistes français.

Par ailleurs, Paris a un pouvoir annonciateur dès le début du séjour du poète. Le premier jour, lui et son ami Jindřich Štyrský découvrent qu'on expose des cercueils dans la vitrine du rez-de-chaussée de l'hôtel dans lequel ils logent. La place du Panthéon est elle-même dominée par un monument où sont enterrés de grands hommes. Cet endroit, qui fait par ailleurs aussi référence à *Nadja* d'André Breton est interprété comme un mauvais augure annonçant l'attaque violente de la maladie que subit Štyrský au cours du voyage. Nezval constate :

Au-delà de la satisfaction de se voir offrir à portée de main des objets qu'il photographiait avec passion, il laissa échapper, sur le ton de la plaisanterie, que nous étions bien servis à l'Hôtel du Panthéon : on pourrait même s'occuper de nos funérailles.⁷⁸²

De plus, comme l'écrit Nezval, René Crevel, l'un des organisateurs du congrès, se donne la mort le jour où le poète tchèque devait lui téléphoner. Fatigué et intimidé à l'idée de parler à Crevel au téléphone à cause de sa mauvaise maîtrise de la langue, il y renonce malgré l'insistance de Paul Éluard. Accablé par les mauvais événements auxquels lui fait penser la ville en lui envoyant des signes symboliques, Nezval se réfugie au cimetière Montparnasse où il visite la tombe de Charles Baudelaire.

Les références littéraires dans *Rue Gît-le-Cœur* sont nombreuses. Outre *Les Vases communicants*, *Nadja* d'André Breton, textes d'une grande importance aux yeux du « rêveur éveillé » qu'est Nezval, il est fait allusion, nous l'avons vu, aux *Chants de Maldoror* du comte de Lautréamont⁷⁸³ et à la *Capitale de la douleur* de Paul Éluard⁷⁸⁴, entre autres. Ces œuvres participent à la construction d'une nouvelle image de Paris. Cette

⁷⁸¹ Vítězslav Nezval, *Ulice Gît-le-Cœur* (*Rue Gît-le-Cœur*), *op. cit.*, p. 224 ; trad. du tchèque par Katia Krivanek, *op. cit.*, p. 131.

⁷⁸² « *Kromě uspokojení, jež projevil nad tím, že se mu tak rychle nabízejí objekty, které fotografoval s dosti velkou vášní, dal průchod bezděčné větě, která ho napadla, a pravil žertem, že je v hotelu Panthéon o nás dobře postaráno. Že je postaráno o náš pohřeb.* » Vítězslav Nezval, *Ulice Gît-le-Cœur* (*Rue Gît-le-Cœur*), *op. cit.*, p. 143 ; trad. du tchèque par Katia Krivanek, *op. cit.*, pp. 15-16.

⁷⁸³ Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, Paris, Édition originale anonyme, 1868.

⁷⁸⁴ Paul Éluard, *Capitale de la douleur : Répétitions ; Mourir de ne pas nourrir [sic] ; les Petits justes ; Nouveaux poèmes*, Paris, Gallimard, 1926.

ville y devient un texte sacré qui superpose des éléments disparates sans que celui qui souhaite le déchiffrer ne puisse jamais entièrement saisir son sens. Paris est aussi vu comme un réservoir des souvenirs et son image est inséparable du contexte de l'histoire littéraire. Ainsi, la capitale française est présentée en tant qu'une source importante de l'inspiration des poètes depuis le XIX^e siècle.

Alors que le Paris de 1935 semble à Nezval une ville où se passent des événements importants, son discours sur lui laisse apercevoir des fissures. Le monde ancien s'effrite progressivement. Le poète, en parlant de son pressentiment d'une séparation, prédit non seulement la dissolution du groupe surréaliste et les graves conséquences de la maladie qui frappe son ami Jindřich Štyrský mais aussi le sort de l'Europe qui se sépare pour de longues décennies en deux mondes étrangers, celui de l'Ouest et de l'Est. Alors que Nezval annonce la fin d'une époque, les deux promeneurs parisiens, Léon-Paul Fargue et Mihail Sebastian, qui arpentent la capitale en même temps que lui, considèrent les années 1930 comme une période de la nostalgie du « beau ». Pour les deux écrivains, Paris a déjà perdu de sa gloire, ce qui plonge ses habitants et les auteurs eux-mêmes plongent dans une nostalgie. Or, nous le verrons, le passé et la nostalgie peuvent aussi constituer une arme contre la menace de la destruction au temps de la guerre.

3. 5. Paris est-il encore ? La nostalgie de la belle époque ou la ville comme un terrain de la rêverie chez Léon-Paul Fargue, Vítězslav Nezval et Mihail Sebastian

Dans les livres de promenades *D'après Paris* et *Le piéton de Paris*, publiés respectivement en 1932 et 1939, Léon-Paul Fargue rend hommage à sa ville natale.⁷⁸⁵ Le poète et journaliste naît le 4 mars 1876 à Paris. Fils d'une modeste couturière et d'un ingénieur, il n'a été reconnu par son père que sur le tard. Cette situation instable a eu une certaine influence sur la sensibilité du poète. Après de brillantes études au lycée Rollin, Fargue entre

⁷⁸⁵ Léon-Paul Fargue, *D'Après Paris*, Paris, Gallimard, 1932 ; *Le piéton de Paris*, Paris, Gallimard, 1939.

en khâgne au lycée Henry-IV. Ami de jeunesse d'Alfred Jarry, Fargue se passionne pour l'art et pour la poésie. Grâce aux « mardis » de Mallarmé et grâce à Henri de Régnier, il rencontre l'élite intellectuelle et artistique du début du XX^e siècle. Il fait connaissance notamment de Paul Claudel, d'André Gide, de Claude Debussy et de Maurice Ravel qui devient son ami. Fargue participe à la création des revues *Croisade* et *L'Art littéraire* ; après la Première Guerre mondiale, il dirige la revue *Commerce* avec Jean Paulhan, Paul Valéry et Valéry Larbaud. Grand ami de ce dernier, Fargue est aussi un fervent admirateur de Stéphane Mallarmé. Aussi, en 1932, il est élu membre de l'Académie Mallarmé. Fargue refuse toute sa vie de faire partie de quelque mouvement littéraire que ce soit. À partir du début du XX^e siècle, Fargue publie ses poèmes dans des revues. En 1911 paraît son recueil de poésie *Tancrede*, suivi de *Poèmes* (1912) et de *Pour la musique* (1914).⁷⁸⁶ Doué d'une grande imagination et d'originalité, Fargue est un admirateur sans bornes de sa ville natale. *D'après Paris* et *Le piéton de Paris* sont deux textes qui tendent essentiellement vers une objectivation de son passé. Tantôt guide tantôt amoureux de Paris qui craint la disparition de certaines de ses composantes typiques, Fargue dessine, à partir de ses souvenirs, un tableau de ce qu'a été et de ce qui n'est donc plus la « capitale du XIX^e siècle ». Ce flâneur inconditionnel, ayant le goût de la bohème et des émerveillements noctambules, a su trouver la source de la poésie dans la vie quotidienne. Les pavés de la capitale française lui évoquent les fêtes passées, l'existence des hommes célèbres et de sa jeunesse. L'histoire et le présent se rencontrent afin de donner une forme à l'âme parisienne ainsi que de ressusciter des fantômes. L'écriture de Léon-Paul Fargue est proche de celle de Breton en ce qu'elle a recours aux souvenirs et aux rêves. En outre, elle perpétue le legs de Gérard de Nerval, de Charles Baudelaire et de Lautréamont.

Les promenades dans *Le piéton de Paris* commencent dans le quartier préféré du poète, dans le dixième arrondissement délimité par la gare du Nord et la gare de l'Est allant jusqu'à la Chapelle. C'est à cet endroit précis que Fargue commence à écrire son « Plan de Paris »⁷⁸⁷ dans lequel il tente d'« arriver à n'avoir plus besoin de regarder pour voir »⁷⁸⁸.

⁷⁸⁶ Léon-Paul Fargue, *Tancrede*, Paris, Saint-Pourçain-sur-Sioule, A. Raymond, 1911 ; *Poèmes*, Paris, Éditions de « la Nouvelle revue française », 1912 ; *Pour la musique*, Paris, Éditions de « la Nouvelle revue française », 1914.

⁷⁸⁷ Cf. Léon-Paul Fargue, *Le piéton de Paris suivi de D'après Paris*, Paris, Gallimard, 2007, p. 17.

⁷⁸⁸ *Ibid.*, p. 16.

Fargue connaît Paris sur le bout des doigts. Outre *D'après Paris* et *Le Piéton de Paris*, le poète lui rend hommage dans d'autres textes, notamment dans *Haute solitude* (1941), dans *Les XX arrondissements de Paris* paru quatre ans après sa disparition, en 1951 et dans *Paris contrastes*.⁷⁸⁹ Ce dernier a été destiné à agrémenter un livre illustré sur le Paris de 1900. Il s'agit de l'un des derniers livres de Fargue, frappé d'hémiplégie en 1943 et mort en 1947 à Montparnasse. Selon les mots de Léon-Paul Fargue, les promenades ne font que « discerner le murmure des mémoires, le murmure de l'herbe, le murmure des gonds, le murmure des morts. »⁷⁹⁰ Dans cette formule d'introduction du *Piéton de Paris*, Fargue exprime son amour pour la ville qui est le terrain de la poésie. En tant que telle, elle lui procure un nombre infini d'images et se définit par « le tournoiement » qui renvoie à une autre réalité, à un monde passé qui ressurgit des souvenirs et des rêveries du promeneur solitaire qui n'hésite pas à emprunter les moyens de transport qui existaient jadis et reliaient les quartiers de la ville. Ainsi, le narrateur du *Piéton de Paris* monte par exemple dans un omnibus, relique chère à Fargue et bercé par la route se laisse entraîner en une rêverie.⁷⁹¹

Les yeux s'entr'ouvrent et se referment... On attaque l'omnibus ! Est-ce un cyclope ? Un monstre marin ? Réveil général dans l'ombre traversée par un œil goitreux bouilleur d'éclairs... ..une pharmacie....⁷⁹²

André Breton écrit dans le *Manifeste du surréalisme* « Fargue est surréaliste dans l'atmosphère »⁷⁹³ Celle-ci a un caractère onirique car les promenades font retourner le flâneur dans la sphère de son enfance et permettent de lier l'histoire avec l'actualité. Ainsi, Fargue écrit une sorte de « plan imaginaire » de la ville natale qu'il reconstruit à partir de ses souvenirs.

Du fond des rues je vois venir
Les souvenirs

⁷⁸⁹ Léon-Paul Fargue, *Haute solitude*, Paris, Émile-Paul, 1941 ; *Les XX arrondissements de Paris*, Paris-Lausanne, Vineta, 1951 ; *Paris contrastes*, Saint-Clément, Fata Morgana, 2006.

⁷⁹⁰ Cf. Léon-Paul Fargue, *Le piéton de Paris suivi de D'Après Paris*, op. cit., p. 16.

⁷⁹¹ Cf. les annexes, p. 41.

⁷⁹² *Ibid.*, p. 267.

⁷⁹³ André Breton, « Manifeste du surréalisme », in : *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 329.

Que nous avons ensemble.⁷⁹⁴

Nous l'avons vu dans le récit de Vítězslav Nezval, la flânerie mène souvent en des rêves qui rappelle à celui qui de promène son enfance. De cette façon, les villes peuvent se transformer en des paysages mentaux et en des territoires semés des souvenirs personnels. Elles ont la capacité d'ouvrir devant le flâneur une nouvelle réalité. Karlheinz Stierle la désigne comme « l'irréalité de la ville »⁷⁹⁵, pour les surréalistes, ce moment dialectique créé par le croisement du rêve et de la réalité ouvre une porte vers la surréalité.

La remontée dans le temps est un motif récurrent dans l'œuvre de Léon-Paul Fargue car, comme il écrit : « On ne guérit pas de sa jeunesse ».⁷⁹⁶ Cette expérience surgit aussi dans les feuilletons de Mihail Sebastian. L'auteur dramatique, romancier, journaliste et diariste roumain né le 18 octobre 1907 à Brăila en Roumanie décrit Paris de 1930 à 1936 dans une série de feuilletons publiés dans des journaux bucarestois *Cuvântul* et *Rampa*. Une anthologie de ses articles a été publiée en Roumanie en 1972⁷⁹⁷, la traduction française d'Alain Paruit a paru en 2007. Elle s'intitule *Promenades parisiennes et autres textes*.⁷⁹⁸

Sebastian affirme qu'à Paris les jardins publics et les squares, où l'on voit jouer les enfants et qui rappellent donc d'une façon explicite au flâneur son âge premier, ont un charme tout à fait particulier.⁷⁹⁹ Par ailleurs, il considère le Jardin du Luxembourg comme l'endroit le plus reposant de Paris et constate « Je verrais bien une histoire de la France écrite par un horticulteur. Le Luxembourg définit une psychologie. »⁸⁰⁰ De même, Léon-Paul Fargue décrit le charme incontestable des jardins parisiens. Mais il va encore plus loin. Pour le piéton de Paris ce n'est pas simplement l'âge premier qui lui surgit au cours de ses promenades dans l'espace vert à l'esprit mais il aperçoit aussi des « fantômes ». Il en est ainsi au Jardin des Plantes. Le connaisseur parfait de l'histoire et de la vie parisienne, Fargue note

⁷⁹⁴ Léon-Paul Fargue, *Le piéton de Paris suivi de D'Après Paris*, op. cit., p. 285.

⁷⁹⁵ Cf. Karlheinz Stierle, *La capitale des signes. Paris et son discours*, op. cit., p. 24.

⁷⁹⁶ Léon-Paul Fargue, *D'Après Paris*, in : *Le piéton de Paris, suivi de D'Après Paris*, op. cit., p. 273.

⁷⁹⁷ Mihail Sebastian, *Eseuri, cronici, memorial*, [Essais, chroniques, memoires], Bucarest, Ed. Cornelia Ștefanescu, Editura Minerva, 1972.

⁷⁹⁸ Mihail Sebastian, *Promenades parisiennes et autres textes*, trad. du roumain par Alain Paruit, Paris, Éditions de l'Herne, 2007.

⁷⁹⁹ Mihail Sebastian, *Promenades parisiennes et autres textes*, op. cit., p. 75.

⁸⁰⁰ *Ibid.*, p. 48.

Que de patience accumulée, que de présence spirituelle, que de fantômes, dans ce quadrilatère parisien dont le Jardin des Plantes constitue en quelque sorte la Capitale !⁸⁰¹

Ainsi se manifeste, en quelque sorte, l'importance du jardin dans l'histoire française. Fargue procède à une énumération (qui est un trait inné de son écriture) des noms de personnages célèbres qui ont fréquenté le Jardin des Plantes.

Des médecins, des savants, des écrivains ont travaillé, ont médité là : Fargon, Tournefort, Buffon, Bernardin de Saint-Pierre, Lamarck l'aveugle, Cuvier, Geoffroy Saint-Hilaire, les Jussieu de Lyon, Daubenton qui, en bon républicain, n'admettait pas le « roi » des animaux, Claude Bernard, La Bruyère, Michelet, Balzac, les Goncourt, Bourget... Peu d'endroits gardent le souvenir de tant d'hommes. [...] On ne saurait oublier que le Jardin des Plantes de Paris a une galerie d'ancêtres comme personne au monde, et des souvenirs de science, de dévouement, de passion qui en font autre chose qu'un square organisé militairement et privé de charme, comme sont beaucoup d'établissements étrangers.⁸⁰²

Mihail Sebastian propose de comparer le fameux Jardin du Luxembourg à la psychologie française et d'y lire son passé historique. Fargue voit dans le Jardin des Plantes plutôt l'esprit savant des Français. Certes, nous l'avons vu, le Jardin du Palais Royal a été le point de départ des révolutionnaires avec Camille Desmoulins en tête en juillet 1789. De plus, ce fut le lieu de prédilection des flâneurs fameux, notamment de Gérard de Nerval.

Les beaux espaces fleuris trouvent leur contraire dans les cloaques insalubres du Métropolitain de Paris. En 1900, Paris « sentait bon », comme l'écrit Léon-Paul Fargue dans *Paris contrastes*,

-Ah ! l'odeur de Paris ! Quand on débarquait de la province au petit matin, cet arôme qui, au sortir de la gare, vous imprégnait d'un bien-être à la fois charnel et spirituel ! L'air sentait la brioche chaude dont il y avait, sur les tables des terrasses, de pleines corbeilles ; le café frais, le crottin, frais également, des

⁸⁰¹ Léon-Paul Fargue, *Le Piéton de Paris suivi de D'Après Paris*, op. cit., p. 110.

⁸⁰² *Ibidem*.

premiers fiacres et dont les oiseaux d'aujourd'hui ignorent la pâture ; l'odeur forestière, humide ou surchauffée du pavé de bois, et enrobant le tout, le parfum à la mode qui s'appelait Chypre d'Atkinson, Fougère Royale ou Héliotrope blanc...

[...]

Peut-on se figurer cette aisance de l'âme et les facilités du débarqué aujourd'hui qu'il faut héler vingt chauffeurs impolis ou atteints de surdité volontaire, ou s'enfoncer dans le magma malodorant du métro matinal et bond  ?

L'odeur complexe et excitante des nourritures fraîches, des légumes citadines, revigor es par la nuit et les luxes épars échappés des boutiques entr'ouvertes, a fait place à l'air m phitique imprégné de mazout, d'essence, d'huile lourde qui est la respiration nouvelle d'un nouvel univers.⁸⁰³

Ce témoignage d'un souvenir olfactif traduit la nostalgie qui respire des textes tardifs de Fargue sur Paris. L'époque du tournant des siècles est sous sa plume idéalisée au point de devenir un tableau d'une époque paradisiaque.

Mihail Sebastian, loin d'être aussi indulgent envers Paris, propose de lire le plan de métro comme un texte qui devrait lui évoquer les endroits parisiens. Son texte sur Paris est donc basé sur les souvenirs surgis de la mémoire visuelle. Sebastian essaie de reconstituer l'image de la ville à partir d'un plan de métro :

Ce plan n'est qu'un schéma, mais je le trouve plein de vie, tumultueux, peuplé. J'entends ses voix, je devine ses échos courant le long de la Seine, je sens sa présence physique – probablement comme on entend d'en haut, d'un planeur, la rumeur de la ville qu'on survole...⁸⁰⁴

Le métro sert donc de schéma souterrain reliant toute la ville non seulement sur un plan mais dans la mémoire. Or, même s'il joue ainsi une fonction de repère, il est présenté par Sebastian comme la face cachée de la métropole. Si les rues font rêver, le métro assomme. Faute de paysage, le voyageur est voué à regarder les affiches publicitaires, attend que la

⁸⁰³ Léon-Paul Fargue, *Paris, contrastes*, op. cit., pp. 9 -10.

⁸⁰⁴ Mihail Sebastian, *Promenades parisiennes et autres textes*, op. cit., *ibid.*, p. 109.

rame sorte du tunnel dans un monde aux couleurs ternes. « Pour le passager débutant, ce voyage souterrain a quelque chose d'hallucinant, d'étourdissant. »⁸⁰⁵

Ce moyen de transport manque du charme des fiacres et des omnibus tant rappelés et déplorés par Fargue. Leur disparition va de pair avec le vieillissement de la Tour Eiffel, symbole de Paris : « Aujourd'hui, la Tour Eiffel ne s'embrase plus jamais. Elle est devenue tout à fait sérieuse. »⁸⁰⁶

La nostalgie, évidente dans le discours sur Paris de Léon-Paul Fargue, se manifeste, selon Mihail Sebastian, également à travers l'engouement des Parisiens pour les tableaux de Toulouse-Lautrec et d'autres peintres ayant pour sujet le Paris du tournant du siècle.

Le Paris de 1880-1900, dont la nostalgie berce non seulement les survivants de cette époque, mais également tous les gens qui connaissent le Paris moins beau d'aujourd'hui. 'C'était le bon temps', m'a dit un vieux Parisien que je priais de me parler de l'époque des omnibus hippomobiles à impériale, de l'époque des courtisanes en robe noire et corset blanc, de l'époque des cabarets de Montmartre et de l'Exposition universelle, 'la vraie de vrai' [...].⁸⁰⁷

« La vraie époque » de Paris est passée, les souvenirs dans lesquels sombrent ses habitants et ses visiteurs font donc ressusciter des fantômes. Léon-Paul Fargue décrit de telles apparitions « dans un Paris qui n'est plus, dans un Paris dont les prolongements ne nous parviennent déjà plus que sous forme de souvenirs chaque jour plus pâles [...]. »⁸⁰⁸

Les textes en prose de Léon-Paul Fargue, issus des expériences vécues à Paris, sont remplis de détails de tous genres, dates historiques, des mentions de l'odeur de chaque endroit, et surtout des descriptions de l'atmosphère typique de chacun des vingt arrondissements. La carte de Paris de Fargue correspond ainsi à un enregistrement détaillé des souvenirs d'un poète qui souhaite empêcher que l'on oublie les années de la plus grande gloire de la capitale du XIX^e siècle. *Le Piéton de Paris* publié en 1939 est un cri d'amour, tout comme *Pražský chodec* [Le passant de Prague] de Vítězslav Nezval, écrit un an plus tôt⁸⁰⁹.

⁸⁰⁵ *Ibid.*, p. 62.

⁸⁰⁶ Léon-Paul Fargue, *Le piéton de Paris suivi de D'Après Paris*, *op. cit.*, p. 255.

⁸⁰⁷ Mihail Sebastian, *Promenades parisiennes et autres textes*, *op. cit.*, pp. 87-88.

⁸⁰⁸ Léon-Paul Fargue, *Le piéton de Paris ; suivi de D'Après Paris*, *op. cit.*, p. 232.

⁸⁰⁹ Vítězslav Nezval, *Pražský chodec*, [Le Passant de Prague], Prague, František Borový, 1938.

Dans *Le piéton de Paris*, Fargue croit que l'accumulation du passé dans les murs de la ville lui assurera une protection.

[...] Les avions ennemis, en cas de guerre, seraient à coup sûr frappés par le murmure d'histoire, d'élégance et d'amour qui se dégage de Paris, et qu'une présence providentielle, qu'une sorte de charme irrésistible leur commanderait de rebrousser chemin afin de laisser intacte sur le relief du monde une plante d'enchantement et de délices qui ne reprendrait pas de sitôt racine.⁸¹⁰

Cette déclaration de dévouement à Paris, cette ville qui, comme l'écrit le visiteur ébloui, Mihail Sebastian, donne « vie aux murailles »⁸¹¹ ce souvenir vivant de la belle époque et cet hommage à un espace qui, telle la conscience fait ressurgir l'histoire dans le présent et opère ainsi une objectivation du passé, est en même temps une incantation qui est sensée le sauver devant la destruction imminente, les attaques de l'armée allemande, dont le danger est partiellement annoncé aussi bien par Léon-Paul Fargue que par Vítězslav Nezval et par Mihail Sebastian.

3. 6. Les promenades pragoises de Vítězslav Nezval

L'errance du banni éternel, mise en place dans *Le Passant de Prague* de Guillaume Apollinaire, dont nous avons traité dans l'un des chapitres précédents, est double : physique, puisqu'il ne peut rester au même endroit plus de quelques jours, et symbolique, puisque sa mort coïncidera avec la fin des Temps. Ce guide du poète qui visite Prague est absent dans le livre de Nezval qui écrit, entre 1937 et 1938, sa prose poétique *Le passant de Prague*.

Le texte de Nezval se présente comme une déambulation à travers Prague. Le poète promeneur s'y livre à un éloge de la capitale de la Bohême en évoquant ses propres souvenirs et les impressions que cette ville put éveiller en lui. Son texte n'a rien de

⁸¹⁰ Léon-Paul Fargue, *Le piéton de Paris suivi de D'Après Paris*, op. cit., pp. 232-233.

⁸¹¹ Mihail Sebastian, Mihail, *Promenades parisiennes et autres textes*, op. cit., p. 78.

contemplatif. C'est pour cette raison qu'il écrit dans son *Passant de Prague* : « Je n'ai pas été fait pour goûter au bonheur de la méditation. »⁸¹²

En effet, l'écriture de Nezval, marquée par les méthodes du poétisme qu'il a contribué à fonder, et le surréalisme, tend vers une approche réflexive. Le critique littéraire Jiří Taufer caractérise l'écriture de Nezval ainsi :

Nezval est un poète qui éprouve un dégoût hautement prononcé pour le symbolisme, l'allégorie, la méditation et le spiritualisme quelconques. C'est ainsi, au cours de ses longues promenades à travers sa Prague bien aimée, qu'il a pu nous montrer sous ses milles facettes, qu'il a pu illuminer dans ses vers et ses proses poétiques à travers la lumière curieuse de son imagination, qu'il a pu se rendre compte de la nuance qui existe entre deux expressions données par le dictionnaire tchèque désignant pratiquement la même activité : entre une occurrence très physique du passant, nom qu'il s'est donné, et le mot symbolique pèlerin. C'est cette nuance qui l'a aidé à se distinguer de Josef Čapek.⁸¹³

Le *pèlerin* est donc pour Nezval un personnage qui se livre à la méditation. Ce qui est encore plus intéressant du point de vue de notre étude est le fait que Nezval oppose les deux personnages. Ceux-ci ont donc un lien sous-entendu, ils se complètent sur le plan philosophique et symbolique. La méditation et la dimension métaphysique du pèlerin se trouvent simplifiées dans la figure du promeneur qui devient, malgré son côté physique et concret, porteur d'une nouvelle idée artistique, celle de l'esthétique de l'écriture de la ville. Cette tendance se développera dans les années quarante et fera partie du programme des artistes du Groupe 42.

Tout symbolisme, qu'il soit lié aux personnages ou aux lieux et objets décrits dans la poésie, se trouve rejeté de la poésie de Nezval.

⁸¹² « *Nebylo mi určeno chutnati štěstí meditací.* », Vítězslav Nezval, *Pražský chodec*, [Le Passant de Prague], *op. cit.*, p. 18.

⁸¹³ « *Nezval je básník s vysoce vyvinutým odporem k jakékoli symbolice, alegoričnosti, meditaci a spiritualismu. tak na dlouhých potulkách svou milovanou Prahou, jejíž pravdivou podobu s tisíci tváří nám osvětil ve svých verších a básnických prózách podivným světlem své imaginace, si uvědomil odstín mezi dvěma výrazy, jež má český slovník přibližně pro jednu a touž činnost, mezi velmi fyzickým pojmem chodec, jímž se pojmenoval, a mezi symbolizujícím slovem poutník, a tento odstín mu pomohl vystihnout to, čím se liší od Josefa Čapka.* », Jiří Taufer, *Národní umělec Vítězslav Nezval*, [Artiste national Vítězslav Nezval], Prague, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1957, p. 11.

Si je n'ai pas de respect devant les métaphores du temps [...] mieux incarnées par une chanson populaire que par le pathos des méditations philosophiques, [...] si je ne me livre pas à des réflexions sur le déisme, théisme ou panthéisme, [...] si je ne me suis jamais demandé si la nature humaine est plus sujette au mal qu'au bien, [...] si je n'ai aucune des vertus du poète contemplatif, c'est parce que je suis plus ému par un lys que j'ai brisé dans mon enfance un matin en courant que par le lys qui est un symbole général de la pureté.⁸¹⁴

La définition du terme *pèlerin* de Nezval semble prendre position essentiellement face au texte de Josef Čapek, *Kulhavý poutník, (Co jsem na světě viděl)*, [Pèlerin boiteux, (Ce que j'ai vu au monde)]. Cette prose a été publiée pour la première fois en 1936. Il s'agit d'une œuvre méditative qui échappe au style de la littérature de l'époque. Le personnage principal est un pèlerin qui se promène dans la région d'Orava (il va de Podhůří à Javorová). La déambulation ne se fait donc pas en ville mais sur des routes de campagne. *Kulhavý poutník, (Co jsem na světě viděl)*, [Pèlerin boiteux, (Ce que j'ai vu au monde)] tisse un lien avec les œuvres de Comenius et de Karel Hynek Mácha. Josef Čapek met en exergue de son livre les premiers neuf vers du troisième livre de *L'Ecclésiaste* intitulé « Temps et durée » :

Il y a un moment pour tout et un temps pour toute chose sous le ciel.
Un temps pour enfanter,
et un temps pour mourir ;
un temps pour planter,
et un temps pour arracher le plant.
Un temps pour tuer,
et un temps pour guérir ;
un temps pour détruire,
et un temps pour bâtir.
Un temps pour pleurer,
et un temps pour rire ;
un temps pour gémir,
et un temps pour danser.

⁸¹⁴ « Nemám-li úctu před metaforami času, [jež ztělesňuje] dojmavěji lidová píseň než pathos filosofických meditací, [...] neocítám-li se na scestí úvah o deismu, theismu či pantheismu, [...] nerozhodoval-li jsem se nikdy, je-li podstata člověka nakloněna spíše zlu než dobru, [...] nemám-li ani jednu ze ctností básníka kontemplativního, je to proto, že jsem dojmán více lilií, kterou jsem jednoho rána v dětství přelomil při honičce, než lilií, která je obecným symbolem čistoty. », *ibid.*, p. 12.

Un temps pour lancer des pierres,
 et un temps pour en ramasser ;
 un temps pour embrasser,
 et un temps pour s'abstenir d'embrassements.
 Un temps pour chercher,
 et un temps pour perdre ;
 un temps pour garder,
 et un temps pour jeter.
 Un temps pour déchirer,
 et un temps pour coudre ;
 un temps pour se taire,
 et un temps pour parler.
 Un temps pour aimer,
 et un temps pour haïr ;
 un temps pour la guerre,
 et un temps pour la paix.
 Quel profit celui qui travaille trouve-t-il à la peine qu'il
 prend ?⁸¹⁵

Ces vers résument des étapes de la vie de l'homme, mises également en scène dans *Le Labyrinthe du monde et le paradis du cœur* de Jan Amos Comenius. On découvre dans le livre également un procédé de dialogue platonicien. Ce dernier est présent, de façon explicite, dans le chapitre trois. Klebes et Simmias y remplacent le pèlerin. Le procédé d'écriture est intéressant pour son aspect discontinu, courant dans les écrits de Čapek. Le texte crée un « flux » qui illustre le chemin du pèlerin qui est haut en couleur.⁸¹⁶

Nous avons constaté que le style d'écriture de Čapek varie considérablement de celui de Nezval. *Pražský chodec* [Le Passant de Prague] est conçu comme le carnet de notes d'un poète. Il trace un itinéraire dont le but est de puiser le maximum d'images poétiques à travers les impressions que peut offrir une métropole moderne. Nezval confie au lecteur son admiration pour Guillaume Apollinaire qui lui révéla une nouvelle manière de voir :

⁸¹⁵ « Všeľiká věc má jistý čas, / a každé předsevzetí pod nebem svou chvíli. / Jest čas rození i čas umírání, / čas sázení a čas vykopávání, / což vsazeno bývá ; / čas mordování a čas hojení, / čas boření a čas smíchu, / čas smutku a čas proskakování ; / čas rozmitání kamení a čas shromažďování kamení, / čas objímání a čas vzdálení se od objímání ; / čas hledání a čas ztracení, / čas chování a čas zavržení ; / čas roztrhování a čas sšívání, / čas mlčení a čas mluvení ; / čas milování a čas nenávidění, / čas boje a čas pokoje. / Co tedy má ten, kdo práci vede, / z toho, o čemž pracuje ? » *L'Ecclésiaste 3, 1-9*. In : Josef Čapek, *Kulhavý poutník / (co jsem na světě uviděl)*, [Pèlerin boiteux / (Ce que je j'ai vu au monde)], *op. cit.*, p. 7.

⁸¹⁶ Nous proposons une analyse plus détaillée de cette œuvre de Josef Čapek dans le chapitre II. 5. 1. Le paradis du cœur du « pèlerin boiteux » de Josef Čapek.

[...] Je n'arrive pas à dire, avec tout l'enthousiasme que je ressens, à quel point c'est à lui, à ses yeux voilés de chimères, que je dois de regarder autrement, d'une manière nouvelle, les détails de la vie pragoise qui jusque-là étaient l'apanage des petits romans style Vieux-Prague.⁸¹⁷

Ce « livre d'errance »⁸¹⁸ comme l'intitule Nezval, mentionne également le personnage du Juif errant. Le poète joue avec l'image du ghetto de Prague et note avoir rencontré Laquedem au cours d'une visite à la synagogue.⁸¹⁹

Nezval partage avec Apollinaire aussi l'intérêt pour l'ésotérisme et les astres. Passionné par l'astrologie, il prédit dans son livre l'avenir funeste de la Tchécoslovaquie, qui ne tardera pas à se faire brutalement saisir par la force des occupants allemands.

Le personnage du passant de Nezval, nous l'avons dit, se détache du symbolisme. Il rompt avec le fantastique pour se situer dans le réel. Ce procédé mène vers une écriture quasi automatique rythmée par la suite des événements survenus à tout hasard. La conception du *Passant de Prague* de Nezval crée une mise en abyme dans laquelle le contenu du texte, la déambulation fortuite, va de pair avec le flux de l'écriture. Ainsi, les réflexions sur l'arbitraire des situations rencontrées par le marcheur peuvent s'appliquer également à l'art poétique nezvalien dont il fait preuve dans ce texte.

J'ai quasi renoncé à mon désir d'être le maître de l'élan de mes pas. En guise de récompense, je peux être le témoin des irruptions aux endroits qui, grâce au fait qu'ils sont tellement éloignés du terrain de mes possibilités conscientes, me

⁸¹⁷ « *Nedovedu vyslovit dost horoucně, jak právě on, jak právě jeho oči, chiméricky zastřené, naučily mne dívat se jinak, nově na to vše z Prahy, co bylo donedávna tolik výhradně ještě jen předmětem staropražských románek.* » Vítězslav Nezval, *Pražský chodec*, [Le passant de Prague], *op. cit.*, p.155 ; trad. citée d'après Stéphane Gailly, « *L'œuvre d'Apollinaire dans l'imaginaire littéraire pragois ; Le passant de Prague ou la 'tradition spontanée'* », in : *Apollinaire à livre ouvert, Actes du colloque international tenu à Prague du 8 au 12 mai 2002*, *op. cit.*, p. 91.

⁸¹⁸ « *bludná kniha* », Vítězslav Nezval, *Pražský chodec*, [Le passant de Prague], *idem*.

⁸¹⁹ Vítězslav Nezval, inspiré par le personnage d'Isaac Laquedem du *Passant de Prague* écrit un poème intitulé « *Hadrář* » [« Le Chiffonnier »], in : *Dobrodružství noci a vějíře*, Prague, Vlad. Žikeš, 1927, rééd.in : *Básně denního světla a měsíčního svitu* [Poèmes de la lumière diurne et de la lueur nocturne], Prague, Československý spisovatel, 1951 ; *L'aventure de la nuit et de l'éventail*, trad. du tchèque par Josef Palivec, Prague, Orbis, 1934.

permettent de rêver, de regarder un film, qui n'était auparavant mis en scène sur aucune page que je prends entre les mains.⁸²⁰

Ce procédé d'écriture est marqué par l'esthétique mise en œuvre par André Breton, entre autres, dans son livre *Nadja*. Nezval, comme s'il prenait la ville en photo ou comme s'il la filmait avec une caméra, effectue une description de celle-ci tout en se laissant guider dans les rues qui lui promettent une aventure extraordinaire. Si l'on trouve l'influence du surréalisme dans *Pražský chodec* [Le Passant de Prague], il faut néanmoins noter que son auteur commence, en même temps, à se débattre contre certaines pratiques des surréalistes parmi lesquelles l'association du rêve à l'écriture, la révélation psychanalytique et son importance dans la création artistique. Ce fait est dû partiellement à la rupture de Nezval avec le cercle des artistes pratiquant cette esthétique qui eut lieu en mars 1938. Ainsi, étant donné que Nezval écrit *Pražský chodec* [Le Passant de Prague] entre 1937 et 1938, on y trouve des procédés d'écriture assez variés.

Vítězslav Nezval est ce poète promeneur qui succombe au charme des rues. Sa poésie ne s'inspire pas directement par des écrits légendaires, mais elle reste liée à la réalité. Elle réagit, à l'instar de l'œuvre de Karel Toman, aux événements historiques et politiques. La forme de l'écriture est marquée par des expériences et par une certaine recherche qui vise à affranchir la forme poétique des règles traditionnelles. Toman trace le chemin vers la libération de la littérature tchèque de sa fonction « défensive » surtout vis-à-vis à la création germanophone et participe ainsi à l'affirmation de la culture tchèque au sein de l'Europe.

⁸²⁰ « Vzdal jsem se takřka zcela touhy rozhodovat o tom, kam zanese vítr mé kroky. Za odměnu smím býti svědkem nečekaných vstupů na místa, která právě proto, že jsou po dlouhý čas tak velmi vzdálená terénu, na němž se pohybují mé vědomé možnosti, obdarovávají mne snem, pohledem na film, jenž nebyl předem inscenován na žádné stránce, již беру do ruky. », Vítězslav Nezval, *Pražský chodec*, [Le passant de Prague], op.cit., p. 46.

4. La ville comme une source de l'angoisse

4. 1. Le voyage d'Albert Camus à Prague, le thème de l'errance dans *La mort dans l'âme*

Albert Camus entreprit un voyage en Europe Centrale au cours de l'été 1936. Début juillet, les Camus (Albert et sa femme Simone Hié) et leur ami Yves Bourgeois traversent la Méditerranée pour aller d'abord à Lyon. De là, ils prennent le train en direction de l'Autriche via la Suisse.

Le 13 juillet, Camus écrit à ses deux amies étudiantes Marguerite Dobrenn et Jeanne Sicard : « Sur mon voyage, n'attendez rien. Je déteste le genre « impressions ». [...] le voyage a pour moi une valeur bien particulière ; celle de la peur. Ça ne veut rien dire comme ça. Mais si j'étais écrivain j'essaierais pourtant de le faire voir un jour. »⁸²¹

En effet, nous pouvons juger de la réussite de cette aventure dans les deux textes qui décrivent ce voyage, notamment l'épisode du séjour de l'écrivain à Prague : *La mort heureuse*⁸²² et *La mort dans l'âme* un court récit publié dans *L'envers et l'endroit*.⁸²³

C'est dans ce dernier texte que Camus écrit : « Œuvres d'art et sourires de femmes, races d'hommes plantées dans leur terre et monuments où les siècles se résument, c'est un émouvant et sensible paysage que le voyage compose. »⁸²⁴

Avant d'aller à Prague, les voyageurs s'arrêtent à Salzbourg où Camus découvre, involontairement, en ouvrant une lettre adressée à sa femme, qu'elle entretenait une liaison secrète avec l'un des médecins qui la soignait de sa dépendance aux drogues.

Suite à cette grande déception qu'il avait désignée comme « un des coups les plus pénibles » de son existence⁸²⁵, l'écrivain décide de partir seul à Prague. Simone et Yves descendent cependant la Vltava jusqu'à Česká Budějovice.

Le premier roman de Camus, *La mort heureuse*, n'a été publié que onze ans après sa mort, en 1971. Les passages qui peignent la ville s'inscrivent dans l'optique de la Prague

⁸²¹ Olivier Todd, *Albert Camus, une vie*, Paris, Gallimard, 1996, p.148

⁸²² Camus Albert, *Cahiers Albert Camus 1, La mort heureuse*, Paris, Gallimard, 1971.

⁸²³ Albert Camus, *La mort dans l'âme*, in : *L'envers et l'endroit*, Paris, Gallimard, 1958.

⁸²⁴ *Ibid.*, p. 82.

⁸²⁵ Olivier Todd, *Albert Camus, une vie*, *op. cit.* p.152

mystérieuse qui cache les secrets dans ses ruelles étroites et obscures. Camus évoque surtout son souvenir olfactif de l'odeur aigre des cornichons que l'on vendait à l'époque partout sur les boulevards de la ville.

Cette sensation qui renforce son sentiment d'oppression et d'angoisse est présente également dans *La mort dans l'âme* :

Et je puis bien le dire maintenant, ce qui me reste de Prague, c'est cette odeur de concombres trempés dans le vinaigre, qu'on vend à tous les coins de rue pour manger sur le pouce, et dont le parfum aigre et piquant réveillait mon angoisse et l'étouffait dès que j'avais dépassé le seuil de mon hôtel.⁸²⁶

Cette odeur est en outre accompagnée d'un air d'accordéon qui construit le leitmotiv de ce récit et qui caractérise la vieille Prague avec ses arcades sous lesquelles les manchots jouent les chansons populaires.

4. 2. Un étranger à Prague : confrontation de deux approches d'une ville, Camus et Hrabal

Le récit de Camus met en valeur le décor qui accentue l'angoisse du narrateur. La singularité de cette ville va de pair avec la peur qu'éprouve cet étranger. « Je marchais dans la vieille ville, mais incapable de rester plus long temps en face de moi-même, je courus jusqu'à mon hôtel [...]. »⁸²⁷ Camus se laisse sans doute submerger par l'impression, tant développée dans les romans de Kafka, que lui fait le Château de Prague qui domine de la ville.

« Je passais des heures démesurées dans l'immense quartier du Hradschin, désert et silencieux. A l'ombre de sa cathédrale et de ses palais, à l'heure où le soleil déclinait, mon pas solitaire faisait résonner les rues. Et, m'en apercevant, la panique me reprenait. »⁸²⁸

⁸²⁶ Albert Camus, *La mort dans l'âme*, in : *L'envers et l'endroit*, op. cit., p.83.

⁸²⁷ *Ibid.*, p. 79

⁸²⁸ *Ibid.*, p.80

Le récit de Camus met en scène un voyageur étranger errant à Prague. À la différence du visiteur de *L'Hérésiarque et Cie* de Guillaume Apollinaire, il ne trouve pas de guide. Il ne croise pas non plus un promeneur philosophe qui, selon Angelo Maria Ripellino sont, tous les deux, des figures typiquement pragoises.

En effet, le promeneur philosophe, présent, comme nous l'avons vu, dans l'œuvre en prose de Josef Čapek, paraît aussi dans des écrits d'auteurs proches du courant philosophique existentiel. De nouveaux héros accomplissent leur quête du sens de l'existence à travers une déambulation spirituelle ou physique. Outre l'influence que purent exercer sur lui certains passages du recueil *Alcool*⁸²⁹, il y a un certain lien avec le récit *Le passant de Prague* publié dans *L'hérésiarque et Cie*.⁸³⁰ Dans *La mort dans l'âme* publié dans *L'Envers et l'endroit* Camus écrit :

J'arrivais à Prague à six heures du soir. Tout de suite, je portai mes bagages à la consigne. J'avais encore deux heures pour chercher un hôtel. Et je me sentais gonflé d'un étrange sentiment de liberté parce que mes deux valises ne pesaient plus à mes bras.⁸³¹

Ce passage semble reprendre le schéma déjà exploité par Guillaume Apollinaire. Son voyage à Prague commence à la gare François-Joseph. Ce détail ne serait pas surprenant si les observations des deux voyageurs, à quelques dizaines d'années près, ne portaient pas sur les mêmes détails de la ville et de ses habitants. La différence des points de vue se trouve dans la philosophie et dans l'attitude envers la vie de chaque auteur. À côté de la vision des Tchèques du héros absurde de Camus

Un million d'êtres qui n'avaient vécu jusque-là et de leur existence rien n'

avait transpiré pour moi. Ils vivaient. J'étais à des milliers de kilomètres du pays familier. Je ne comprenais pas leur langage.⁸³²

⁸²⁹ Guillaume Apollinaire, *Alcools*, Paris, Gallimard, 1920.

⁸³⁰ Guillaume Apollinaire, *Hérésiarque et Cie*, Paris, Éditions Stock, 1910, rééd. 1967, 1984, 2003.

⁸³¹ Albert Camus, *La mort dans l'âme*, in : *L'Envers et l'endroit*, op. cit., p. 75.

⁸³² *Ibidem*.

Il y a la description, à la manière des récits de voyage même si c'est dans un cadre fictif, des passants que rencontre le personnage du voyageur de Guillaume Apollinaire

Selon une habitude assez inconvenable, mais très commode quand on ne connaît rien d'une ville, je me renseignai auprès de plusieurs passants.

Pour mon étonnement, les cinq premiers ne comprenaient pas un mot d'allemand, mais seulement le tchèque. Le sixième, auquel je m'adressais, m'écouta, sourit, et me répondit en français.⁸³³

Les deux promeneurs empruntent un itinéraire fort similaire. Le château de Prague sert de leitmotiv et de point de repère dans les deux récits. C'est également dans ce décor que les deux écrivains placent une scène évoquant la folie et l'angoisse de leurs personnages principaux, par ailleurs autobiographiques.

J'errais le long de l'Vltava [sic] coupée de barrages bouillonnants. Je passais des heures démesurées dans l'immense quartier du Hradschin, désert et silencieux. A l'ombre de sa cathédrale et de ses palais, à l'heure où le soleil déclinait, mon pas solitaire faisait résonner les rues.⁸³⁴

Le voyageur de Camus, personnage littéraire en proie à la solitude qui servira de modèle pour Meursault du roman *L'Étranger*,⁸³⁵ se livre à des méditations existentielles tandis que le passant de Guillaume Apollinaire se reconnaît lui-même dans une des pierres de la cathédrale

Épouvanté tu te vois dessiné dans les agates de Saint-Vit
Tu étais triste à mourir le jour où tu t'y vis
Tu ressembles au Lazare affolé par le jour
Les aiguilles de l'horloge du quartier juif vont à rebours
Et tu recules aussi dans ta vie lentement
En montant au Hradchin et le soir en écoutant
Dans les tavernes chanter des chansons tchèques [...] ⁸³⁶

L'image du promeneur à travers la ville est donc double. Alors que Camus développe le thème de la solitude et de l'angoisse d'une « existence étrange », Apollinaire découvre une

⁸³³ Guillaume Apollinaire, *Hérésiarque et Cie*, op. cit., p. 14.

⁸³⁴ Albert Camus, *Ibid.*, p. 80.

⁸³⁵ Albert Camus, *L'Étranger*, Paris, Gallimard, 1942.

⁸³⁶ Guillaume Apollinaire, *Alcools*, op. cit., p. 11.

ville inconnue et il y trouve un guide qui lui livre les secrets de ses quartiers. De plus, Apollinaire rencontre dans la capitale tchèque son double. Prague est donc pour lui un lieu de révélation des secrets intimes.

L'esthétique d'écriture et la philosophie existentielle ont influencé certains auteurs tchèques. L'un d'eux fut Bohumil Hrabal. Le parallèle qui existe entre son œuvre et celle d'Albert Camus pourrait nous entraîner vers une comparaison de leurs personnages littéraires. Si nous cherchons à mettre en évidence la continuité entre le pèlerin présent dans la littérature tchèque depuis ses débuts et celui qui fait son apparition au XX^e siècle, nous devrions évoquer le « philosophe- promeneur » de Bohumil Hrabal. Ses personnages, pour la plupart des marginaux, sont des observateurs, des connaisseurs de la ville.⁸³⁷ Un certain parallèle se dessine aussi entre le personnage du « philosophe- promeneur » et les autres héros hrabaliens caractérisables comme des marginaux, par exemple, les personnages des Tsiganes du roman *Une trop bruyante solitude*.⁸³⁸ Ceux-ci sont les héritiers de la tradition romantique. C'est notamment l'absence de l'appartenance à un groupe social qui les unit. D'un côté ils sont en proie à un certain isolement et de l'autre à une éternelle errance. Si l'on continue le rapprochement des personnages du roman hrabalien avec ceux de l'œuvre romantique de Karel Hynek Mácha, nous pourrions constater avec Zdeněk Hrbata que les peuples minoritaires comme les Tsiganes et les Juifs sont, chez ce dernier, porteurs d'un certain symbolisme.

Le rôle concret de ces Tsiganes est de devenir des héros clefs d'un roman qui traite de la passion et de la trahison, leur fonction symbolique est d'exprimer l'idée de Mácha d'un pèlerinage à travers la vie (et ceci non pas dans un sens banal renvoyant aux étapes de la vie), mais d'un pèlerinage qui est déjà contenu dans

⁸³⁷ Xavier Galmiche consacre un article au sujet du personnage du jeune homme dans l'œuvre de Bohumil Hrabal dans lequel il définit le lien entre les marginaux ainsi : « Au-delà de l'hypothèse d'une solidarité entre marginaux, l'idée s'impose que l'esseulement du héros le force à s'identifier à des groupes minoritaires, en dépit ou à cause de leur dénuement, car seul l'être minoritaire permet la constitution du sujet. Il y a un lien phénoménologique entre la trajectoire du personnage et l'errance qui caractérise les communautés, et ce lien le pousse à s'y reconnaître. », « *Altérité et aliénation chez Bohumil Hrabal : le personnage du jeune homme (jinoch) être un (jeden) et être autre (jiný), du romantisme à la fin du XX^{ème} siècle* » in : *Figures du marginal dans les littératures centre –Européennes*, UFR d'Études Germaniques, UFR d'Études Salves, Université de Paris- Sorbonne (Paris IV), 2001, p. 54.

⁸³⁸ *Příliš Hlučná samota, (Une trop bruyante solitude)*, édition samizdat, Prague, Expedice, 1977; rééd. officielle Prague, Odeon, 1989 ; trad. du tchèque par. Anne-Marie Ducreux-Páleníček, Paris, Robert Laffont, 1983.

l'expression intrinsèquement romantique comme « être Tsigane » - la perte de sa patrie, l'agitation qui mène à un pèlerinage à travers le monde etc.. Dans *Les Tsiganes*, les Juifs ont un rôle similaire.⁸³⁹

Les scènes hrabaliennes de la vie pittoresque pragoise, réécrites sous forme de tableaux poétiques, sont présentes par exemple dans *Bambibi di Praga*⁸⁴⁰, texte qui sera retravaillé également en prose dans la nouvelle *Kafkárna (Kafkaësques)*.⁸⁴¹ L'un des personnages de cette nouvelle rencontre le promeneur-philosophe dans les rues de Prague.

Si Camus lie son angoisse avec l'étrangeté du dépaysement que lui procure Prague, Bohumil Hrabal utilise le motif de la ville comme un matériau qui lui permet de « tisser » ses collages. L'auteur tchèque rassemble les détails de la vie quotidienne pragoise pour en faire un tableau haut en couleurs : « Aujourd'hui, je rencontre des piétons par séries, comme reliés par un invisible cordon de malheur. »⁸⁴²

Camus erre à Prague comme un étranger : « Ville dont je ne sais pas lire les enseignes, caractères étranges où rien de familier ne s'accroche, sans ami à qui parler, sans divertissement enfin. »⁸⁴³

Hrabal la connaît par cœur, il y découvre son inspiration quotidienne : « En passant par rue Michalská, je lis une inscription : *Portes de Fer*. Ça vous requinque, cela, comme de boire du vin ferreux. »⁸⁴⁴

⁸³⁹ « Konkrétní funkcí těchto cikánů je být ústředními postavami románu vášně a zrady, jejich symbolickou funkcí je vyjadřovat Máchovu myšlenku životní pouti (ne ovšem v banálním významu životního běhu), poutnictví, jehož obsah vyznačují již bezprostřední romantické významy 'cikánství' – ztráta vlasti, nepokoj vyjádřený poutí světem atp. Obdobné významy se v Cikánech týkají také Židů. », Zdeněk Hrbata, « Cíle poutnictví. », in : *Romantismus a Čechy. Témata a symboly v literárních a kulturních souvislostech* [« Les buts des pèlerinages » in *Romantisme et la Bohême. Thèmes et symboles dans les contextes littéraires et culturelles*], *op. cit.*, p. 24.

⁸⁴⁰ Bohumil Hrabal, *Bambini di Praga*, revue *Plamen VI* [Flamme VI], Prague, N. 1, 1964 ; rééd. in : *SSBH2*, [Œuvres complètes de Bohumil Hrabal 2], Prague, Pražská Imaginace, 1991.

⁸⁴¹ Bohumil Hrabal, *Inzerát na dům, ve kterém už nechci bydlet, (Vends maison où je ne veux plus vivre)*, Prague, Mladá Fronta, 1965 , trad. par Claudia Ancelot, Paris, Robert Laffont, 1989.

⁸⁴² « Dneska potkávám chodce v seriálech, jako by byli spojeni neviditelným lanem neštěstí. » Bohumil Hrabal, *Kafkárna (Kafkaësques)*. In : *Inzerát na dům, ve kterém už nechci bydlet (Vends maison où je ne veux plus vivre)*, Prague, Mladá Fronta, 1967, pp. 21-22. ; trad. du tchèque par Claudia Ancelot, *op. cit.*, p.21

⁸⁴³ Albert Camus, *La mort dans l'âme* in : *L'Envers et l'endroit*, *op. cit.*, p.81.

⁸⁴⁴ « Procházím Michalskou, čtu nápis : Železné dveře. To člověku dodává sílu jak železité víno. » Bohumil Hrabal, *Kafkárna (Kafkaësques)*. In : *Inzerát na dům, ve kterém už nechci bydlet (Vends maison où je ne veux plus vivre)*, *op. cit.*, p. 21 ; trad. du tchèque par. Claudia Ancelot, *op. cit.*, p. 20.

Il est intéressant d'observer l'évolution du héros de *La mort heureuse* et de certains thèmes des « Kafkaësques ». Tandis que Camus va développer le personnage principal Mersault (qui deviendra Meursault dans *L'Étranger*), Hrabal reprendra l'image de la presse hydraulique comme une allégorie de l'époque dévastatrice de l'histoire tchécoslovaque des années soixante-dix dans *Une trop bruyante solitude*.

En effet, le narrateur des « Kafkaësques » rencontre aussi un « promeneur- philosophe » dont parle Ripellino :

C'est alors qu'un quidam m'a emboîté le pas pour m'entretenir de tous les curieux métiers qu'il a exercés [...] Je dis :

- Qui êtes-vous ?
- Un philosophe pratique.
- Alors, ayez la bonté de m'expliquer la *Critique de la raison pratique* de Kant.⁸⁴⁵

C'est ensemble avec cet érudit sorti de nulle part que le narrateur assiste à la vision apocalyptique de la disparition de Prague :

Et nous remontions la rue Štěpánská cependant que, sous l'action d'une presse hydraulique, Prague s'enfonçait de plus en plus et que les cheveux du philosophe touchaient le germe à étoiles.⁸⁴⁶

Il est tout à fait remarquable que les trois textes que nous venons d'évoquer se construisent autour du thème de la mort. Dans *La mort heureuse* et *Le malentendu*, il s'agit des meurtres prémédités. La mort dont le narrateur de *La mort dans l'âme* devient témoin et qui ressemble à un suicide coïncide avec le sentiment de l'angoisse qu'éprouve cet étranger errant à Prague et qui le poursuit partout.

Je m'arrachai avec peine à la torpeur qui me gagnait. Mais au moment de sortir, je croisai le garçon d'étage, armé de clefs [...] La chambre sonnait creux, et de façon si lugubre, qu'oppressé, je partis sans vouloir rien demander. Mais dans les rues de Prague,

⁸⁴⁵ « Tu chvíli se ke mně přidal člověk, který mi vykládal všechna svoje podivuhodná zaměstnání [...] Povídám : 'Kdo jste ?' 'Praktický filosof,' řekl. 'Tak mi laskavě vysvětlete Kantovu kritiku praktického rozumu,' povídám. » *Ibid.*, p. 22 ; trad. du tchèque par. Claudia Ancelot, *ibid.*, pp. 21-22.

⁸⁴⁶ « A stoupali jsme Štěpánskou ulicí a Praha hydraulickým lisem klesla níž a vlasy praktického filosofa se dotýkaly líhně hvězd. » *Ibidem*.

j'étais poursuivi par un douloureux pressentiment. [...] Je montais rapidement les étages pour me trouver plus vite en face de ce qui m'attendait. [...] Lui était mort. Seul dans sa chambre. Je savais que ce n'était pas un suicide. [...] Il était arrivé là sans se douter de rien et il était mort seul.⁸⁴⁷

La projection d'un texte littéraire dans le décor de Prague se traduit différemment dans le *Passant de Prague* de Guillaume Apollinaire, dans le *La mort dans l'âme* d'Albert Camus et dans *Une trop bruyante solitude* de Bohumil Hrabal. Hrabal fait de Prague une matière de collage, à l'instar de Jiří Kolář. Ce signe de prise de conscience de la déformation subjective par le regard de l'auteur manifeste sa volonté de représenter le monde cassé, renversé et incohérent. L'image apocalyptique de Prague renvoie aux ravages de l'histoire, au désordre resté après la Seconde Guerre mondiale et aux pratiques du régime communiste qui censure et détruit les livres afin d'effacer la mémoire.

Par ailleurs, tandis qu'Apollinaire continue à écrire un mythe universel qu'il transforme en un mythe heureux d'une vie éternelle, chez Camus c'est le contraire, il ne voit à Prague que le reflet lourd de son existence et l'image de la mort et de l'angoisse lui servent de notions repères dans un univers étrange et obscur. Le narrateur ne regarde pas la ville à proprement parler, le manque de soleil dont il se plaint le rend aveugle (comme, dans un sens contraire, Meursault est aveuglé par le soleil sur la plage). Le narrateur ne voit donc pas Prague mais il la sent. Il essaie de s'appropriier l'espace pragois à travers sa propre expérience, il regarde les gens, mange, écoute des chansons et sent l'odeur des cornichons. Son voyage ressemble à une errance dans une ville étrangère. Le narrateur est frappé par la mort d'un homme abandonné dans une chambre d'hôtel anonyme car la menace de la mort et la solitude sont les seules certitudes auxquelles il peut se référer et qui font partie de ses propres angoisses rencontrées dans l'univers hostile et mystérieux de la Bohême.

⁸⁴⁷ Albert Camus, *La mort dans l'âme*, in : *L'Envers et l'endroit*, op. cit., pp.85 - 86.

5. Le pèlerin spirituel : la quête du sens de la vie à travers les itinéraires de Comenius, Mácha et Čapek (un retour aux origines la veille de la catastrophe)

5. 1. Le paradis du cœur du « pèlerin boiteux » de Josef Čapek

C'est en 1935 que Josef Čapek commence à travailler sur son livre *Kulhavý poutník / (co jsem na světě uviděl)* [Le Pèlerin boiteux]. L'auteur a alors quarante-neuf ans et commence à faire un bilan de sa vie artistique et personnelle. C'est également l'époque à laquelle il s'intéresse plus particulièrement aux questions anthropologiques. C'est une quête de la vérité sur le sens de la vie humaine qui émerge à travers l'œuvre littéraire de Josef Čapek, dans une époque où la menace croissante du nazisme⁸⁴⁸ et la funeste situation économique ne font qu'aggraver le sentiment de marginalité et d'impuissance de l'art face à la destruction. *Le Pèlerin boiteux* pose des questions sur l'utilité de l'art et sur les origines du besoin de création, mais c'est aussi un livre de méditations sur la vie humaine et sur ses quatre étapes : enfance, jeunesse, âge adulte et vieillesse. Au cours de ce voyage, le Pèlerin rencontre l'éternité, l'Âme, la Personne ou encore sa propre individualité. L'auteur explique le sens de son livre dans le premier chapitre, « Marcher en boitant »

Or, le Pèlerin boiteux peut être un tableau de la vie de chacun ; il ne monte pas sur scène pour évoquer d'excitantes et dramatiques intrigues romanesques ; les plus grandes aventures seront ici des aventures intérieures. [...] Pèlerin signifie chemin, chemin peut signifier diverses rencontres.⁸⁴⁹

⁸⁴⁸ Josef Čapek élabore, à partir de juin 1933, une série de caricatures antinazies pour *Lidové noviny* [Le Journal populaire] intitulé *Základy hitlerovské výchovy* [Les bases de l'éducation hitlérienne]. Une sélection de celles-ci a été publiée par Fr. Borový à Prague en 1949.

⁸⁴⁹ « *Kulhavý poutník může však být obrazem života jednoho každého ; nevstupuje na scénu vyvolávati rušné a románově dramatické děje ; těmi největšími dobrodružstvími budou zde ta dobrodružství niterná. [...] Poutník znamená cestu, cesta může znamenat různá setkání. »*, *Kulhavý poutník / (co jsem na světě uviděl)*, [Pèlerin boiteux / (Ce que j'ai vu au monde)], *op. cit.*, p. 24.

Ainsi, le pèlerin est avant tout celui qui suit un chemin spirituel. Et c'est essentiellement ce motif⁸⁵⁰ auquel s'intéresse Josef Čapek non seulement dans la littérature mais aussi dans les œuvres d'art. Le mouvement et la tension entre deux pôles, qu'ils soient liés par une ligne de pensée ou d'un vécu, sont des principes de la création de Čapek. Il cherchera des impulsions artistiques jusqu'au bout de sa vie dans les petits détails qui constituent la mosaïque de notre existence.

Le *Pèlerin boiteux* fait partie d'une trilogie qui révèle le summum de la pensée littéraire, philosophique et artistique de Josef Čapek : le *Pèlerin boiteux*, *Écrit dans les nuages* et *L'art des peuples premiers*.⁸⁵¹ Les deux premiers textes contiennent des traits communs et se détachent, surtout du point de vue formel, de l'ensemble de l'œuvre de Josef Čapek. Il y laisse le lyrisme s'étioler au profit d'un style d'écriture «boiteuse». Cet adjectif qualificatif, figurant dans le titre de sa prose est repris du XXII^e chapitre du *Labyrinthe du monde et le paradis du cœur* de Jan Amos Comenius, employé dans le texte original pour désigner un messager.

Messager boiteux : « Et où se fournit-on en sifflets de ce genre ? »

« On en apporte de partout », fait-il. « Ne vois-tu ces vendeurs ? » Je jette alors un coup d'œil et voici que des gens destinés tout exprès pour cela vont à pied ou à cheval et distribuent de ces sifflets. La plupart d'entre eux montaient des chevaux rapides, et c'est auprès d'eux que le grand nombre s'approvisionnait ; les autres allaient à pied, d'autres même en boitant sur des béquilles ; et c'est à ceux-ci que les gens sensés préféraient acheter, en disant qu'ils étaient plus crédibles.⁸⁵²

⁸⁵⁰ « Le chemin joue un rôle important aussi dans *Lelio*, [Lelio], Prague, Fr. Borový, 1917 ; *Pro delfina* [Pour le dauphin], Prague, Fr. Borový, 1923 et dans *Stín kapradiny*, [L'Ombre de la fougère], Prague, Fr. Borový, 1930 » in Jiří Opelík, *Josef Čapek*, Prague, Melantrich, 1980, pp.211, 212. Un autre leitmotiv de ces œuvres, d'après Milan Pávek est la querelle entre l'Âme et la « Personne », une allégorie de la vérité contre l'illusion..

⁸⁵¹ Josef Čapek, *Kulhavý poutník / (co jsem na světě uviděl)*, [Pèlerin boiteux / (Ce que j'ai vu au monde)], *op. cit.* ; *Psáno do mraků*, [Écrit dans les nuages], Prague, Fr. Borový, 1847; *Umění přírodních národů*, [L'art des peuples premiers], Prague, Fr. Borový, 1938.

⁸⁵² « *Kulhavý posel* : 'A kde se pak ty píšťaly berou ?' 'Přinášeji je odevšad,' dí on. 'Co nevidíš prodavačů?' Takž pohledím, a aj, tu chodí a jezdí naschvál k tomu nařízení, píšťalky ty roznášející. Z nichž mnozí na prudkých koních jezdili, a od těch kupovali mnozí ; jiní chodili pěšky, někteří se i na berlách kulhajíce ; a od těch rozumní kupovali raději, pravice, že bývají jistší. » Jan Amos Komenský (Comenius), *Labyrint světa a ráj srdce*, Prague, Odéon, 1970, p. 111 ; *Le Labyrinthe du monde et le paradis du cœur*, trad. du tchèque par Xavier Galmiche, *op. cit.*, 159.

Si Josef Čapek donne à son Pèlerin les attributs du « messager » de Comenius, il se réfère explicitement à la fonction de celui-ci. D'après sa philosophie, celui qui va plus lentement est plus sûr de mieux observer le monde que celui qui se hâte à en donner une image furtive. La figure du pèlerin de Čapek est donc dotée d'une double caractéristique : la contemplation, héritée du personnage principal du *Labyrinthe du Monde et le Paradis du Cœur* qui peut être considéré comme un modèle ; et l'action, renvoyant à la profession de journaliste, liée à l'idée de rendre compte d'actualité. Cette démarche traduit donc une volonté de Josef Čapek non seulement de préparer le lecteur à ce que le personnage principal retrace, d'une manière théorique, le chemin de la vie de tout homme pour mieux comprendre l'état des choses de la société moderne, mais aussi pour dénoncer le danger résidant dans la montée du pouvoir de la « *Personne* », une allégorie de l'arrivisme de tout genre, rendue brûlante par la menace du nazisme.

L'auteur conçoit ainsi son texte comme un pèlerinage. Il ne s'agit pas, par définition, d'une quête de Dieu ou d'une marche vers un lieu sacré car la « solution harmonieuse », expression mentionnée par Vratislav Färber à propos de l'œuvre de Bohuslav Reynek, n'existe pas pour son ami Josef Čapek. C'est également ce qui sépare le « Pèlerin boiteux » du pèlerin de Comenius qui trouve au bout de son chemin le « paradis du cœur ».

Josef Čapek note dans son livre d'aphorismes, *Écrit dans les nuages* :

Si Dieu n'existe pas, en ce qui concerne l'homme la nature créatrice est allée un peu trop loin. Elle l'a lancé sur une piste qui n'ayant pour but d'aller ni plus loin ni plus haut, ne serait un but et une fin qu'en soi-même.-

Aventure ou bonheur ; il faut les supporter avec courage.

On dit que la nature ne crée rien sans raison ; pourquoi devrait-elle faire une exception chez l'homme.⁸⁵³

La vision d'un monde sans Dieu, telle qu'elle se dessine dans la prose méditative de Josef Čapek, n'est pourtant pas dépourvue de croyance. L'auteur s'attache fortement à l'idée que

⁸⁵³ « *Není-li Boha, odvážíla se tvořící příroda v člověku snad až příliš daleko. Vymrštila ho na dráhu, která nemajíc cíle dál ani výš, měla by všechen svůj smysl a cíl jen sama v sobě. – Dobrodružství či úkol ; třeba nésti statečně. Práví se, že příroda nečiní nic bezúčelně ; proč by jen u člověka měla učinit výjimku? »*, Josef Čapek, *Psáno do mraků*, [Écrit dans les nuages], Prague, Fr. Borový, 1847 ; rééd. Prague, Pražská edice, 1993, p. 333.

la morale, dès qu'elle est suivie, aide à établir une harmonie dans son quotidien. Josef Čapek parle de cette conviction ainsi :

Le besoin de la foi, qui se cache en l'homme moderne tout comme en ses ancêtres croyants, ne semble certainement pas être basé sur le principe des dieux des religions anciennes [...]. L'esprit athée moderne, lui aussi comme consumé par une tendance religieuse, tend vers les hauteurs inconnues ; [...]⁸⁵⁴

Or, malgré le fait que le Pèlerin de Čapek déclare qu'il n'a pas pu rencontrer Dieu⁸⁵⁵, ses théories sont guidées par la lecture des auteurs qui méditent sur la foi et qui cherchent à définir leur rapport avec Dieu. Le titre du livre de Čapek s'inspire aussi des *Pensées* de Pascal.⁸⁵⁶ Dans le chapitre *Le Thym et la mauvaise réussite*, Josef Čapek cite une « pensée » reprise de Michel de Montaigne.⁸⁵⁷ Son pèlerin boiteux est plus fiable grâce à son imperfection qui le ralentit et lui permet de mieux observer le monde qui l'entoure. Au vu de ce spectacle, il devient sujet à la révolte.

Je transporte en moi maintes révoltes internes mais même si j'entendais cent fois que la vie est dépourvue de sens je refuserai tout entier d'y consentir.⁸⁵⁸

Le motif de la révolte se trouve multiplié. C'est le principe même de la dialectique du texte de Josef Čapek. La binarité, l'un des traits caractéristiques de son écriture, ressurgit autant dans la forme du texte, construit comme un dialogue platonicien, que chez les personnages principaux. Le Pèlerin est un compagnon de route de l'auteur et également l'auteur lui-même. Le même principe s'applique aux réponses données. Elles s'adressent soit à

⁸⁵⁴ « Potřeba víry, která je v moderním člověku uložena stejně jako v jeho věřících předcích, jistě nezdá se být postavena na božských principech bývalých náboženství [...]. Moderní ateistický duch plane také jakoby náboženskou tendencí směrem vzhůru k neznámu ; [...]. » Josef Čapek, « Tvořivá povaha moderní doby » [« Le caractère créatif de l'époque moderne »], in *Volné směry*, 1913, No. 4-5, pp. 112-130.

⁸⁵⁵ « setkání s Bohem nebylo mi dáno », in Josef Čapek, *Kulhavý poutník / (co jsem na světě uviděl)*, [Pèlerin boiteux / (Ce que j'ai vu au monde)], *op. cit.*, p. 161.

⁸⁵⁶ Traduit en tchèque par Antonín Uhlíř, Prague, Jan Leichter, 1909.

⁸⁵⁷ « D'où vient qu'un boiteux ne nous irrite pas, et un esprit boiteux nous irrite ? À cause qu'un boiteux reconnaît que nous allons droit et qu'un esprit boiteux dit que c'est nous qui boitions ; sans cela nous en aurions pitié et non colère. » Montaigne, *De l'art de conférer* in : *Essais III*, tome IV, p. 425. Cité d'après Blaise Pascal, *Pensées*, (publié à Paris en 1669), rééd. Paris, Librairie Ch. Delagrave, 1887, p. 63.

⁸⁵⁸ « Přenáším v sobě mnohou vnitřní vzpouru, ale i kdybych stokrát slyšel, že není v životě smyslu, všechno se ve mně vzpírá to uznati. », Josef Čapek, *Kulhavý poutník / (co jsem na světě uviděl)*, [Pèlerin boiteux / (Ce que j'ai vu au monde)], *op. cit.*, p. 140.

l'interlocuteur soit directement aux lecteurs. La scission surgit dans chaque détail du texte. Čapek cherche à diviser toute chose, tout problème en deux pôles qui se complètent.

La forme même du livre est problématique. Les critiques parlent d'un essai, d'une prose méditative ou d'une prose philosophique. Le procédé d'écriture mis en œuvre dans le *Pèlerin boiteux* annonce le style du livre d'aphorismes *Écrit dans les nuages*. Jiří Opelík⁸⁵⁹ remarque que si l'on ne peut pas parler d'une influence qui aurait inspiré Čapek pour écrire son essai, on peut chercher des textes consubstantiels et mentionne à ce propos *Citadelle* d'Antoine de Saint-Exupéry.⁸⁶⁰

Comme le fait remarquer l'auteur de la postface du *Pèlerin boiteux*, Milan Pávek, les premiers neuf vers du troisième livre de *L'Écclésiaste* intitulé « Temps et durée » mis en exergue annoncent la structure du texte en résumant les étapes de la vie du pèlerin.

Et la citation des neuf vers de la Bible renvoyant au Labyrinthe de Comenius ? Ce n'est peut-être pas par hasard que l'ensemble de méditations du *Pèlerin boiteux* est divisé en neuf chapitres et que dans son centre « L'homme marche. » C'est un anthropocentrisme presque magique.⁸⁶¹

Ainsi, la structure de cette prose méditative semble répondre aux impulsions intertextuelles. Nous traiterons certains auteurs cités dans le *Pèlerin boiteux* et l'importance de l'interactivité de la littérature comme moteur de l'écriture chez Josef Čapek dans le chapitre suivant.

Les interruptions intertextuelles servent dans le *Pèlerin boiteux* de guide aux deux protagonistes. La répartition du texte, composé des dialogues et des monologues, semble aussi s'inscrire dans un système. L'auteur choisit pour chaque chapitre un certain nombre de citations correspondant au sujet traité. Čapek se livre même à une imitation caricaturale des exemples cités dans le chapitre traitant de l'âme :

⁸⁵⁹ Jiří Opelík, *Josef Čapek, op.cit.*

⁸⁶⁰ Antoine Saint-Exupéry, *Citadelle*, Paris, Gallimard, 1948.

⁸⁶¹ « Snad ani to nebude náhodné, že skladba meditací Kulhavého poutníka se člení do devíti kapitol a že v jejím středu 'Kráčí člověk'. Antropocentrismus až magický. », Milan Pávek in Josef Čapek, *Kulhavý poutník / (co jsem na světě uviděl)*, [*Pèlerin boiteux / (Ce que j'ai vu au monde)*], *op. cit.*, p., 168.

Comenius devait certainement bien la connaître. Il l'a dans *Orbis pictus*, dans le livre de lecture du Monde en image. Il y montre cette illustration, généralement la plus compréhensible d'un sujet tellement insaisissable :

Anima humana / Duše lidská / Die menschliche Seele / L'Âme humaine

[...]

- Moi aussi, je veux partir de člověk, *Homo, Der Mensch, L'Homme*, mais mon résultat est plus compliqué [...].⁸⁶²

Ce procédé permet à Čapek de créer une interaction entre son texte et les sources littéraires ou philosophiques dont il s'est inspiré. Nous allons voir en quoi ce procédé peut s'appliquer à l'étude du personnage du pèlerin. L'intérêt de cette démarche serait à chercher dans la contiguïté de différents domaines d'art. Chez Josef Čapek, cet échange interdisciplinaire est à chercher surtout entre les motifs de ses tableaux et leur mise en œuvre littéraire.

5. 2. Les rencontres intertextuelles ; « les guides » littéraires

L'intertextualité joue dans le *Pèlerin boiteux* un rôle important. On peut parler des auteurs mentionnés dans le texte comme de « guides littéraires » qui le scandent et qui le recadrent pour faire ressortir les idées principales traitées dans chaque chapitre. En outre, cette intertextualité apparente permet à l'auteur d'exposer sa théorie sur l'art, traitée notamment dans l'avant-dernier chapitre. Josef Čapek se pose la question de l'importance du rôle de l'auteur dans une œuvre artistique.

Je suis d'avis que la découverte la plus précieuse qu'une œuvre d'art peut apporter devrait être l'auteur lui-même. C'est d'abord

⁸⁶² « Komenský, ten ji mohl jistě dosti dobře znát. Má to v *Orbis pictus*, čítance Světa v obrazích. Podává tam o předmětu tak neuchopitelném tento svůj nejobecněji srozumitelný nákras : *Anima humana / Duše lidská / Die menschliche Seele / L'Âme humaine*[...]. [...] – Chci také vyjítí od člověka, *Homo, Der Mensch, L'Homme*, ale vychází mi to nějak složitější [...]. » Josef Čapek, *Kulhavý poutník / (co jsem na světě uviděl)*, [*Pèlerin boiteux / (Ce que j'ai vu au monde)*], *op. cit.*, pp. 51-52.

lui qui doit incarner ce qui est, dans son œuvre, digne de l'étonnement, le plus dramatique et le plus fort.⁸⁶³

Cette théorie relève du principe de la création qui, selon Čapek, ne peut pas devenir un savoir-faire, mais doit garder son caractère arbitraire. Chaque œuvre d'art devrait traduire « l'Âme » de son auteur. Dans ce principe, l'imperfection joue un rôle important. Une œuvre ne saurait être authentique et fiable sans ses imperfections. Josef Čapek décrit son style d'écriture dans le *Pèlerin boiteux* ainsi :

[...] un livre inachevé et éclaté, de plus raconté par des mots boiteux. Ce ne sera pas un produit réussi d'un savoir-faire littéraire. Ce qui exprime une inquiétude vitale de l'esprit ne peut pas se présenter comme un produit classifié.⁸⁶⁴

Cette idée, exprimée dans les *Pensées*,⁸⁶⁵ correspond à l'image de l'esprit, telle qu'elle est exposée dans l'œuvre du philosophe français.

De plus, ce trait de l'écriture de Josef Čapek traduit, sur un second plan, son refus du style soigné de son frère Karel. D'après Ivan Herben :

[...] il formulait de nombreuses objections contre son œuvre [de Karel] et ne cachait pas le fait que ses propres œuvres, notamment *La terre aux noms multiples*, *L'ombre de la fougère* et surtout le *Pèlerin boiteux* ont été écrites comme une polémique avec Karel Čapek et comme une protestation contre son savoir-faire artistique.⁸⁶⁶

⁸⁶³ « Soudím, že nejhodnotnějším poznáním, jaké může umělecké dílo podati, měl by býti nejprve autor sám. On především musí býti tím, co ve svém díle podává nejhodnějšího podivu, nejdějovějšího a nejsilnějšího. » Josef Čapek, *Kulhavý poutník / (co jsem na světě uviděl)*, [*Pèlerin boiteux / (Ce que je j'ai vu au monde)*], op. cit., pp. 151-152.

⁸⁶⁴ « O Kulhavém poutníkovi, kusou, pomotanou, nevěcnou. Knihu neuzavřenou a roztržštěnou, vypravovanou ještě k tomu slovem kulhavým. Nebude to zdárný produkt literárního umu. Nemůže být utříděným produktem ducha něco, co je jen výrazem jeho životního nepokoje. » Josef Čapek, *Kulhavý poutník / (co jsem na světě uviděl)*, [*Pèlerin boiteux / (Ce que je j'ai vu au monde)*], op. cit., p. 24.

⁸⁶⁵ « J'écrirai ici mes pensées sans ordre, et non pas peut-être dans une confusion sans dessein ; c'est le véritable ordre, et qui manquera toujours mon objet par le désordre même. Je ferai trop d'honneur à mon sujet si je le traitais avec l'ordre, puisque je veux montrer qu'il en est incapable. » Blaise Pascal, *Pensées*, op. cit., p.59.

⁸⁶⁶ « [...] ba vyslovoval leckterou námitku proti jeho dílu a netajil se tím, že jeho vlastní díla, zejména *Země mnoha jmen*, *Ve stínu kapradiny* a především *Kulhavý poutník*, vznikala jako polemika s Karlem Čapkem a jako protest proti Karlově artistické dovednosti. » Jan Herben, cité d'après Jiří Opelík in *Josef Čapek*, op. cit., p. 210.

Or, l'intertextualité dans le *Pèlerin boiteux* est aussi un procédé littéraire nécessaire pour maintenir le contact entre l'auteur et le lecteur. Le savoir théorique est ici mis en parallèle avec le vécu. Ainsi, à côté des quatre étapes de la vie de l'homme, les deux protagonistes « passent » par une quantité de citations qui servent de jalons à leur pèlerinage interne. Josef Čapek écrit :

Je veux des livres que je pourrais lire encore et encore et qui auraient quelque chose à me dire, qui me rassureraient, qui me donneraient une nouvelle impulsion.⁸⁶⁷

Ainsi, *Le Labyrinthe du Monde et le Paradis du Cœur* de Jan Amos Comenius figure parmi ces ouvrages qui accompagnent les deux locuteurs du dialogue. L'intrigue de celui-ci, la mise en scène d'un itinéraire du pèlerin à travers une ville comme allégorie du monde, a servi du point de départ au *Pèlerin boiteux* de Josef Čapek.

Par ailleurs, l'auteur note dans sa méditation sur les formes littéraires

[...] très souvent, ce sont de simples vers qui m'enrichissent beaucoup plus que de longs romans pénibles. Non que – comme l'on pense souvent – que cette forme soit plus ludique ou plus artificielle que les autres. C'est qu'ils représentent les impressions et les pensées d'une manière plus personnelle et cristallisée ; ils dégagent aussi mieux leur auteur et l'art.⁸⁶⁸

Ainsi, ce qui semble être un critère clef dans le *Pèlerin boiteux* est le rapport franc entre l'auteur et le lecteur. Quant aux sources, moteurs de l'écriture, elles deviennent aussi limpides. L'utilisation des neuf vers de la Bible est identique avec ce qui en est fait dans le livre de Comenius,⁸⁶⁹ révélée par Milan Pávek. D'autres livres de sagesse, mentionnés dans

⁸⁶⁷ « Chci knihy, které bych mohl čísti znovu a znovu, a vždy by mně měly co povědět, v čem utvrdit, v čem pobídnout. », Josef Čapek, *Kulhavý poutník / (co jsem na světě uviděl)*, [*Pèlerin boiteux / (Ce que je j'ai vu au monde)*], *op. cit.*, p. 155.

⁸⁶⁸ « [...] častěji mi toho pouhé verše dají mnohem a mnohem více než dlouze vysoukávané romány. Ne že jsou, - jak se mínívá – útvarem hračkářštějším, vumělkovanějším než jiné literární druhy. Ale bývají více, osobněji i krystalizovaněji, pocity a myšlenkami, uvolňuje se v nich i víc z původce, i víc z umění. » Josef Čapek, *Kulhavý poutník / (co jsem na světě uviděl)*, [*Pèlerin boiteux / (Ce que je j'ai vu au monde)*], *ibidem*.

⁸⁶⁹ Voir Věra Vařejková, « Putování k sobě. Srovnání Komenského Labyrintu světa a ráje srdce a J. Čapka Kulhavého poutníka » [« Le pèlerinage vers soi. Comparaison du *Labyrinthe du monde et le paradis du cœur* de Jan Amos Komenský (Comenius) avec le *Pèlerin boiteux* de J. Čapek »] in *Komenský*, 115, 1990/91, N. 2, pp. 66-70.

le *Pèlerin boiteux*, s'inscrivent dans la lignée de textes que l'auteur classe parmi ceux dont il ne se lasse jamais. Jiří Opelík parle dans la monographie de Josef Čapek d'«une deuxième ligne de rencontres» et fait un inventaire de livres publiés dans les années trente, et cités dans le *Pèlerin boiteux*.⁸⁷⁰ D'après Opelík, le Pèlerin de Čapek se met en route pour rencontrer «des gens», y compris des auteurs.

Enfin, à part le chemin métaphysique du Pèlerin et les routes concrètes, les sentiers dans les champs et les pistes herbues fréquentées par les proches du Pèlerin, un autre chemin imaginaire s'étend, celui où l'auteur rencontre d'autres auteurs qui ont été simplement interpellés par les mêmes questions avant lui et où il éprouve le besoin de se confronter avec leurs points de vue.⁸⁷¹

La deuxième série de «rencontres littéraires» dans le *Pèlerin boiteux* a lieu avec des poètes.⁸⁷²

Certains passages des poèmes *Nuit* et *Mai*⁸⁷³ de Karel Hynek Mácha évoquent le personnage du pèlerin. Cette confrontation des figures s'inscrit dans le système binaire de la création de Josef Čapek. Les caractéristiques d'archétypes littéraires, dont le pèlerin, sont insérées directement dans le corpus du texte.

⁸⁷⁰ René Quinton, *Maximes sur la guerre*, Paris, B. Grasset, 1930 ; trad. en tchèque par Viktor Piterka, Prague, Dobré důstojnické dílo, 1933 ; T.G. Masaryk, *Myšlení a život in Hovory*, tome 3, [*Pensée et la vie in Entretiens avec Masaryk*], op. cit. ; James Hopwood Jeans, *The Universe Around Us* [L'Univers autour de nous], trad. En tchèque par Boh. Mašek, Prague, Ústřední dělnické knihkupectví a nakladatelství (Ant. Svěcený), 1931 ; Romano Guardini, *Vom Sinn der Schwermut*, [De la mélancolie], 1928. trad. en tchèque par František Pastor, Marta Florianová, Stará Říše na Moravě, 1932 ; Platon, *Faidon*, trad. par Fr. Novotný, Prague, J. Laichter, 1932.

⁸⁷¹ «Konečně kromě metafyzické cesty Poutníkovy a konkrétních silnic, polních cest a travnatých stezek zalidněných Poutníkovými bližními táhne se knihou ještě imaginární cesta, na níž se autor setkává s jinými autory, kteří obyčejně dávno před ním byli znepokojováni týmiž otázkami jako on a s jejichž stanovisky se nyní potřebuje konfrontovat.», Jiří Opelík, *Josef Čapek*, op. cit., p. 212.

⁸⁷² František Halas, *Staré ženy*, (Vieilles femmes), Prague, Fr. Borový, 1935 ; trad. par Erika Abrams, Alfortville, Revue K; 1989 ; Antonín Trýb, *Člověk*, [L'Homme], *Lidové noviny* [Le Journal populaire], 5. 3. 1936, («*Na hoře Olivetské*», [«*Sur le Mont des Oliviers*»], in : *Až v nás* [Jusqu'à notre for intérieur], Brno, Jan. V. Pojer, 1940) ; B. Mathesius, *Černá věž a zelený džbán : Stará čínská poesie* [La tour Noire et le pichet vert, (L'ancienne poésie chinoise)], Prague, Aventinum, 1925 ; Jean de La Fontaine, Paris, Garnier frères, 1866 ; trad. par Bouhuslav Reynek, Prague, Aventinum, 1928 ; Richard Dehmel, *Výbor z básní Richarda Dehmela* [Antologie de la poésie de Dehmel], trad. en tchèque par Zdeněk Tlamich, Prague, Otakar Štorch-Marien, 1920.

⁸⁷³ Josef Čapek, *Kulhavý poutník (co jsem na světě uviděl)* [Le Pèlerin boiteux / (Ce que j'ai vu au monde)], op. cit., pp. 81, 92, 93.

Le même procédé est à relever dans le domaine de la peinture. Ainsi, la continuité des motifs sur les multiples champs de la création traduit la personnalité de l'auteur qui continue à chercher des réponses à des questions fondamentales de l'existence de l'homme.

5. 3. L'échange d'images ou le cubisme littéraire

Le chemin, au sens propre et symbolique, crée un leitmotiv dans l'œuvre littéraire de Josef Čapek des années trente.⁸⁷⁴ Cette thématique apparaît dans les peintures de la dernière époque de sa création qui débute à partir de 1933. Le tableau, intitulé *Nuage*, inspiré du *Cri*⁸⁷⁵ d'Edward Munch, annonce ce changement. Dans un premier temps, c'est une réaction à la situation politique qui s'aggrave avec l'avènement d'Adolf Hitler au pouvoir. La menace de la « Personne », d'après l'explication qui en est donnée dans le *Pèlerin boiteux*, l'antipode de l'Âme, le mauvais côté de l'homme, devient ainsi réelle. Le motif du chemin se développe jusqu'en 1937, lorsque Čapek peint le tableau *Paysage avec Croix et pigeons*. Ce motif contient plusieurs niveaux de signification. Le chemin au sens symbolique occupe l'esprit de l'auteur qui cherche à se démarquer de son frère et qui, au lieu de s'adonner à l'art formellement irréprochable, choisit le chemin de l'expérience. Dans la série de tableaux avec des motifs d'enfants, le style ludique et naïf couvre une réalité soudain trop maquillée, ce qui crée une tension suspecte. Des prémices des pensées du *Pèlerin boiteux* sont lisibles dans les tableaux *Nuage* et *Dans les montagnes*. D'après Jiří Opelík

Les deux exploitent d'une manière significative les mouvements des personnages (il ne s'agit pas d'un simple remplissage) sur un

⁸⁷⁴ « Cesta je vůbec jedním z hlavních leitmotivů celého Čapkova slovesného díla : tvoří osu mnoha povídek ze *Zářivých hlubin*, *Lelia*, *Pro delfína* (*Živý plamen*, *Zářivé hlubiny*, *Plynoucí do Acherontu*, *Opilec*, *Veš*, *Syn zla*, *Trpělivost*, *Sestup z Araratu*, *Severus*) a drobné prózy *Procházka z Almanachu na rok 1914* [...]. », [Le chemin est l'un des leitmotivs majeurs de l'œuvre littéraire de Čapek il crée l'axe de nombreux récits de *Profondeurs étincelantes*, de *Lelio*, de *Pour le dauphin* (*Flamme vive*, *Profondeurs étincelantes*, *Descendant à Acheront*, *Ivrogne*, *Puce*, *Fils du mal*, *Patience*, *Descente d'Ararat*, *Severus*) et du petit récit en prose *Promenade in Almanach 1914*. In : Jiří Opelík, *Josef Čapek*, op. cit., p. 212.

⁸⁷⁵ Peint en 1893.

chemin qui devient un motif de nombreux tableaux de Čapek et évolue dans une thématique sublime dans le *Pèlerin boiteux*.⁸⁷⁶

On peut se demander si l'intérêt de Čapek pour ce motif ne représente pas un retour vers les sources d'inspiration des artistes de l'école cubiste, étant donné que c'est dans les années trente que l'auteur publie le livre théorique *L'art des peuples premiers*. L'influence de l'art populaire, qui a servi de point de départ aux cubistes, reste donc au centre de l'intérêt de Čapek même si celui-ci avait abandonné la peinture cubiste depuis longtemps. Cette coïncidence fortuite, qui serait en accord avec l'hypothèse de Jiří Opelík selon laquelle il y a des traces du « cubisme littéraire »⁸⁷⁷ dans les textes de Josef Čapek des années dix, l'époque à laquelle il rédigea la majeure partie de son livre sur l'art premier, serait donc à évoquer aussi dans le cas du *Pèlerin boiteux*. L'artiste aurait fait un bilan de sa vie et des chemins artistiques qu'il a pu emprunter.

La méditation littéraire entamée par Josef Čapek se poursuit. Ce développement d'images réelles, représenté par l'art figuratif et littéraire, se produit aussi chez des artistes du Groupe 42. Ainsi, la trame de la continuité du pèlerin revient au sens premier du personnage, chercheur d'un sens plus profond voire existentiel mais aussi témoin de son temps. Contrairement au passant de l'esthétique de Vítězslav Nezval et d'autres auteurs « explorateurs » du côté ludique de la vie, le pèlerin des années quarante est celui qui vit l'enfer de la guerre mais qui n'a pas, malgré le désenchantement que cette expérience lui apporte, arrêté de méditer sur le sort humain.

⁸⁷⁶ « U obou se výrazně uplatňuje pohyb postav – zdaleka ne pouhé stafáže- po cestě, jaká se odtud stává prvkem řady pozdějších Čapkových obrazů a dochází sublimované tématice v *Kulhavém poutníku*. », Jaroslav Slavík et Jiří Opelík, *Josef Čapek*, Prague, Torst, Prague, p.423.

⁸⁷⁷Ce terme apparaît dans les années dix en France. Michel Décaudin et Étienne-Alain Hubert retracent son histoire : « En 1912, l'hebdomadaire de la vie parisienne *Fantasio* ne songe qu'à faire rire ses lecteurs aux dépens de poètes jugés incohérents lorsque, sous le titre de 'Littérature cubiste', il donne des textes de Saint-Pol, Roux, Marinetti, Jules [...] ». Michel Décaudin et Étienne-Alain Hubert, « Petite histoire d'une appellation 'cubisme littéraire' ». In : *Europe, revue littéraire mensuelle*, Juin- Juillet 1982, 60^e Année, No. 638-639, p. 7.

III. TEMOIGNER DU QUOTIDIEN URBAIN DANS LA LITTÉRATURE ET L'ART DES ANNEES 1940

1. Le contexte historique des années 1940 en Tchécoslovaquie et en France : à la recherche d'une mythologie de l'homme moderne

1. 1. La volonté de « se battre afin d'atteindre les choses » comme une réaction à la « non-évidence » de l'art

Au début des années 1940, la presse tchécoslovaque fourmille d'essais ayant pour objectif de définir l'esprit de la jeune génération artistique. La question que pose les critiques, notamment Jindřich Chalupecký, Václav Černý, Jaroslav Červinka ou le poète Kamil Bednář⁸⁷⁸ pour ne citer que les voix les plus fortes, est : y a-t-il un fil rouge traversant l'œuvre de ceux qui débute dans le champ littéraire à l'époque de la « fin de l'Histoire » ? L'hétérogénéité des styles et des courants qui sont nés dans les années 1930 fait voler en éclats le sens même de l'art. Il se libère d'abord des idéaux patriotiques dont voulait le doter le renouveau national à la fin du XVIII^e et la première moitié du XIX^e siècle en Bohême et se transforme, par la suite, en un « nationalisme moderne » après la Révolution

⁸⁷⁸ Jindřich Chalupecký, « Generace » [« Génération »], *Život 17* [La Vie], 1942, pp. 103-112 et « Generace », [« Génération »], *Život 20* [La Vie] 1945-1946, No. 4-5, octobre 1946, pp. 100 et 109 ; « Nová česká lyrika (Hanč, Kolář, Pilař) » [« Le nouveau lyrisme tchèque (Hanč, Kolář, Pilař) »], *Listy, čtvrtletník pro umění a filosofii* [Feuilles, trimestriel pour l'art et la philosophie], No. 1, 1946, pp. 37-45 ; Václav Černý, « L'introduction » dans *L'Almanach poétique du printemps*, [Jarní almanach básnický], Fr. Borový, Prague, 1940 ; Jaroslav Červinka, *O nejmladší generaci básnické* [De la plus jeune génération poétique], Prague, Nakladatelství Vyšehrad, 1941. Kamil Bednář, *Slovo k mladým* [Un mot aux jeunes], Prague, Václav Petr, 1940 et « Ohlasy slova k mladým » [Les Réactions à un mot aux jeunes], Prague, Václav Petr, 1941. En 1944 fut publié essai de Jan Grossman, jeune critique et théoricien qui rejoignit le Groupe 42 après la guerre : Jan Grossman, « Programy a mladé umění », [« Les Programmes et l'art jeune »], *České slovo* [Le Mot tchèque], le 7 juin 1944.

de 1848.⁸⁷⁹ Dépouillé de sa fonction didactique, l'art devient de plus en plus spécialisé car indépendant à la culture populaire, il ne s'adresse plus autant au grand public mais devient de plus en plus exclusif. Par conséquent, pendant la première moitié du XX^e siècle, il doit faire face à une nouvelle situation que le philosophe Miroslav Petříček nomme la « non-évidence de l'art »⁸⁸⁰ Celle-ci se manifeste par la création des programmes poétiques et artistiques qui proposent divers arguments soutenant le rôle de l'art moderne.⁸⁸¹ Jan Grossman analyse la situation de l'entre-deux guerres dans un article intitulé « De la crise en littérature » (*O krizi v literatuře*) de 1956.

L'hypertrophie des courants, programmes et théories, pluie confuse de méthodes et opinions esthétiques, le manque total d'un style unifiant – ces signes externes manifestent un processus étrange qui mène jusqu'à ce que l'on pourrait nommer *la différenciation* des composantes de l'œuvre artistique.⁸⁸²

Le manque d'élément unificateur est le signe phare de la modernité mise en place depuis le XIX^e siècle. D'ailleurs, la fin des années 1930 rappelle avec consternation les années du début de la Première Guerre mondiale par la profusion artistique au sujet de laquelle Paul Valéry écrit :

Mais je n'ai besoin maintenant que du souvenir vague et général de ce qui se pensait à la veille de la guerre, des recherches qui se poursuivaient, des œuvres qui se publiaient. [...] Et de quoi était

⁸⁷⁹ Cf. Xavier Galmiche, *Vladimír Holan, le bibliothécaire de Dieu (Prague 1905-1980)*, Paris, Institut d'Études slaves, coll. « Clef pour... », 2009, p.17.

⁸⁸⁰ « *nesamozřejmost umění* ». Miroslav Petříček, « *Program jako rekapitulace a výzva (Legitimitnost umění v moderní době a potom)* » [« Programme comme récapitulation et défi. (La Légitimité de l'art moderne à l'époque moderne et après) »]. In: *České umění 1939-1999. Programy a impulsy*, sborník symposia (8.-9. 12. 1999), [L'Art tchèque 1939-1999. Programmes et impulsions, actes du colloque (8.-9. 12. 1999)], Prague, Vědecko-výzkumné pracoviště Akademie výtvarných umění v Praze, 2000, p. 125.

⁸⁸¹ « [...] *avantgardní programy jsou především znakem základního posunu, a to posunu k radikální nesamozřejmosti [...] umění vůbec.* ». [« [...] les programmes des avant-gardes sont d'abord un signe d'un glissement de base, de celui vers une non-évidence radicale [...] de l'art en général. »] *Ibidem*.

⁸⁸² « *Přebujelost směrů, programů a teorií, tříšť metod a estetických názorů, naprostý nedostatek jednotčitého slohu – tyto vnější znaky jsou projevem zvláštního procesu, který vede až k tomu, co bychom mohli nazvat diferenciací složek uměleckého díla.* » Jan Grossman, *O krizi v literatuře*, [De la crise en littérature], *Nový život*, n. 12, 1956, pp. 1294-1302, cité d'après *Analýzy [Analyses]*, Prague, Československý spisovatel, «Edice orientace», 1991, p.9.

fait ce désordre de notre Europe mentale ? De la libre coexistence dans tous les esprits cultivés des idées les plus dissemblables, des principes de la vie et de connaissance les plus opposés. C'est là ce qui caractérise une époque *moderne*.⁸⁸³

Jindřich Chaloupecký parle de la place de l'art à la fin des années 1930 dans un essai intitulé *Konec moderní doby* [La fin de l'époque moderne]⁸⁸⁴. Selon lui, l'art manque de sujets vivants. Ayant perdu sa fonction sociale, il faut qu'il retrouve sa fonction originelle afin de faire partie de la vie de tous les jours. L'art devrait savoir transformer la matière apparente du monde qui nous entoure et créer une « mythologie de l'Homme moderne ». Cette dernière se réalisera à condition que l'on trouve des valeurs générales et des lois internes qui régissent la vie et le destin dans le quotidien de l'homme urbain. Il faut chercher une partie de l'univers dans chaque miette de la vie de tous les jours. Ainsi, l'art redeviendrait une partie intégrale de la vie humaine et pourrait même remplacer la religion et renouveler l'expérience de la transcendance.

En parallèle, si l'art manque de sujets vivants, dans le domaine poétique, la création des années 1930 est caractérisée par une « dévaluation du mot ». Dans la méthode de l'automatisme psychique, le mot fait appel à un autre. L'élément du hasard joue un rôle primordial. La matière première de la poésie est perçue comme légère et associative. Le critique Jan Lopatka constate que, contre la création dans laquelle un mot en appelle un autre, à la manière d'un jeu de domino, s'érige une nouvelle tendance dans laquelle les mots doivent savoir coexister les uns avec les autres. La proximité des mots permet d'établir de nouvelles relations hiérarchiques.⁸⁸⁵ De même, si les mots se font mutuellement face, ne « coulent » plus dans un courant associatif, la forme poétique tend à une plus grande libération formelle. L'harmonie, qui est une autre sorte d'association de mots par les sons, cède la place à la rauque cacophonie, au son brut, non soigné et donc plus authentique et plus proche de la réalité qui se passe ici et maintenant, sans possibilité d'être retouchée.

⁸⁸³ Paul Valéry, « De la crise de l'esprit » (*Première lettre*). In : *Œuvres I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, pp. 991-992.

⁸⁸⁴ Jindřich Chaloupecký, *Konec moderní doby* [La fin de l'époque moderne], *Listy, čtvrtletník pro umění a filosofii* [Feuilles, trimestriel pour l'art et la philosophie], 1946, pp. 1-23.

⁸⁸⁵ Jan Lopatka, « Generace » [« Génération »], *Kritický sborník 13*, No.2, 1993; cité d'après Jan Lopatka, *Šifra lidské existence*, [Le Chiffre de l'existence humaine], Prague, Torst, 1995, p. 340.

Le critique littéraire Přemysl Blažíček constate que « la poésie prend conscience d'elle-même » dans l'étude éponyme consacrée à Vladimír Holan.⁸⁸⁶ Selon lui la poésie d'après-guerre réussit à « casser le lyrisme indéterminé et les sensations qui tombent comme de la brume sur les choses et à se battre jusqu'à ces choses, les saisir directement, les laisser parler par elles-mêmes.»⁸⁸⁷ Blažíček voit dans les tendances de la poésie des années 1930 à devenir autonome, à se suffire à elle-même l'aboutissement de l'émancipation par rapport à ses fonctions extra-sociales, commencées un siècle plus tôt par le symbolisme. Ce même courant tourna l'attention vers des questions essentielles de la vie humaine qui se posent au-dessous d'une réalité trompeuse. Le symbolisme perçoit la réalité comme un signe, un symbole qui révèle le sens véritable du poème qui ne s'arrête pas sur les phénomènes du monde visible mais creuse le sens de l'existence à l'intérieur du sujet lyrique. Dans les années 1940, l'homme reste toujours derrière tout mais à travers la contemplation qui lui permet de s'oublier soi-même, il tâche de voir le monde extérieur sans l'organiser, tel qu'il nous est donné, tel que nous le recevons.

À partir des extraits du poème de Vladimír Holan *Ceux de l'armée rouge* [*Rudoarmějci*] (1946), Blažíček montre comment les choses peuvent parler toutes seules. Au premier abord, le poème développe une « description » derrière laquelle le lecteur devine un sens qui, ayant la forme d'une intuition, mais n'étant pas écrit, donne l'impression qu'il échappe au travail de l'imagination de l'auteur qui se concentre seulement à décrire l'événement donné. Le sens de la scène ou de la chose sort « tout seul » de l'image décrite et les choses donnent ainsi l'impression de parler « toutes seules ».⁸⁸⁸

Cet homme, aux cheveux et aux sourcils à la Pougatchev
s'arrêta tout à coup de marcher et de parler
et faisait tourner lentement son alliance...⁸⁸⁹

⁸⁸⁶ Přemysl Blažíček, *Sebeuvědomění poezie (Nad básněmi V. Holana)*, [La poésie prend conscience d'elle-même (sur des poèmes de V. Holan)], Prague, ÚČSL ČSAV 1991, Ursus, 1991.

⁸⁸⁷ « [...] tendenci, jež se připravovala během války a vyvrcholila v letech poválečných : rozbít lyrickou neurčitost a dojmovost, které se jako mlha kladou na věci, probít se k těmto věcem, zmocnit se jich přímo, nechat mluvit je samé. » *Ibid.*, p. 60.

⁸⁸⁸ *Ibid.* p. 63.

⁸⁸⁹ « Tento muž, s vlasem a obočím pugačevštiny, / najednou při chůzi i při hovoru náhle zatrnul / a otáčel něžně snubním prstenem... » Vladimír Holan, *Rudoarmějci* [Ceux de l'armée rouge], Prague, Svoboda, 1946. Cité d'après rééd. in : *Spisy 6 – Dokumenty* [Écrits 6 – Documents], Litomyšl, Paseka, 2001, p. 180.

Dans une autre strophe; le narrateur imagine une maison que l'on lui décrit et affirme « J'ai pensé que derrière elle [la fenêtre] pend certainement un attrape-mouche [...] ». ⁸⁹⁰ Cet objet si familier, surgi de la mémoire, gagne tout à coup à l'importance. Il est lié à une certaine atmosphère, au calme, à la vie quotidienne qui le rend quasiment invisible. Mais le fait que l'on se le commémore lui donne une importance et une nouvelle fonction, il symbolise les petits soucis, ici causés par des mouches, de tous les jours qui paraissent ridicules comparés aux souffrances subies par les soldats de l'Armée rouge pendant les années de la Seconde Guerre mondiale.

Blažiček, s'appuyant dans son analyse sur la philosophie phénoménologique de Maurice Merleau-Ponty, montre que cette démarche ne fait que confirmer le rôle du regard humain sur le monde. Selon Merleau-Ponty, une chose ne peut jamais être séparée de celui qui la regarde, donc ne peut pas exister en elle-même. Elle est toujours formée au bout d'un regard humain et donc son image contient toujours une part de « l'humain ». ⁸⁹¹ Ainsi, en observant ce qui l'entoure, l'homme moderne se forge une image de soi-même, il revisite le sens des actes et rituels quotidiens, devenus invisibles sous le poids de la répétition qui les caractérise.

L'approche de Holan débute une nouvelle étape de la poésie tchèque qui est caractérisée par le détachement par rapport au lyrisme subjectif et une sensibilité aux questions qui portent sur l'existence de l'homme.

D'ailleurs, comme l'a montré Xavier Galmiche dans l'article intitulé « L'exemplarité du témoignage personnel : la crise de la transposition littéraire : Réflexions sur les principes éthiques de la veine 'existentialiste' tchèque. Skupina 42 (Jan Hanč), Jiří Weil, Bohumil Hrabal », chez certains auteurs l'art atteint « une dimension supplétive du témoignage personnel ». ⁸⁹²

⁸⁹⁰ « *Jistě tam za ním [za oknem] visí se stropu mucholapka, napadlo mne, [...]* » *Ibid.*, p. 177.

⁸⁹¹ *Ibid.* ; p. 64.

⁸⁹² Xavier Galmiche, « L'exemplarité du témoignage personnel : la crise de la transposition littéraire : Réflexions sur les principes éthiques de la veine 'existentialiste' tchèque. Skupina 42 (Jan Hanč), Jiří Weil, Bohumil Hrabal », chez certains auteurs l'art atteint « une dimension supplétive du témoignage personnel ». In : *Le Témoignage dans la littérature polonaise du XX^e siècle*, textes réunis par Hana Konicka et Charles Zaremba, Prague, Institut d'Études slaves, 2008, pp. 279-288.

Cet engagement à la fois esthétique et éthique s'inscrivait en fait dans l'existentialisme, reconnu dans des cultures étrangères mais aussi dans une certaine tradition tchèque des années de l'entre-deux-guerres, une tradition jusqu'alors largement sous-estimée et dont il convenait de prendre acte, car elle annonçait le souci d'un art « non-littéraire », en prise avec la réalité.⁸⁹³

Chez Holan il est impossible de parler d'une dimension « non-littéraire » de l'art car ce serait affirmer un pur contresens. Mais, certaines de ses œuvres préparent le chemin pour la génération des années 1940 qui aboutit à cette tendance. Elle est basée notamment sur la posture du poète qui se met devant les choses, voire les gens qui s'expriment à travers leurs gestes (dont chacun renvoie à un sens). Le poète fait parler les choses par « elles-mêmes ». C'est précisément cette poésie « qui raconte », comme toute la poésie, qui saisit l'existence humaine non seulement dans son être mais aussi à travers la description de ce qui donne accès à lui et aussi en pointant ce qui le cache. De tous les genres poétiques, « la poésie qui raconte » lutte le plus avec la tâche difficile : comment représenter à l'aide des choses existantes ce qui relève du champ de l'invisible, du non-matériel.⁸⁹⁴

La scène poétique française du début des années 1940 présente également des symptômes d'un changement d'esthétique qui complètent le long processus de la recherche des approches artistiques de la modernité. Le critique et éditeur René Bertelé écrit

De Baudelaire au Surréalisme, pour reprendre le titre d'un livre déjà célèbre, la poésie française a connu une des périodes les plus riches, les plus variées, et sans doute les plus admirables de son histoire, au cours de laquelle chaque école, chaque tentative nouvelle, chaque aventure individuelle – fût-elle la plus exceptionnelle, s'inscrit dans une courbe sans brisure, représente un *progrès* dans un certain devenir.⁸⁹⁵

⁸⁹³ *Ibid*, p. 284.

⁸⁹⁴ Cf. Přemysl Blažíček, « *Věčnost a sebeuvědomění poezie* », [L'objectivisme et la poésie prend conscience d'elle-même]. In : *Sebeuvědomění poezie (Nad básněmi V. Holana)*, [La poésie prend conscience d'elle-même (sur des poèmes de V. Holan)], *op. cit.*, p. 107.

⁸⁹⁵ L'Introduction de René Bertelé in : *Panorama de la jeune poésie française*, Marseille, Robert Laffont, 1942, p. 8.

Baudelaire et Rimbaud furent parmi les guides incontestablement présents à l'esprit des jeunes poètes et artistes tchèques des années 1940, notamment des membres du Groupe 42, rassemblés autour du théoricien Jindřich Chalupecký. Les deux poètes français ont été importants aussi pour les surréalistes mais sous un angle différent. Les idées qui résonnent à travers leur œuvre sont celles que la poésie naît « surtout de la fréquentation des villes énormes », « du croisement de leurs innombrables rapports ». Et les vers de Rimbaud

Sur quelques points des passerelles de cuivre, des plates-formes, des escaliers qui contournent les halles et les piliers, j'ai cru pouvoir juger la profondeur de la ville ! C'est le prodige dont je n'ai pu me rendre compte : quels sont les niveaux des autres quartiers sur ou sous l'acropole?⁸⁹⁶

René Bertelé dans présentation du *Panorama de la jeune poésie française* synthétise les points communs qui traversent l'œuvre des jeunes poètes ainsi

Avec Baudelaire, la poésie devient *engagement total*. [...] Le sentiment aussi bien que la sensation, le cœur et l'esprit, l'observation, l'exaltation et l'intelligence, l'enthousiasme et la critique en composent la trame. [...] peu de poètes furent doués d'une vie intérieure aussi intense en même temps que d'un besoin aussi impérieux de l'opposer au monde extérieur comme la seule réalité qui vaille d'être exprimée.⁸⁹⁷

Le retour aux sentiments et sensations de l'Homme et à l'observation du monde extérieur qui existe désormais indépendamment à lui, l'opresse et le met dans la position d'un marginal, furent deux objectifs clefs figurant dans les manifestes et proclamations des artistes appartenant à la génération de 1940 en Tchécoslovaquie. De même, Bertelé constate dans l'introduction au *Panorama de la jeune poésie française* qu'il y a un progrès qui lui permet de dire que quelque chose a changé pour la génération de jeunes poètes après 1939.

⁸⁹⁶ Arthur Rimbaud, « Villes ». *Œuvres complètes*, Paris, Librairie générale française, « La Pochothèque », 1999, p. 478.

⁸⁹⁷ L'Introduction de René Bertelé in : *Panorama de la jeune poésie française*, op. cit., pp. 9-10.

En retraçant les étapes marquantes de l'histoire de la littérature française à partir de Baudelaire, Bertelé cite un constat de Jean Cassou : « Il n'est de problème que de l'homme et il ne peut être de poésie que de l'homme »⁸⁹⁸.

La poésie tâche de saisir l'expérience universelle de l'homme moderne abandonné par le rêve utopiste de sa puissance, l'homme dépassé par la civilisation dont Paul Valéry écrit

Ils [les hommes] ont perdu l'esprit et sa liberté ailée. Ils croient qu'il y a une science et un art, et poésie par-ci et vérité par-là. Ce qui n'empêche point qu'ils ne soient parfois fort « intelligents ».⁸⁹⁹

Or, afin d'atteindre la réalité dans son état brut il faut purifier la source poétique par excellence, le langage, rendre au mot son importance, sa valeur, et trouver de nouveaux moyens prosodiques qui fassent résonner les bruits du monde industriel.

Dans le contexte français, certains poètes, notamment Jean Follain, Eugène Guillevic et Francis Ponge cherchèrent à saisir une certaine réalité urbaine. Mais leur poésie prête surtout la voix aux choses de la vie quotidienne, portant en elles l'empreinte du temps et l'ombre de la mort et de l'angoisse que cette dernière suscite. À partir des *Poèmes en prose* de Baudelaire, la poésie s'affranchit de ses formes traditionnelles, quitte le vers et se transforme en une prose musicale. Les poètes des années 1940 vont plus loin dans l'exploration des procédés de collage, frottage et autres méthodes d'insertion d'éléments hétérogènes dans leurs textes. La cacophonie s'impose comme un son typiquement citadin, témoignant aussi de la confusion d'une époque sombre où certains sont frappés par le silence devant les horreurs révélées.

Francis Ponge, qui publie son recueil *Le Parti pris des choses*⁹⁰⁰ l'année de la parution du *Panorama de la jeune poésie française*, annonce son objectif poétique « d'assujettir la parole aux choses et l'envie de leur trouver des équivalents verbaux » par sa déclaration

⁸⁹⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁸⁹⁹ Paul Valéry, *Cahiers II* « Enseignement », éd. établie par Judith Robinson-Valéry, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, p. 1565.

⁹⁰⁰ Francis Ponge, *Le Parti pris des choses*, Paris, Gallimard, 1942.

radicale « je me veux moins poète que savant »⁹⁰¹. Ponge sait concilier dans sa poésie l'homme avec les choses ce qui suscite, entre autres, un grand intérêt de Jean-Paul Sartre qui décrit ce fait comme la « phénoménologie de la nature ».⁹⁰² Ponge regarde les choses à la fois de l'intérieur et de l'extérieur. Or, cette question nous l'avons déjà posée par rapport à la poésie de Holan : comment faire pour que les choses « parlent d'elles-mêmes » ? Robert Sabatier constate qu'au moins on le tente. Chez Ponge « il s'agit d'exprimer toute la diversification des représentations physiques de la réalité. »⁹⁰³ Même si les démarches poétiques de Francis Ponge et des membres du Groupe 42 ne sont pas les mêmes, ils ont en commun la volonté d'extirper la poésie de ses étreintes subjectives, aller vers sa source, vers une pureté, et de se battre ainsi aussi contre toute utilisation de la poésie à des fins « socialement utiles ». Ponge veut « refaire le monde et changer l'atmosphère intellectuelle » comme il écrit dans une lettre adressée à Camus. C'est sa façon de lutter contre « une tendance générale à l'idéologie pâteuse ».⁹⁰⁴

L'un des points communs entre les deux générations des années 1940, tchèque et française, est la profonde humanité qui les engage à retrouver la place de l'homme dans un monde dépourvu des repères. La « mythologie de l'homme moderne » doit chercher ses fondements dans le monde extérieur. Ainsi aboutit-on au vieux rêve rimbaldien d'une poésie « objective » qui s'oppose à la « subjectivité » romantique.

Une part de la motivation qui mène à un abandon progressif de la subjectivité et à la recherche d'une « mythologie » purement urbaine dans le contexte tchèque est à chercher dans l'Histoire. Certains artistes reviennent à la thématique « paysanne » et populaire pendant l'Occupation. La littérature des auteurs consacrés, acteurs du renouveau national est éditée pour sceller la nation. On consacre des poèmes à Božena Němcová et le transport des reliques de Karel Hynek Mácha à Prague en mai 1939 devient une manifestation géante contre le nazisme. Le poète Zbyněk Hejda dans la préface du recueil de poésie *Le Passant*

⁹⁰¹ Robert Sabatier, *Histoire de la poésie française, La poésie du vingtième siècle, 3- Métamorphoses et Modernité*, Paris, Albin Michel, 1988, p. 11.

⁹⁰² Cf. *Ibid.*, p. 14.

⁹⁰³ *Ibidem*.

⁹⁰⁴ *Ibid.*, p. 15.

de l'un des membres du Groupe 42, Ivan Blatný constate que le délaissement de l'idéal paysan de la littérature « nationale » est caractéristique pour la génération des années 1940.

Il ne serait pas sans intérêt de se demander dans quelle mesure cette poétique de la ville, cet éblouissement par le monde urbain, reflète un refus des idées fondamentales de la renaissance nationale tchèque qui voyait le noyau propre de l'esprit national dans la vie et la culture paysannes, tradition qui connaît un regain de popularité sous l'Occupation, mais se rapproche dangereusement de l'idéologie du *Blut und Boden*.⁹⁰⁵

Enfin, le retour vers ce qui se cache derrière les choses, les humeurs propres à l'homme qui observe le monde est aussi une réaction de l'art vis-à-vis de l'invasion de la production industrielle et à la crise sociale qui s'aggrave à partir du début des années 1930. Comme nous l'avons vu dans l'étude consacrée au *Pèlerin boiteux* de Josef Čapek, le nuage (motif que Čapek peignait pour symboliser l'avènement des temps difficiles) apparaît à un moment historique où le monde devient « impersonnel », c'est à dire étranger pour l'Homme. Les théories scientifiques saisissant la réalité par des schémas abstraits ne permettent pas à l'Homme de comprendre sa situation. De ce climat naît la philosophie existentialiste de Jean-Paul Sartre, fondée sur les prédicats de Søren Kierkegaard, Carl Jaspers, Edmund Husserl et Martin Heidegger. L'existentialisme s'intéresse aux situations concrètes (celle de l'homme dans sa vie quotidienne) et à ses expériences affectives que lui vaut sa relation avec les choses et le monde (angoisse, solitude, étrangeté, déracinement etc.). La réalité est conçue comme le résultat de l'action. L'existence précède et crée l'essence. En somme, l'homme est le fruit de sa liberté ce qui implique le refus de la notion d'un destin indépendant des actions.

En Tchécoslovaquie, les essais existentialistes sont publiés dans la revue *Život* [La Vie]. Le critique Václav Černý écrit *První sešit o existencialismu* [Le Premier cahier sur l'existentialisme], *Druhý sešit o existencialismu* [Le Second cahier sur l'existentialisme] ne peut paraître qu'après la Révolution de velours en 1992.⁹⁰⁶ Cette philosophie laisse une

⁹⁰⁵ Préface de Zbyněk Hejda, in Ivan Blatný, *Le Passant*, trad. par Erika Abrams, Paris, Orphée / La Différence, 1992, p. 14.

⁹⁰⁶ Václav Černý, *První sešit o existencialismu* [Le Premier cahier sur l'existentialisme], Prague, Václav Petr, 1948 ; *První a druhý sešit o existencialismu* [Le Premier et le second cahier sur l'existentialisme], Prague, Mladá Fronta, 1992.

certaine empreinte sur les artistes du Groupe 42. Elle est aussi l'objet des réflexions du philosophe Václav Navrátil.

1. 2. *Jarní almanach básnický* (1940) [L'Almanach poétique du printemps] et du *Panorama de la poésie française* (1942) : tourner le regard vers l'extérieur ou plonger dans le for intérieur de l'homme moderne ?

En 1940 paraît l'anthologie des jeunes poètes tchèques, *Jarní almanach básnický* [l'*Almanach poétique du printemps*]⁹⁰⁷. Ayant grandi avec l'œuvre des plus grands poètes tchèques de l'Entre deux guerres, notamment celles de Josef Hora, František Halas et Vítězslav Nezval, ils cherchent à s'extirper de leur ombre et trouver une direction, une nouvelle voix mieux accordée à leur époque. De même, ils partagent la conviction qu'il faut rompre avec le style des avant-gardes. Or, tandis que les uns s'appuient sur l'esthétique surréaliste afin de la dépasser, les autres la nient. Kamil Bednář critique la poétique apollinairienne dans un poème intitulé *Jaro* [Printemps].⁹⁰⁸ Selon ce dernier il faut que le poète absorbe le monde entier et ne se referme pas sur lui-même, telle est la façon de se révolter contre la « frivolité des solitaires ». Au contraire, Ivan Blatný rend hommage à Apollinaire dans un poème de son deuxième recueil les *Melancholické procházky* [Promenades mélancoliques] : « le temps coule comme de l'eau et les programmes se perdent sous le pont Mirabeau... seul le poète reste. »⁹⁰⁹

Kamil Bednář, auteur de deux recueils de poésie à l'époque de la parution de l'*Almanach poétique du printemps*, prit aussi l'initiative de définir les traits de la génération de 1940.

⁹⁰⁷ *Jarní almanach básnický* [L'Almanach poétique du printemps], Prague, Fr. Borový, 1940. L'almanach présente les poètes Kamil Bednář, Ivan Blatný, Klement Bochořák, Hanuš Kohout (Bonn de son vrai nom, le pseudonyme servit à cacher son origine juive), Lumír Čivrný, Karel Jílek (qui fut le pseudonyme de Jiří Orten, cachant son origine juive), Josef Kainar, Zdeněk Kriebel, Oldřich Mikulášek, Jan Pilař et Jiří Valja.

⁹⁰⁸ Cf. Kamil Bednář : *Vybrané verše let 1937–1971* [Vers choisis des années 1937-1971]. Prague, Československý spisovatel, 1972, p. 12.

⁹⁰⁹ « *Jak voda plyne čas a programy se tratí / pod mostem Mirabeau... Jen básník zůstane.* » Ivan Blatný, *Melancholické procházky* [Promenades mélancoliques], Prague, Melantrich, 1941. Cité d'après Ivan Blatný, *Verše 1933 / 1953* [Vers 1933 / 1953], Brno, Atlantis, 1995, p. 80.

Dans son article *Slovo k mladým* [Un mot aux jeunes],⁹¹⁰ il définit le caractère de ses confrères comme taciturne, passif et timoré. Mis devant la nécessité de repartir à zéro après une série de désillusions imposées par l'Histoire, selon Bednář, les jeunes doivent se mettre « nus » afin de se libérer de toutes relations sociales préexistantes qu'il considère comme artificielles. Refusant les procédés artistiques des avant-gardes, Bednář ne réussit pourtant pas à esquisser une nouvelle direction de la poésie. Ses poèmes sont caractérisés par une insuffisance formelle. Réduits à des méditations lyriques sur des sujets généraux, son œuvre ne reste qu'une tentative non aboutie de recherche d'une nouvelle voix poétique.

Parallèlement paraît l'essai « *Svět, v němž žijeme* » [« Le monde dans lequel nous vivons »]⁹¹¹ de Jindřich Chalupecký. Les deux approches, ayant en commun le retour aux préoccupations les plus humaines, s'opposent dans le reste. Bednář revendique une poésie et un art allant vers l'intérieur, transmettant des sensations internes. Au contraire, Jindřich Chalupecký conçoit que ce n'est qu'à travers la réalité entourant l'homme que ce dernier peut se rendre compte de sa situation. Jiří Trávníček explique que l'idée clef du programme du futur Groupe 42, annoncé dans cet essai, gît dans le principe que « [...] la réalité externe des choses et de la ville créent la *fonction* de la vie même et, par conséquent, aussi, le *mythe* de cette vie. »⁹¹²

Tandis que selon Bednář il faut « être » et « sentir », Chalupecký revendique la nécessité de « vivre »⁹¹³. Il la réaffirme dans son article intitulé *Generace* [Génération] publié dans la revue *Život* [La Vie] en 1942.

La jeune génération veut un *contenu* humain de l'œuvre artistique : l'art demande une *signification* humaine de l'œuvre. L'art ne représente, ne conçoit, ne décrit, ne contient pas l'homme. Au contraire, il prouve l'impossibilité de représenter, décrire, contenir l'homme. Mais il l'«exerce», il le « fait », le motive à dépasser ses « limites ». L'art n'est pas un *fait* mais une *action*. Il prouve que l'homme n'est pas une « chose » mais la zone d'un « accomplissement, d'une action possibles ». [...] Placer le sens du nouvel art à ce seul endroit d'où il peut repartir

⁹¹⁰ Kamil Bednář, *Slovo k mladým*. [Un mot aux jeunes], Prague, Václav Petr, 1940.

⁹¹¹ Jindřich Chalupecký, « *Svět, v němž žijeme* » [« Le Monde dans lequel nous vivons »], *Program D40*, 1939-40, No.4, le 8 février 1940, pp. 88-9.

⁹¹² « [...] *vnější skutečnost věci a města tvoří funkci života samého a v důsledku toho i mýtus tohoto života.* » Jiří Trávníček, *Poezie poslední možnosti*, [La Poésie de la dernière possibilité], Paris, Torst, 1996, p. 8.

⁹¹³ Cf. *ibidem*.

et continuer, dans l'homme.[...] Il fera partie de la vie humaine, de son destin, de l'Histoire nouvelle.⁹¹⁴

Quoique les approches poétiques de Bednář et de Chalupecký soient radicalement différentes, elles partagent l'attitude qui, selon Jiří Trávniček, devient le symbole de la génération des années 1940, celle de l'homme témoin qui se caractérise précisément par la passivité. C'est un observateur des événements externes, l'homme fait partie d'un monde qu'il contemple sans le comprendre.

L'œuvre des artistes du Groupe 42, nous l'avons dit, est influencée par la philosophie existentialiste. Si la figure de promeneur nocturne devient le leitmotiv des poèmes et des tableaux des membres du Groupe 42, c'est qu'ils sentent le mal dont parle Albert Camus dans son essai philosophique *Le Mythe de Sisyphe* publié en 1942 :

L'œuvre d'art n'offre pas une issue au mal de l'esprit. Elle est au contraire un des signes de ce mal qui le répercute dans toute la pensée d'un homme. Mais pour la première fois, elle fait sortir l'esprit de lui-même et le place en face d'autrui, non pour qu'il s'y perde, mais pour lui montrer d'un doigt précis la voie sans issue où tous sont engagés.⁹¹⁵

Cette idée de Camus qui se perpétue dans son « Cycle de l'absurde » auquel appartiennent son roman connu *L'Étranger* et des pièces de théâtre *Caligula* et *Le Malentendu* résonne déjà dans le programme de Jindřich Chalupecký *Svět, v němž žijeme* [Le Monde dans lequel nous vivons] de 1940. Le théoricien considère le rôle des œuvres d'art sous le même angle : « si vous n'êtes pas des aides, au moins vous êtes des témoins ».⁹¹⁶ L'idée du témoignage doté d'un espoir de trouver une issue spirituelle à la réalité de la civilisation moderne

⁹¹⁴ « Mladá generace chce lidský obsah uměleckého díla : umění žádá lidský význam díla. Umění člověka nezobrazuje, nepojímá, nelíčí, neobsahuje. Naopak, dokazuje nezobrazitelnost, nevyličitelnost, neobsáhlost člověka. Ale ono člověka « provozuje », ono jej « dělá », podněcuje jej, aby postupoval za své « meze ». Umění není faktem, ale aktem. Dokazuje, že člověk není « věc », ale oblast možného konání, dění. [...] Umístí význam nového umění tam, odkud vzešlo, odkud jedině může znovu vzházet a pokračovat, do člověka. [...] Bude kusem lidského života, kusem jeho osudu, kusem nových dějin. » Jindřich Chalupecký, « Generace » [« Une Génération »], in : *Život* 17, 1942. Cité d'après Jindřich Chalupecký, *Obhajoba umění, op. cit.*, p. 117 et 119.

⁹¹⁵ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, p. 132.

⁹¹⁶ « Nejste-li pomocníky, alespoň svědky jste. » « Svět, v němž žijeme », [« Le Monde dans lequel nous vivons »]. Jindřich Chalupecký, « Svět v němž žijeme », in *Obhajoba umění (1934-1948)* [Défence de l'art (1934-1948)], *op. cit.*, p. 71.

apparaît dans la description que fait Kamil Bednář de sa propre génération. « Nous sommes des témoins – pas plus pour l’instant – à qui il est donné d’observer la technique de la création divine. »⁹¹⁷

Observer l’homme et le monde qui l’entoure est, dans les deux cas, une occasion de réfléchir sur ce qui se cache derrière ces phénomènes. La recherche de la transcendance, d’une possibilité de croire qu’il reste de vraies valeurs auxquelles on peut se rattacher dans une époque désolante, est l’objectif principal de l’art tchèque des années 1940. Les contours historiques y sont ainsi dessinés par le silence, par un moment d’atemporalité par laquelle nous pourrions qualifier les cinq années du Protectorat qui nécessitèrent aussi la création d’une nouvelle esthétique. La critique tchécoslovaque parle de la poésie de cette époque, qui a des tendances à « raconter » des histoires simples, comme de « nouvelle épique ». Cette appellation ne correspond pas exactement à la définition française de ce genre. Elle désigne notamment une poésie proche de la langue orale, allant vers une libération de la forme prosodique. Les poètes s’intéressent à des sujets qui appartiennent à la sphère de la vie de tous les jours.

Prémysl Blažíček affirme que le recueil *Le Nouveau testament* de Vladimír Holan, esquissant certaines voies explorées quelques années plus tard par les artistes du *Groupe 42*, fut l’une des premières manifestations d’une œuvre poétique qui tente de s’approcher du monde réel afin de créer une poésie cherchant dans les manifestations de la langue orale et non littéraire une matière pour la poésie lyrique. De plus, le poème de Holan ne se sert pas de la trame de l’histoire comme d’un prétexte pour présenter des idées générales mais, par des évocations de moments hétéroclites, le narrateur découvre des ressources faisant appel à une dimension verticale de l’existence qui se lit dans les petits instants banals de la vie quotidienne.

Deux ans après la parution de *Jarní almanach básnický* [L’Almanach poétique de printemps], en 1942, paraissent le *Panorama de la jeune poésie française* à Marseille et

⁹¹⁷ « Jsme svědky – prozatím ne více – jímž je přáno pozorovat techniku božího stvoření ». Kamil Bednář, *Slovo k mladým* [Un Mot aux jeunes], *op. cit.*, p.27.

l'*Almanach poétique 1942* à Paris. Ce dernier présente sept jeunes poètes⁹¹⁸. Seule la poésie de Lucien Becker est présentée dans les deux recueils.

Panorama de la jeune poésie française, qui n'est pas une anthologie au sens propre, comme le précise l'éditeur dans l'avertissement, présente trente-trois poètes⁹¹⁹. L'objectif du panorama est de « résumer dix ans de la poésie française, de 1930 à 1942 – d'Audiberti à Pierre Emmanuel. » Tout comme la génération des années 1940 en Tchécoslovaquie, les jeunes poètes français s'accordent dans la tendance à dépasser le surréalisme et à découvrir d'autres voies. Et, de même qu'en Bohême, cette recherche rime avec la confusion de styles que Robert Laffont désigne comme une crise de la poésie qui est, en même temps, un signe de sa vitalité.⁹²⁰ Contrairement à Václav Černý, l'auteur de la préface de *Jarní almanach básnický* [L'Almanach poétique de printemps], ni René Bertelé ni l'éditeur du recueil Robert Laffont, ne tentent de trouver une ligne directrice à la production des poètes présentés mais constatent son hétérogénéité qui semble être en accord avec le désarroi que sème la guerre. « Les recherches, les tâtonnements et les aspirations des jeunes poètes en 1942 ne reflètent-ils pas l'état moral et intellectuel d'un monde en proie aux affres de la plus difficile, de la plus douloureuse métamorphose ? »⁹²¹

Nous proposons de suivre certains leitmotifs qui apparaissent dans les poèmes des jeunes poètes français et tchèques afin de saisir les traits marquants des membres d'une génération qui, de manière totalement indépendante, a dû faire face à la réalité des temps de guerre.

La critique littéraire française des années 1940 a été également amenée à se demander s'il existe une « poésie réaliste », voire une « poésie matérialiste » par rapport à l'œuvre de

⁹¹⁸ *Almanach poétique 1942*, Paris, Les Cahiers de la pipe en écume, No. 7, 1942. Les poètes présentés dans l'*Almanach poétique 1942* sont Lucien Becker, René-Guy Cadou, Louis Guillaume, René Lacôte, Jean Mardigny, Jean Rousselot et Jean Vagne.

⁹¹⁹ Audiberti (1899), Henri Michaux (1899), Gabriel Audisio (1900), Georges Neveux (1900), Ilarie Votronca (1904), Patrice de la Tour du Pin (1911), Jean Amrouche (1906), Jean Follain (1903), Léon Gabriel Gros (1905), René Laporte (1905), René Lacôte (1913), Jean Le Louët (1911), Roger Lannes (1909), Jean Cayrol (1911), Lucien Becker (1911), Michel Manoll (1912), André Rolland de Renéville (1903), Robert Ganzo (1898), Jean Tardieu (1903), Louis Émié (1900), Luc Decaunes (1913), Luc Estang (1911), Max-Pol Fouchet (1913), Lanza del Vasto (1901), Pierre Emmanuel (1916), Pierre Seghers (1906), Loys Masson (1915), Guillevic (1907), Toursky (1917), Armand Robin (1912), Henri Thomas (1912), Georges Emmanuel Clancier (1914), Claude Roy (1915).

⁹²⁰ Cf. « Avertissement », *Panorama de la jeune poésie française*, *op. cit.*, pp. 37-38.

⁹²¹ *Ibid.*, p. 39.

Ponge, avant qu'elle eût ses véritables dimensions sous la forme des recherches menées par Jean Follain et Eugène Guillevic.

Jean Follain est né le 29 août 1903 à Canisy dans la Manche. Étudiant en droit à l'université de Caen, il effectue son premier voyage à Paris en 1923. L'année suivante il s'installe dans la capitale française et fait connaissance d'André Salmon, Pierre Reverdy, Pierre Mac Orlan, Max Jacob et se lie d'amitié avec Eugène Guillevic et Pierre Albert-Birot. En 1932, Follain publie son premier recueil de poésie intitulé *Cinq poèmes*.⁹²² En 1939 il est lauréat du Prix de poésie décerné par l'Académie Mallarmé. En 1940, Follain est mobilisé et soutient les mouvements poétiques qui refusent l'ordre de Vichy.

Les poèmes de Jean Follain évoquent simplement des lieux, des objets et des êtres familiers. Défiants les approches intellectuelles et recherchées, ils sont dépourvus de rimes voire d'images. La « nudité » de ces textes fait ressurgir le drame de l'Homme aux soucis avec l'angoisse du temps.

Jean Follain tente de

réapprendre, refaire la découverte du monde, retrouver la beauté
nue de chaque chose et le rapport des simples outils avec le bras
tendu ou levé de l'artisan.⁹²³

L'œuvre d'Eugène Guillevic, présentée dans le *Panorama de la jeune poésie française*, traduit la volonté de « voir les choses telles qu'elles sont ». Sa démarche poétique est proche de celle de son confrère Jean Follain dans *Chants terrestres : poèmes*.⁹²⁴ En guise de présentation, dans le *Panorama de la jeune poésie française*, René Bertelé écrit à propos de Guillevic :

Guillevic invente spontanément une mythologie, sans le secours
d'aucun mythe – par un contact immédiat avec les choses. C'est
un poète à l'état sauvage, un de ces rares poètes qui découvrent
naturellement des sources.⁹²⁵

⁹²² Jean Follain, *Cinq poèmes*, Paris, La Rose des vents, 1932.

⁹²³ *Histoire de la littérature française XIX^e et XX^e siècle*, par Pierre Brunel et Yvonne Bellenger, Daniel Couty, Philippe Sellier, Michel Truffet, Jean-Pierre Gourdeau, Paris, Bordas 1986 (1972 pour la 1^{ère} édition), p. 695.

⁹²⁴ Jean Follain, *Chants terrestres : poèmes*, Paris, Denoël, 1937.

⁹²⁵ René Bertelé, l'introduction dans *Panorama de la jeune poésie française, op. cit.*, pp. 295-296.

Les tendances de « faire parler les choses » et de s'intéresser d'abord au drame universel de l'homme sont des pierres de touche pour Jean Follain, auteur de dix recueils publiés à l'heure de la parution du *Panorama de la jeune poésie française*. Le poème inédit, intitulé « Signes pour voyageurs » caractérise l'attitude du poète-penseur qui trouve des signes de l'existence dans les images réelles qui deviennent, sous sa plume, des éléments de la mythologie de la vie quotidienne.

Voyageurs des grands espaces
lorsque vous verrez une fille
tordant dans des mains de splendeur
une chevelure immense et noire
et que par surcroît
vous verrez
près d'une boulangerie sombre
un cheval couché dans la mort
à ces signes vous reconnaîtrez
que vous êtes parmi les hommes.⁹²⁶

Le poème tisse un réseau lexical de la noirceur évoquée notamment par les adjectifs « noires » et « sombre » qui caractérisent la fille et la boulangerie. La fille est présentée comme un être supranaturel car ses attributs font écho à sa grandeur ce qui fait d'elle une fille intouchable et irréelle. Elle a « des mains de splendeur », « une chevelure immense ». Elle incarne la mort qui frappe le cheval qui est un second élément « étrange » dans le poème car étendu à côté de la boulangerie, lieu où on va chercher son pain et que l'on peut de ce fait associer à la vie. Cet endroit chaud et généralement fréquenté est présenté comme sombre et donc probablement abandonné. Nous verrons plus loin que Guillevic met en scène les mêmes images (la mort et « la nourriture terrestre », le pain) dans un poème de la série intitulée « Choses » pour accentuer les deux facettes que nous renvoient les objets : le secret de la vie et la menace de la mort. Jean Follain définit d'une façon simple, à travers l'image du cheval mort et d'une figure allégorique de la fille-mort, la façon d'être de l'homme jeté dans un monde sombre de la Deuxième Guerre mondiale. Les horreurs des champs de batailles résonnent aussi dans les poèmes d'Henri Michaux publiés dans *Panorama de la jeune poésie*.

⁹²⁶ Jean Follain, « Signes pour voyageurs », *ibid.*, p. 124.

Cependant millions et millions d'hommes s'en vont entrant
en mort
sans même un cri à eux
millions et millions
le thermomètre gèle comme une jambe
mais une voix d'une stridence extrême...
et millions et millions commandés du Nord au Sud
s'en vont entrant en mort [...]⁹²⁷

Si on cherchait à unir thématiquement les poètes de *Panorama de la jeune poésie*, on pointerait le thème de l'angoisse existentielle. Lorsque l'on ne crée pas de contrastes entre la pesanteur de la réalité par une évocation d'un monde mythique, c'est par un dialogue avec Dieu et des exhortations des figures bibliques. Par exemple dans le poème *Cri* de Michaux on fait appel à Lazare qu'il livre le secret de sa guérison aux millions de mourants). Dans le poème « Adieu terre » de Jean Cayole, le poète nous livre une confession pleine de désespoir, d'angoisse et de douleur :

Seigneur, je n'en peux plus de crier et d'être seul
à ce repas du soir avec la nappe vide
et les chaises où la mort appuie son dos tremblant.⁹²⁸

La vie quotidienne prend une grande place dans la poésie de Lucien Becker qui intitule son recueil de 1941 *L'Homme Quotidien*⁹²⁹ et dont Jean-Daniel Maublanc écrit dans *L'Almanach poétique 1942* que sa poésie est stable, « 'pleine de regards', où l'on sent 'la respiration des siècles' »⁹³⁰.

Ma vie tient en quelques pas égarés
qui m'ont trouvé aucun chemin
vers les fenêtres d'où l'on revient
couvert de soleil et désemparé.⁹³¹

Le caractère éphémère de la vie humaine est incarné par l'image des reflets. Les brefs instants pendant lesquels le promeneur nocturne aperçoit sa figure dans les vitres et des

⁹²⁷ Henri Michaux, « Cri » (*Inédit*, 1942), in : *Panorama de la jeune poésie française*, op. cit., p. 66.

⁹²⁸ Jean Cayrol, « Adieu Terre », *Les Phénomènes Célestes*, Marseille, Les Cahiers du Sud, 1939. Cité d'après : *Panorama de la jeune poésie française*, op. cit., p. 173.

⁹²⁹ Hors commerce, 1941.

⁹³⁰ *Almanach poétique 1942*, op. cit., p. 11.

⁹³¹ Lucien Becker, *L'Homme Quotidien, poèmes*, Lyon, Marius Audin, Imprimeur, 1941.

flaques sont aussi ceux où l'Homme prend conscience de son existence et de son inévitable disparition.

[...] la fenêtre m'éclaire de sa blessure.
J'ai vu, la nuit, des vitres béantes
Qui suivent les gens comme des rails
Et ne les quittent qu'à la mort.⁹³²

De même, l'absence du chemin, l'errance et la promenade nocturne à travers les rues d'une ville déserte dont la désolation crée un contraste avec la campagne (souvent liée aux rêveries du poète), font partie des leitmotifs de la poésie de Lucien Becker. Un enfant prodige qui publie ses premiers vers à l'âge de dix-sept ans, tout en gardant une forme poétique régulière, et qui aborde les souffrances de son époque par la voix interne d'un sujet lyrique qui se déplace afin d'entrevoir l'éphémère dans le mouvement en particulier dans les recueils *Passager de la terre*, *L'Homme Quotidien* et *La Solitude est partout*⁹³³ Becker exprime le tourment qui le brûle mais ne le consume jamais.⁹³⁴

Ce motif se perpétue dans un poème publié dans l'*Almanach poétique 1942* :

Pourquoi courir sans cesse les routes
Pour faire avec la mort des pas de plus ?
De quelle façon croiser ce regard
D'où elle guette déjà un autre regard ?⁹³⁵

Les temps des années 1940 s'assimilent à la nuit. Nombreux sont les poètes qui évoquent sa noirceur, et parfois elle est aussi la cause de la perte de celui qui s'invite à l'explorer comme dans le poème *Nuit* de Luc Estang. Dans sa poésie d'inspiration chrétienne, l'errance, le fait de s'éloigner de la vérité, est un mal comparable à un péché. Les promenades mènent parfois le poète dans l'univers de ses souvenirs. Dans le poème la *Nuit* il se fait transporter par le biais du rêve auprès de sa femme bien aimée habitant une ville sombre et éloignée.

⁹³² *Ibid.*, p. 21.

⁹³³ Lucien Becker, *Passager de la terre*, Les Cahiers du Sud, Marseille, 1938 ; *La Solitude est partout, poèmes*, Lyon, Marius Audin, Imprimeur, 1942.

⁹³⁴ Cf. *Panorama de la jeune poésie française, op. cit.*, p. 178.

⁹³⁵ *Almanach poétique 1942, op. cit.*, p. 14.

Ces impasses de peur, ces ruelles de glace
Avec le mal d'errance et les chiens du péché,
Cet automne, devais-je en retrouver les traces ?⁹³⁶

Les deux recueils poétiques regroupant les jeunes poètes français témoignent de l'angoisse et de la recherche de repères de la jeune génération. Cette situation est généralisable au contexte européen. Néanmoins, contrairement à la génération tchécoslovaque de 1940, les poètes français s'enferment dans leurs univers poétiques et assument leur solitude aussi bien au niveau de leur création (avec l'abandon du surréalisme, on assiste à un éclatement de styles) qu'au niveau personnel. Ce sentiment est lié au manque de certitudes et à la prise de conscience de la nouvelle situation de l'Homme qui assume la responsabilité face à son destin, à cette situation que décrit la philosophie existentielle. Quant à la scène poétique et artistique tchécoslovaque, elle est davantage soudée dans son opposition contre la perte de l'autonomie de l'État. Toutefois, nous verrons qu'il existait d'importantes polémiques entre des groupes artistiques concernant les approches esthétiques et allant jusqu'aux accusations de collaboration après la guerre.

1. 3. La scène artistique tchécoslovaque de 1940 à 1948 : de la rivalité à la défense de la liberté artistique

L'Almanach poétique du printemps ne fut pas la première manifestation des artistes de la génération des années 1940. Suite à l'initiative du sculpteur Vincenc Makovský, en 1939 eut lieu la première exposition d'un groupe rassemblant quatre peintres, Václav Hejna, Josef Leisler, Arnošt Paderlík, Zdeněk Seydl, le verrier Václav Plátek, le sculpteur Jan Rafael Michálek et le photographe Jan Lukas qui fut remplacé l'année suivante par le peintre František Jiroudek.⁹³⁷

⁹³⁶ Luc Estang, « Nuit », in : *Puissance du matin*, Les Angles (Gard), Pierre Seghers : Editions de la Tour, 1941. Cité d'après *Panorama de la jeune poésie française*, op. cit., p. 247.

⁹³⁷ Cf. l'introduction de Nad'a Řeháková in *Sedm v říjnu, katalog Oblastní galerie v Liberci* [*Sept en octobre, catalogue de la Galerie régional de Liberec*], mai-juin 1979.

Le nom du groupe, « *Sedm v říjnu 1939* » [« Sept en octobre 1939 »], raccourci par la suite à [« Sept en octobre »], renvoie à la date de leur première exposition publique.⁹³⁸ Leur revendication est de puiser l'inspiration dans ce qui est le plus proche de la nature de l'homme. Les membres du groupe cherchent des réponses à des questions simples auxquelles ni la raison ni la science ne peuvent répondre. Leur programme est proche de celui du groupe formé autour de Kamil Bednář. L'historien de l'art, Pavel Kropáček, a constaté, lors du discours inaugural de la première exposition, que leur œuvre souligne de vraies valeurs morales dans l'art et s'intéresse à « l'homme simple ».⁹³⁹

À la première vue, il est évident qu'il s'agit d'un nouvel avènement de la subjectivité, des expressions des impressions/humeurs personnelles, des états d'âme lyriques et mélancoliques. Simplement un détournement de cette objectivisation des sujets et des formes qui se développa depuis Cézanne et le cubisme... [...] nous vivons aujourd'hui, en octobre 1939, dans une époque où il nous reste l'unique certitude indubitable croire en homme.⁹⁴⁰

Le rassemblement des « Sept en octobre » ne dure que deux ans. En 1941, le groupe décide de se dissoudre, les membres continuent à créer de façon individuelle. Jindřich Chalupecký analyse le résultat de leur recherche artistique dans un essai intitulé *Generace* [*Générations*] publié après guerre dans la revue *Život* [*La Vie*] où il propose un bilan des années passées :

Leur littérature, dans son exigence en matière de contenu, était minée pour toujours par un traitement de matériaux poétiques négligent et dépourvu d'originalité ; leurs tableaux se noyaient dans une perplexité formelle ou ils passaient en revue,

⁹³⁸ Cf. les annexes pp. 65-66.

⁹³⁹ Pavel Kropáček: *Sedm v říjnu / Obrazy, sochy, kresby*. [Sept en octobre / Tableaux, sculptures, dessins], Prague, Topičův salon, 25. 9.-14.10. 1940.

⁹⁴⁰ « Na první pohled je patrné, že jde o nový nástup subjektivnosti, vyznávání osobních nálad, lyrických i melancholických stavů duše. Prostě odklon od onoho objektivizování předmětů a forem, jak se vyvíjelo od Cézanna a kubismu... [...] žijeme dnes, v říjnu 1939, v době, kdy zbývá jediná nepochybná jistota – víra v člověka. » cit. d'après Nad'a Řeháková in *Sedm v říjnu, katalog Oblastní galerie v Liberci* [Sept en octobre, catalogue de la Galerie régional de Liberec], op. cit., pas de pagination.

ostentatoirement et d'une manière insensée, en revue toutes les approches artistiques depuis Goya jusqu'à l'impressionnisme.⁹⁴¹

Ce caractère disparate et insuffisant des œuvres des artistes regroupés autour de Bednář tient sans doute à un refus de tout concept formel ou de programme (en rupture avec la pratique des avant-gardes). Le retour devient le mot clef de cette génération. Il se lit dans leur volonté de retourner à des sujets plus simples, au lyrisme et subjectivisme. Václav Hejna résume les thèmes majeurs : « Je vois l'homme dans trois motifs. L'Exaltation - la peine- la mort, images de l'homme qui lui sont le plus propres. »⁹⁴² Mais ce retour fut aussi formel. « L'absence de programme, dont on peut dire qu'elle est le programme le plus fort et le mieux réussi de ces jeunes [...] n'est qu'une conséquence des déceptions des idéologies et du relativisme de la pensée moderne. »⁹⁴³

Certes, l'absence de programme ne fut pas générale. Mais il est vrai que, par exemple dans le cas du Groupe 42, il ne fut pas accepté par tous les membres. Le peintre Kamil Lhoták exprima son refus d'adhérer à un concept prédéterminé dans une lettre adressée à Jindřich Chalupecký en 1943. De même, le théoricien constate dans un catalogue de l'exposition du Groupe 42 à la Maison des arts [*Dům umění*] à Brno que l'unique programme qui unit le groupe fut l'idée commune que l'on ne puisse continuer à faire de l'art ni en niant toutes ses étapes précédentes ni en les développant. Chalupecký insiste sur le fait qu'il est nécessaire de « trahir » la tradition de l'art moderne et de revenir à ses impulsions les plus intimes.⁹⁴⁴

La poésie des membres du Groupe 42 s'adapte à la réalité. Les bribes de conversations dans la rue, des sons et endroits vides, oppressants et pourtant habités, reflètent en arrière-plan la vie de l'homme moderne. La réalité doit être saisie dans sa complexité ; elle doit être révélée par un regard attentif qui ne la modèle pas selon des critères d'une certaine

⁹⁴¹ « Jejich literatura při vši své náročné obsahovosti byla napořád podlamována nedbalým a nepůvodním zacházením s básnickými materiály, jejich obrazy se utápěly ve formální bezradnosti nebo podávaly jakousi velmi okázalou a velmi nesmyslnou revui všech malířských způsobů od Goyi po impresionisty. » Jindřich Chalupecký, *Generace* [Génération], in : *Život 20* [*La Vie 20*], *op. cit.*, p. 100.

⁹⁴² « Ve všech motivech vidím člověka. Opojení-bolest-smrt. Člověka v jeho podobách nejvlastnějších. » cit. d'après Nad'a Řeháková in *Sedm v říjnu, katalog Oblastní galerie v Liberci* [*Sept en octobre, catalogue de la Galerie régional de Liberec*], *op. cit.*, pas de pagination.

⁹⁴³ « Bezprogramovost, o níž lze říci, že je nejsilnějším a nejvydařenějším programem mladých (...) je jen důsledkem zklamání z ideologií a z relativismu moderního smýšlení. » Kamil Bednář, *Slovo k mladým* [Un mot aux jeunes], *op. cit.*, p.31.

⁹⁴⁴ *Katalog výstavy Skupina 42*. [Catalogue d'exposition du Groupe 42], Klub přátel umění v Brně [Club d'amis à Brno], Dům umění Brno [Maison de l'art à Brno], 6.-28. 4. 1946.

«objectivité » préétablie afin que l'art puisse témoigner la condition humaine. Ayant rejeté le surréalisme, les membres du Groupe 42 s'orientent vers la poésie anglo-américaine, celle d'Emily Dickinson, Sandburg, Eliot et d'autres. Jan Lopatka, qui désigne la génération des années 1940 comme « la génération de Grossman », metteur en scène, dramaturge, théoricien et critique littéraire, dresse un parallèle entre la recherche d'un nouvel ordre au sein du chaos omniprésent des poètes tchèques des années 1940 et celle de Paul Valéry⁹⁴⁵. Ce dernier exprimait le désenchantement et la nécessité de recommencer à zéro dans la recherche esthétique après l'expérience de la Première Guerre mondiale dans sa conférence donnée au Collège de France en 1919, intitulée « La crise de l'esprit ». Le point qui les unit est la tentative de redonner sa valeur initiale au mot, de débarrasser la poésie du Parnasse. Jindřich Chalupecký insiste sur ce point dans l'essai *Génération [Generace]*

Le poème est fait de mots ; voire plus : le poème *est* des mots, des phrases. Et il y va de la relation entre le mot et la chose, entre la phrase et l'événement. Un mot, une phrase peut appartenir à l'univers, être une incantation, ou peut s'en éloigner, devenir un signe de communication convenu. [...] Il peut être plus un moyen de connaissance ou un jeu de construction d'un monde idéal que les hommes ont fait ensemble. Il peut se situer au milieu du vivant, mouvant, sombre, ou de l'inanimé, stable, évident.⁹⁴⁶

Cette nouvelle exigence, imposée par le changement de contexte politique et par la lassitude des mouvements précédents propose une alternative radicalement opposée. Alors que pendant les années 1920 et 1930, les poètes tchèques, adhérents du mouvement nommé *poetismus* [« poétisme »] concevaient la réalité comme ludique, et que les mots étaient surtout porteurs d'une valeur associative, légers et joyeux, au début des années 1940, les mots doivent exister les uns avec les autres. D'après l'analyse de Jan Lopatka, la création de cette époque-là demande des formes différentes. Les années 1940

⁹⁴⁵ Jan Lopatka, « *Generace* », [« Génération »], *Kritický sborník* 13, *op. cit.*; cité d'après Jan Lopatka, *Šifra lidské existence* [Le Chiffre de l'existence humaine], p. 340.

⁹⁴⁶ « Báseň je ze slov ; a více : báseň *jsou* slova, věty. A tu jde o souvislost slova a věci, věty s událostí. Slovo, věta může k vesmíru sounáležet, být inkantací, zaříkadlem, nebo může se od něho oddalovat, být smluveným signálem dorozumívacím. [...] Může být více poznávacím prostředkem, nebo zase stavebnicí ideálního světa, který si lidé pro sebe pospolu udělali. Může situovat doprostřed živého, hybného, temného, může zase konstruovat neživé, stálé, zřetelné. » Jindřich Chalupecký, « *Generace* », [« Génération »], *Život* 17, 1942, pp. 103-112. Cité d'après Jindřich Chalupecký, *Obhajoba umění, op. cit.*, p. 114.

[...] ont ouvert un combat contre la liberté d'associations dans la création, on s'attendait (de manière latente mais qui s'incarnait aussi dans le programme du Groupe 42) à un mouvement civil, à une nouvelle considération du mot et de son *entourage* ». ⁹⁴⁷

Le critique met en garde contre une dévaluation des mots et affirme que leur emploi et «l'entourage» dans lequel ils sont placés ont une importance capitale.

Enfin, le motif du retour, formulation impérative de Nietzsche : « Reviens ! », relevée par Jindřich Chaloupecký caractérise la tendance de la nouvelle génération. Elle commande la reconstruction de la réalité, qui doit revivre « encore une fois », à travers un regard qui accepte l'existence des choses et des événements indépendamment de soi-même. L'objectivité du nouveau réalisme gît dans le fait que celui qui observe le monde extérieur, ne tente pas de le regarder à travers des préjugés mais au contraire, il le considère comme ouvert et y cherche un ordre qui lui est propre ⁹⁴⁸.

Les essais de Chaloupecký suscitent de l'intérêt auprès de jeunes surréalistes, notamment auprès du noyau du futur *Skupina Ra* [Groupe Ra]. Le Groupe Ra prend son nom d'après une édition fondée par une association d'étudiants en 1936 à Rakovník. Grâce à l'initiative de Karel Teige, entre 1941-42, les cofondateurs de l'édition Ra, camarades de lycée, Václav Zykmond et Bohdan Lacina, entrent en contact notamment avec Josef Istler, Václav Tikal, Miloš Koreček, Vilém Reichmann, Ludvík Kundera et Zdeněk Lorenc. Une fusion définitive des groupuscules surréalistes dispersés entre Prague et Brno a lieu autour de 1944, même si, contrairement au Groupe 42, il est impossible d'indiquer une date précise de fondation. Le surréalisme étant officiellement interdit sous le Protectorat, le Groupe Ra annonce son existence dans un article publié sous le titre *Mladší surrealisté* [Des plus jeunes surréalistes] en 1946. ⁹⁴⁹ La présentation est suivie par un programme dans lequel le

⁹⁴⁷ « Řád tvorby však vyžadoval už jiné přeskupení. Čtyřicátá léta [...] Přinášela i boj proti asociativní volnosti v tvorbě, očekávala se (latentně, ale už i programově – Skupina 42) civilistní hnutí, nové vážení slova a jeho sousedství. » », Jan Lopatka, « Generace » [« Génération »], in : *Šifra lidské existence* [Le Chiffre de l'existence humaine], *op. cit.*, p. 340.

⁹⁴⁸ Cf. Jindřich Chaloupecký, « *Umění napodobí skutečnost* », [« L'Art imitera la réalité »], *Život 18* [La Vie 18], 1942, pp. 11-119. Cité d'après Jindřich Chaloupecký, *Obhajoba umění (1934-1948)* [Défense de l'art (1934 – 1948)], *op. cit.*, p.101.

⁹⁴⁹ Revue *Blok*, [Cahier], No. 2-3, 1946.

groupe refuse la méthode de l'automatisme psychologique, défini par Pierre Janet, et reprend certaines idées de Jindřich Chaloupecký.

Malgré l'adhésion aux théories de Jindřich Chaloupecký, le Groupe Ra critique l'activité du Groupe 42 dans un article donné à la revue viennoise *Plan* [Plan] en 1947⁹⁵⁰. Cet épisode dans l'histoire littéraire d'après-guerre montre le caractère hétéroclite de la scène artistique tchécoslovaque qui s'unit pourtant à la veille du Coup d'État en 1948 afin de défendre le droit à la liberté d'expression et l'indépendance des arts par rapport à l'idéologie politique. L'auteur de l'article, Václav Zykmond propose aux lecteurs autrichiens un tableau de la scène artistique tchécoslovaque pendant la période du Protectorat. Il la divise en trois groupes en fonction de leurs ambitions artistiques et politiques. Le premier est constitué par les artistes menacés ou persécutés par le régime nazi comme Emil Filla et Josef Čapek qui furent internés dans les camps de concentration nazis. Ou encore les surréalistes qui furent obligés de créer en illégalité, le courant étant officiellement interdit. Le deuxième est constitué des membres du Groupe 42. Ayant consenti à suivre un programme thématique qui n'était pas en opposition directe avec les critères de la censure nazie, ils ont profité de la conjoncture de l'époque pour pouvoir exposer leurs travaux. Leur programme jouait donc, selon l'auteur de l'article un rôle d'arbitre, veillant à maintenir la création dans les limites du supportable du point de vue des critères officiels.

La troisième catégorie d'artistes regroupe à ceux qui s'adonnèrent au kitch et aux peintres académiques ne cherchant pas à approfondir les chemins artistiques déjà existants.

La réponse des artistes du Groupe 42 fut immédiate. Ivan Blatný refuse catégoriquement une telle accusation et, en défendant le programme artistique du Groupe 42, constate :

Apparemment, Zykmond ne peut ou ne veut pas comprendre que le refus de l'inflation d'un jeu d'imagination sans borne, échappant au contrôle, qui fut et reste le lien le plus fort des peintres et poètes du Groupe 42, ne doit être en aucun cas assimilé à une régression à un réalisme de représentation qui n'a été revendiqué par personne du Groupe et que personne n' a jamais pratiqué non plus.⁹⁵¹

⁹⁵⁰ *Plan. Literatur, Kunst, Kultur*, Vienne, E. Müller, 1947.

⁹⁵¹ « Zykmond, jak se zdá, nemůže nebo nechce pochopit, že odpor k inflaci neomezené a nekontrolovatelné hry imaginace, který byl a je nejsilnějším pojítkem malířů i básníků Skupiny 42, nemusí naprosto znamenat regresi k napodobivějšímu realismu, kterou nikdy nikdo ve Skupině nežádal a také neprovozoval. » Ivan

Jindřich Chaloupecký répond à l'article de Zykmund dans la revue *Listy* [Les Feuilles] au printemps 1948. Il le considère comme une tentative du membre du Groupe Ra de se faire remarquer à l'étranger.⁹⁵² La conclusion de l'article de Zykmund contient un paradoxe. L'auteur y constate, tout en accusant quasiment ses confrères de collaboration, que la Tchécoslovaquie vit enfin un moment favorable à l'essor de l'art. Et il se réjouit, malgré les reproches exprimés plus haut, que soit venu le temps de « luttes honnêtes » entre les artistes. Le deuxième paradoxe fut donné par des circonstances politiques ; en 1948, au lieu de débattre de programmes poétiques, l'art devait devenir un instrument dans les mains de la propagande communiste. Ainsi, dès la fin de la Deuxième Guerre mondiale, le programme du groupe autour de Bednář devint la cible de la critique communiste. La figure de proue de cette dernière, Jiří Hájek accuse les artistes de manque d'engagement politique.

Nous y avons tout misé : nous connaissions parfaitement l'enjeu. Mais ces gens-là ne cherchaient que du confort pour cultiver avantageusement leur poésie. Ils ne cherchaient qu'un recoin convenable et une température favorable à la culture des fades herbes poétiques.⁹⁵³

L'article de Zykmund paraît longtemps après la campagne soviétique menée contre A. A. Akhmatova et M. M. Zoshchenko qui divisa les intellectuels en deux camps. En décembre 1947 à l'occasion de l'Exposition du surréalisme international à Prague, les participants signèrent une déclaration commune par laquelle ils revendiquèrent la liberté de la création artistique. Le débat s'ouvrit à un large public. Si auparavant, on critiquait les programmes concrets qui pouvaient freiner l'élan des artistes, à la fin de 1947 il fallait s'opposer à la politisation de l'art.

Blatný: « Objektivní informace » [L'Informations objectives]. In: *Texty a dokumenty*, [Des Textes et documents], Brno, Atlantis, 1999, p. 78.

⁹⁵² « [...] malíř Zykmund si zde použil pohostinství neinformovaného zahraničního časopisu, aby udělal sobě a svým přátelům reklamu. » [« [...] le peintre Zykmund a abusé de l'hospitalité d'un magazine étranger mal informé pour faire de la publicité à lui-même et ses amis. »] In : *Listy, měsíčník pro umění a filosofii* [Feuilles, trimestriel pour l'art et la philosophie],, rédac. Jan Grossman et Jindřich Chaloupecký. Literární odbor Umělecké besedy, Prague, Melantrich, l'année. 2–3, No. 2, 1948, p. 65.

⁹⁵³ « Nám šlo o všechno: věděli jsme jasně, co je zde v sázce. Těmto lidem však šlo jen o pohodlí pro výhodné pěstování jejich poesie. Jen o to, aby našli vhodné zákoutí a teploturu příznivou hojně úrodě mdlých poetických bylinek. » Jiří Hájek, « Tvář generace », [« Le Visage d'une génération »], *Generace na rozhraní (studie a poznámky o umění, životě a společnosti)*, [Une Génération à la frontière (des études et remarques sur l'art, vie et société)], Prague, Mladá Fronta, nakladatelství SČM, 1946, p. 108.

La France connut une situation similaire, la poésie revêtit progressivement le rôle de porte-parole des idées politiques ce qui entraîna nécessairement aussi l'obligation de réviser les positions esthétiques. Christo Todorov constate que « la Résistance provoque l'éclatement du mouvement surréaliste : Éluard, Desnos, Char et d'autres s'engagent politiquement (pour ne pas parler de Louis Aragon dont l'orientation politique est antérieure). »⁹⁵⁴ Au nom de la résistance, Aragon revendique la politisation de la poésie et, en accord avec les postulats idéologiques communistes, considère le manque d'engagement comme une lâcheté.⁹⁵⁵

L'objectif des artistes rassemblés, partisans de divers courants esthétiques, a été d'arrêter que l'on conçût une œuvre artistique comme un médium de propagande politique. Les critiques et théoriciens présents étaient unanimes sur la revendication d'« une liberté intouchable de l'art, science, philosophie et jugement critique »⁹⁵⁶.

Si dans la Tchécoslovaquie du début des années 1940 on se posait la question du rôle de l'art, cette problématique se transforma en une défense collective de l'avant-garde. Les surréalistes et « leurs héritiers », parmi lesquels appartenait le Groupe 42, se sont réunis contre le réalisme socialiste. Les théoriciens défendant le genre du réalisme socialiste exigeaient la peinture véridique et historiquement concrète de la réalité dans son développement révolutionnaire. Cette revendication faisait retourner l'art à la case zéro, à son devoir de servir à l'éducation et à la transformation idéologique de masses laborieuses afin d'atteindre le rêve socialiste, qui devait débiter après le Coup d'État.

À la conférence sur le surréalisme, qui eut lieu en décembre 1947 à Prague, Karel Teige prononça un discours dans lequel il esquissa une image de la scène artistique contemporaine. Elle se présenta sous forme d'une flèche posée verticalement, dont la pointe était placée à droite et la « queue » à gauche (orientée donc vers l'avenir). La pointe de la

⁹⁵⁴ Christo Todorov, *Histoire de la littérature française XVIII^e – XX^e siècle, Roman, La Poésie*, Bulgarie, Faber, 1998, p. 265.

⁹⁵⁵ Cf. par exemple son poème « Je ne connais pas cet homme », in : *La Diane française, poèmes*, Paris, La Bibliothèque française, 1951.

⁹⁵⁶ Cf. *Společné prohlášení referentů diskusního večera o surrealismu v Praze 2. 12. 1947 [La Déclaration commune des participants du débat sur le surréalisme au cours d'une soirée à Prague le 2. décembre 1947]*, signée par Jan Grossman, Jindřich Chaloupecký, Ludvík Kundera, Zdeněk Lorenc, Otakar Mrkvička, Václav Navrátil, Karel Teige, Jiří Veltruský. In: Karel Teige: *Výbor z díla III, Osvobozování života a poezie (Studie ze čtyřicátých let)*. [Extraits de l'œuvre III, La Libération de la vie et de la poésie (Les Études des années 1940)], Prague, Aurora, 1994, p. 562.

flèche était formée par un triangle équilatéral dont le point d'intersection représentait le surréalisme. Les côtés étaient formés par le nouveau réalisme et les tendances abstraites. La queue est décorée par l'académisme et le kitch. D'après le schéma de Teige il est évident que le réalisme socialiste n'entrait pas en ligne de compte. En général, l'image du vol libre était très symbolique. Il ne restait que quelques mois avant que la flèche descende et sa pointe ne s'enfonce dans le sous-sol, baptisé « underground » où elle continua à créer pendant quarante ans, cachée aux yeux du grand public. Ainsi, lorsque dans les années 1950 se constitua un groupe de jeunes littéraires autour de la revue *Květen* [*Mai*], qui voulaient créer ce que la critique désigna comme « la poésie de la vie quotidienne », ils ignoraient tout de l'existence de leurs prédécesseurs, le Groupe 42, qui avait cessé d'exister seulement dix ans auparavant.

2. Les prémisses esthétiques des artistes et poètes du Groupe 42 ; l'abandon du surréalisme et le retour à la poésie narrative à la fin des années 1930

2. 1. Le climat culturel et politique des années 1930 : appel au renouveau de la poésie épique tchèque

Le 9 octobre 1934, au cours d'une conférence remarquée à Mánes,⁹⁵⁷ F. X. Šalda fait un état des lieux de la production poétique de l'époque et constate l'absence totale du genre épique dans la poésie tchèque. Des réactions appelant à un renouveau de l'épique se multiplient dans des journaux et revues littéraires tchécoslovaques. Vladimír Holan assiste probablement à la soirée car un de ses poèmes est publié dans le programme.⁹⁵⁸

Le terme employé, « épique », est très ambigu. Dérivé de l'épopée considérée comme appartenant à un âge révolu, l'épique resurgit pourtant au XIX^e et XX^e siècle. Comme l'écrit Delphine Rumeau, l'épique « serait devenue une sorte de forme ontologique renvoyant à des pratiques elles-mêmes déprises des critères historiques, culturels et génériques qui l'on longtemps définie. »⁹⁵⁹

Le détournement du lyrisme qui s'opère à la fin des années 1930 en Tchécoslovaquie est la conséquence d'une volonté de se débarrasser du subjectivisme de l'auteur au profit d'un intérêt porté aux événements, situations et destins ordinaires, ces fragments de l'univers perçus comme le reflet de sa totalité. Le développement du genre épique permet à la poésie

⁹⁵⁷ *Spolek výtvarných umělců Mánes* (sigle SVU Mánes), association d'artistes plasticiens fondée en 1887 à Prague. Nommée ainsi en référence au sculpteur Josef Mánes, elle servait de plateforme aux débats sur les nouvelles tendances artistiques. Grâce aux expositions, aux comptes rendus des expositions en Europe, à des publications des monographies d'artistes et l'organisation des stages des artistes à l'étranger, Mánes introduisit dans le contexte tchèque des mouvements comme l'Art Nouveau, l'Impressionisme ou le Cubisme. L'association édite une revue, *Volné směry* (Tendances libres) dont le premier rédacteur en chef fut Luděk Marold. Mikoláš Aleš fut le premier président de Mánes.

⁹⁵⁸ Cf. Jiří Opelík, *Holanovské nápovědy* [Suggestions pour lire Holan], Prague, Thyrsus, 2004, p. 54.

⁹⁵⁹ Delphine Rumeau, « La permanence de la poésie épique au XX^e siècle ou 'l'invention poétique de l'histoire' », in : *Permanence de la poésie épique au XX^e siècle, Akhmatova, Hikmet, Neruda, Césaire*, sous la dir. de Juliette Vion-Dury, Paris, Sedes, « Lettres », 2010, p. 107

de traiter la situation historique. Le critique Jiří Opelík expose les raisons qui motivent le retour au genre lyrico-épique à cette époque :

S'il est vrai que « la poésie épique nous expose *ce qui est objectif* en soi dans son objectivité » (tandis que le but final du lyrisme est « *une autoexpression* du sujet »), voire que « la base d'un monde épique doit être une entreprise de toute la nation dans laquelle pourrait s'accroître la totalité de l'esprit national » (toutes les citations sont de Hegel), il est évident que les événements historiques de 1938-39 ont instauré une situation généralement épique même pour un auteur lyrique – rien ne le prouve mieux qu'« une nuit d'Iliade » dans *Septembre 1938* de Holan. Dit plus simplement : le renouveau de l'épique, un genre qui se tourne vers l'extérieur, devait aussi venir de l'extérieur. Par conséquent, il s'est produit un glissement d'intérêt du moi vers nous et ensuite vers lui, elle, eux épiques. Et pas seulement cela : l'intérêt glissa encore plus loin des personnages vers la force des circonstances (Hegel : « le destin du héros épique lui est au contraire *fait* »).⁹⁶⁰

L'intérêt qui glisse vers « la force des circonstances » est suscité par la situation historique. La poésie se heurte au réel afin de reconstituer « l'œuvre-monde » à partir des fragments.⁹⁶¹ La poésie épique au XX^e siècle est « une arme contre les forces du néant. »⁹⁶² Elle permet de

penser et dire poétiquement le rapport douloureux de l'individu, et notamment du poète, à l'Histoire et à la violence à laquelle celle-ci l'expose. Ce faisant, c'est à une herméneutique de l'histoire que tendrait la poésie épique du XX^e siècle, orientée par le désir de donner du sens à ce qui n'en a plus.⁹⁶³

⁹⁶⁰ « Platí-li, že « nám epická poezie klade před oči objektivno samo v jeho objektivitě » (zatímco posledním cílem lyriky je « sebevyslovení subjektu »), ba že « základem epického světa musí být podniknutí celého národa, v němž by se mohla vyhranit totalita národního ducha » (všechny citáty jsou z Hegla), je zřejmé, že dějinné události 1938-39 nastolily i pro lyrika obecně epickou situaci – nic to nepotvrzuje případněji než zmínka o 'noci z Iliady' v Holanově *Září 1938*. Přízvučnějšími slovy : obnova epiky, žánru, obracejícího se k vnějšku, musela také z vnějšku přijít. Následkem toho začal se přesouvat zájem od já k my a dále k epickým on, ona, oni. A nejen to : přesouval se ještě dál od postav k moci okolností (Hegel : « epickému hrdinovi je naopak osud učiněn »). Jiří Opelík, *Holanovské nápovědy* [Suggestions pour lire Holan], *op. cit.*, p. 55.

⁹⁶¹ Florence Goyet, « L'Épopée », article publié le 25/06/2009 sur le site Vox poetica : <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/goyet.html> (page consultée le 29 août 2010).

⁹⁶² Delphine Rumeau, « La permanence de la poésie épique au XX^e siècle ou « l'invention poétique de l'histoire », in : *Permanence de la poésie épique au XX^e siècle, Akhmatova, Hikmet, Neruda, Césaire, op. cit.*, p. 108.

⁹⁶³ *Ibidem*.

Le glissement d'intérêt vers les gens se manifeste par la voix. Le poète cède la place à ceux qui ne se font pas entendre, à « ces sans-voix » qui sortent ainsi de l'anonymat et « accèdent à la dignité de héros que par la souffrance qui est la leur. »⁹⁶⁴

L'un des initiateurs du renouveau du genre lyrico-épique est Josef Hora, auteur du poème *Jan houslista* [*Jean le violoneux*]⁹⁶⁵ qui raconte le retour au pays d'un musicien et développe les thèmes de la perte (le violoniste perd sa femme et décide de rentrer dans sa patrie). De retour, il réalise que tous ceux qu'il aimait sont également partis. Le violoniste, en proie à la mélancolie, revisite en compagnie d'une amie les lieux de son enfance ce qui accentue son sentiment de désespoir. Le poème, écrit en 1939, constitue une allégorie de l'époque. Hora laisse en suspens l'interrogation implicite : que restera-t-il de l'Homme après la mort, question qui s'inscrit dans le courant de la pensée existentialiste de la fin des années 1930 inspirée notamment dans les travaux de Martin Heidegger. Comme nous le verrons, ces thèmes apparaissent également dans le poème *První testament* [Premier testament] de Vladimír Holan. De façon générale, le thème du retour et de la perte devient un leitmotiv de la littérature tchèque à une époque où la Tchécoslovaquie perd son autonomie et retourne dans une position d'état subordonné.

Le renouveau du genre épique sur la scène littéraire tchécoslovaque est favorisé aussi par les traductions de Josef Hora (notamment celles d'*Eugène Oniéguine* d'Alexandre Pouchkine⁹⁶⁶, du *Démon* de Mikhaïl Lermontov⁹⁶⁷ ou d'*Anna Sniéguina* de Sergueï Essénine)⁹⁶⁸. Ces œuvres influencent Holan. Il reproduit par exemple le schéma rythmique d'*Eugène Oniéguine* dans plusieurs de ses poèmes.⁹⁶⁹

⁹⁶⁴ *Ibid.*, p. 148.

⁹⁶⁵ *Jan Houslista* [Jean le violoneux], Prague, František Borový, 1939.

⁹⁶⁶ Alexandre Pouchkine, *Eugen Oněgin* [*Eugène Oniéguine*], Prague, František Borový, 1949 (traduit en 1937, cf. Xavier Galmiche, *Vladimír Holan, le bibliothécaire de Dieu (Prague 1905-1980)*, *op. cit.*, p. 51.)

⁹⁶⁷ Mikhaïl Lermontov, *Démon*, [*Le Démon*], trad. par Josef Hora, Prague, Melantrich, 1939.

⁹⁶⁸ Sergueï Essenine, *Jiná země : Inonia; Píseň o velkém pochodu*, Anna Sněgina, [Un autre pays : Inonia, Le chant d'une grande marche, Anna Sniéguina], trad. par Josef Hora et Boh. Mathesius, Prague, Alois Srdce, 1927 ; *Modravá Rus : [výbor z lyriky a epiky]*, [La Russie bleue, anthologie de la poésie lyrique et épique], trad. par Josef Hora, Marie Marčanová et Boh. Mathesius, Prague, Jan Fromek, 1940 ; *Jesenin a Pasternak . Překlady jejich vešů*, [Essénine et Pasternak : Traductions de leurs vers], trad. par Josef Hora, Prague, Fr. Borový, 1947.

⁹⁶⁹ Cf. Jiří Opelík, *Holanovské nápovědy* [Suggestions pour lire Holan], *op. cit.* et Xavier Galmiche, *Vladimír Holan, le bibliothécaire de Dieu (Prague 1905-1980)*, Paris, Institut d'études slaves, 2009, p. 170.

À partir de 1934, les échos des événements politiques et sociaux qui mèneront à la signature des accords de Munich et à l'occupation de la Bohême et Moravie se font entendre dans la création de Vladimír Holan. Josef Čapek, son confrère de la rédaction de *Život, List pro výtvarnou a uměleckou kulturu* [*La Vie, Magazine pour la culture plastique et artistique*],⁹⁷⁰ peint en 1933 un tableau intitulé *Mrak* [Nuage]. Il marque le début de sa nouvelle période artistique, annonçant l'approche de la catastrophe.⁹⁷¹ De même, le recueil de Holan *Kameni přicházíš...* [Pierre, te voici...]⁹⁷² paru en 1937 esquisse un changement esthétique. Comme le démontre Xavier Galmiche dans le livre *Vladimír Holan, le bibliothécaire de Dieu (1905-1980)*

la minéralité s'ancrera durablement dans l'œuvre comme un motif automatiquement lié à la violence du temps (voir le pays de pierre des premiers vers de Terežka Planetová, mais aussi l'ample réseau thématique du mur, qui, entre autres, ouvrira sur son drastique Une Nuit avec Hamlet).⁹⁷³

Après une période de « premiers poèmes », Holan quitte le lyrisme subjectif influencé par le *poétismus* [poétisme] de Vítězslav Nezval et le symbolisme et commence à rédiger ce que la critique littéraire désigne tantôt comme des « œuvres-journaux » (terme de Bohumil Doležal)⁹⁷⁴, tantôt comme les « recueils-journaux » (terme de Xavier Galmiche) ou encore comme des textes relevant de l'« écriture diarique ».⁹⁷⁵ L'un de ses « recueils-journaux »

⁹⁷⁰ Le magazine *Život* [*La vie*] est édité par l'association artistique *Česká beseda*, auquel Holan collabore entre 1933 et 1938. Cf. Alena Petruželková, « Vladimír Holan – Noční hlídka srdce » [La ronde de nuit du cœur] in : *Vladimír Holan – Noční hlídka srdce, výstava k 100. výročí narození básníka*, [La ronde de nuit du cœur, catalogue de l'exposition à l'occasion du centenaire de la naissance du poète], Památník národního písemnictví, [Le Musée National de Littérature tchèque], letohrádek Hvězda 30 juin - 30 octobre 2005, éd. Alena Petruželková, Prague, Kant&PNP, Prague, 2005, p. 14.

⁹⁷¹ Dans *Lemuria* [*Lemuria*], Holan note : « Tout est devant moi, écrasant, comme la pierre qu'on lance et qui revient. » in : Vladimír Holan, *Lemuria*, 31 notations extraites de *Lemuria* (IX.). trad. par Erika Abrams, *Nulle part*, No. 3, (numéro « La Lucidité »), Mont-de-Marsan, Les Cahiers des Brisants Editeur, avril 1984, p. 55. [« Všechno je drtivě přede mnou jako vržený kámen, který se vrací. », in : *Lemuria*, (1^{ère} édition : Melantrich, Prague, 1940); cité d'après éd. Prague, Nakladatelství Brody, 1996, p. 51].

⁹⁷² Vladimír Holan, *Kameni přicházíš...*, [Pierre, te voici...], Prague, Fr. Borový, 1937.

⁹⁷³ Xavier Galmiche, *Vladimír Holan, le bibliothécaire de Dieu (Prague 1905-1980)*, *op. cit.*, p. 82 ; Vladimír Holan, *Noc s Hamletem*, [*Une Nuit avec Hamlet*], *Plamen*, [La Flamme], Prague, No. 3, mars 1964. Trad. par Dominique Grandmont, préface de Louis Aragon, Paris, Gallimard, (Du monde entier), 1968.

⁹⁷⁴ Bohumil Doležal, « *Díla deníky* », *Tvář* [Visage], No. 2, 1965, p. 37. Cité d'après Xavier Galmiche, *Vladimír Holan, le bibliothécaire de Dieu (Prague 1905-1980)*, *op. cit.*, p. 40.

⁹⁷⁵ *Ibidem*.

est *Lemuria* [*Lemuria*],⁹⁷⁶ écrit entre 1934 à 1938. Il s'agit d'un journal en prose poétique qui est conçu moins comme une consignation des événements de la fin des années 1930 que comme un texte méditatif sur la nature du monde et de l'art. Le poète parle parfois à la troisième personne du singulier d'une tierce personne, ce qui peut être compris comme une prise de distance par rapport à soi. À d'autres moments, il emploie le pronom « nous » et le lecteur est ainsi amené à croire que le texte est écrit pour un public qui est incité à réfléchir sur les questions levées par l'auteur. Le poète se met dans une position de demiurge qui révèle des vérités. Dès cette époque Holan revêt l'habit du philosophe ambulancier. Enfin, il emploie le « je », qui s'adresse à lui-même et ceci sous une double forme : tantôt comme auteur d'un journal, tantôt comme auteur d'une série de lettres adressées à Maxim avec qui il mène une sorte de dialogue à distance. Ces trois postures correspondent aux titres des trois parties de *Lemuria* [*Lemuria*], intitulées *Dopisy Maximovi* [Lettres à Maxime] (où l'auteur s'adresse à un correspondant en employant le « nous » ou « tu ») ; *Moje město* [Ma ville] (partie la plus intime, où le poète parle de lui) et *Deník Maximův* [Le Journal de Maxime] qui correspond à une prise de distance et une écriture à la troisième personne du singulier. Les signes de l'hétérogénéité du style du journal poétique *Lemuria* font réfléchir à la question de l'objectivité de l'écriture dite « diarique ». Est-il possible de parler de soi-même sans se tromper, sans s'inventer à nouveau ? Pour Erika Abrams, traductrice en français des extraits, *Lemuria* est « moins journal que fiction intime ».⁹⁷⁷ Cette caractéristique nous semble juste au vu de ce qu'écrit Holan :

Si tu écris un jour ton *curriculum vitae* (parce qu'il est peut être quelque part dans le passé un mur impénétrable comme un obstacle vers lequel afflue la fugitivité apaisée par nous et elle doit retourner en nous, insurgée par le choc, pour que nous la mentionnions), appelle-le fable.⁹⁷⁸

Le poème *První testament* [Premier testament], que nous étudierons dans ce chapitre comporte également les deux éléments. Suivant la trame épique du voyage d'un homme de

⁹⁷⁶ Vladimír Holan, *Lemuria*, [*Lemuria*], 31 notations extraites de *Lemuria* (IX). trad. par Erika Abrams, *Nulle part*, No. 3, (numéro « La Lucidité »), *op. cit.*, pp. 55-59.

⁹⁷⁷ *Ibid.*, 59.

⁹⁷⁸ « Budeš-li jedenkrát psát svůj životopis (protože je snad někde v minulosti nějaká neprostopná stěna jako překážka, k níž se valí pomíjejícínost námi utišená a musí se, vzbouřena nárazem, vrátit v nás, abychom ji lhali), nazvi jej bajkou.» Vladimír Holan, *Lemuria* [*Lemuria*], *op. cit.*, p. 12.

la ville à la campagne, le poème est composé de brefs aperçus d'événements quotidiens, de rêves et de méditations. Écrit entre 1939 et 1940, *Premier testament* reprend des éléments de *Lemuria* et constitue un pendant au journal poétique de Holan qui donne la parole (comme il l'a déjà donnée à Maxime), à un poète-narrateur sans nom.

Ces textes, en principe écrits au quotidien mais contenant des éléments lyriques et fictifs engendreront, comme nous le verrons, une large postérité dans la littérature tchèque après la guerre. Selon Oldřich Králík, à partir de 1934, date à laquelle Holan commence à écrire *Lemuria*, le poète déclare « l'incompréhension, le silence et l'étonnement douloureux ».⁹⁷⁹ Il s'ouvre davantage au monde et à la réalité historique à la suite de la crise économique et politique mondiale au début des années 1930. Les circonstances concrètes auront ainsi pour conséquence un développement du genre lyrico-épique et un abandon du symbolisme dans l'œuvre du poète. Selon l'éditeur de ses œuvres complètes, Vladimír Justl, « le caractère épique et dramatique du moment a pénétré les vers de Holan trouvant en lui un témoin et un visionnaire apocalyptique qui a su élever le réalisme de la chronique à la hauteur du mythe historique. »⁹⁸⁰

Après la signature des accords de Munich, Holan écrit même une série de poèmes « politiques » exprimant son ressentiment envers la trahison française.⁹⁸¹

Enfin, le genre épique devient une constante dans l'œuvre de Holan. Selon Vladimír Justl :

[...] un nerf épique donne son rythme au courant dialogique d'*Une Nuit avec Hamlet*, au voyage envoûtant de *Toscane*, ainsi qu'aux fragments d'*Une Nuit avec Ophélie* ; de courtes histoires

⁹⁷⁹ « Holan hlásá 'nepochopení', mlčení a bolestný úžas », Oldřich Králík, « Holanova próza ». In : *Řád*, [L'Ordre], IX, 1943, Prague, p. 182 ; cité d'après Xavier Galmiche, « Od přeludu k bytosti, reflexe 'ontologické diference' u Vladimíra Holana », [« D'une illusion à l'être, réflexion sur 'la différence ontologique' chez Vladimír Holan »], *Vladimír Holan – Noční hlídka srdce, výstava k 100. výročí narození básníka*, [La ronde de nuit du cœur, catalogue de l'exposition à l'occasion du centenaire de la naissance du poète], *op. cit.*, p. 72.

⁹⁸⁰ Vladimír Justl, « Quelques remarques au sujet de Holan ». In : *Vladimír Holan*, numéro spécial de la *Revue Plein Chant*, Bassac, No. 46-47, 1991, pp. 71-78.

⁹⁸¹ Pour Jiří Opelík, le renouveau de la poésie épique devint un thème important du milieu culturel tchécoslovaque. Josef Hora publie un article intitulé « *Proč nemáme epické poezie, jakou mají Rusové ?* » [« Pourquoi nous n'avons pas la poésie épique qu'ont les Russes ? »] in : *České slovo*, [Le Mot tchèque] ; l'absence de ce genre fut constatée aussi par Bohumil Mühlstein in : *Národní osvobození*, [La Libération nationale] et par Karel Šourek in : *Život, List pro výtvarnou a uměleckou kulturu* [La Vie, le Magazine pour la culture plastique et artistique]. Cité d'après Jiří Opelík, *Holanovské nápovědy* [Suggestions pour lire Holan], *op. cit.*, p. 54.

sont enfin disséminées dans tous les ouvrages lyriques de l'auteur.⁹⁸²

Nous tâcherons d'analyser en détail les fragments épiques présents dans *Premier testament* afin d'aboutir à une réflexion plus générale sur la naissance de la mythologie de la vie quotidienne dans l'œuvre des collègues de Holan pour qui ce dernier, malgré les oppositions qui pouvaient surgir, représentait le poète de référence des années 1930 même plus tard, lorsqu'il fut contraint de se taire.

2. 2. Le Marcheur mal assuré de *Premier testament* comme une image existentielle de l'homme faisant face à la violence du temps ; l'entrée en contact de Vladimír Holan avec les membres du Groupe 42

První testament [Le Premier testament],⁹⁸³ écrit en 1939 et 1940, paraît en 1940. Ce poème, contenant des passages fortement lyriques, confirme toutefois la nouvelle voie empruntée par Holan menant vers une écriture épique, le *Premier testament* fait résonner le thème de la guerre sur fond d'histoire personnelle du poète qui oscille entre le rêve et la réalité. Vladimír Justl définit le style de Holan, basé sur la combinaison d'éléments hétérogènes, comme étant celui d'un « réaliste métaphysique »⁹⁸⁴. Le poète-narrateur, aux traits autobiographiques, part en voyage (ce motif paraît plus tard également dans *Toskána* (Toscane) qui met en scène le voyage d'un poète en Italie)⁹⁸⁵. Le « récit »⁹⁸⁶ du poète-

⁹⁸² Vladimír Justl, « 'Souffle', vingt ans après ». In : *Vladimír Holan*, numéro spécial de la *Revue Plein Chant*, *op. cit.*, p. 103.

⁹⁸³ Vladimír Holan, *První testament*, [Premier testament], Prague, František Borový, 1940. Cf. les annexes, p. 42-45.

⁹⁸⁴ « Si l'on voulait définir la méthode de création de Holan et le caractériser en tant qu'auteur, c'est le terme de « réaliste métaphysique » qui s'avérerait sans doute le plus approprié. La soif de concret et de vérité entraîne Holan vers la narration, le récit. Les premières traces de cette impulsion narrative apparaissent dans le *Triomphe de la mort* [*Triumf smrti*] ; la Jouvence raconte la jeunesse du poète, passé à l'ombre du château de Bezdez, et son retour à Prague, sa ville natale. » Vladimír Justl, « Quelques remarques au sujet de Holan ». In : *Vladimír Holan*, numéro spécial de la *Revue Plein Chant*, *op. cit.*, p. 72.

⁹⁸⁵ Vladimír Holan, *Noc s Hamletem, Toskána* (Une nuit avec Hamlet, Toscane) Prague, Československý spisovatel, 1969 ; *Une nuit avec Hamlet et autres poèmes*, trad. du tchèque par Dominique Grandmont, Paris, Gallimard, 1968 ; *Toscane*, trad. du tchèque par Yves Berget et Jiří Pelán, Saint-Pierre-La-Vieille, éditions Atelier La Feugraie, collection L'Allure du chemin, 2001.

narrateur du *Premier testament* se décline en notions antinomiques : âge adulte et enfance ; ville et campagne ; concret et abstrait ; présent et passé. Ayant été invité par une lettre à rejoindre une amie d'enfance, il prend un train pour revisiter le pays caractérisé par sa douce atemporalité qui contraste avec le temps réel de l'occupation. Or, avant d'entrer dans la maison de la femme qu'il a aimée, le poète-narrateur fait un détour et, en se promenant, il se rappelle des souvenirs. Cette remontée dans le passé le sépare temporairement des horreurs du monde. Le poète est parfois « réveillé » de sa méditation qui est d'ailleurs, selon ses mots, le synonyme d'«une absence de chemin ». Ce sont précisément les passages mettant en scène « l'absence de chemin » qui correspondent à l'introspection lyrique et atemporelle du héros principal. Le rôle de témoin oculaire, qui se livre à une observation, propre au poète-narrateur dans les passages épiques de *Premier testament* trouve dans cette posture son pôle opposé : la contemplation. Comme l'écrit Hans-Georg Gadamer dans « Herméneutique – théorie et pratique », ce terme, issu du latin *contemplatio*, contient en lui « l'idée de 'temple' et celle d'une participation à une cérémonie de culte »⁹⁸⁷ remplacée, dans la société moderne, par exemple par la contemplation des œuvres d'art. Or, dans *Premier testament*, c'est le paysage qui invite le poète-narrateur à vagabonder à travers les évocations de sa propre enfance. Gadamer constate que

[...] dans tout saisissement de cet ordre, on en oublie même le temps. Il est clair qu'il s'agit ici d'un séjourner auprès de quelque chose, et la temporalité d'un tel regarder, qui est un séjourner de cet ordre est un processus qui mérite la plus haute attention. [...]. Un tel regard et un tel « séjourner-auprès-de-la-chose » nous est si important que nous nous oublions.⁹⁸⁸

Cette définition de la contemplation de Hans-Georg Gadamer peut s'appliquer à l'état du poète-narrateur du *Premier testament* qui oublie son existence et se livre à une étude des images qui sont aussi d'ordre verbal. Le poète se laisse entraîner dans une contemplation,

⁹⁸⁶ Holan lui-même désignait la trilogie *Premier testament*, *Terezka Planetová* et *Par où passe le nuage* comme des « récits poétiques ». Cf. l'entretien avec Zdeněk Karel Slabý, *Nový Život*, [La Nouvelle Vie], 1955. Cité d'après « *Několik chvil s Vladimírem Holanem* » [Quelques instants avec Vladimír Holan], « *Rozhovory* », [Entretiens] in : *Spisy Vladimíra Holana, Bagately* [Écrits de Vladimír Holan, Bagatelles], Tome X, Litomyšl, Paseka, 2006, p. 495.

⁹⁸⁷ Hans-Georg Gadamer, « Herméneutique – théorie et pratique ». In : *Esquisses herméneutiques, essais et conférences*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 2004, p. 22 ; (*Hermeneutische Entwürfe Vorträge und Aufsätze*, Mohr Siebeck (Paul Siebeck), Tübingen, 2000).

⁹⁸⁸ *Ibidem*.

proche de l'état de rêve dans lequel les choses existent livrées à elles-mêmes, il est invité à se promener dans la sphère de la pure poésie lyrique.

Le poète-narrateur du *Premier testament* se laisse inviter par une femme aux maints visages, une femme qui se métamorphose en plusieurs figures, à l'instar des récits de Gérard de Nerval. Le poète-narrateur l'a connue jadis, au temps de son enfance, et la caractérise comme « la plus réelle des esquisses divines ».⁹⁸⁹ Elle vit dans la lumière, hors de la réalité apocalyptique du monde monstrueux de la ville qui a oublié le Verbe divin et va donc à sa perte. Le poète-narrateur, après avoir franchi le seuil de sa maison (dont il a été détourné par un vagabondage de plusieurs semaines), se promène avec elle dans un verger. Ensemble, ils y évoquent des souvenirs heureux liés à des motifs bibliques (par exemple celui de la pomme qu'ils ont partagée). La femme, qui était désignée dans la ville comme « celle qui est absente » reçoit le nom de Marie. Ce réseau d'images et le changement de dénomination de celle qui a invité le poète-narrateur à quitter le monde douloureux renforcent le contraste qui existe entre le monde réel, celui où Dieu est mort, et le paysage rêvé de l'enfance. Ce dernier évoque le Paradis habité par deux amoureux seuls car « Dieu a été chassé du Paradis ».

Le sentiment de solitude qui apparaît dans cette scène caractérise, par ailleurs, la trilogie des « récits poétiques » *Premier testament*, *Terežka Planetová* et *Par où passe le nuage*⁹⁹⁰ ainsi que le journal poétique *Lemuria* où Holan écrit, à propos de la solitude qu'elle représente pour le poète « une nourriture non moins indispensable que le pain ou les yeux

⁹⁸⁹ « nejskutečnější z božských skic ! » Vladimír Holan, *První testament*, [Premier testament]. In : *Sebrané spisy Vladimíra Holana, Příběhy*, [Écrits de Vladimír Holan, Récits], tome VII, éd. Vladimír Justl, Prague, Odeon, 1970, p. 60.

⁹⁹⁰ Dans un texte consacré à R. M. Rilke, Holan constate : « Člověk bez ní zůstává stále na periférii umění ». [« Sans elle [solitude], l'homme reste toujours à la périphérie de l'art. »], « O umění a kultuře, R. M. Rilke » [« De l'art et de la culture, R. M. Rilke »], (Československý rozhlas 3. 1. 1937), [La Radio tchécoslovaque]. In : *Spisy Vladimíra Holana, Bagately* [Écrits de Vladimír Holan, Bagatelles], Tome X, *op. cit.*, p. 437. (Holan collaborait avec le journal radiophonique « Prague » à partir de 1935, outre l'émission consacrée à Rilke, il en prépara une sur Gide et sa propre poésie. Cf. Olga Spilar, *Une vie*. In : *Vladimír Holan*, numéro spécial de la *Revue Plein Chant*, *op. cit.*, p. 33.). Cf. les annexes page 42.

fermés »⁹⁹¹. Ce sentiment auquel le poète ne put échapper durant toute sa vie est aussi inhérent à la philosophie existentialiste qui résonne dans ses œuvres des années 1930-1940.

Le poète-narrateur de *Premier testament* part loin de la réalité à l'instar d'Apollis, nom inventé par Holan dans *Lemuria*, (dans lequel nous lisons le mot « polis », communauté, cité et la préposition « a » qui marque la séparation du poète de la vie publique ou encore le nom du dieu Apollon, dieu grec du chant, de la musique et de la poésie) pour parler ironiquement du poète devant les « philistins » qui le regardent comme celui qui s'enferme dans sa tour d'ivoire pour ne pas voir les misères du monde. Or, par *Premier testament*, Vladimír Holan « atteste » être le contraire même du poète qui prend ses distances avec la communauté des citoyens, qui est indifférent « [...] aux voix à l'agora ».⁹⁹²

Ainsi, les vagabondages du poète-narrateur du *Premier testament* dans le monde irréel ne peuvent être en aucun cas lus comme un éloge de l'atemporalité. Le poète-narrateur déclare résolument qu'il ne veut chanter ni l'enfance ni « un retour, une fuite de nos jours ! »⁹⁹³

Le poète-narrateur supplie son amie de le guider « en tout ce qui est inattendu »⁹⁹⁴ et lui demande de le faire sortir du « tragique de la microcosmiade⁹⁹⁵ » afin qu'il oublie « le monde des spasmes » et le « cri des vendeurs de sangsues ».⁹⁹⁶ Il désigne sa guide comme appartenant à l'ordre des « petites sœurs de poésie »⁹⁹⁷ ce qui permet d'interpréter le lieu

⁹⁹¹ « [...] o samotě, která je mu krmí neméně nutnou než chléb nebo zatlačené oči. ». Vladimír Holan, *Lemuria*, Prague, Nakladatelství Brody, op. cit., p. 62.

⁹⁹² « Stále ty otázky, zda jsou mu lhostejné dni závratné hlady, hrůzy, jež vidíme, cítíme a promýšlíme. O hlasech na agoře, o hlasech zamíchaných do zbraní a do výčepů laciných iluzí. » [« Sans cesse ces questions, s'il est indifférent aux jours sujets au vertige de faim, horreurs que l'on voit, sent et sur lesquels on réfléchit. Des voix à agora, des voix mélangées dans les armes et dans les débits des illusions bon marché], Vladimír Holan, *Lemuria*, [Lemuria], op. cit., p. 62.

⁹⁹³ « [...] a nechci zpívat dětství snad / nějaký návrat, únik z dneška! » Vladimír Holan, *První testament*, [Premier testament]. In : *Sebrané spisy Vladimíra Holana, Příběhy*, [Écrits de Vladimír Holan, Récits], tome VII, op. cit., p. 53.

⁹⁹⁴ « Však dost už! – Drahá, ved' mne, v cokoliv, co je nenadálé. », *ibid.*, p. 62.

⁹⁹⁵ « z tragična mikrokosmiády », *ibid.*, p. 60. (Néologisme crée à partir de l'adjectif « micro » et substantif « cosmos » qui est modifié à l'aide du suffixe « -áda » qui le transforme en genre féminin, à l'instar d'« olympiáda » (olympiades).

⁹⁹⁶ « Jen ved' mne chvíli zjev tvůj / z tragična mikrokosmiády / v dotyk, jenž cítí, že jsi tady, / nejskutečnější z božských skic! ... / At' zapomenu na svět křečí, / svět, jehož přetlak nevyléčí / křik prodavačů pijavic / blanatý, lilkující v řeči. », [« Que ton apparence me guide un instant / du tragique de la microcosmiade / dans un toucher qui sent que tu es présente / la plus réelle des esquisses divines ! ... / Pour que j'oublie le monde des spasmes / le monde dont la surcharge ne guérit pas / le cri des vendeurs de sangsues membraneux, auberginant dans la parole. », *ibid.*, p. 60.

⁹⁹⁷ « Jak rosteš tím, že jsi vstoupilas / v řád menších sester poézie! » *Ibid.*, p. 56.

« inattendu » que le poète-narrateur désire explorer comme le monde de la poésie dans lequel il est initié par la femme-muse.

Marie, celle qui vit dans la lumière, lui ouvre la porte sur un paysage du souvenir de leur enfance et tient compagnie au poète-narrateur pour le faire entrer dans le jour qui s'oppose à la nuit de l'Histoire.⁹⁹⁸ La lumière à laquelle elle est associée fait allusion à l'illumination et à l'héritage rimbaldien ainsi qu'à la pureté n'existant que dans un monde onirique, atemporel ou encore mythique. Comme l'écrit Přemysl Blažiček, « la vie quotidienne crée le contraste le plus aigu vis-à-vis de la portée et la profondeur du mythe et vis-à-vis de ce qui en est resté dans la conscience générale »⁹⁹⁹ *Premier testament* met donc en œuvre ce contraste et les voyages dans le rêve accentuent, de façon implicite, l'horreur de la réalité dont la noirceur se reflète sur le fond mythique d'un blanc immaculé.

Par ailleurs, l'illumination, et le rêve sont des thèmes présents dans la poésie orphique qui a marqué les poèmes de Vladimír Holan dans sa période précédente. Cependant, la nouveauté de l'approche poétique dans *Premier testament* réside dans le fait que les « excursions » dans le paysage onirique de l'enfance du poète-narrateur sont fermement ancrées dans la trame d'un récit épique. Ce va-et-vient entre la réalité et le rêve rend le voyage du poète-narrateur de *Premier testament* plus complexe que celui du poète-témoin dans *Terezka Planetová* ou du forgeron devenu sans-abri dans *Par où passe le nuage*.¹⁰⁰⁰ Si le poète-narrateur de *Premier testament* cherche une pureté dans la sphère du rêve et souhaite accéder à la lumière grâce à sa guide, il reste néanmoins, pour ainsi dire, un pied sur terre. Au contraire, comme le montre l'analyse de Xavier Galmiche du poème « Sen » [« Rêve »]¹⁰⁰¹ du recueil *Kameni přicházíš ...* [Pierre, te voici...]:

⁹⁹⁸ « Pak metafory s toulkou shodné / a jako báseň bezdůvodné / mne odvádily k vítání / jiného kraje, jinam do dne [...] ». *Ibid.*, p. 45.

⁹⁹⁹ Přemysl Blažiček, « Skupina 42 – nové směřování poezie ; Přípravná studie pro Dějiny české literatury od roku 1945 », [« Groupe 42 – une nouvelle tendance de la poésie tchèque ; Une étude préparatoire pour l'Histoire de la littérature tchèque à partir de 1945 »]. In : *Česká literatura* [Littérature tchèque], l'année 46, No. 2 ; 1998, p.162.

¹⁰⁰⁰ Vladimír Holan, *Terezka Planetová*, Prague, František Borový, 1943 ; trad. par Pousse-en-Terre, Lenka Boková, Xavier Galmiche, Petra James-Křivánková, Christine Lafferrière [i.e. Laferrière], Tereza Riedlbauchová, Aurélie Rouget-Garma, Alena Žemličková; Montreuil, Ed. samizdat Lenka Boková, 2009 ; *Cesta mraku*, Prague, František Borový, 1945.

¹⁰⁰¹ In : *Kameni přicházíš ...* [Pierre, te voici...], Prague, František Borový, 1937.

[...] « Rêve », fait défiler des scènes qui peuvent apparaître comme exclusivement oniriques : des associations mentales provoquées par des sensations visuelles (le spectacle d'une fleur, comparée à un agneau léchant un bloc de sel, str. 5-6) ou auditives (le bruit de pas précipités, associé aux terreurs enfantines, str. 6-7); le motif final de la paupière, récurrent dans le recueil, semble indiquer qu'elles ne se présentent qu'à des yeux fermés.¹⁰⁰²

Il est tout à fait significatif que Holan publie un poème éponyme, « Sen » [« Rêve »], après les événements de Munich, en 1939 qui, nous le verrons, est composé des scènes qui marquent l'irruption de la vie quotidienne citadine dans le monde lyrique. La période entre 1937 et 1939 pourrait donc être désignée comme celle pendant laquelle le poète ouvre grand les yeux. D'après les mots de František Halas mis en relief par Xavier Galmiche, Holan a fait de « la tour d'ivoire une tour de guet ».¹⁰⁰³

Premier testament est dédié à Rainer Maria Rilke que Holan « traduisit abondamment » et qui fut aussi l'un de ses auteurs préférés.¹⁰⁰⁴ Selon Xavier Galmiche, il voyait en lui et en particulier dans les *Sonnets à Orphée* (1923), le modèle par excellence du poète en quête de cette 'illumination' (le legs de Rimbaud est évident), à laquelle parvient, au prix d'une certaine ascèse poétique, l'homme contemplant les phénomènes.¹⁰⁰⁵

Cette posture du poète contemplatif, le poète qui choisit la solitude car elle est nécessaire à l'accomplissement de sa vocation, est représentée par le personnage du poète-narrateur de *Premier testament* qui est forcé, par un pouvoir inexplicable, de revenir au cœur du monde souffrant auquel il doit apporter le Verbe, auquel il doit proposer une transcendance, car sans elle l'existence perd son sens. Holan remarquait : « étudiant, j'ai été enchanté par Knut Hamsun. Puis par Lenau... Rilke a été pour moi une grande rencontre. Mais mon chemin menait ailleurs. [...] ma route est dure, rocailleuse. Puis Mallarmé et Rimbaud, Valéry déjà

¹⁰⁰² Xavier Galmiche, *Vladimír Holan, le bibliothécaire de Dieu (Prague 1905-1980)*, op. cit., p. 82.

¹⁰⁰³ *Ibid.*, p. 20.

¹⁰⁰⁴ *Ibid.*, p. 85.

¹⁰⁰⁵ Xavier Galmiche précise que Oldřich Králík désigna le recueil de Holan, *Kameni přicházíš...* [Pierre, te voici...] comme « Poésie orphique » (*Lyrika orfická*) dans la recension « *Orfická lyrika* » in : *Listy* [Feuilles], 1937, pp. 401-408. Cité d'après Xavier Galmiche, *Vladimír Holan, le bibliothécaire de Dieu (Prague 1905-1980)*, op. cit., p. 85.

plus ». ¹⁰⁰⁶ Néanmoins, ce qui unissait Holan avec l'auteur autrichien d'origine pragoise à l'époque de l'écriture du *Premier testament* était aussi la réflexion sur le passé et sur l'impossibilité d'écrire les événements vécus (question abordée dans le journal poétique *Lemuria* dont nous avons parlé plus haut) qui se présente sous la forme de l'image d'un échec du retour dans le paysage de son enfance dans *Premier testament*. Comme l'écrit Rilke à propos de ses deux récits *Le roi Bohusch* et *Frère et sœur* écrits à Munich entre 1897 et 1898 basés sur ses souvenirs d'enfance passée à Prague : « Car de notre passé, nous ne possédons que ce que nous aimons. Et nous voulons posséder tout ce que nous avons vécu. » ¹⁰⁰⁷

Ainsi, nous l'avons vu, *Premier testament* rompt avec le symbolisme, probablement aussi parce que cette approche esthétique n'est pas adaptée aux temps mouvementés de la guerre. Par ailleurs, Xavier Galmiche réfléchit sur la notion de l'orphisme dans un contexte européen et constate que le terme fonctionne peut-être comme « un des maîtres mots » de l'époque :

L'orphisme est surtout connu par Apollinaire, qui l'utilisa pour désigner l'aspect initiatique du cubisme, mais Apollinaire n'est que l'un des acteurs d'un mouvement général qui, en référence à la doctrine historique de la secte orphique, où le rêve était conçu comme un voyage de l'âme, conçoit le poète comme un simple instrument par où passe le Verbe, qui le précède et le dépasse. Plus généralement, c'est de la quête de la poésie pure (exposée sous d'autres formes à la même époque en France par l'abbé Henri Bremond) que l'orphisme de Rilke devient l'emblème, fort d'un principe lyrique absolu [...] et d'une poésie de visions, fondée sur le relais constant des métamorphoses. ¹⁰⁰⁸

Si le poète-narrateur de *Premier testament* s'aventure dans un rêve poétique, ce dernier ne constitue qu'une parenthèse dans l'histoire narrée d'un voyage qui mène de la ville à la

¹⁰⁰⁶ Ces propos recueillis en 1955 sont cités d'après Olga Spilat, *Une vie*. In : *Vladimir Holan*, numéro spécial de la *Revue Plein Chant*, op. cit., p. 34.

¹⁰⁰⁷ « [...] denn wir besitzen von der Vergangenheit nur das, was wir lieben. Und wir wollen alles Erlebte besitzen. » Reiner Maria Rilke, l'avant propos de *Zwei Prager Geschichten (König Bohusch, Die Geschwister)*, in : *Rainer Maria Rilke Werke*, tome 3, « Prosa und Dramen », Insel Verlag Frankfurt am Main und Leipzig, 1996. [*Histoires pragoises*, trad. de l'allemand par Maurice Betz, Hélène Zylberberg et Louis Desportes, Paris, Éditions du Seuil, « Points », 1997 ; (l'avant propos de l'auteur fut rédigé en février 1899).

¹⁰⁰⁸ Xavier Galmiche, *Vladimir Holan, le bibliothécaire de Dieu (Prague 1905-1980)*, op. cit., p. 85.

campagne (où le héros principal s'égaré pour exploiter ses souvenirs et où il médite sur le destin du monde). Alors que dans les récits poétiques de rêves de Rilke, le rêve était un territoire de la création détachée de la réalité, dans *Premier testament* le rêve est associé à la méditation et au souvenir (considéré, selon Jiří Opelík, comme un principe lyrique¹⁰⁰⁹). Le poète-narrateur, en se plongeant dans un rêve, se souvient de son devoir de rester réveillé afin de poursuivre sa tâche qui consiste à connaître et à nommer les profondeurs de l'existence :

Et après, comme celui qui demande plus près,
tu commenças à savoir (avant qu'il ne fallait),
que ceux étant des courants légers de la vie,
eux, ils ne pourront atteindre le fond jamais, [...]¹⁰¹⁰

Ce rappel de sa vocation qui surgit devant le poète-narrateur dans son enfance comme une nécessité constitue aussi le cœur de sa déclaration. Car, comme son titre l'indique, *Premier testament* est un legs du poète à ses contemporains dont Jiří Opelík constate qu'il fut « arraché avant l'heure au poète par une époque meurtrière. »¹⁰¹¹

Le poète-narrateur s'engage à rester fidèle à la vérité du Verbe, à être le messenger de la parole poétique qui frôle l'indicible.¹⁰¹² En descendant dans les sphères oniriques de la poésie lyrique il commet presque un acte héroïque car il s'oppose aux tendances répandues des « Personnes » (« la Personne » est une image allégorique inventée par Josef Čapek dans *Le Pèlerin boiteux* pour désigner un nouveau type d'homme arriviste, sympathisant de

¹⁰⁰⁹ Jiří Opelík, *Holanovské nápovědy* [Suggestions pour lire Holan], *op. cit.*, p. 60.

¹⁰¹⁰ « Pak, jako ten, kdo blíž se ptá, / začal jsi chápat (dřív než radno), / že kdo jsou lehčí vody života, / nedostanou se nikdy na dno, [...] ». Vladimír Holan, *První testament*, [Premier testament]. In : *Sebrané spisy Vladimíra Holana, Příběhy*, [Écrits de Vladimír Holan, Récits], tome VII, *op. cit.*, p. 49.

¹⁰¹¹ « [...] testament první, smrtící dobou předčasně vynucený. » Jiří Opelík, *Holanovské nápovědy* [Suggestions pour lire Holan], *op. cit.*, p. 61.

¹⁰¹² Remarquons que Rilke lui-même écrit le *Testament*. Selon Ernst Zinn, cela ne ressemble pas à une « confession privée et intime, mais à un témoignage d'une valeur supra-personnelle et d'une signification exemplaire. » Rainer Maria Rilke, *Testament*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p.82. Le *Testament* de Rilke fut écrit en avril 1921 et publié sous le titre *Das Testament* pour la première fois en 1974 à l'Insel Verlag Frankfurt am Main und Leipzig.

l'idéologie nazie). Ces gens-là « ce qu'ils ne voient pas et ni ne comprennent / ils le détestent (car ils ont peur) ». ¹⁰¹³

Le poète pénètre dans des sphères oniriques à la recherche de l'illumination qui l'aide à faire face à la réalité. Comme l'écrit Lucie Koryntová à propos de « Désir » de *Vanutí* [*Souffle*]:

Ce sont des moments où le poète s'arrache à la vision banale de la réalité, où la réalité lui apparaît soudainement dans son caractère miraculeux, et où lui-même a l'impression de se trouver hors la raison et hors la langue. Cette tentative le mène au paradoxe de parler à travers le silence (où plutôt à travers « le fait de se taire », *mlčení*). Dans un autre poème en prose des années 1930, *Fragment* (1933), Holan parle de la poésie comme de cet [*art de se*] *taire musicalement*. ¹⁰¹⁴

Si dans *Vanutí* [*Souffle*] la réalité a un « caractère miraculeux », dans *Premier testament*, elle est monstrueuse et apocalyptique. Il faut souligner que le monde s'y réduit à la ville appartenant au régime nocturne que le poète quitte afin de s'approcher de la lumière qui ne fait que lui rappeler que sa place est dans le monde de la souffrance. Le poète-voyageur de *Premier testament* se plonge dans son for intérieur, dans ses souvenirs lointains lui offrant un refuge qui est le contraire de tout « ce que tu sais des horreurs du monde » ¹⁰¹⁵ C'est dans ce contexte que le poète tombe dans un silence que le narrateur du *Premier testament* désigne comme un moyen de s'approcher de ce qui est « inattendu », de la transcendance : « il [le poète] est le plus près de toi [Dieu], gardant le silence [...] ». ¹⁰¹⁶ Ce silence fait écho aux horreurs du monde, à la situation désespérée de l'homme au bord d'un gouffre.

¹⁰¹³ « Co nevidí a nechápu / to nenávidí neb se bojí [...] ». Vladimír Holan, *První testament*, [Premier testament]. In : *Sebrané spisy Vladimíra Holana, Příběhy*, [Écrits de Vladimír Holan, Récits], tome VII, *op. cit.*, p. 59.

¹⁰¹⁴ Lucie Koryntová, « 'La Mort de celui qui mourait au verger' de *Souffle*, 1932. Un symbolisme taciturne ». In : Xavier Galmiche, *Vladimír Holan, le bibliothécaire de Dieu (Prague 1905-1980)*, *op. cit.*, p. 69.

¹⁰¹⁵ « A ty? Už zas se potápíš / v své nitro, zprvu jako opak / všeho, co z hrůzy světa víš », Vladimír Holan, *První testament*, [Premier testament]. In : *Sebrané spisy Vladimíra Holana, Příběhy*, [Écrits de Vladimír Holan, Récits], tome VII, *op. cit.*, p. 39.

¹⁰¹⁶ « on, nejbliž tobě, když je tich, [...] » *Ibid.*, p. 85.

Dans les temps difficiles de la Deuxième république tchécoslovaque et du Protectorat, l'image de la mort menaçante apparaît à travers la métaphore du train.

Traverse ces compartiments...C'est encore
et encore la même chose, mal mûrie
sous le soleil de nerfs que l'on appelle le heurt.
Au noir, ainsi à la mort allons-nous,
nés du mensonge du cercle, au centre mentons-nous,
où chacun de nous est comme son compétiteur
et nous ne le savons pas, ne le savons pas....¹⁰¹⁷

Le poète met en œuvre un champ lexical caractérisant la nature de l'existence humaine, à savoir l'impuissance, à travers l'évocation de la maladie et de la vieillesse, du désespoir et de l'incapacité de l'homme à agir sur son destin qui lui reste inconnu et face à la mort qui est sa seule certitude, exprimée dans cette strophe.

Par ailleurs, le motif de la rêverie dans un wagon de train rappelle la lettre de Charles Baudelaire adressée à son éditeur Poulet-Malassis. Baudelaire eut l'idée d'écrire le poème « La danse macabre » des *Fleurs du mal* en voyageant dans un train¹⁰¹⁸. Le thème de la mort est aussi présent dans le deuxième recueil publié de Vladimír Holan, *Le Triomphe de la mort, Poésies 1927-1928 [Triumf smrti. Verše 1927-1928]*.¹⁰¹⁹

Dans *Premier testament*, Holan développe une réflexion sur la situation actuelle de l'homme dans le monde et sur la difficulté du passage du temps de l'innocence vers le présent marqué par la lourdeur de l'existence. Les images de la mort et de la tristesse constituent un contraste vis-à-vis des souvenirs de l'enfance du poète. Le poète-narrateur incarne lui-même cette contradiction. Il passe d'un monde immobile car dépourvu de temps (qui correspond à la sphère onirique) à la réalité mouvementée. Il se désigne comme « celui qui rêve et marche ».

Or, toi comme celui qui rêve et marche

¹⁰¹⁷ « Projdi ta kupé... Je to stále / a stále totěž, nedozrálé / pod sluncem nervů zvaným šok. / Načerno takto k smrti jedem, / vyhlání kruhem, lhouce středem, / kde každý jsme jak její sok - / a nedovedem, nedovedem... ». *Ibid.*, p.85.

¹⁰¹⁸ Cf. le chapitre 3. 4. dans la première partie de notre thèse.

¹⁰¹⁹ Ladislav Kuncíř, *Philobiblon, vol. 14*, Prague, 1930.

réfléchissais encore à l'étage,
qui le lendemain, sensible au rond
jettera la pierre le plus loin par la main gauche [...] ¹⁰²⁰

Cette strophe révèle l'engagement que compte prendre le poète-narrateur vis-à-vis du monde. Malgré le fait qu'il se trouve encore « à l'étage » il se préoccupe déjà des petites histoires du monde, des événements qui deviendront les pierres de touche de la mythologie du quotidien des artistes du Groupe 42.

Le drame, mot employé dans *Premier testament* et qui seul peut qualifier la période qui suivit Munich joua naturellement un rôle dans le changement esthétique de Holan. Xavier Galmiche esquisse une ligne directe entre « la tonalité de tragédie historique » et « le retour du narratif » ¹⁰²¹ en constatant

Ce que disent déjà les recueils *Pierre, te voici...* (1937) et *L'Arrière-tonnerre* (1940), ainsi que les textes des années 1939-1942 publiés bien plus tard dans *Sans titre* (1963), est la nécessité d'insérer une poésie singulière, qu'on aurait pu croire égotiste, dans une dimension existentielle, qui prenne en charge la souffrance d'autrui et le lot commun [...]. ¹⁰²²

Le poète narrateur de *Premier testament* est dévoré par une angoisse existentielle et en même temps reste fidèle à l'idée d'une transcendance possible, qui est néanmoins cachée aux yeux de ses contemporains, aveugles car devenus prisonniers du temps présent qui n'est autre qu'un totalitarisme sanguinaire et déshumanisé.

Premier testament est une œuvre fondatrice de la littérature existentialiste tchécoslovaque qui évoluera, à la suite des événements historiques, après la signature des accords de Munich et du début de la Seconde Guerre mondiale, indépendamment de la philosophie existentialiste française.

¹⁰²⁰ « Leč ty jak ten, kdo sní a chodí, / přemítals ještě na poschodí, / kdo zejtra, citliv k oblému, / levačkou kámen nejdál hodí [...] » in Vladimír Holan, *První testament*, [Premier testament]. In : *Sebrané spisy Vladimíra Holana, Příběhy*, [Écrits de Vladimír Holan, Récits], tome VII, *op. cit.* p.49.

¹⁰²¹ Xavier Galmiche, *Vladimír Holan, le bibliothécaire de Dieu (Prague 1905-1980)*, *op. cit.*, p. 171.

¹⁰²² *Ibid.*, p. 20.

La revendication du legs du poète-narrateur de *Premier testament* est de rapprocher l'homme du monde et surtout de lui-même et de ses valeurs par le biais de l'art qui essaie de représenter

[...] la façon d'exister de l'homme dans l'espace de la civilisation moderne, dans son quotidien et banalité, les conséquences qui se manifestent notamment par une décomposition analytique de la réalité et par un regard objectif, des tendances diverses menant vers la création épique, la dépoétisation et vers la prosaïsation.¹⁰²³

Ce rapprochement est aussi l'idée clef du manifeste *Le monde dans lequel nous vivons* de Jindřich Chalupecký, publié par Holan qui est, en 1940, le rédacteur du programme du théâtre d'E. F. Burian, *Program D40*. Comme l'écrit Vladimír Justl :

Ses histoires, ses compositions, ses cycles, ainsi que bien d'autres poèmes de la moindre longueur, sont en fait des *mythes modernes*. À partir de la simple banalité du réel, Holan parvient à élargir au général, à l'abstraction, à partir du temps concret, il atteint l'intemporalité. La réalité sur laquelle il se fonde – tout comme il se fonde, en se livrant à ses expériences linguistiques, sur la réalité de la langue et sur son code génétique – est pour lui une source de connaissance, un point de départ, un tremplin vers ce qui s'intitule poème.¹⁰²⁴

Holan entame une correspondance avec Jindřich Chalupecký en 1939 et entre en contact avec Jiří Kolář, le premier membre poète du Groupe 42 en 1940 donc pendant la période de la rédaction du *Premier testament*. Kolář partage avec Holan le goût de la poésie épique ayant pour thème la ville. Par ailleurs, les recherches esthétiques portant sur ce sujet se multiplient dans la création des jeunes artistes de la génération des années 1940, par

¹⁰²³ «[...] způsob existence člověka v prostředí moderní civilizace, v jeho každodennosti a všednosti, důsledky, jež se projevují zejména analytickým rozkladem skutečnosti a jejím věčným viděním, různorodými tendencemi k epizaci, depoetizaci a prozaizaci básnického tvaru.» Zdeněk Pešat, « Literární skupina 42 ». In : *Skupina 42 : antologie* [L'Anthologie du Groupe 42], éd. Zdeněk Pešat, Eva Pešatová, Brno, Atlantis, 2000, p. 449.

¹⁰²⁴ Vladimír Justl, « Quelques remarques au sujet de Holan ». In : *Vladimír Holan*, numéro spécial de la *Revue Plein Chant*, op. cit., pp. 76-77.

exemple les futurs membres du Groupe 42, ou encore chez František Hrubín et Bohumil Hrabal.¹⁰²⁵

La réflexion existentialiste va de pair avec la recherche de nouvelles techniques poétiques. Les poèmes « Sen »¹⁰²⁶ [« Songe »], publié en 1939, et *Premier testament* contiennent des passages « oraux » composés d'insertions de paroles « de la rue », de gens ordinaires qui retentissent comme des témoignages de brefs moments de la vie citadine. Comme l'écrit Mojmír Grygar, ces poèmes évoquent « l'atmosphère apocalyptique au début de l'occupation et de la guerre » et « le thème de la ville apparaît également dans d'autres compositions, il s'agit, en effet, d'un sujet qui était alors, comme on dit, *dans l'air*. »¹⁰²⁷

Avec le thème de la ville se développe aussi l'intérêt pour les hommes qui l'habitent. Holan explique cette atmosphère de l'occupation dans une interview: « Après Munich, pour nous l'Occident avec la force grossière des machines n'était plus intéressant. Ici, je voyais un homme vivant. »¹⁰²⁸ L'intérêt pour les gens de la ville est lisible par exemple dans le poème « Sur le trottoir » du recueil *Na postupu* [*En marche*], écrit en 1943-1948 et publié en 1964¹⁰²⁹. Le poète, jouant le rôle de témoin oculaire, observe une vieille vendeuse de journaux qui devient merveilleuse dans sa banalité.

C'est une vieille marchande de journaux
qui se traîne tous les jours en boitant jusqu'ici...
Quand, n'en pouvant plus de le porter,
elle laisse enfin tomber son paquet d' « éditions spéciales »,
elle s'assoit dessus et s'endort...
Ceux qui passent par là

¹⁰²⁵ Bohumil Hrabal est auteur des « épopées » *Krásná Poldi* [*Poldi la Belle*] et *Bambino di Praga*, rebaptisé *Kafkárna* (*Kafkaesque*) in : *Inzerát na dům, ve kterém už nechci bydlet*, *op. cit.* ; trad. par Cladia Ancelot, *Vends maison où je ne veux plus vivre*, *op. cit.*. Cf. Xavier Galmiche, *Vladimír Holan, le bibliothécaire de Dieu (Prague 1905-1980)*, *op. cit.*, p. 51.

¹⁰²⁶ Traduction proposée par Xavier Galmiche en opposition avec le poème éponyme en tchèque du recueil *Kameni přicházíš...* [*Pierre, te voici...*] qu'il traduit comme « Rêve ».

¹⁰²⁷ Mojmír Grygar, « Le poète des entretiens nocturnes », *Revue de Belles-Lettres*, Genève, No. 1-2, 114^e année, 1991, p. 162.

¹⁰²⁸ « [...] *Po Mnichovu nás přestal Západ s hrubou silou strojů zajímat. Tady jsem viděl živého člověka.* » Entretien de Zdeněk Karel Slabý, *Nový Život*, [La Nouvelle Vie], 1955. Cité d'après « *Několik chvil s Vladimírem Holanem* » [« Quelques instants avec Vladimír Holan »], « *Rozhovory* », [« Entretiens »], in : *Spisy Vladimíra Holana, Bagately* [Écrits de Vladimír Holan, Bagatelles], Tome X, *op. cit.*, p. 494.

¹⁰²⁹ *Na postupu. Verše z let 1943-1948* [En marche. Poésies des années 1943-1948], Prague, Československý spisovatel (České básně, [Poèmes tchèques] vol. 236); 1964.

y sont tellement habitués qu'ils ne la voient plus –
et elle, mystérieuse et muette comme une sibylle,
cache ce qu'elle devrait offrir

Il se met à pleuvoir...¹⁰³⁰

Comme l'écrit Petr Král.

La Prague de Holan est encore différente. Comme Seifert – et à la différence de Kolář ou Nezval-, il évoque rarement la ville pour elle-même, en cherchant à saisir la singularité de son espace, de ses objets ou de son atmosphère. Le mystère, chez lui, est toujours d'abord celui des hommes (ou de ses propres états intérieurs), plongés dans une nuit immémoriale et universelle où ils semblent de nouveau subir l'assaut d'un mal originel.¹⁰³¹

Le procédé d'insertion de propos aléatoires dans *Premier Testament* de Holan est un autre point qui unit l'œuvre de Holan avec l'esthétique du Groupe 42. Comme l'écrit Xavier Galmiche

La voix d'un narrateur se fait entendre, même timidement, derrière celle de l'histoire ; dans le cycle des *Récits*, elle se dédouble, bifurque et se contredit, et voilà lancé la grande machine, l'infini et la démultiplication de la voix : car une fois surgie l'autre voix (quelconque mais autre), il n'y a pas vraiment de limite sinon pratique (le temps qu'on met à écrire) à l'inclusion d'une voix supplémentaire, telle ou telle autre.¹⁰³²

La démultiplication de voix, de langues ou des sons qui se superposent sont des traits marquants de la littérature inspirée par les métropoles. Dans le poème « Sen » [« Rêve »] de Holan, les voix vivent leur propre vie qui est indépendante des émetteurs. Le poète les enregistre, tel un témoin auditif (ce même motif apparaît dans le poème épique *Terezka Planetová*. Le narrateur entend un accident survenu dans un verger sans le voir). La parole s'oppose au silence de la campagne, le bruissement de l'espace urbain évoque un perpétuel mouvement. De même, ce qui reste de la végétation se courbe sous le poids de la

¹⁰³⁰ Dominique Grandmont, *Histoires*, choix de textes, Paris, Gallimard, « Du monde entier », 1977, p. 85.

¹⁰³¹ Petr Král, « La Prague de Holan ». In : *Vladimír Holan*, numéro spécial de la *Revue Plein Chant*, *op. cit.*, p. 85.

¹⁰³² Xavier Galmiche, *Vladimír Holan, le bibliothécaire de Dieu (Prague 1905-1980)*, *op. cit.*, p. 223.

civilisation polluante et pesante. Holan a recours à la figure de personnification (celle des arbres et du train) afin de mettre la voix d'homme au même niveau avec les sons que produisent les machines tandis que la nature continue à vivre silencieusement en marge de la zone industrielle.

À gauche, à côté des baraques,
de pauvres tilleuls font du thé
contre la grosse toux noire du train,
étouffé dans une courbe élancée,
qui est dérangée par une demande mensongère :
« Ne faites pas de feu dans le chauffage,
on étend le linge ! Vers dix heures ! »...¹⁰³³

Intra muros, les passants n'ayant pas de visages déroulent des fils de paroles dans les rues, avec lesquels le poète tisse un texte. *Premier testament* s'ouvre sur l'image de la promenade d'un personnage nommé le Marcheur mal assuré. Le poème, construit sur un réseau d'images antithétiques, comme nous l'avons vu, contient des extraits de voix entendues dans une banlieue. Ce passage est particulièrement proche de la poésie de Jiří Kolář et d'Ivan Blatný que nous étudierons ultérieurement.

Selon les zones les voix résonnent en parlant :
« Que vous prend-il, avec hésitation – »
« Il faut que tu viennes, sûrement ! -»
« Les intérêts bancaires ? C'est... » « Taxi ! Attention ! »
« ...du verbe envoûter, comme tu sais, d'ailleurs. »

[...]

« ... c'est plutôt le nez qui brille qui fait cette lueur. »
« Journal ! Edition spéc... » « Les ordures
par ici... » « Ouais, ces Messieurs de la Levure ! »

[...]

« Edition du soir! Pragu... » « Sois pas méchante! »
« Où est ce tonneau? » « Ici, je le roule! »

-----¹⁰³⁴

¹⁰³³ « Nalevo, stranou od baráků / ubohé lípy vaří thé / na velký černý kašel vlaku, / dušený v křivce protáhlé, / již ruší něčí prosba klamná : « Nevypaluj zejtra kamna, / všěšme prádlo ! K desáté! » « Sen », [« Rêve »]. In : Vladimír Holan, *Transcendentála* [Transcendentale], Prague, Academia, 1999, p. 17.

Le poète observe le monde en gardant une certaine distance. Celle-ci devient considérable lorsqu'il observe les gens, des « *animalcules* aux corpuscules » à l'échelle de l'univers.

Et ainsi cela circule allant
des *animalcules* aux corpuscules
perturbé uniquement par le tram ou le bus
mastiquant avec délectation la vase
clappant du côté gauche clappant du côté droit
de sa langue d'asphalte qui sait aussi
d'autres saveurs, les goûts de l'horreur...
Trois maisons avalées, les voix
se remettent à résonner : « Je suis navré! »
« Il nous a eus, c'est dégueulasse! »
« Un os? » « Ecoutez, mon vieux, laissez tomber! »¹⁰³⁵

Ses êtres d'une taille insignifiante sont sensibles à l'horreur, mot clef qui surgît dans la poésie de Holan des années de la guerre.

Le flux des voix s'entrecourent, se mêlent, créent ainsi des dialogues étranges dans lesquels les questions ne reçoivent jamais de réponses ; ce procédé relève de la technique du collage qui fut abondamment utilisée par les artistes du Groupe 42. Comme l'écrit Mojmír Grygar

La critique relie souvent, et à juste titre, le procédé utilisé par Holan dans l'exploitation de la technique du collage (ou du *rollage*, si l'on pense à la technique employée plus tard par Jiří Kolář, consistant dans l'interprétation de deux contextes

¹⁰³⁴ « *Je slyšet hlasy různých zón : / „Co vás to nemá, spíše jaksí – “ / „Tak koukej přijít, na betón!“ / „Úroky? To je...“ „Pozor, taxi!“ / „...od uřknouti, jak přece viš.“ [...] „...lesk na nose to dělá spíš.“ / „Noviny! Zvláštní vyd--- “ „To smetí / daj sem...“ „Jó, páni vod Kvasnic!“ [...] „Večerník! Praha...“ „Nebud' zlá!“ / „Co je s tím sudem ? „Už ho kulím!“ - / -----» Vladimír Holan, *První testament*, [Premier testament]. In : *Sebrané spisy Vladimíra Holana, Příběhy*, [Œuvres complètes de Vladimír Holan, Récits], tome VII, *op. cit.*, pp. 14, 15 et 16 ; *Premier testament* ; extraits trad. du tchèque par Katia Křivánek, *Revue des Belles-Lettres*, « Vladimír Holan », No. 1-2, l'année 114, 1991, pp. 59, 60 et 61.*

¹⁰³⁵ « *A tak to běží dokola / z animul hned ke korpuskulím / a ruší to jen tram či bus, / jenž na blátě si pochutává / a mlaská zleva, mlaská zprava / jazykem asfaltu, jenž znává / i jiné chutě, chutě hrůz... / Když spolk tři domy, znovu smí to / zahlučet hlasy : 'Je mi líto!' / 'Ten nás vzal na paklík, no hnus!' / 'Kost?' – 'Koukaj, fotr, nechaj si to!' » Vladimír Holan, *První testament*, [Premier testament]. In : *Sebrané spisy Vladimíra Holana, Příběhy*, [Œuvres complètes de Vladimír Holan, Récits], tome VII, *op. cit.*, p. 16 ; *Premier testament*, extraits trad. par Katia Křivánek, *Revue des Belles-Lettres*, *op. cit.*, p. 61.*

thématiques souvent contradictoires) et la matière dont il a laissé perturber la continuité de l'intonation de ses vers par l'irruption du chaos cacophonique de bribes de dialogues et d'exclamations, à la poétique de l'avant-garde cubo-futuriste.¹⁰³⁶

Ce procédé artistique constitue une réponse à la philosophie existentialiste. Si le futurisme et le cubisme développent l'art du collage comme une façon d'explorer les possibilités des zones abstraites, les collages des années 1940 proposent une variante à la situation de l'existence fragmentaire de l'homme vivant dans une époque où Dieu est mort. Georges Bataille, influencé par la philosophie de Nietzsche et particulièrement intéressé par ce sujet écrit :

La mort de Dieu rejette tout d'abord la plus grande partie de l'existence humaine dans le non-sens, l'absence de fin et l'existence fragmentaire de chaque fonction spécialisée. Le surhumain se propose nécessairement à l'identification affective dans un monde où Dieu est mort et il se propose seul. Il est à la fois exigence, accomplissement et conséquence de la mort de Dieu.¹⁰³⁷

La cacophonie reflétant le chaos de l'existence est aussi un signe de la solitude¹⁰³⁸. L'écriture fragmentaire de brèves images de la zone urbaine qu'adopte Holan dès la fin de 1938 dans son journal poétique *Lemuria* [*Lemuria*]¹⁰³⁹ devint la prémisse des œuvres des artistes du Groupe 42, mais on trouve ces procédés également chez Jakub Deml.

¹⁰³⁶ Mojmír Grygar, « Le poète des entretiens nocturnes ». In : *La Revue de Belles-Lettres*, op. cit., p. 162.

¹⁰³⁷ Georges Bataille, « Vingt propositions sur la mort de Dieu », *Nulle part*, « La Lucidité », No. 3, avril 1984, p. 62. [Selon la note de Dominique Rabourdin, les « Vingt propositions sur la mort de Dieu » furent vraisemblablement rédigées en 1936 et une partie des « Propositions » (numérotées de 6 à 15 fut publiée dans la revue *Acéphale* datée du 21 janvier 1937). La proposition numéro 4 ici citée parut pour la première fois dans la revue *Nulle part*, « La Lucidité », pp. 60 - 69.

¹⁰³⁸ Angelo Maria Ripellino constate dans son beau langage fleuri : « Holan est habile aussi dans les expériences de phonographie brute, il est expert dans le dragage des conversations de rue, comme on le voit dans l'ouverture du *Premier testament* où le 'marcheur', passant par les rues matinales de Prague [...]. Une égale trivialité informe les bribes de conversations en plusieurs langues au wagon-restaurant de *Toscane*. Angelo Maria Ripellino, « Une nuit avec Holan ». In : *Vladimír Holan*, numéro spécial de la *Revue Plein Chant*, op. cit., p. 17.

¹⁰³⁹ Cf. par exemple : « *Kamelot, dobře věda, že není o čem psát a že noviny nezabírají, křičí : 'Zvláštní vydání! Lípa obalená jahodami!' A pak : 'Večerní slovo! Politika! Dnes nebude svítit elektrika!' » », Vladimír Holan, *Lemuria*, op. cit., p. 148. [« Un camelot, sachant pertinemment qu'il ne se passe rien et que les journaux ne s'écoulaient pas, crie : 'Édition spéciale ! Un tilleul couvert de fraises !' Puis : 'Le Soir ! La Politique ! Le courant sera coupé aujourd'hui !' »] ; trad. par Erika Abrams. In : *Vladimír Holan*, numéro spécial de la *Revue Plein Chant*, op. cit., p. 128.*

Bedřich Fučík témoigne de la relation qu'ont entretenue Deml et Holan dans un article intitulé « Holan à Tasov ».

Jamais je n'ai parlé de Vladimir Holan avec Deml, aussi n'ai-je pu soupçonner que leur relation fût personnelle – pour la poésie de Holan l'exégèse plein d'amour que Deml fait de ses vers prouve combien il les aimait. Il paraît de plus en plus clairement, et pas seulement à moi-même, que l'autre continuateur de Deml, sur le pôle opposé, est Vladimir Holan.

Malgré les affinités artistiques, les deux poètes s'opposaient fondamentalement par leurs caractères personnels décelables dans leur œuvre :

Tandis que Deml, plus sensuel et plus matériel, ressuscite toujours d'entre les morts, Holan, plus intellectuel et plus abstrait, « poète intrinsèquement sombre », dans l'opiniâtreté de son élan, tombe franchement, la tête haute, orgueilleux, obstiné, dans la victoire paradoxale de la débâcle, seul, toujours plus seul sur cette terre – et il n'est que son verbe pour rester et illuminer.¹⁰⁴⁰

Enfin notons que pour Holan, Jakub Deml représentait le compagnon de route d'un solitaire qui entretient un monologue avec ses auteurs favoris. Ainsi, écrit-il, d'après le texte de Fučík : « Vous, Jakub Deml, vous êtes là-bas, me dis-je, et cela m'est clair. Moi, je suis ici, et il fait sombre. »¹⁰⁴¹

Les recherches esthétiques et poétiques des deux auteurs trouvent un parallèle dans l'œuvre de l'un des membres du Groupe 42, Jan Hanč dans les années d'après-guerre. Ses treize « cahiers » constituent un témoignage frappant de l'époque et une œuvre existentialiste, proche par exemple de *Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline, par sa cruelle vérité nue de ce que fut la vie d'un poète maudit. Hanč, auteur dont l'œuvre ne put paraître que de manière posthume, acceptait son destin de marginal. Ses cahiers- journaux, où il note aussi bien des petits événements de la vie quotidienne que des commentaires sur la situation d'une société évoluant sous le joug de la dictature communiste et des pensées

¹⁰⁴⁰ *Ibid.*, p. 136.

¹⁰⁴¹ *Ibidem.*

philosophiques, créent un pendant à la « poésie diarique » de Vladimír Holan¹⁰⁴² qui se désigne lui-même comme un solitaire qui parlera lorsque tout le monde finira par se taire dans un poème écrit après le Coup d'État en avril 1948.¹⁰⁴³

2. 3. Le centenaire de la mort de Karel Hynek Mácha en 1936 et l'écho de son œuvre dans *Premier testament*

La promenade d'un personnage nommé le Marcheur mal assuré constitue le prologue au voyage du poète-narrateur de *Premier testament*. Le Marcheur mal assuré incarne « la banalité même » et le destin de tout homme, cet homme qui n'est que « chagrin, peur et drame ».¹⁰⁴⁴

C'est le matin... le Marcheur mal assuré
chemine dans une allée... des miettes aux oiseaux semer...
Il n'est autre que la banalité même mais
il peut sembler tellement subtil, gris, menu
qu'il aurait pu dormir à l'abri d'un cheveu,
celui de la misère, de la mort, du chagrin...¹⁰⁴⁵

Cette figure est porteuse de la fragilité humaine et du désespoir d'une époque dépourvue de toute croyance. Le Marcheur Mal assuré, tel un pèlerin allégorique situé dans un décor urbain de l'époque moderne, rentre dans une maison qui est aussi sa tombe. La lourdeur de l'existence sans issue est rappelée aussi par d'autres caractéristiques du Marcheur mal assuré: il vit dans une tombe comme un enterré vif, il est frêle, menu et pratiquement muet.

¹⁰⁴² Cf. Xavier Galmiche, *Vladimír Holan, le bibliothécaire de Dieu (Prague 1905-1980)*, *op. cit.*, p. 40.

¹⁰⁴³ « Omluvte samotáře, který ještě dýchá / a který promluví, / jako už jednou, * / až budou zase všichni zticha, zticha! /* 1938 a dále », [« Excusez un solitaire qui respire encore / et qui parlera, / comme déjà une fois*, / quand tout le monde va à nouveau se taire, se taire ! / * 1938 et suivantes »], écrit au début d'avril 1948, Vladimír Holan, *Básně nezařazené do sbírek, z časopisů a z pozůstalosti*, [Des poèmes non-inclus dans des recueils, des revues et de l'héritage]. In : *Spisy Vladimíra Holana, Bagatelly* [Écrits de Vladimír Holan, Bagatelles], Tome X; *op. cit.*, p.225.

¹⁰⁴⁴ « že jsme jen žal a strast a drama », Vladimír Holan, *První testament*, [Premier testament]. In : *Sebrané spisy Vladimíra Holana, Příběhy*, [Écrits de Vladimír Holan, Récits], tome VII, *op. cit.*, p. 29.

¹⁰⁴⁵ « Je ráno...Vrátký kráčivec / jde aleji...Jde ptáčkům sypat... / Je všednost sama, jenže přec / tak jemným, šedým, outlým případ', / že uvnitř vlásku spát by moh', / ve vlásku bídy, smrtky, žalu... ». *Ibid.*, p. 11.

Le Marcheur mal assuré incarne l'horreur et l'incertitude de l'existence. Indirectement, sa façon d'être prolonge l'interrogation levée dans les récits de pèlerinage de Karel Hynek Mácha, et dans *Jean le violoneux* [*Jan houslista*] de Josef Hora : que restera-t-il d'un homme après la mort, y a-t-il une issue à l'existence humaine ?

La philosophie existentialiste délègue la responsabilité morale à l'homme, ce qui lui inspire aussi un sentiment de solitude face à un destin sans issue ainsi que face aux horreurs dont il est le seul auteur. Dans la mesure où l'homme se forge lui-même, car l'existence précède l'essence, l'oubli de sa propre histoire peut lui être fatal. Dans la poésie de Holan, l'existence est liée à la douleur et à la souffrance de la vie et rappelle ainsi à l'homme sa petitesse vis-à-vis de l'univers.

Comme l'écrit Xavier Galmiche, « l'existentialisme de Holan est expressif, occupé à transposer dans les textes la mécanique de la violence. » Le poète se met dans une position de témoin et s'ouvre à la réalité, qui, étant complexe, impose un nouveau langage qui se traduit dans l'œuvre de Holan par des néologismes. Par exemple, le nom « Marcheur mal assuré » (*Vrátký kráčivec*) est créé par Holan et reflète le manque de repères qu'a l'Homme sous occupation nazi. Holan « [...] refuse instinctivement l'aplatissement stylistique qui semble consubstantiel à la posture du témoignage »¹⁰⁴⁶ selon la constatation de Xavier Galmiche, mais il prouve aussi que la réalité est plus fructueuse en matière poétique que les sphères oniriques.

Les motifs du matin, des oiseaux et du chagrin qui apparaissent au début de *Premier testament* rappellent le poème de Rilke « Matin de pèlerin » (1904).

Matin de pèlerins. De ses dures litières
Où il a chu la veille comme empoisonné,
se dresse au premier carillon un peuple
de hâves diseurs de bénédictions matinales
que consume le premier soleil :
[...]
Et ces souffrances sont là tout autour
Avec leurs yeux fanés ; et tu ne sais pas qui
Elles sont, qui elles furent. Valets ou paysans, [...]¹⁰⁴⁷

¹⁰⁴⁶ Xavier Galmiche, *Vladimír Holan, le bibliothécaire de Dieu (Prague 1905-1980)*, op. cit., p. 49.

¹⁰⁴⁷ « Ein Pilgermorgen. Von den harten Lagern, / auf das ein jeder wie vergiftet fiel, / erhebt sich bei dem ersten Glockenspiel / ein Volk von hageren Morgensegen-Sagern, / auf das die frühe Sonne niederbrennt : [...] Und diese Schmerzen stehen rings umher / mit welchen Augen ; und du weisst nicht wer / sie sind und waren.

Dans le poème de Rilke, les pèlerins sont témoins d'une triste scène. S'étant arrêtés devant une maison où vivent des pèlerins malades, ils observent un moine qui a l'« esprit obscurci par les démons » et se met à genoux afin de se faire pardonner. L'omniprésence de la souffrance comme joug à porter dans la poésie symboliste de Rilke est liée au motif du témoignage qui, nous l'avons vu, constitue aussi le leitmotiv de la poésie tchèque des années 1940. Holan réemploie certaines images de Rilke pour les réactualiser aux temps de l'occupation. Nous verrons que le Marcheur mal assuré, dans sa banalité, incarne le destin de tout homme, à l'instar du peuple de pèlerins, issus de diverses couches sociales que Rilke énumère dans la quatrième strophe.

La voix étouffée du Marcheur mal assuré l'empêche de crier son horreur. D'ailleurs, le silence (absence de paroles ou impossibilité de trouver les mots qui correspondent à une réalité affreuse) engloutit aussi le poète-narrateur qui décide de le dépasser afin de mettre en parole des événements du quotidien. Ainsi, les deux figures deviennent une.

La fragilité et l'incertitude du Marcheur mal assuré sont dues à la perte de toutes les valeurs, à ce changement qui jette le monde dans un chaos.

Mais la terre dit elle-même :
Sans une pure transcendance
nulle bâtisse ne parvient à son terme
jamais, ah, jamais ne parvient à son terme.¹⁰⁴⁸

Le dernier vers fait écho aux derniers vers du poème *Mai* de Karel Hynek Mácha. L'impuissance face aux événements et la décomposition des structures traditionnelles de la culture judéo-chrétienne, mènent inévitablement au sentiment de la « vanité » :

*Knechte oder Bauern [...]» Rainer Maria Rilke ; Zweites Buch : Das Buch von der Pilgerschaft. In : Das Stunden-Buch, Rilke Werke (Gedichte 1895 bis 1910), tome 1, éd. Manfred Engel et Ulrich Fülleborn, Insel Verlag Frankfurt am Main und Leipzig, 1996, pp. 224-225. « Matin de pèlerins » in *Le Livre d'heures (Deuxième livre : Le livre du pèlerinage)*. In : *Œuvres poétiques et théâtrales*, trad. de l'allemand par Jean-Claude Crespy, éd. Gerarld Stieg, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, p.333.*

¹⁰⁴⁸ « *Jenomže sama země praví : / Bez ryzí transcendentály / se žádná stavba nedostaví, / nikdy, ach, nikdy nedostaví.* » Vladimír Holan, *První testament*, [Premier testament]. In : *Sebrané spisy Vladimíra Holana, Příběhy*, [Écrits de Vladimír Holan, Récits], tome VII, *op. cit.*, p. 91.

Aujourd'hui nous sentons seulement la vanité,
la tombe s'enfonce dans la terre nue,
tout le monde est pris dans un courant d'air d'avant la chrétienté,
avec la fatalité d'un nœud dans un morceau de bois...¹⁰⁴⁹

Par ailleurs, Holan s'exprima sur ce sujet également dans *Hadry, kosti, kůže* [Chiffons, os, peaux]¹⁰⁵⁰: « Ce que fut pour moi l'occupation [...] : l'impuissance. »¹⁰⁵¹

La terre, la matière qui donne la vie et qui est la seule à accueillir l'homme après la mort, crée un parallèle au poids de l'existence.

[...] les choses qui empruntaient jadis
aux rites humains, naturels,
la réalité la plus réelle
se transformèrent en chimères de mythes
que la vie pétrit en une sorte
de rêve monstrueux sans issue.¹⁰⁵²

Le vers suivant compare le destin de l'homme à celui des objets. L'homme qui perd ses repères, c'est-à-dire qui oublie ses origines et sa culture, qui se détache de son passé, prépare sa perte future et ressemble à une chose. « [...] la fatalité d'un nœud dans un morceau de bois... » est aussi celle de l'homme de la fin des années 1930 qui est mis devant des faits accomplis sans comprendre, privé d'espoir. Le monde moderne retourne à son stade d'avant la chrétienté, il n'est plus perçu comme parfait mais on lui trouve des « nœuds ». La régression se manifeste aussi par le fait qu'on a coupé tout lien avec ses mythes et ses rites.

¹⁰⁴⁹ « Dnes pouze marnost cítíme my, / hrob propadá se v pouhou zemi, / jde předkřesťanský průvan všemi / s fatálnem škvíry při lati » *Ibid.*, p.80 .

¹⁰⁵⁰ Le titre de ce recueil figurait à l'enseigne d'un dépôt de matières usagers dans une rue de Prague. Il s'agit donc encore une fois d'un phénomène urbain existant qui devient une partie intégrale de l'univers poétique. Cf. Xavier Galmiche, *Vladimír Holan, le bibliothécaire de Dieu (Prague 1905-1980)*, *op. cit.*, p. 41.

¹⁰⁵¹ Propos cités d'après Olga Spilar, *Une vie*. In : *Vladimír Holan*, numéro spécial de la *Revue Plein Chant*, Paris, *op. cit.*, p. 36.

¹⁰⁵² « [...] a věci, které braly kdys / ze samozřejmých, lidských ritů / nejskutečnější realitu, / se proměnily v přízrak mýtů, / jenž hněte život na jakýs / obludný sen bez východiska. » Vladimír Holan, *První testament* [Premier testament]. In : *Sebrané spisy Vladimíra Holana, Příběhy*, [Écrits de Vladimír Holan, Récits], tome VII, *op. cit.*, p. 13.

Le Marcheur mal assuré incarne l'homme brisé du début des années 1940. Pourtant, nous l'avons vu, le poète-narrateur, en retournant dans le pays de son enfance, ne désespère pas complètement. Le rêve et les souvenirs consolent le poète-narrateur et créent une contrepartie aux horreurs de la guerre. Jiří Opelík constate que la spécificité des images poétiques de Holan gît précisément dans le mélange de principes antithétiques.¹⁰⁵³ Dans *Premier testament*, le monde de la civilisation moderne, la ville, s'oppose à la campagne et ceci non seulement au niveau thématique mais aussi linguistique. Comme l'a remarqué Mojír Grygar, les mots utilisés par Holan sont souvent des termes techniques faisant allusion au progrès qu'incarne la sphère industrielle urbaine.¹⁰⁵⁴

Le Marcheur mal assuré est un métaphysicien de la vie ordinaire qui engendrera une postérité notamment dans la série de tableaux de František Hudeček. Car Comme l'écrit Mojír Grygar «

La poésie de Holan représente une tentative obstinée, sans cesse répétée, de déchiffrer le mystère inscrit même dans les manifestations apparemment le plus élémentaires de la vie. Non pas l'abstraction [...] mais le quotidien le plus simple, s'avère être une source de découvertes inattendue.¹⁰⁵⁵

L'angoisse, le désespoir et la solitude qui rendent le Marcheur mal assuré fragile sont des sentiments qu'il partage avec les autres personnages des « récits poétiques » existentiels.

Le poète écrit dans *Terezka Planetová* :

La désolation tombe toujours aveuglement
et en aveugles nous traversons le jeu aveugle,
et avant de dire : sens! la fleur a déjà fané,
et par son arbitraire le destin-aveugle
désigne au cœur le mètre aveugle...
Et nous voilà, jetés aux vents :
en larmes, l'adieuant avec son adieusante.¹⁰⁵⁶

¹⁰⁵³ Jiří Opelík, Jiří Opelík, *Holanovské nápovědy* [Suggestions pour lire Holan], *op. cit.*, p. 12.

¹⁰⁵⁴ Mojír Grygar, « Le poète des entretiens nocturnes », *Revue de Belles-Lettres*, No. 1-2, *op. cit.*, 163.

¹⁰⁵⁵ *Ibid.*, p. 167.

¹⁰⁵⁶ « *Vždy dopuštění slepě padne, / slepecky táhnem slepou hrou / než řeknem : přivoň ! – květ nám zvadne, / a osud-slepec zvlíí svou / i srdci určí slepé metrum .../ A tak tu jsme, hozeni větrům : /loučenec v slzách s loučenkou.* » Vladimír Holan, *Terezka Planetová*. In : *Sebrané spisy Vladimíra Holana, Příběhy*, [Écrits de Vladimír Holan, Récits], tome VII, *op. cit.*, p. 117 ; *Terezka Planetová*, trad. du tchèque par Pousse-en-Terre, *op. cit.*, p. 47.

Cet extrait fait résonner l'idée développée par la philosophie existentielle de Martin Heidegger dans son œuvre *Sein und Zeit* (*Être et temps*). Le souci (Sorge) c'est la capacité du Dasein d'être de se préoccuper du monde. Du moment où un être vient au monde, dans lequel nous sommes jetés, nous sommes des êtres qui ne vont plus être, qui ne se définissent que par rapport à la mort.

Le centenaire de la mort de Karel Hynek Mácha fêté en 1936 fit resurgir un certain nombre de motifs présents dans sa poésie, et toujours d'actualité, dans la littérature tchèque. Le retour et le voyage sont ceux qui dominent dans l'œuvre de Holan, pour qui Mácha était un des plus grands maîtres spirituels. Dans une enquête de *La Gazette littéraire* (*Literární noviny*), le poète affirme :

Mácha dont chaque racine était pour moi une douleur obscure et chaque arbre un sombre transport, m'a éminemment enivré. Que dire de plus ? Quand nous parlons *par amour*, ne semblons-nous pas nous en excuser ?¹⁰⁵⁷

Les deux figures dans le poème de Holan (le Marcheur mal assuré et le jeune homme rêveur) sont porteurs à la fois de sentiments de tristesse et de mélancolie. Elles témoignent de la perte des idéaux et du scepticisme de l'auteur concernant le futur qui s'annonce noir. Ces deux sentiments sont aussi caractéristiques pour la figure de pèlerin romantique. Le thème de la perte de l'enfance et l'amertume de l'impossibilité du retour sont un jalon thématique de l'œuvre de Karel Hynek Mácha. Développé dans le récit poétique *Le Pèlerinage aux Monts-des-Géants*, l'abandon de l'enfance est symbolisé par l'ascension au sommet d'une montagne, par l'éloignement définitif de la plaine incarnant la sécurité du premier âge. Ce motif apparaît aussi à la fin du poème *Mai* où le pèlerin disparaît à jamais.¹⁰⁵⁸

¹⁰⁵⁷ Cité d'après Olga Spilar, *Une vie*. In : *Vladimir Holan*, numéro spécial de la *Revue Plein Chant*, op. cit., p. 32.

¹⁰⁵⁸ Voir le chapitre I. 2. 3. B. « Le démon de midi » dans *Pout' krkonošská* (*Le Pèlerinage aux Monts-des-Géants*) ; un voyage initiatique » de notre thèse.

Jiří Opelík remarque un autre motif faisant allusion au poète romantique, celui d'une lumière venant d'une étoile depuis longtemps éteinte.¹⁰⁵⁹

Enfin, le Marcheur mal assuré de Holan passe aussi par le rituel de l'initiation, ayant lieu dans un contexte moderne, en tant que spectateur des horreurs de la vie saisies en vitesse, en tant que témoin de l'Histoire qui va en s'accélégrant sans que l'homme puisse l'arrêter.

Et le pèlerin encore saisi d'horreur
dans une initiation cellulaire
lorsqu'il lui projette sur un écran
les wagons des jours, dont l'exclusive teneur
est le crime caché pour l'année suivante
et la maladie, l'orgueil et cætera...¹⁰⁶⁰

Le poème de Holan met en place une dichotomie paradoxale et tragique. D'un côté, la vie quotidienne, la légèreté voire la banalité : « vivre déjà maintenant, étant vivant »¹⁰⁶¹, de l'autre un sentiment oppressant de l'existence qui pèse, le désenchantement dû à la vie et à la difficulté de se construire au-delà des sentiers de l'enfance. Les circonstances historiques ajoutent à la gravité de ce poème qui est conçu comme un pèlerinage à travers les souvenirs d'une vie et d'un temps à jamais perdus.

Le voyage du narrateur est donc aussi celui d'un poète vers une inspiration et il ressemble fortement à un pèlerinage spirituel de « celui qui marche et rêve »,¹⁰⁶² à l'instar du pèlerin dans *Le pèlerinage aux Mont-des-Géants* de Karel Hynek Mácha. Le poète-narrateur déclare :

Puis des métaphores semblables au vagabondage
et qui existent sans aucune raison comme un poème
m'ont leurré pour accueillir

¹⁰⁵⁹ Cf. Jiří Opelík, *Holanovské nápovědy*, [Suggestions pour lire Holan], *op. cit.* , p. 62.

¹⁰⁶⁰ « *A poutník zas je hrůzou brán / do buněčného zasvěcení, / když promítá mu na ekran / vagony dnů, jichž obsah není / než zločin, skrytý napřesrok, / a nemoc, pýcha atakdale... »*. Vladimír Holan, *První testament*, [Premier testament]. In : *Sebrané spisy Vladimíra Holana, Příběhy*, [Écrits de Vladimír Holan, Récits], tome VII, *op. cit.*, p. 83.

¹⁰⁶¹ « *žítí už teď, teď zaživa!* », *idem.*, p. 59.

¹⁰⁶² « *Leč ty jak ten; kdo sní a chodí; [...]. »*. Vladimír Holan, *Premier testament* [Premier testament]. In : *Sebrané spisy Vladimíra Holana, Příběhy*, [Écrits de Vladimír Holan, Récits], tome VII, *op. cit.*, p. 49.

un autre pays, ailleurs dans la journée.¹⁰⁶³

Le motif de la recherche d'une cohérence, d'un ensemble universel où tout acte relève d'une totalité se perpétue dans les allusions à tout ce qui se répète.

Il y a tellement de matins comme celui-ci
qu'il y en a *peut-être* seulement un ...¹⁰⁶⁴

De même, la femme qui envoie une lettre au poète-narrateur a, comme nous l'avons vu, plusieurs visages. Elle ressemble à toutes celles qui vivent ailleurs : « Et de celle, ah, qui est absente, [...] ».¹⁰⁶⁵ Enfin, le Marcheur mal assuré représente de par sa banalité un chacun, l'homme moderne qui, tel le pèlerin boiteux de Josef Čapek perdit le terrain sous ses pieds. Or, le thème d'un pèlerinage spirituel provoqué par le mouvement régulier de la marche se trouve aussi dans *Le livre des rêves* de Rainer Maria Rilke à qui, nous l'avons dit, Holan dédie le recueil. Dans « Le onzième rêve », le rêveur se promène dans la rue d'une ville aux côtés d'une jeune fille qui joue aussi le rôle de guide à travers les rêves et, tout à coup, il revoit une scène de son enfance. Ayant fait part de sa vision à la jeune fille, celle-ci lui dit : « - Je sais pourquoi tu te souviens, [...] » et le promeneur de répondre :

- Oui, parce que nous marchons. Parce que cette fois où, dans ces instants étrangement circonstanciés, j'avais vu une foule de choses, j'avais eu une impression très semblable. Comme si, au fond, tout était identique ; le même sentiment, la même vague de sentiments, de choses, de pensées, d'éclat et de mouvement, qui emporte tout...¹⁰⁶⁶

Le Marcheur mal assuré, tout comme le voyageur de *Terežka Planetová* et de la ballade *Par où passe le nuage* font appel au devoir du poète « de témoigner d'une Histoire qui s'affole, et accède à un existentialisme métaphysique »¹⁰⁶⁷. Les trois recueils mettent en scène des

¹⁰⁶³ « *Pak metaforý s toulkou shodné / a jako báseň bezdůvodně / mne odvábilý k vítání / jiného kraje, jinam do dne.* », *ibid.*, p. 45.

¹⁰⁶⁴ « *Takových jítů jak zde toto / je tolik, že snad jedno jest...* », *ibid.*, p.19.

¹⁰⁶⁵ « *A od ní, ach, té nepřítomné, [...].* », *ibidem.*

¹⁰⁶⁶ Rainer Maria Rilke, « Le onzième rêve », *Extrait du « Livre des rêves » (« Aus dem Traumbuch »)*, trad. de l'allemand par Claude Porcell. In : *Rainer Maria Rilke Œuvres en prose, Récits et essais*, éd. Claude David, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, pp. 413-414.

¹⁰⁶⁷ Xavier Galmiche, *Vladimír Holan, le bibliothécaire de Dieu (Prague 1905-1980)*, *op. cit.*, p. 51.

personnages de voyageurs. Comme l'écrit Xavier Galmiche par rapport au personnage principal de *Terezka Planetová*

c'est un visiteur de passage qui parle, un 'voyageur' en quête de l'inconnu, dans tous les sens du terme – le mot tchèque poutník, signifiant aussi 'pèlerin' (substantiellement le même que dans les autres poèmes 'onéguiniens' de Holan : l'axe narratif de *Premier testament* est très explicitement identifié comme un voyage en train, et *Par où passe le nuage* est essentiellement un récit d'errance).¹⁰⁶⁸

Le type de l'homme perdu représenté par Oniéguine dans la poésie russe romantique revit dans les poèmes épiques de la fin des années 1930.¹⁰⁶⁹ Les deux « voyageurs » de *Premier testament* et *Terezka Planetová* passent pas une phase de méditation qui est située dans un verger. Or, si dans le *Premier testament*, le poète-narrateur se promène dans le verger avec sa bien-aimée et revit son enfance à travers des souvenirs, dans *Terezka Planetová*, le verger est un lieu de drame. Le voyageur y est témoin d'un accident qui causera la mort d'un jeune homme. Comme l'a montré Xavier Galmiche, la végétation est asservie

à la fatalité de la souffrance humaine. [...] Ce *pays labouré de misère jusqu'à l'os* s'inscrit d'une part dans la tradition misérabiliste du paysage ingrat, qui peut passer pour un des éléments du patrimoine culturel tchèque ; par ailleurs, l'inscription du drame sanglant, dévoilé par petites touches, rappelle aussi les petits paysages des poèmes de Georg Trakl, par exemple, sur lesquels se pose la main tragique du destin (« Étranges sont les sentiers nocturnes de l'homme », et sur sa filiation dans la poésie tchèque : par exemple l'œuvre du poète et graveur Bohuslav Reynek.¹⁰⁷⁰

Nous verrons que le personnage de pèlerin apparaît aussi dans les premiers dessins du peintre František Hudeček et se développe en une figure-symbole des années du Protectorat, sous forme de « promeneur de nuit ». Outre la filiation avec le modèle Mácha, il est significatif que les premières esquisses de ces figures de Hudeček soient

¹⁰⁶⁸ *Ibid.*, p. 170.

¹⁰⁶⁹ Terme utilisé par Xavier Galmiche pour désigner les textes de Holan de l'époque de l'avant-guerre et des années 1940. *Ibidem.*

¹⁰⁷⁰ *Ibid.*, p. 173.

accompagnées des motifs folkloriques et évoquent le thème du retour dans le paysage d'enfance (qui ressemblait chez Hudeček, originaire de la Moravie, réellement à un monde bucolique). Le retour à la culture traditionnelle tchèque est lié à la tendance de l'époque à revenir à ses origines face à la menace de l'opresseur allemand. Dans la poésie de Holan, cette tendance est palpable particulièrement dans *Terezka Planetová* inspirée par une composition de Leoš Janáček « Ma Fille des Tatras à moi », sur le thème de *La fille des Tatras* [*Děvče z Tater*], « idylle montagnarde » du poète « néo-romantique » Vítězslav Hálek.¹⁰⁷¹ Mais, contrairement à d'autres, le retour à des sources traditionnelles permet à Holan de s'opposer à des tendances « idyllisantes » afin de revendiquer un retour aux vraies origines, « à l'instar d'un Janáček remontant aux sources du folklore pour retrouver un principe musical non frelaté. »¹⁰⁷²

Il est tout à fait significatif que la poésie tchèque se tourne vers le monde « objectif » et redevienne épique dans une période où l'existence historique de la nation tchèque est menacée et, l'un des buts de l'épique, comme nous l'avons exposé plus haut, étant de faire ressurgir les sentiments de la collectivité à travers l'individu. Sans pourtant vouloir soutenir l'idée d'un nationalisme. Car, comme nous l'avons aussi montré plus haut, la poétique du Groupe 42 a continué à développer la tendance esquissée par Holan. Les poètes du Groupe 42 ont tenté de créer une sorte de poésie « non littéraire » qui serait apte à saisir les traits marquants de la société moderne dans les temps de la crise. Cet objectif fut partagé par toute la génération faisant son entrée en littérature au début des années 1940.

¹⁰⁷¹ Cf. Xavier Galmiche, *ibid.*, p. 177. (Vítězslav Hálek, *Děvče z Tater* [La fille des Tatras], Prague, Grégr, 1871. (X. Galmiche parle dans son analyse de *Terezka Planetová* également du « folklore musical » déchiffrable dans le rythme du poème. Cf. *ibid.*, p. 175.)

¹⁰⁷² *Ibid.*, p. 178.

2. 4. L'apogée de la période de la poésie épique de Holan : *Ceux de l'armée rouge* et la période d'après-guerre

Selon Přemysl Blažíček, l'apogée de la « période épique » de Holan est incarnée par le poème *Ceux de l'armée rouge* [*Rudoarmějci*], écrit après la guerre et publié en 1946. Cette tendance à témoigner, observer et à raconter avec engagement commence dans des poèmes politiques écrits après les événements de Munich et se prolonge dans des « recueils-journaux », que Holan écrit au-delà des années 1950. Ces textes traduisent sa volonté de « faire parler les choses par elles-mêmes ». Le recueil *Ceux de l'Armée rouge* est selon Přemysl Blažíček la première manifestation du « vrai » genre épique moderne tchèque, malgré le fait que celle-ci fut annoncée par *Jean le violoneux* [*Jan houslista*] de Josef Hora et partiellement mise en place par la trilogie de voyage que nous avons étudiée plus haut (dans laquelle le poète oscille encore entre le lyrisme et une écriture épique). D'après Blažíček, l'épique moderne surgit une fois le sujet lyrique devenu aphone, apte à se livrer à des événements externes, faisant confiance aux mots qui le guident et créent ainsi une nouvelle réalité sans qu'elle soit a priori « construite » par lui.¹⁰⁷³ L'attention aux destins des pauvres gens et aux histoires simples qui cachent un sens plus complexe et éclairent les moments de l'existence préparent le chemin vers *Ceux de l'armée rouge*, recueil écrit en hommage à l'armée libératrice russe.

Très tôt ils m'ont vu comme un frère
et à mon tour j'ai trouvé des frères en eux...
« Poet ? Zdrastvoui ! » Et immédiatement à l'improviste
ils dirent des strophes de Pouchkine
[...]
Et j'ai compris qu'ils sont
un témoignage et un message pour le futur...
Fais-toi entendre donc ma chanson affectueuse
et que ta voix chaleureuse les honore.¹⁰⁷⁴

¹⁰⁷³ Cf. Přemysl Blažíček, *Sebeuvědomění poezie (Nad básněmi V. Holana)*, [La poésie prend conscience d'elle-même (sur des poèmes de V. Holan)], Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV, supplément des magazines *Česká literatura* [Littérature tchèque] et *Svět literatury*, [Le monde de la littérature], *op. cit.*.

¹⁰⁷⁴ « Brzy mne našli jako bratra / a já zas bratry našel v nich... / 'Poet ? Zdrastvuj !' A ihned spatra / spustili v slokách puškinských / [...] A chápal jsem, že do budoucna / I svědectví jsou, jsou i vzkaz... / Zni tedy, moje písni vroucná, / a holduj jim tvůj vroucí hlas. » Vladimír Holan,

L'enthousiasme de la libération et la gratitude envers la puissance communiste orientale eut pour conséquence l'entrée de Holan dans le Parti communiste tchécoslovaque où il resta quelques années avant d'en être expulsé ce qui eut pour lui une grave conséquence : l'interdiction de publier pendant de longues années.

Comme l'écrit Xavier Galmiche :

Holan prit sa carte du Parti communiste tchécoslovaque (PCT) au printemps 1946, et cette adhésion est à situer dans la campagne systématique d'enrôlement des élites intellectuelles, orchestrée pour accompagner l'imminente prise du pouvoir.¹⁰⁷⁵

En réponse à une enquête intitulée « Pourquoi je suis devenu communiste », Holan répond :

Comment donc ce poète [...] n'aspirerait-il pas à transformer le visage de ce monde égoïste, bestial, catastrophique, le changer dans un seul effort : *atteindre enfin l'homme ?* [...] Libérer qui ? L'homme avant tout. Et les choses en même temps. [...]¹⁰⁷⁶

Dans le recueil *Ceux de l'armée rouge [Rudoarmějci]*, la « poésie de visions » devient une « poésie de brefs aperçus » ce qui implique que l'on ne puisse par parler pour autant des histoires concrètes.¹⁰⁷⁷

Je l'ai rencontré près du calvaire contre lequel il n'y a pas
longtemps
les Allemands ouvraient le champagne en le cassant...Je savais
qu'il avait traversé des milliers de verstes - - Et pourtant, quand
il s'asseyait dans l'herbe, il se posait de façon à ne pas froisser
la marjolaine en fleur et le muguet ...
[...]
Lorsqu'il m'a peint ce calvaire au cours duquel
selon ses mots simples et ordinaires : *il avait mal aux jambes-*

Rudoarmějci [Ceux de l'armée rouge]. In : *Spisy 6 – Dokumenty* [Écrits 6 – Documents], *op. cit.*, pp. 156-157.

¹⁰⁷⁵ Xavier Galmiche, *Vladimír Holan, le bibliothécaire de Dieu (Prague 1905-1980)*, *op. cit.*, p. 134.

¹⁰⁷⁶ Vladimír Holan, « Proč jsem se stal komunistou? », *Rudé právo*, [La Loi rouge], 24 mai 1946 (l'article est reproduit in Opelík 2004 : 93-94 ; cité d'après Xavier Galmiche; *Vladimír Holan, le bibliothécaire de Dieu (Prague 1905-1980)*, *op. cit.*, p. 135.

¹⁰⁷⁷ « [...]vlastně o přiběžích ani nelze mluvit, jsou to spíš kratičké výjevy. », [«[...] à vrai dire on ne peut pas parler des histoires, il s'agit plutôt de brefs aperçus. »], Přemysl Blažiček, *Sebeuvědomění poezie (Nad básněmi V. Holana)*, [La poésie prend conscience d'elle-même (sur des poèmes de V. Holan)], *op. cit.*, p. 79.

il m'a demandé d'écrire pour lui une lettre à une jeune fille
des environs de Kladno où il avait campé il y a un mois...
La brume a commencé à tomber sur les terres communales... et
il dictait...¹⁰⁷⁸

Les bribes rappelant des scènes de la vie quotidienne sont présentées comme de brefs moments d'existence et font écho aux paroles des citadins ou des passagers du train apparus dans *Premier testament* [*První testament*] qui jouèrent aussi le rôle d'« éveilleurs du poète-narrateur ». Or, contrairement au sujet lyrique de *Ceux de l'armée rouge* [*Rudoarmějci*], le poète-narrateur de *Premier testament* [*První testament*] erre dans le paysage atemporel de sa mémoire ou de son imagination. Des prémisses de cette poésie de « brefs aperçus » sont présentes dans des épisodes épiques de *Premier testament* [*První testament*]. Ainsi, le poète-narrateur est sensible à la remarque touchante d'un petit garçon assis à ses côtés dans le wagon du train qui, passant pour la première fois sous un tunnel demande à ses parents quand commencerait la projection du film. Toutes les brèves paroles arrachées du contexte et donc dépourvues de leur fonction communicative témoignent des petits instants dont est constituée la vie. En même temps, elles constituent un contraste avec les profonds questionnements qui tracassent le poète. Ce dernier prend sur lui le devoir de rappeler aux hommes l'existence de la dimension de la transcendance tout en écoutant les petites gens. Le seul moyen pour lui de rester attaché à la vérité du monde est d'être le plus près de ce qui semble le plus ordinaire mais aussi éternellement humain. Comme l'affirme Lucie Koryntová en analysant le poème « La Mort de celui qui mourait au verger » du recueil *Vanutí* [Souffle] (1932) :

Holan néanmoins ne se considère pas comme un poète
« inspiré » (par Dieu), car c'est à partir de la terre qu'il crée, le
poème étant un chemin vers la transcendance, que celle-ci soit
dieu ou l'être.¹⁰⁷⁹

¹⁰⁷⁸ « Potkal jsem ho u Božích muk, o která ještě donedávna / rozbijeli Němci hrdla šampaňského... Věděl jsem, / že prošel na tisíce verst - - A přece, když usedal do trávy, / sedal si tak. aby nepomačkal / dokvítající mateřídoušku a kolínko Panny Marie... [...] Když mi vyznačil tuto křížovou cestu, / na které jak prostě a všedně řekl : bolely nohy - / požádal mne, abych mu napsal dopis jedné dívce / odněkud u Kladna, kde před měsícem tábořil... / Na občinu začala padat mlha... a on diktoval... » Vladimír Holan, *Rudoarmějci* [Ceux de l'armée rouge]. In : *Spisy 6 – Dokumenty* [Écrits 6 – Documents], *op. cit.*, p. 176.

¹⁰⁷⁹ Lucie Koryntová, « Un symbolisme taciturne » in : Xavier Galmiche, *Vladimír Holan, le bibliothécaire de Dieu (Prague 1905-1980)*, *op. cit.*, p. 71.

Ces épisodes, qui donnent l'impression d'avoir été choisis tout à fait par hasard, échappent à la tentation qu'aurait pu avoir le poète, à savoir de les organiser afin d'en constituer un tableau uni par son regard. De par le caractère aléatoire et éphémère de ces moments, on croit à la véracité des images, comme si elles n'étaient pas orchestrées par la main de celui qui les décrit, mais s'imposaient à lui dans leur totalité objective. Ce même procédé apparaît après guerre dans les recueils *Les jours de l'année* [*Dny v Roce*] (1948) et *Les années des jours* [*Roky v dnech*] (1992)¹⁰⁸⁰ de Jiří Kolář, inspirés par la poésie épique de Holan, d'E. L. Masters et d'autres auteurs anglo-américains.¹⁰⁸¹ Kolář pousse à l'extrême la « poétique de témoignage » en constituant un journal poétique, dans lequel chaque poème correspond à un jour, des événements quotidiens devenus banals à force d'être répétés.

Après le coup d'État de 1948, Vladimír Holan se consacre à une poésie de plus en plus métaphysique dans laquelle résonnent son profond savoir philosophique et ses expériences amères d'une vie hors du commun.¹⁰⁸²

Enfin, notons que le genre de « l'épique moderne », représenté par le recueil *Ceux de l'armée rouge*, prendra racine dans la prose tchèque des années 1950. Aleš Haman en analysant le roman *Le citoyen Brych* [*Občan Brych*] de Jan Otčenášek constate que la prose « épique » devint le modèle esthétique des années 1950. Elle veut

créer une image du monde, c'est à dire elle veut exprimer la réalité comme un ordre dont l'homme fait partie intégrale.¹⁰⁸³

¹⁰⁸⁰ Jiří Kolář, *Dílo Jiřího Koláře, (Křestný list; Ódy a variace; Limb a jiné básně; Sedm kantát; Dny v roce; Roky v dnech)*, [Œuvre de Jiří Kolář (Certificat de baptême, Odes et variations, Limb et autres poèmes, Sept cantates, Jours de l'année)], tome 1, éd. Vladimír Karfík, Prague, Odeon, 1992.

¹⁰⁸¹ Holan rend hommage aux poètes anglo-américains dans un poème publié dans *Svobodné slovo* [Le Mot libre], le 11. avril 1948. Rééd. in : *Spisy Vladimíra Holana, Bagately* [Œuvres de Vladimír Holan, Bagatelles], Tome X, *op. cit.*, pp. 219-224.

¹⁰⁸² Xavier Galmiche, « *Od přeludu k bytosti, reflexe 'ontologické difference' u Vladimíra Holana.* », [« D'une illusion à l'être, réflexion sur 'la différence ontologique' chez Vladimír Holan »], *Vladimír Holan – Noční hlídka srdce, výstava k 100. výročí narození básníka*, [La ronde de nuit du cœur, catalogue de l'exposition à l'occasion du centenaire de la naissance du poète], *op. cit.*, p. 68.

¹⁰⁸³ « [...] chce vytvořit obraz světa, tj. chce vyslovit skutečnost jako řád, jehož je člověk integální součástí. », Aleš Haman, « Člověk a mýtus (Jan Otčenášek : Občan Brych a Josef Škvorecký : Zbabělci) » [« L'Homme et le mythe (Le Citoyen Brych et Josef Škvorecký: Les Lâches) »], *Východiska a výhledy*, [Les Prémisses et perspectives], Prague, Torst, 2002, p.363.

Selon Haman, l'effort du romancier de délaisser l'individualisme au profit d'une vision « objective » d'un héros épique qui agit au nom de la société est motivé par l'expérience de la guerre qui unit tous les auteurs de la jeune génération. Ainsi, sont-ils plus sensibles à la solidarité qui représente le contraire de l'individualisme solitaire (la critique communiste d'après-guerre se servit de ces arguments notamment contre le groupe autour de Kamil Bednář). Or, le déni de l'individualisme mène à la fin à une passivité. Le héros, en voulant agir au nom de tous ne se présente pas comme le créateur de l'Histoire mais comme son produit final et n'évolue qu'entre des bornes définies par l'idéologie politique. Comme l'écrit Haman :

[...] la simplification de la problématique de l'individualité humaine et par conséquent une compréhension superficielle de la réalité, ont mené à une contradiction interne de la forme, à une poésie pseudo épique. [...] la description imitait la surface apparente de la vie. Mais, comme le dit Apollinaire quelque part, 'l'art commence là où s'achève l'imitation'.¹⁰⁸⁴

Le genre épique moderne qui se développe dans les années 1940 en Europe et dans le monde entier (par exemple sous la plume d'Anna Akhmatova ou Pablo Neruda) est basé sur l'expérience de l'homme face au monde qui lui est devenu incompréhensible. Ainsi le mythe antique dont est dépourvu le monde moderne n'est plus applicable car c'est l'homme seul qui fait désormais face à la réalité et à lui-même. Dans la poésie épique moderne le créateur, l'auteur est toujours une individualité qui est consciente de sa condition et pour qui la totalité du monde n'est plus une réalité mythique mais elle est un symbole qui témoigne du désir humain impossible de reconstituer l'unité du monde mythique à partir des fragments de l'existence.¹⁰⁸⁵

¹⁰⁸⁴ « [...] okleštěného pojetí problematiky lidské individuality a v důsledku toho povrchní chapání skutečnosti, vedly k vnitřní rozpornosti tvaru, k pseudoepičnosti [...] popisně imitující jevový povrch života. Avšak, jak řekl kdesi Apollinaire, 'umění začíná tam, kde končí imitace'. » *Ibid.*, p. 365.

¹⁰⁸⁵ « Novověká epika nemůže dosáhnout homérské objektivace proto, že jejím tvůrcem je vždy určitá sebe samé vědomá individualita, pro niž je integrální totalita světa a člověka nikoliv už mytickou skutečností, ale symbolem, tj. zpředmětněním lidské touhy po obnovení této jednoty. » [« L'épique moderne ne peut pas atteindre l'objectivité homérique parce que son créateur est toujours une certaine individualité ayant la conscience d'elle-même pour qui la totalité intégrale du monde et de l'homme n'est plus une réalité mythique mais un symbole, c'est-à-dire une objectivisation du désir humain de renouveler cette unité. »], *ibid.*, p. 365.

L'œuvre de Vladimír Holan si riche et hétérogène force à réfléchir aussi sur le sort de la littérature à valeur de témoignage qui se perpétue chez des artistes du Groupe 42, notamment chez Jiří Kolář et Jan Hanč. Hanna Konicka constate dans la préface de l'ouvrage collectif *Le témoignage dans la littérature polonaise du XX^e siècle* que

[...] nombre d'auteurs polonais (mais bien évidemment pas seulement polonais), particulièrement du siècle dernier, privilégient des formes littéraires ayant trait aux mémoires, au journal intime, à l'autobiographie et au reportage. Comme si les règles régissant les genres fictionnels apparaissaient inadéquates à l'expérience de totalitarismes, de guerres d'extermination ou de désenchantements idéologiques.¹⁰⁸⁶

La recherche de l'objectivité et de la simultanéité favorise aussi l'emploi du collage, frottage et d'autres procédés voisins dans la littérature et les arts plastiques. Entre les années 1933 et 1936 apparaissent par exemple les collages et assemblages de Zdeněk Rykl. Ses œuvres créées, pour la plupart, à partir de matériaux récupérés dans des décharges gardent une touche du lyrisme. Ces pratiques permirent de saisir le monde, un événement, un instant, sous différentes facettes, dans leur globalité hétérogène. Ils sont utilisés par les artistes du Groupe 42, notamment par Jiří Kolář, František Hudeček et František Gross.

2. 5. Donner de la parole aux choses ; František Janoušek, précurseur solitaire de la poétique du Groupe 42

Le peintre surréaliste František Janoušek, né le 6 mai 1890 à Jesenný dans la région de Semily au nord-est de la Bohême, est resté fidèle au pays rocailleux aux traits cruels de son enfance dont il écrit en 1920 : « Ce sont quand même deux mondes opposés : Prague et ces collines avec une vie collée juste à la motte de terre autour des maisons où une vraie joie

¹⁰⁸⁶ *Le témoignage dans la littérature polonaise du XX^e siècle*, textes réunis par Hana Konicka et Charles Zaremba, Paris, Institut d'Etudes Slaves, 2008, p. 7.

n'entre que très rarement [...] ». ¹⁰⁸⁷ Le paysage est sauvage « comme si, parfois, il méditait une vengeance, un crime ». ¹⁰⁸⁸ Janoušek hérite son talent de dessinateur de sa mère. Son frère également, qui publie ses dessins dans des revues humoristiques illustrant des historiettes du père. Après le décès de son frère aîné, František Janoušek décide de le remplacer mais ses illustrations manquent de légèreté et reflètent le caractère sombre et mélancolique de leur auteur. ¹⁰⁸⁹

Suivant la volonté de ses parents, il a exercé le métier d'instituteur avant d'être mobilisé pendant la Première Guerre mondiale. Janoušek a subi la terrible expérience des champs de bataille (entre 1915 et 1917). Après guerre, il abandonne volontairement l'enseignement et, âgé de vingt-neuf ans, décide de donner libre cours à son unique vocation : la peinture. Il s'inscrit à l'Académie des Beaux-arts à Prague dans l'atelier de Vojtěch Hynais. Après ses études, il expose notamment dans la galerie pragoise Mánes.

En 1929, Janoušek réalise son rêve en partant un mois en Italie. Ce voyage joue un rôle important dans sa formation de peintre. Au retour, il peint de nombreux thèmes issus de son séjour à Venise, Florence, Sienne, Padoue, Vérone et Rome. Le voyage lui a ouvert les yeux et montré sa voie dans l'art. Comme l'écrit Chalupecký, à partir de ce moment, Janoušek suit la maxime : « Ce qui compte le plus pendant le pèlerinage c'est le pèlerin. Quoi qu'on en pense, « la valeur de la chose dépend de la valeur de l'homme. » ¹⁰⁹⁰

Les tableaux représentant des paysages italiens aux objets fantastiques de la fin des années 1920 annoncent l'adhésion de Janoušek au surréalisme. Néanmoins, le peintre passe auparavant par une période cubiste. Jindřich Chalupecký, à l'occasion de l'exposition posthume de Janoušek dans la galerie pragoise Mánes en décembre 1947, écrit : « [...] il lui a fallu connaître le surréalisme pour savoir pourquoi il est peintre. » ¹⁰⁹¹ Remarquons que cette expérience le lie avec l'un des membres fondateurs du Groupe 42, František Hudeček. Ce dernier, appartenant à la jeune génération a néanmoins abandonné le

¹⁰⁸⁷ « Jsou to přece jen protilehlé světy : Praha a ty kopce zde, s životem přituleným jen k té hroudě kolem chalup, kam zřídka kdy vkročí skutečná radost [...]. » Jindřich Chalupecký, *František Janoušek*, Prague, Odeon, « *Umělecké profily* » [« Profiles artistiques »], 1991, p. 12.

¹⁰⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁸⁹ Cf. *ibid.*, pp. 18-20.

¹⁰⁹⁰ « Při pouti nejvíce záleží na poutníkovi. At se o tom soudí jakkoli, jakou cenu má člověk, takovou cenu má předmět. » *ibid.*, p. 51.

¹⁰⁹¹ « [...] bylo třeba seznámení s nadrealismem, aby poznal, proč vlastně je malířem. » Jindřich Chalupecký, « *Malíř smrti a života* » [« Peintre de la mort et de la vie »], *Listy 1, čtvrtletník pro umění a filosofii* [Feuilles 1, trimestriel pour l'art et la philosophie], l'année 2, 1948, p. 124.

surréalisme en cherchant une nouvelle voie qu'il a trouvée en peignant des tableaux sur le thème de la ville qui mettent en scène la « mythologie de la vie urbaine » commune à tous les artistes du Groupe 42.

Les approches et la définition du surréalisme de Janoušek sont personnelles et purement originales. En 1932, il participe à l'exposition « Poésie 32 » où a été exposé le premier ensemble de tableaux surréalistes d'Arp et de Dalí. Janoušek y présente « des compositions fantastiques, inspirées par des errements solitaires à travers les villes d'Italie. »¹⁰⁹² Malgré ses affinités avec le surréalisme, il n'a jamais été reconnu par le Groupe des surréalistes tchécoslovaques, fondé en 1934 et lui-même se tenait volontairement à l'écart de celui-ci.

À partir de 1935 et jusqu'au 1942, le peintre crée une série de tableaux thématiquement cohérente, caractérisée par Jindřich Chalupecký comme « des tableaux de la vie et de la mort. »¹⁰⁹³ En 1936, à l'occasion du centenaire de la mort de Karel Hynek Mácha et de la publication de son poème le plus connu, *Máj* (*Mai*), Janoušek, par ailleurs lui-même auteur de poésie pour enfants,¹⁰⁹⁴ crée un tableau intitulé *Večerní máj* [*Mai vespéral*]¹⁰⁹⁵ mettant en scène le motif de l'indifférence de la nature vis-à-vis du destin humain. Ce motif apparaît aussi dans les autres tableaux des années 1935 et 1936. L'homme (ou plus précisément sa silhouette) sont souvent composés de diverses matières organiques. Cette tendance est valable aussi dans le tableau *Poutník* [*Le Pèlerin*].¹⁰⁹⁶ Chaque partie du corps du pèlerin est composée d'un autre matériau. La figure donne l'impression d'avancer sur une surface composée de morceaux rocaillieux. La terre est faite d'un plateau hostile et infertile. Le ciel est sombre. Ainsi, le pèlerin marche en tâtonnant (une pierre en forme d'œuf à la place de la tête) dans « la nuit des temps ». Ce personnage annonce les figures solitaires représentées à l'époque sur les tableaux *Muž* [*L'Homme*], *Dělnice* [*l'Ouvrière*] ou

¹⁰⁹² Cf. Jindřich Chalupecký, « František Janoušek », trad. par Henry Martin. In : *František Janoušek, opere scelte, oeuvres choisies, selected works, 1933-1942 Dal 10 giugno al 25 settembre 1969 alla Galleria Schwarz*, Milano, 1969.

¹⁰⁹³ Jindřich Chalupecký, « *Malíř smrti a života* » [Le peintre de la mort et de la vie], *Listy 1, čtvrtletník pro umění a filosofii* [Feuilles 1, trimestriel pour l'art et la philosophie], *op. cit.*, p. 125.

¹⁰⁹⁴ Pendant les dernières années de sa vie, Janoušek fut un correspondant régulier de la rubrique pour enfants du journal *Lidové noviny* [Le journal populaire] où il publiait ses vers. Cf. *Ibid.*, p. 126.

¹⁰⁹⁵ Cf. les annexes, p. 46.

¹⁰⁹⁶ Cf. les annexes, p. 47.

Prchající člověk [L'Homme en fuite]¹⁰⁹⁷ qui pointent la misère sociale et évoque le sentiment de l'angoisse. Jindřich Chaloupecký écrit

[...] Janoušek a abouti à une symbolique multidimensionnelle du mythe : d'un côté ambiguë, floue, indéterminable, de l'autre côté polysémique impliquant tout. Ainsi évoquait-il la dualité métaphysique de l'existence.¹⁰⁹⁸

À partir du début de la guerre d'Espagne en 1936, de nombreux tableaux de Janoušek sont consacrés à l'horreur de la guerre qui se résume à un combat de l'homme contre l'homme, à l'image de l'apocalypse. Un tableau intitulé *Nehybný poutník* [Un pèlerin immobile] de 1937 montre un pèlerin figé, incapable d'avancer. L'homme stagne, face au déclin de la situation politique, dans un environnement sombre. Son corps est construit de tissu et de morceaux de ferraille qui le relient au mécanisme de la guerre. Celle-ci est ensuite représentée dans une allégorie de 1940-1942. Une figure rappelant un homme, avec un bec à la place du nez, chaussé de bottines rouges s'avance vers la gauche. Son bras tendu est lié à un objet qui traverse horizontalement le tableau au milieu. Le bras de l'homme-machine se termine par un corps immobile allongé par terre dont la partie supérieure est enchevêtrée en vrille. Le geste et le mouvement du *Kráčivec II* [Marcheur II] inspire l'horreur.¹⁰⁹⁹ Les couleurs froides du tableau soulignent la cruauté de l'homme-machine incarnant le mécanisme de la destruction. Un autre tableau nommé *Kráčivec III* [Marcheur III] montre un personnage avec un crâne à quatre orbites, au ventre creux, un œil à la place de la cuisse droite, un fouet à la main.¹¹⁰⁰ Ce motif du marcheur s'inspire du poème *První testament* [Premier testament] de Vladimír Holan qui met en scène le monde apocalyptique du début des années 1940. Il est perpétué également dans la série des Promeneurs nocturnes de František Hudeček où il trouve néanmoins un moyen de s'allier à l'univers et de trouver ainsi une issue du labyrinthe terrestre de la souffrance.

¹⁰⁹⁷ Cf. les annexes, p. 48.

¹⁰⁹⁸ « [...] dospěl Janoušek k polydimensionální symbolice mýtu : nejasné, rozplývavé, neurčitelné z jedné strany, mnohovýznamné a všeobsáhlé z druhé strany. Evokoval tak metafyzickou podvojnost existence. » Jindřich Chaloupecký, *František Janoušek, op. cit.*, p. 135.

¹⁰⁹⁹ Cf. les annexes, p. 49.

¹¹⁰⁰ Cf. les annexes, p. 50.

Par ailleurs, Janoušek a fait connaissance de Hudeček grâce au théoricien du Groupe 42, Jindřich Chalupecký, qu'il a rencontré au début de 1938. Janoušek devient aussi proche des poètes Jiří Kolář et Josef Kainar.

La dernière exposition à laquelle František Janoušek a lui-même participé a eu lieu en 1937. Pendant le Protectorat, il a été interdit par les autorités allemandes à Janoušek et aux autres surréalistes tchécoslovaques de présenter ses œuvres au public. Continuant à créer, le peintre réagit aux événements historiques. Il s'engage à voir le monde différemment. De même, son art étant étroitement lié à l'actualité, il tâche d'en faire une partie intégrante de la vie et l'extirper de sa fonction « décorative ». L'expérience de la guerre qu'il a vécue en 1914-18 est restée ancrée à jamais dans sa mémoire. Ainsi revient-il souvent dans son œuvre aux motifs des gens souffrants, de la violence et de la destruction. Comme l'écrit Jindřich Chalupecký dans la monographie de Janoušek :

Il donnait de la forme à l'informe et du sens à l'insignifiant. Il réalisait la vocation dont on a doté l'art moderne : il remettait l'homme dans la réalité et rendait le monde à l'humanité, il en faisait à nouveau une partie de l'histoire.¹¹⁰¹

L'interdiction d'exposer a duré jusqu'à la mort de Janoušek survenue le 23 janvier 1943. Ce qui fait de Janoušek un précurseur des artistes du Groupe 42 est son procédé de créer une image qui est selon Chalupecký radicalement différent de la précédente, héritière du baroque.

En quoi consiste ce principe non baroque, anti baroque ? Tandis qu'un tableau baroque procède de la peinture aux choses, [...] que la trame d'action artistique du tableau est présente - de façon latente – en avance, et utilise les apparences des choses [...] ici le procédé est contraire. On ne commence plus par la peinture mais par les choses [...] les choses, entrant dans un

¹¹⁰¹ « Dával tvar beztvaremu a význam bezvýznamnému. Plnil poslání, které je vloženo na moderní umění : vracel člověka zpátky do skutečnosti a svět vracel lidskosti, činil jej opět součástí dějin. » Jindřich Chalupecký, *František Janoušek, op. cit.*, p. 243.

espace du tableau indifférent, aucunement prédéterminé, elles y développent ce mouvement créatif au nom d'elles-mêmes.¹¹⁰²

Ce procédé mène à un changement du rapport entre l'artiste et la réalité qui l'entoure. Donnant de l'espace aux choses et observant les objets sans vouloir les modeler d'après des concepts préexistants, ils deviennent eux-mêmes des créateurs de l'Histoire.¹¹⁰³ Les choses représentées sont néanmoins imprégnées du regard de l'artiste, de celui d'un homme de son époque qui ne les voit qu'à travers sa propre expérience. Cette approche aboutit dans l'œuvre des poètes du Groupe 42 à des procédés de collage littéraire qui combinent des matériaux sonores divers afin de représenter le monde sans intervenir, évitant une description littéraire qui impose une vision subjective. C'est précisément en refusant toute stylisation extérieure à l'objet de leur création, la ville, que les membres du Groupe 42 créent un parallèle aux objectifs de l'œuvre de František Janoušek.

L'approche de František Janoušek est, malgré son originalité, restée à la marge de l'attention des spécialistes et du public. Son mode d'existence à la limite de l'intérêt rappelle le destin du poète Jan Hanč, membre du Groupe 42, interdit de publication après 1948 qui conçut toute son œuvre comme un témoignage de son époque et dont la cohérence morale et éthique, quoi qu'érigée dans un isolement total, constitue l'un des sommets de l'intégrité poétique.

¹¹⁰² « *V čem tento nebarokní, protibarokní princip spočívá ? Zatím co barokní obraz od malby postupuje k věcem, [...] zatím co výtvarný děj obrazu je tu - latentně - napřed, a používá si pak podob věcí [...], kde je postup opačný. Nezačíná se od malby, nýbrž od věci [...] věci, vstupující v indifferenční, nijak napřed určený prostor obrazu, vyvíjejí zde toto tvárné dění samy za sebe.* » Jindřich Chaloupecký, « *Malíř smrti a života* » [« Le peintre de la mort et de la vie »], *op. cit.*, p. 125.

¹¹⁰³ Cf. *Ibidem*.

3. Le drame de l'existence humaine dans l'œuvre du Groupe 42, de Jean Follain et d'Eugène Guillevic

3. 1. La formation du Groupe 42

D'après Jindřich Chalupecký, Skupina 42 (le Groupe 42) (à l'origine, le nom comportait la date entière, 1942), aurait pu s'appeler aussi « le Groupe 28, 32 ou 40 »¹¹⁰⁴ car chaque année joue un rôle dans l'évolution artistique de ses membres. En 1928, deux futurs membres du groupe, tous les deux originaires de Nová Paka, František Gross et Ladislav Zívr, se rencontrèrent dans l'atelier de František Kysela à l'École des arts décoratifs de Prague (*Uměleckoprůmyslová škola*). Ils se lient d'amitié avec František Hudeček, étudiant dans le même établissement, et avec un photographe, Miroslav Hák, né dans la même ville qu'eux, qui travaille dans un atelier de photographie pragoise, chez Langhans. En 1931, Gross et Zívr organisent leur première exposition de statues et tableaux influencés par le cubisme, tandis que Hudeček tend plutôt vers un style abstrait qui contient des éléments fantastiques.¹¹⁰⁵ Ses travaux attirent l'attention du critique Jindřich Chalupecký un an plus tard, lors d'un concours de jeunes peintres organisé par l'Association de plasticiens (*Sdružením výtvarníků*). À partir de 1937, les travaux de Gross, Hudeček et Zívr sont exposés dans les couloirs du théâtre d'E. F. Burian. Ce « salon dans le couloir », terme généralement répandu, constitue le tremplin pour les jeunes artistes de l'avant-garde. Certains décident de quitter le monde académique et luttent durant quelques années afin de tracer leur propre chemin. En février 1940, Jindřich Chalupecký publie son essai « *Svět, v němž žijeme* » [« Le monde dans lequel nous vivons »] où il pose des jalons du futur Groupe 42, même si ce texte fut écrit quelque peu par hasard. Le poète Vladimír Holan, rédacteur du *Programme D40* (du théâtre d'E. F. Burian) a demandé au théoricien d'écrire un article. Enfin, on décide d'établir, à partir de cette bande d'amis, un groupe officiel en

¹¹⁰⁴ Cf. Jindřich Chalupecký, « Počátky Skupiny 42 » [« Les Débuts du Groupe 42 »]. In : *Výtvarná práce 11* [Les arts plastiques], No. 19-20, 1963, cité d'après Jindřich Chalupecký, *Cestou necestou* [Par un chemin qui n'en est pas un], Jinočany, H & H, 1999, p.49.

¹¹⁰⁵ *Ibidem*.

1942. Hormis l'historien de l'art Jiří Kotalík, l'intègrent le photographe Miroslav Hák et les peintres Jan Kotík, Kamil Lhoták, Jan Smetana, Karel Souček et, plus tard, aussi Bohumír Matal.

Au départ, seul le poète Jiří Kolář représentait la branche poétique du groupe. Au fur et à mesure le rejoignirent Ivan Blatný, Jiřina Hauková, Josef Kainar et Jan Hanč. Le Groupe 42 fut présenté au public pour la première fois dans un double numéro spécial de la revue *Život* [La Vie] en 1946.

Les membres sont inspirés par divers mouvements et écoles : à commencer par le cubisme, en passant par le poétisme (mouvement dont faisait partie le poète Nezval) et le surréalisme, pratiqué par Gross, Hudeček et Zívr entre 1934 et 1937. Les deux étudiants de Nová Paka suivent les essais portant sur le surréalisme écrits par le peintre Josef Šíma dans la revue *Rozpravy Aventina* [Les Débats d'*Aventinum*]. Šíma vit depuis 1921 à Paris où il fréquente, outre les surréalistes français, aussi des postsurréalistes et parapsurréalistes Roger Lecomte ou René Daumal. Ensemble, ils fondent un groupe publiant la revue *Le Grand Jeu* en 1927.

Gross, Hudeček et Zívr voulaient intégrer le groupe des surréalistes mais sans succès. Au printemps 1935 André Breton et Paul Éluard visitèrent Prague. Gross, Hudeček, Zívr, Chalupický et Václav Bartovský décidèrent d'organiser une exposition dans les locaux de l'éditeur F. J. Müller à l'occasion de son édition de *Nadja*. Vítězslav Nezval, représentant le Groupe surréaliste tchécoslovaque, trouvait inutile que les artistes qui créent indépendamment au mouvement organisent une exposition spéciale mais il leur promit de parler de leur œuvre à Breton. Ce qui se passa réellement reste sujet à des spéculations. Selon Chalupický ce fut Jindřich Štyrský qui s'opposa à l'idée qu'on présente l'œuvre des futurs artistes du Groupe 42 à Breton. Néanmoins, plus tard, suite à la recommandation de Nezval, ils reçurent une visite des experts du *Mánes* les sculpteurs Vincenc Makovský et Josef Wagner qui examinèrent leurs œuvres en les rejetant sous prétexte qu'il y manque une vraie « lutte avec la matière ».¹¹⁰⁶

¹¹⁰⁶ « *zápas s hmotou* » Eva Petrová, « *Společenství individualit* ». In : Eva Petrová *et alii*, *Skupina 42* [Groupe 42], Prague, Akropolis, 1998, p. 104.

Le concept du Groupe 42 fut basé sur la volonté de rapprocher l'homme moderne de son environnement, profondément citadin et revenir ainsi à la source de la vie même, au principe qui la régissait jadis : à la création du mythe. L'art, s'étant aventuré sur des voies abstraites, éloignant l'homme des questions existentielles qui le concernent directement, devait revenir à son point de départ et pénétrer aux sources de la mythologie de l'homme moderne. Les œuvres des artistes touchent aux grands thèmes généraux et profondément humains comme la solitude, relations entre l'homme et les machines ou encore entre le monde civilisé et l'univers. Chalupecký se souvient de l'ambiance créatrice du groupe en ces termes :

On vivait avec l'art moderne en le prenant pour une partie évidente de notre destin, on percevait les œuvres modernes comme des événements qui nous concernaient directement. On les suivait plus dans le temps, à travers le processus de leur création, que dans l'espace, sous leur forme finale ; en remontant à travers elles à leurs débuts, là où elles se formaient, loin des leçons de l'Histoire, on y trouvait de la vie – nos propres vies.
1107

À la veille de l'occupation de la Tchécoslovaquie par les Allemands, les futurs artistes du Groupe 42 réalisèrent que le surréalisme ne correspondait plus à leurs besoins et ils le qualifièrent de jeu artistique, à l'instar du poète Richard Weiner qui constata que le surréalisme n'est qu'une autre forme de dada.¹¹⁰⁸ Ainsi, ils se mirent à la recherche des instants magiques, déjà annoncés dans l'œuvre de Breton, dans les situations les plus banales de la vie quotidienne. Le théoricien Chalupecký constata alors que « le sens et la vocation de l'art moderne n'est rien d'autre que le drame quotidien, terrifiant et célèbre de l'homme et de la réalité : le drame de l'énigme faisant face au miracle. »¹¹⁰⁹

¹¹⁰⁷ « Žili jsme s moderním uměním jako se samozřejmou součástí našeho osudu, jeho díla byla pro nás událostmi, jež se nás bezprostředně týkaly. Sledovali jsme je spíše v čase, v procesu jejich utváření, než v prostoru, v jejich konečném tvaru; sestupující skrze ně k jejich začátkům, tam, kde vznikala ještě daleko od dějepisů, nalézali jsme v nich život – svůj vlastní. » Jindřich Chalupecký, « Počátky Skupiny 42 » [« Le Débuts du Groupe 42 »]. In : *Cestou necestou* [Par un chemin qui n'en est pas un], *op. cit.*, p. 51.

¹¹⁰⁸ « surrealismus je vlastně zase dada ». Jindřich Chalupecký, *O dada, surrealismu a českém umění*, Příbram, « Jazzpetit » (publié en annexes du bulletin *Jazz 8445/69*), No. 2, 1980, p. 15.

¹¹⁰⁹ « smyslem a záměrem umění není nic než každodenní, úděsné a slavné drama člověka a skutečnosti: drama záhady čelící zázraku » Jindřich Chalupecký, « Svět, v němž žijeme » [« Le monde dans lequel nous vivons »]. In *Obhajoba umění (1934-1948)* [Défense de l'art (1934 – 1948)], *op. cit.*, p. 74.

Ces mots pourraient être mis en parallèle avec l'introduction du *Paysan de Paris* de Louis Aragon :

nos cités sont ainsi peuplées de sphinx méconnus qui n'arrêtent pas le passant rêveur, s'il ne tourne vers eux sa distraction méditative, qui ne lui pose pas de questions mortelles. Mais s'il sait les deviner, ce sage, alors, que lui les interroge, ce sont encore ses propres abîmes que grâce à ces monstres sans figure il va de nouveau sonder.¹¹¹⁰

Aragon fut l'un des auteurs dont les membres du Groupe 42 s'inspirèrent dans leur quête de la vérité sur l'environnement urbain de l'homme moderne. *Le paysan de Paris*, plus précisément ses deux parties *Le Passage de l'Opéra* et *Le Sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont*, publiées sous forme de feuilleton dans la *Revue européenne* de Philippe Soupault en 1924 et 1925, sont les textes d'un poète promeneur qui se laisse bercer par le rythme de la marche. *Le Passage de l'Opéra*, récit d'un flâneur solitaire, ne fait pas d'allusion à l'esthétique commune au groupe surréaliste, à l'exception d'une exclamation digne d'un prestidigitateur à une fête foraine dans la partie intitulée le « Discours de l'imagination » : « Le *Surréalisme*, fils de la frénésie et de l'ombre. Entrez entrez, c'est ici que commencent les royaumes de l'instantané. »¹¹¹¹ Par ailleurs, lorsqu'Aragon lut des extraits du *Paysan de Paris* à André Breton et devant les surréalistes, il déclencha une vague d'indignation. Ayant abondamment recours au procédé de la description, l'auteur jugea plus tard que cette œuvre fut le premier pas sur son chemin vers le réalisme. D'ailleurs, on lit dans *Le Passage de l'opéra* : « Je sais : l'un des principaux reproches que l'on me fasse, que l'on me fait, c'est encore ce don d'observation qu'il faut bien qu'on observe en moi pour le constater, pour m'en tenir rigueur. »¹¹¹² Aragon s'accorde donc avec le souci des artistes du Groupe 42 qui se consacrent à l'observation minutieuse de l'homme moderne dans son monde actuel. Selon Chalupecký, il fallait réinventer la

¹¹¹⁰ Louis Aragon, *Le paysan de Paris*, op. cit., p. 20.

¹¹¹¹ *Ibid.*, p. 81.

¹¹¹² *Ibid.*, pp. 108-109.

« mythologie de l'homme moderne », ¹¹¹³ terme proche de la formule « des mythes modernes » utilisée par Aragon, dans l'art afin de saisir les traits de la réalité urbaine.

La ville est quelque chose de tellement vaste et difforme qu'elle ne peut pas être définie avant d'être comprise par un acte artistique – qu'elle ne peut pas être comprise par autre chose que par un acte artistique. C'est pour cette raison qu'il faut de l'art réaliste et c'est pour cela que le réalisme, dur et insistant, pénètre, d'une manière plus évidente ou secrète, tout art moderne. ¹¹¹⁴

Ce don d'observation devint un jalon incontournable dans l'esthétique du Groupe 42 et les figures de pèlerin, promeneur et passant nocturne incarnèrent cette posture des artistes-témoins. ¹¹¹⁵

Dans l'article constituant l'esthétique du Groupe 42, *Le monde dans lequel nous vivons*, Jindřich Chalupecký affirme que l'art moderne tend vers un effacement progressif des thèmes canoniques que ça soit dans la peinture figurative, le paysage, le portrait et la nature morte ou dans la poésie.

La disparition des motifs ne se produit pas de manière simultanée. D'abord, c'est le thème le plus complexe qui disparaît, les autres deviennent ainsi de simples prétextes jusqu'à ce qu'ils disparaissent complètement – quoiqu'avec des tendances aux retours temporaires : ainsi la composition figurative réapparaît dans la peinture surréaliste, la poésie méditative dans les poèmes philosophiques ou semi-philosophiques, qui ont recours pour, la plupart, aux exemples de Valéry ou de Rilke. ¹¹¹⁶

¹¹¹³ Jindřich Chalupecký, « Svět, v němž žijeme » [« Le monde dans lequel nous vivons »]. In *Obhajoba umění (1934-1948)* [Défense de l'art (1934 – 1948)], *op. cit.*, p. 71.

¹¹¹⁴ « Město je něčím tak bezmezným a beztvarym, že nemůže být definováno dříve, než je pochopeno uměleckým činem – a že nemůže být pochopeno ničím jiným než právě činem uměleckým. A proto je třeba umění realistického, a proto také realismus, drsný a neústupný, proniká zřejměji nebo potají celým moderním uměním. » Jindřich Chalupecký, « Nový realismus » [« Le Nouveau réalisme »] in : *Život* [La Vie], No. 20, 1945-46. Cité d'après *Obhajoba umění (1934-1948)* [Défense de l'art (1934 – 1948)], *op. cit.*, p. 143.

¹¹¹⁵ Les extraits du *Paysan de Paris*, traduits par Věra Smetanová furent publiés dans la revue *Listy Listy I, čtvrtletník pro umění a filosofii* [Feuilles, trimestriel de l'art et de la philosophie], dirigée par Jindřich Chalupecký en 1946, (La Première année, No.2, du 15 juin), pp. 165-197.

¹¹¹⁶ « Zmizení námětů neděje se ovšem naráz. Nejprve mizí témata nejnáročnější, zbývající pak zvolna se stávají pouhou zámlinkou, až zanikají docela- byť s tendencí občasných návratů : tak figurální kompozice

Le « réalisme revisité » par l'ensemble des artistes membres propose de revenir à l'essentiel, aux thèmes qui soulèvent notamment la question de la place de l'homme moderne dans une société industrialisée, symbolisée par toutes sortes d'inventions. Les tableaux des peintres représentent le paysage quotidien de l'homme du XX^e siècle composé d'usines ainsi que des quartiers délabrés des ouvriers. Quant aux thèmes de la déambulation nocturne à travers la ville et à celui de la ville elle-même, ils apportent une réflexion sur le rapport de l'homme avec son environnement, voire avec l'univers.

La déambulation à travers la ville, le grand thème de la littérature moderne, est particulièrement présente dans la poésie et l'art des membres du Groupe 42. Les promenades poétiques, quelles soient imaginaires ou réelles, sont associées à d'autres thèmes, notamment celui de la misère sociale, de la solitude et de l'angoisse omniprésente et caractéristique des temps de guerre. Chez les artistes du Groupe 42, l'errance de l'individu à travers les rues d'une ville fait parfois écho à l'aliénation de l'homme moderne, au désespoir et à la perte des illusions. Le chemin en tant que quête existentielle se transforme en but en soi. Des banlieues délabrées, maisons abandonnées, gares, rues nocturnes et couloirs remplis des sons et des bruits des habitants sont autant de thèmes représentatifs de la poésie « urbaine » dont on pourrait qualifier l'œuvre des poètes membres du Groupe 42.

Le Groupe 42, quoiqu'assez homogène du point de vue thématique, ne fut pas unanime quant à l'idée d'un programme. La présence d'une ligne directrice déplaisait notamment à Kamil Lhoták et Jiří Kolář. De même, le fait que certains peintres réussirent à exposer leurs tableaux pendant la guerre fut relevé par un membre le groupe surréaliste Ra, Václav Zykmond et jugé très sévèrement. L'auteur d'un article publié dans la revue autrichienne *Plan* [Plan] à Vienne en 1948, il désignait le style du Groupe 42 comme « civilisme » et classa leurs membres parmi ceux qui se plièrent aux critères esthétiques de la censure nazie, afin de pouvoir continuer à exposer. Cette présentation du Groupe 42 sur la scène

recidivuje v malbě nadrealistické, meditativní poezie ve filozofických či polofilozofických básních, dovolávajících se ponejvíce příkladu Valéryova nebo Rilkeova. », Jindřich Chaloupecký, « Svět v němž žijeme », [Le monde dans lequel nous vivons], *Program D40*, 1939-40, No.4, le 8 février 1940, pp.88, 89 ; rééd. in : *Skupina 42 : antologie* [L'Anthologie du Groupe 42], éd. Zdeněk Pešat, Eva Petrová, *op. cit.*, p. 81.

internationale soulève une réaction de leurs membres dans la presse tchécoslovaque. Ivan Blatný et Jindřich Chalupecký refusèrent catégoriquement de telles accusations. L'atmosphère des années d'après-guerre fut d'ailleurs riche en invectives, principalement de la presse communiste envers des artistes jugés comme pas assez engagés durant la guerre.

Dans les travaux du peintre František Hudeček, le motif du passant nocturne fut inspiré par une expérience réelle. Selon Chalupecký

Les Passants nocturnes ne sont pas des inventions poétiques mais des souvenirs de nuits qu'il [le peintre] a passées en marchant dans Prague car il n'avait pas où dormir. Lorsqu'il avait longtemps faim il était content car la faim réveille la fantaisie.¹¹¹⁷

Ce leitmotiv de l'œuvre de Hudeček, et qui apparaît dans les travaux de ses confrères, devient pourtant de plus en plus abstrait.

Par rapport à la reprise de certains motifs, nous pouvons parler d'une chaîne d'échanges interdisciplinaires. Ainsi, outre l'expérience personnelle, František Hudeček s'inspire des tableaux du peintre František Janoušek qui met en scène l'horreur des années 1930 par le biais des motifs de l'errance, par des figures inquiétantes. Ses promeneurs nocturnes sont aussi proches de la figure du Marcheur mal assuré et d'un narrateur aux traits autobiographiques qui part en voyage pour revisiter son enfance dans le recueil *První testament* [Premier Testament] de Vladimír Holan.¹¹¹⁸

La contiguïté des arts joue un rôle important au sein de l'œuvre des artistes et poètes membres du Groupe 42. Ainsi, la spirale d'inspiration du motif du promeneur nocturne de František Hudeček s'étend à la poésie de la compagne de Jindřich Chalupecký, Jiřina Hauková, et à celle d'Ivan Blatný. Son recueil intitulé *Ce soir* [*Tento večer*] fut la première œuvre poétique constituante de l'esthétique du Groupe 42. Le poète y abandonne son style typiquement lyrique et mélodieux afin de reproduire les échos de la voix rauque et

¹¹¹⁷ « *Noční chodci* Františka Hudečka nejsou poetickými výmysly, nýbrž vzpomínkami na noci, které prochodil po Praze, poněvadž neměl kde přespat. Měl-li dlouho hlad, byl rád, že podněcuje fantazii. », Jindřich Chalupecký, « *Úvodní poznámka* » [« Une remarque préliminaire »]. In : *Obhajoba umění (1934-1948)* [Défense de l'art (1934 – 1948)], *op. cit.*, p. 7.

¹¹¹⁸ Vladimír Holan, *První testament*, [Premier testament], Prague, František Borový, 1940.

grinçante de la ville moderne par une cacophonie novatrice de sons et de paroles. L'époque du début de la Seconde Guerre mondiale est sous sa plume restituée dans une sorte de collage littéraire. La voix lyrique du poète se retire afin de laisser la place aux sons de la rue et de toutes sortes de personnages dont il reproduit les propos spontanés hors contexte. Ceci est une autre façon de devenir témoin de son temps et d'user ainsi de son « don d'observation » mentionné par Aragon.

Enfin, nous allons voir que certains motifs picturaux, notamment les tableaux de František Hudeček furent aussi une source d'inspiration aussi pour le poète Jiří Kolář. Selon J. M. Tomeš, certaines images de son poème « *Druhá ranní* » [Deuxième du matin]¹¹¹⁹, écrit pour Hudeček et publié dans le catalogue de son exposition de 1944, furent reprises dans les poèmes « *Čtvrtá* » [Quatrième]¹¹²⁰ et « *Terrestris* »¹¹²¹ d'Ivan Blatný. La poésie des deux auteurs est caractéristique par sa musicalité. Dans le recueil *Ódy a variace* [Odes et variations] (1946), Kolář se laissa même inspirer par les méthodes de composition utilisées en musique classique.

3. 2. La série des *Promeneurs nocturnes* de František Hudeček

František Hudeček est né le 7 avril 1909 à Němčice, près de Kroměříž en Moravie centrale. Il apprit à dessiner en imitant les illustrations de son syllabaire, faites par le peintre Mikoláš Aleš.¹¹²² Aussi son talent de dessinateur est-il apprécié lorsqu'il est admis en tant qu'étudiant dans l'atelier de František Kysela à l'École des arts décoratifs de Prague (*Uměleckoprůmyslová škola*) où il continue à se perfectionner.¹¹²³

¹¹¹⁹ Jiří Kolář, « *Druhá ranní* » [« Deuxième du matin »]. In : *Ódy a variace* [Odes et variations]. In : *Dílo Jiřího Koláře I* [Œuvre de Jiří Kolář I], *op. cit.*, p.8.

¹¹²⁰ Ivan Blatný, « *Čtvrtá* » [« Quatrième »], *Verše 1933 / 1953*, [Vers 1933 / 1953], *op. cit.*, p. 157; trad. par Erika Abrams, in : *Le Passant*, *op. cit.*, pp. 44-47.

¹¹²¹ Ivan Blatný, « *Terrestris* » [« Terrestris »], *Hledání přítomného času* [À la recherche du temps présent], Prague, Práce, Svoboda, 1947. Cité d'après *Verše 1933/1953*, [Vers 1933/1953], *op. cit.*, p.246 ; trad. par Erika Abrams, in : *Le Passant*, *op. cit.*, pp. 70-87.

¹¹²² František Hudeček, « *Prehistorie malířského tvora* » [« La Préhistoire d'un être peintresque »], *Výtvarné umění 16* [L'Art plastique 16], No. 8, 1966, p. 395.

¹¹²³ Cf. Eva Petrová, *František Hudeček, kresby*, [František Hudeček, dessins], Prague, Galerie, Vltavín, 2004, p. 7.

Selon les propos du peintre, une nuit il s'est produit un événement qui a bouleversé sa perception des choses. Suite à une vision où la réalité lui est apparue différemment pendant une seconde, il décide de se consacrer uniquement à la création : dessiner la nuit et peindre la journée. Il adresse une lettre d'adieu au professeur Kysela et commence sa recherche, solitaire, sur le terrain de l'art.¹¹²⁴ Hudeček écrit sur cette période de sa vie :

Le monde me paraissait merveilleux. Je renforçais cet état par la lecture de Rimbaud et par mes rêves qui ont été pour moi à maintes reprises jusqu'aujourd'hui une source de réconfort contre la pesanteur du quotidien.¹¹²⁵

Sa recherche de style artistique s'inspire du mouvement surréaliste qui lui a donné « la conscience de l'importance souveraine du contenu incarné par l'image »¹¹²⁶ Ainsi Hudeček conçoit l'image comme une réalisation du contenu. La force du contenu est égale à la force de l'image. Plus la forme de l'image est audacieuse et indépendante, plus fortes sont nos sensations, notre façon de la vivre. Outre les dessins et peintures, l'artiste crée des frottages et invente d'autres procédés originaux. À la fin des années 1938, selon les mots d'Eva Petrová, il revient « sur terre »,¹¹²⁷ commence à s'intéresser au thème de la ville et avec ses confrères de l'École des arts décoratifs de Prague ils fondent le Groupe 42.

L'événement marquant qui joue certainement un rôle dans son détournement de la sphère abstraite est le 15 mars 1939, date à laquelle la Bohême et la Moravie sont occupées par l'Allemagne. Hudeček peint un tableau ayant pour titre *15. březen 1939* « le 15 mars 1939 », représentant, au premier plan, un intérieur dans lequel sont enfermées des silhouettes élancées d'hommes en noir.¹¹²⁸ Les silhouettes ont à la place des têtes des crânes blancs aux orbites vides et étirent leurs bras vers le haut où sont collés, aux murs et au plafond marron, des yeux rouges, grands ouverts. Au centre de l'espace de forme cubique un homme se prosterne au milieu de la foule de personnes noires collées aux murs.

¹¹²⁴ Cf. František Hudeček, « *Prehistorie malířského tvora* » [« La Préhistoire d'un être peintresque »], *op. cit.*, p. 396.

¹¹²⁵ « *Svět se mi zdál zázračný. Posiloval jsem se v tomto stavu četbou Rimbauda a svými sny, které jsou mi dodnes kolikrát útěchou při přílišné tíži všednosti.* » *Ibidem*.

¹¹²⁶ « *dal vědomí suverénní důležitosti obsahu obrazem* » [...] « *čím intenzivnější prožití, tím samostatnější a odvážnější forma.* », *ibid.*, p. 398.

¹¹²⁷ Cf. Eva Petrová, *František Hudeček, kresby*, [František Hudeček, dessins], *op. cit.*, p. 8.

¹¹²⁸ Cf. les annexes page 51.

De ses orbites vides et de tout son corps se dressent des « tiges » et, en s'entremêlant jusqu'au plafond, ils créent un rideau à travers lequel on voit, à l'arrière-plan, un pays lumineux, couleur sable où marchent des figures blanches ressemblant à des fantômes. Au loin s'élève un château aux hautes tours d'or.

Dans cette période, Hudeček crée aussi le tableau *Osamělý* [Solitaire],¹¹²⁹ montrant un jeune homme assis de dos, la tête baissée, baignant dans la lumière bleu verte de la lune. L'année suivante, le même motif apparaît sous forme de dessin intitulé *Na rozhraní dvou věčností* [À la limite de deux éternités].¹¹³⁰ L'auteur l'a complété par un commentaire dévoilant sa pensée philosophique qui annonce les préoccupations des futurs membres du Groupe 42.

À la limite de deux éternités (existe-t-il d'ailleurs une éternité future, le temps futur? Ce qui sera demain, est-il ?) de vilaines infinités ; il y a un mouvement seulement au présent comme si une roue roulait sur une plaine lointaine au milieu de laquelle un homme est pris de vertige (il est conscient de cette réalité. Les inconscients sont calmes).¹¹³¹

Le jeune homme illuminé regarde dans le noir. Du commentaire du peintre, il est évident qu'il veuille peindre le présent, le seul moment qui contient le mouvement. Le mouvement, lié au présent, est assimilé à la prise de conscience de l'existence. Seul celui qui mesure l'ampleur, l'immensité de la vie peut avancer librement. Or, son mouvement est accompagné du vertige. Le dessin est porteur d'un message qui devient, quelques années plus tard, la devise du groupe. Le rôle de l'art moderne est de rendre compte de l'état préoccupant de la société moderne en proie à la guerre, de l'immédiat, des événements infinitésimaux mais d'autant plus importants ; il peint le combat de l'homme moderne qui tâche de survivre, faisant face à un avenir obscur.

Les deux figures (le solitaire et le jeune homme) évoquant la solitude et l'abandon dans une aire hostile et déshumanisée sont typiques de l'espace urbain qui entourait le jeune

¹¹²⁹ Cf. Eva Petrová, « *Společenství individualit* », [« Une communauté d'individualités »]. In : Eva Petrová *et alii*, *Skupina 42*, [Groupe 42], *op. cit.*, 1998, p. 47.

¹¹³⁰ *Ibid.*, p. 47.

¹¹³¹ « *Na rozhraní dvou věčností (existuje vůbec jakási budoucí věčnost, budoucí čas? Je to, co bude zítra?) nehezkyh nekonečností; jenom v přítomnosti je jakýsi pohyb, jakoby se po daleké rovině kutálelo obrovské kolo, v jehož středu se závratí zmitá člověk, (který je si této skutečnosti vědom. Nevědomci jsou klidní).* » *Ibidem*.

Hudeček. Par ailleurs, à la fin des années 1930, les souvenirs d'enfance et de la Moravie, terre natale de Hudeček, l'inspirent à peindre le tableau *Kovářna mého otce* [La Forge de mon père].¹¹³² Dans ce contexte naît aussi la série *Noční chodci* [Les Promeneurs nocturnes], symbolisant la vie de l'homme urbain sous le Protectorat.¹¹³³

Notons que le motif du marcheur malheureux, proche de la figure de Juif errant mais dépourvu de sa gaîté dont il a été doté dans le récit *Le Passant de Prague* d'Apollinaire, apparaît également au début des années trente dans un poème de René Daumal intitulé « L'Errant » qui a été publié à Prague dans la revue *ReD*. Daumal a été proche de Josef Šíma, peintre qui a initié, entre autres, Hudeček au surréalisme.

Il courait, il courait, le malheureux,
sous la lune et dans les cendres,
son pied glissait sur les plages
et la forêt vierge arrachait ses cheveux.
Dans chaque capitale il trouvait des amis
au fond d'un café des faubourgs,
ils l'embrassaient, lui donnaient de l'alcool,
des cigares et des femmes aux yeux bêtes.¹¹³⁴

En outre, la figure de pèlerin malheureux apparaît aussi dans un poème de František Hrubín, « *Zpěv poutníkův* » [« Le Chant du pèlerin »] publié dans la revue *Život* [La Vie], dirigée par Chalupecký, en avril 1941. Il s'agit d'une allégorie de la trajectoire de la Tchécoslovaquie où résonne à nouveau le motif du retour à la pauvreté et à la barbarie. Le poète y tisse un réseau d'image du renversement des valeurs et de la réalité.

Le mouvement et plus particulièrement le motif des promenades nocturnes préoccupèrent Hudeček depuis ses premiers travaux. Or, il ne s'intéressa pas tant à la figure mythique du Juif errant qu'à celle du pèlerin qui est ancrée dans l'imaginaire centre-européen comme celle qui conjugue le côté spirituel du pèlerinage et l'exercice de la marche. En 1931, Hudeček dessine un pèlerin qui enjambe un paysage bucolique.¹¹³⁵ Le regard du pèlerin se dirige vers l'horizon, quelque part dans l'invisible. La nostalgie de la campagne s'y mêle au sentiment de la solitude du jeune artiste âgé de vingt-deux ans qui se sent dépaysé à Prague. Selon Eva Petrová, le motif du retour dans le paysage de son enfance fut très présent

¹¹³² En 1938.

¹¹³³ Cf. les annexes, pp. 52-62.

¹¹³⁴ René Daumal, « L'Errant », *Revue RED*, Prague, No. 3, 1929 – 1931, p. 246.

¹¹³⁵ Cf. les annexes, p. 67.

pendant la période de ses études « Après le départ de Gross et Zivř, il se sentait seul à Prague. La plaine natale avec le grand ciel lui manquait. »¹¹³⁶ L'inspiration artistique de František Hudeček puise des expériences vécues qui lui servent de tremplin à une création dont reste seulement une essence de la réalité :

Je ne peux pas peindre un motif, je dois peindre mon expérience, je m'en suis rendu compte maintes fois dans la vie. Si, sur le tableau, il reste beaucoup de cette réalité qui a été l'origine ou rien, peu importe.¹¹³⁷

De même, la série des *Promeneurs nocturnes* est étroitement liée à l'expérience du peintre qu'il acquit dans les rues de Prague. Ce « fils de la nuit », surnom que lui donna son confrère Jiří Kolář,¹¹³⁸ trouva son territoire des nouveaux mythes de la ville moderne dans l'obscurité nocturne, parfois illuminée par le clair de lune ou des constellations stellaires. La nuit vit aussi naître la plupart de ses œuvres artistiques.

De même, ce fut pendant une de ses promenades nocturnes à travers les rues d'une ville plongée dans le noir que le peintre eut une inspiration soudaine :

Et tout à coup, ce regard m'a particulièrement stimulé, les étoiles au ciel se mélangèrent d'une certaine façon avec des lumières colorées de la terre, pendant une fraction de seconde je me suis senti comme dépourvu de poids, comme dans un rêve où il m'était peut-être, avec un peu de bonne volonté, possible de voler.¹¹³⁹

Cette expérience, qui fut à l'origine du coup d'envoi d'un long travail sur la série des *Promeneurs nocturnes*, permit à Hudeček de revenir à lui-même. Car les promeneurs témoignent tous de l'état d'esprit de leur auteur. Karel Šrp considère cette expérience comme un « canalisateur d'un effort d'auto-projection dans le tableau, fournit par Hudeček

¹¹³⁶ « Po odjezdu Grosse a Zivřa se cítil v Praze osamělý. Stýskalo se mu po rodné rovině s velkým nebem. » Eva Petrová, « Společenství individualit », [« Une communauté d'individualités »]. In : Eva Petrová *et alii*, *Skupina 42*, [Groupe 42], *op. cit.*, p. 20.

¹¹³⁷ « Nemohu malovat motiv, musím malovat svůj prožitok, jak jsem se už mnohokrát ve svém životě přesvědčil. Zbude-li na obraze mnoho z té skutečnosti, která byla jeho příčinou, nebo nic, na tom nesejde ». František Hudeček, « Prehistorie malířského tvora » [« La Préhistoire d'un être peintresque »], *op. cit.*, p. 398.

¹¹³⁸ « Syn noci ». Jiří Kolář, *Přátelé* [Amis], *Život 20* [La Vie], *op. cit.*, p. 129.

¹¹³⁹ « A pojednou mě ten pohled obzvláště vzrušil, hvězdy na nebi se nějak pomíchaly s těmi barevnými světly na zemi, na zlomek vteřiny jsem se cítil jako bez váhy, jako ve snu, že jsem se snad troškou vůle mohl vznést. » Hudeček 1970. In : Eva Petrová *et alii*, *Skupina 42*, [Groupe 42], *op. cit.*, p. 194.

depuis longue date. »¹¹⁴⁰ En outre, ayant trouvé un thème qu'il a développé durant des décennies et qui s'est montré comme inépuisable, les *Promeneurs nocturnes* ont marqué la sortie définitive de la crise personnelle et artistique du peintre qui a eu lieu entre 1938 et 1939. Ce fut aussi une occasion de se relier différemment au monde et d'y porter un nouveau regard en rompant avec les approches artistiques des années précédentes. En effet, l'année 1940 a été celle où Hudeček a dit définitivement adieu au surréalisme et il a peint les tableaux *Antény* [Antennes], *Komín* [Cheminée] et *Malíř na periferii* [Peintre à la périphérie]. Ces tableaux annoncent le programme du Groupe 42.

Au début du Protectorat, dans une atmosphère pesante, le seul motif qui semblait essentiel était la lutte de l'homme pour la survie dans un monde hostile. La vie même, les maisons, décharges, antennes ou de vieux panneaux publicitaires ornant les banlieues qui n'attirent plus les regards, par ce bouleversement ironique de l'Histoire, sont porteurs du signe de la fragilité, de la tristesse, du délaissement et deviennent objets de création artistique. Ceci s'avère vrai aussi dans la poésie française. On trouve le motif de l'homme accablé, menant une existence presque clandestine dans une ville ornée des panneaux lumineux dans le poème de Jean Follain, « Des Hommes », publié après guerre, en 1947.

Au milieu d'un grand luminaire
on voyait discuter des hommes
en proie à la grande peur
d'autres pleuraient
on trouvait aussi les amants
de la secrète beauté
ils gagnaient les anciens faubourgs
et rejoignaient leurs compagnes
marchant pieds nus
sur les planchers de bois blanc
pour ne pas réveiller.¹¹⁴¹

L'un des endroits urbains qui fascine František Hudeček est la gare qu'il peint en 1941. C'est en ce lieu qu'il a été en proie à une révélation : « Il en faut une seconde et la gare

¹¹⁴⁰ « katalyzátor dlouhodobého Hudečkova úsilí o sebeprojekci do obrazu. » Karel Srp, « Jinakost všednosti », [« L'Alterité de l'ordinaire »]. In : Eva Petrová et alii, *Skupina 42*, [Groupe 42], *op. cit.*, p. 194.

¹¹⁴¹ Jean Follain, « Des Hommes », in : *Exister, poèmes*, Paris, Gallimard, 1947, p. 34.

d'où je pars depuis plus de vingt ans et qu'apparemment je ne regardais jamais, tout à coup dévoile son importance dans ma vie. »¹¹⁴²

À cette période, il invente aussi le Promeneur nocturne.

Je me suis aidé d'une sorte de métaphysique qui ne fut pas bien accueillie non plus mais cela n'avait plus d'importance. J'ai peint une figure d'un homme aux ornements intérieurs bizarres, plutôt acrobate, marchant sur des lignes droites dans un espace à une grande hauteur au-dessus de la terre. On l'a appelé funambule. Pour moi, ce tableau représentait quelque chose.¹¹⁴³

Parallèlement avec les *Promeneurs nocturnes* naissent leurs compagnons de route : le Promeneur matinal, le Promeneur-témoin et l'Homme attendant un train.

On pourrait trouver un parallèle aux thèmes de la ville et de la condition de l'homme urbain mis en œuvre par les artistes et poètes du Groupe 42 dans la poésie de Jean Follain. Ce dernier met en scène des figures de marcheurs citadins qui évoquent la misère et l'inégalité sociale. Dans le poème « Les Passants », le poète mène un dialogue avec le poème « À une passante » de Charles Baudelaire :

De l'arsenal des fards
l'une s'approche au bord du soir
tandis que son amant
vole un pain miraculeux
et puis ses longues jambes
artificieuses frémissent
quand sur le pavé mouillé
passent d'illustres dandies
l'un laisse sur son épaule
une feuille morte tombée
de l'arbre qui n'a plus de voix
et lui non plus ne dit mot
parce qu'il pose pour l'histoire
le gris fin de son vêtement

¹¹⁴² « Stačí vteřina a nádraží, z něhož už přes dvacet let odjíždím a jehož jsem si nikdy předtím nevšiml, pojednou zjeví mi svou důležitost v mém životě. » Eva Petrová, *František Hudeček*, Prague, Obelisk, 1969, pp. 9-10.

¹¹⁴³ « Pomohl jsem si jakousi metafyzikou, která opět nenalezla milosti, ale to už bylo jedno. Namaloval jsem postavu podivně vnitřně ornamentovaného muže, spíš akrobata kráčejiho po jakýchsi přímkách do prostoru vysoko nad zemí. Říkali tomu provazolezec. Pro mne tento obraz cosi znamenal. » Karel Šrp, « Jinakost všednosti », [« L'Alterité de la quotidienneté »]. In : Eva Petrová *et alii*, *Skupina 42*, [Groupe 42], *op. cit.*, p. 194.

attend la tache de sang
[...].¹¹⁴⁴

Ce poème qui décrit une scène dans une rue rappelle, outre les images des dandys (en allusion à l'époque baudelairienne), la figure de la belle passante des *Fleurs du mal* « avec sa jambe de statue ». Follain mène ainsi un dialogue intertextuel entre l'époque où naît la modernité et les années de la Seconde Guerre mondiale et accuse le progrès d'avoir mené l'homme jusqu'au bord d'un gouffre. La présence du pain miraculeux volé (que l'on peut interpréter comme une allusion à la misère sociale) résonne avec l'image de « la tache du sang ». Ces deux mots placent la vie quotidienne sous les signes bibliques. Dans la poésie de Jean Follain, les symboles chrétiens se cachent dans les objets de la vie quotidienne. Le même procédé est mis en place par exemple dans son poème « Quincaillerie » du recueil *Ici-bas*.¹¹⁴⁵

Les Promeneurs nocturnes de František Hudeček ne sont pas porteurs d'une symbolique chrétienne, même si, comme nous l'avons vu, le motif du pèlerin apparaît dans l'œuvre du peintre dans les années 1930. Hudeček, en réfléchissant sur la place de l'homme dans la société moderne, tend vers l'existentialisme. Ce terme très ambigu a été mis en lien avec certains thèmes dans la poésie tchèque par le théoricien et critique littéraire Václav Černý dans son livre intitulé *První a druhý sešit o existencialismu* [Le Premier et le second cahier sur l'existentialisme].¹¹⁴⁶ Plus qu'un courant philosophique, Černý comprend l'existentialisme en tant qu'une attitude envers certains sujets qui évoquent l'existence de l'homme. De plus, il est tout à fait remarquable que, tandis qu'en France, le mode d'expression des auteurs « existentialistes », par exemple Jean-Paul Sartre et Albert Camus est la prose ou les pièces de théâtre, en Tchécoslovaquie, c'est la poésie qui véhicule les thèmes dits « existentialistes ». Václav Černý désigne comme le plus grand poète

¹¹⁴⁴ Jean Follain, « Les Passants », in : *Exister*, poèmes, *op. cit.*, pp. 13-14.

¹¹⁴⁵ Jean Follain, *Ici-bas*, Bruxelles, Éditions de la Maison du poète, « Les Cahiers du 'journal des poètes' », 1941. Cf. le chapitre III. 3. 8. « Les promenades sans issue ; de la pesanteur du corps humain dans *Nové mythy* [Les Nouveaux mythes] de Josef Kainar et de la symbolique des choses à l'usage quotidien dans *Ici – bas* de Jean Follain ».

¹¹⁴⁶ *Le Premier cahier sur l'existentialisme* a pu paraître avant le 1948, le second n'a été édité avec le premier qu'après 1989. Cf. *První a druhý sešit o existencialismu* [Le Premier et le second cahier sur l'existencialisme], Prague, Mladá fronta, 1992.

existentialiste Jiří Orten mais il trouve des traits de l'existentialisme aussi par exemple dans l'œuvre des poètes appartenant à la jeune génération, présentés dans *Jarní almanach básnický* [L'Almanach poétique de printemps] : Ivan Blatný, Josef Kainar ou Kamil Bednář.

Jiří Pechar, auteur de l'article intitulé « *Lze mluvit v české literatuře o existencialismu ?* » [« Peut-on parler de l'existentialisme dans la littérature tchèque ? »] désigne comme un thème existentialiste recourant dans la poésie tchèque « la vie prénatale dans son contraste d'avec la vie après la naissance ». ¹¹⁴⁷ Le motif qui relie l'œuvre de František Hudeček à l'existentialisme est l'impossible lutte de l'homme, entouré par la ville et ancré dans la civilisation moderne de retourner à son état primitif qui lui permettait d'exister dans une symbiose avec l'univers. La série des *Promeneurs nocturnes* montre l'homme sur son chemin vers cette harmonie dans plusieurs étapes. La première variante du Promeneur nocturne présente l'homme citadin en promeneur solitaire. *Le promeneur nocturne* est aussi représenté comme une partie intégrale de la ville. Sa silhouette est constituée par les briques. Il est à la fois celui qui profite de la ville et celui qui s'en fait enfermer au point de devenir prisonnier de l'espace urbain et de sa vie quotidienne. ¹¹⁴⁸ La deuxième lignée des *Promeneurs nocturnes* les montre en contemplant la ville. ¹¹⁴⁹ Parfois, le Promeneur nocturne, vu de dos, est au sommet d'une colline (elle ressemble souvent à celle de Letná à Prague, sans qu'on puisse l'identifier avec précision). Enfin, la troisième variante des *Promeneurs nocturnes* vire vers l'abstraction. ¹¹⁵⁰ Les figures se transforment en des silhouettes schématisant un homme, jusqu'à être réduites à des formes géométriques situées dans une rue pavée ou sur un trottoir entre de hautes maisons d'une ville déserte et calme. Les toits sont surplombés par un ciel nocturne étoilé. Selon Eva Petrová, son esprit pythagoréen pénétra ainsi jusqu'aux sphères cosmiques, ¹¹⁵¹ ainsi propose-t-elle de désigner le style de František Hudeček comme la « peinture métaphysique ». ¹¹⁵² En effet, cette

¹¹⁴⁷ Jiří Pechar, « *Lze mluvit v české literatuře o existencialismu ?* » [« Peut-on parler de l'existentialisme dans la littérature tchèque ? »], *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis*, Olomouc, Facultas Philosophica Moravica 6, 2008, p. 140.

¹¹⁴⁸ Cf. les annexes, pp. 54 et 58.

¹¹⁴⁹ Cf. les annexes, p. 57.

¹¹⁵⁰ Cf. les annexes, pp. 53, 55, 59, 60, 61 et 62.

¹¹⁵¹ Eva Petrová, *František Hudeček, op. cit.*, p. 5.

¹¹⁵² *Ibid.*, p. 6.

« peinture métaphysique » fait partie intégrante de la mythologie de l'homme moderne mise en place par les membres du Groupe 42.

La réalisation formelle du même motif oscille entre deux pôles : d'un côté il y a l'homme qui marche et cherche à s'échapper de l'étreinte de la ville. De l'autre, le promeneur qui reste immobile et l'observe. Par ailleurs, certains *Promeneurs nocturnes* sont désignés comme témoins. Le ciel étoilé qui apparaît souvent dans les tableaux représentant les promeneurs immobiles s'unit parfois à eux et leur permet de n'avoir d'autres fonctions que celle d'être, d'exister dans le présent.

« Le thème de l'art moderne est le mythe » écrit Jindřich Chaloupecký dans son essai intitulé « *Pohádka nebo mythus* » [« Un conte de fées ou un mythe »].¹¹⁵³ La création d'une nouvelle mythologie du présent a été aussi au cœur du philosophe Václav Navrátil. Comme écrit Karel Srp dans son article « *Mýtus u Václava Navrátila* » [« Le Mythe chez Václav Navrátil »], au début des années 1930, la philosophie revient à des notions telles la métaphysique, la dialectique ou l'identité.

De nombreux mouvements politiques et artistiques contradictoires faisaient référence aux mythes. [...] Navrátil avait à l'esprit une forme d'un mythe tout à fait concrète : il s'appliquait à créer un mythe moderne, correspondant entièrement au temps présent. Il refusait tous retours dans le passé. La revendication de créer un nouveau mythe était au cœur de son intérêt.¹¹⁵⁴

Navrátil désigne comme prémisses de la création des mythes modernes la désillusion. L'expérience universelle, transmise par le mythe, a sa source dans une expérience

¹¹⁵³ Jindřich Chaloupecký, « *Pohádka nebo mythus* » [« Conte de fées ou mythe »], *Život 18* [La Vie 18], 1942, p. 98.

¹¹⁵⁴ « *K mýtu se hlásilo mnoho protikladných politických a uměleckých stylů. [...] Navrátil měl na mysli zcela konkrétní podobu mýtu : usiloval o vytvoření mýtu moderního, plně odpovídajícího přítomnosti. Odmítal jakékoli návraty do minulosti. Požadavek vzniku nového mýtu představoval jeho ústřední zájem.* » Karel Srp, « *Mýtus u Václava Navrátila* » [« Le Mythe chez Václav Navrátil »], *Linie / barva / tvar v českém výtvarném umění třicátých let : Katalog výstavy Praha říjen-prosinec 1988, Pardubice únor-březen 1989, Hluboká nad Vltavou květen-září 1989* [Ligne / couleur / forme dans l'art tchèque des années 1930 : Catalogue d'exposition Prague octobre-décembre 1988, Pardubice février-mars 1989, Hluboká nad Vltavou mai-septembre 1989], Prague, Galerie hlavního města, 1988, p. 129.

personnelle de l'artiste qui la rend publique. Le partage qui s'en suit prouve qu'au for intérieur tous les gens sont pareils.¹¹⁵⁵

Les artistes du Groupe 42, à travers la thématique de la ville et leur intérêt pour les destins des humbles citoyens anonymes participent à la création de cette « mythologie de l'homme urbain » qui a perdu le contact avec la nature, pour qui même la plupart des fêtes religieuses a perdu le sens et qui se tourne vers son quotidien. Ainsi, le héros moderne, contrairement à un héros antique est anonyme et son « héroïsme » consiste simplement en le fait d'« exister » à une époque particulièrement difficile de l'histoire de l'humanité.¹¹⁵⁶ Comme écrit Karel Srp, en citant Navrátil

Ce qui resterait ailleurs une impression éphémère se transforme en un mythe et renvoie à un absolu supra-individuel. [...] car les mythes sont aussi d'« importants événements de la vie la plus ordinaire », ce sont des « histoires de l'âme que l'on peut trouver dans la rue donc des histoires de rue que l'on trouve dans l'âme ». Tandis que le mythe antique a été lié au divin, le moderne entre en contact avec l'absolu. Pendant la guerre un phénomène apparemment marginal peut devenir « un événement important » ou « un événement de l'âme » (par exemple les pas d'un passant, le mouvement d'un char, le bruissement du vent ou un sifflement dans le noir) qui passeraient, dans des conditions normales, sans attention.¹¹⁵⁷

¹¹⁵⁵ Václav Navrátil, « *Rozbití osobnosti a poezie* », [« Casser la personnalité et la poésie »], *Kvart*, [In-quarto], No, 1, 1930-1931, p. 143-146, cité d'après Karel Srp, « *Mýtus u Václava Navrátila* » [« Le Mythe chez Václav Navrátil »], *Linie / barva / tvar v českém výtvarném umění třicátých let : Katalog výstavy Praha říjen-prosinec 1988, Pardubice únor-březen 1989, Hluboká nad Vltavou květen-září 1989* [Ligne / couleur / forme dans l'art tchèque des années 1930 : Catalogue d'exposition Prague octobre-décembre 1988, Pardubice février-mars 1989, Hluboká nad Vltavou mai-septembre 1989], *op. cit.*, p. 129.

¹¹⁵⁶ « *Staré hrdinství náboženské a válečné se mění dnes v prosté hrdinství existenciální...* » [« L'ancien héroïsme religieux et guerrier change en un simple héroïsme d'existence ... »], Václav Navrátil, « *Sekularizace hrdinství* » [« La Sécularisation de l'héroïsme »], *Kritický měsíčník* [Le Mensuel critique], No. 1, 1938, p. 19.

¹¹⁵⁷ « *Co by jinde zůstalo prchavým dojmem, přerůstá v mýtus a odkazuje k nadindividuálnímu absolutnu. [...] mýty jsou totiž také 'významné události nejvšednějšího života', jsou 'duševní příběhy, kteří se najdou na ulici, či pouliční příběhy, které se najdou v duši'. Zatímco starověký mýtus byl spjat s božským, je moderní v kontaktu s absolutnem. Za války se může stát 'významnou událostí' či 'duševní příhodou' zdánlivě okrajový jev (např. Kroky chodce, pohyb vozu, šustot větru, hvízdot ve tmě), který by za normálních okolností proběhl bez povšimnutí.* » Karel Srp, « *Mýtus u Václava Navrátila* » [« Le Mythe chez Václav Navrátil »], *Linie / barva / tvar v českém výtvarném umění třicátých let : Katalog výstavy Praha říjen-prosinec 1988, Pardubice únor-březen 1989, Hluboká nad Vltavou květen-září 1989* [Ligne / couleur / forme dans l'art tchèque des années 1930 : Catalogue d'exposition Prague octobre-décembre 1988, Pardubice février-mars 1989, Hluboká nad Vltavou mai-septembre 1989], *op. cit.*, p. 130.

Chaque moment de la vie quotidienne est porteur d'un grain d'un élément mythique, d'une expérience qui pourrait être généralisée. La série des Promeneurs nocturnes de František Hudeček met en exergue le moment de l'immobilité. Certains promeneurs, sont captés dans leur stabilité qui exprime, telle la flèche de Zénon, le moment infinitésimal du mouvement ayant lieu au présent. Ces personnages mettent en exergue l'expérience de l'homme-témoin de son temps en proie à la contemplation du monde qui l'entoure et à la recherche des signes de l'absolu.

La figure de Promeneur nocturne est souvent construite de façon géométrique par une toile lumineuse sur un fond noir.¹¹⁵⁸ Le réseau régulier des étoiles qui forme ainsi le promeneur indique son appartenance à une unité qui le dépasse. En même temps, le promeneur immobile marque par sa posture dominante de l'homme témoin sa supériorité par rapport à ce qu'il a créé, par rapport au monde de la civilisation industrialisée. Le promeneur incarne ainsi un homme qui reprend la maîtrise sur le monde qui l'a dépassé.

Par ailleurs, les motifs de la peur, de l'angoisse, de la soumission, de la solitude et la fuite devant la ville qui apparaissent, nous l'avons vu, par exemple dans *La mort dans l'âme* d'Albert Camus, sont des thèmes intrinsèquement liés à la ville de Prague. Hudeček perpétue le motif de la déambulation qui a été mis en œuvre aussi dans *Le Passant de Prague* de Guillaume Apollinaire et dans l'œuvre éponyme de Vítězslav Nezval. La capitale est l'objet d'admiration et une toile sur laquelle le peintre projette ses visions oniriques, fantastiques et qui lui inspire des réflexions philosophiques. *Les Promeneurs nocturnes* de Hudeček, nés d'une expérience personnelle du peintre transforment la vision du monde subjective en un acte universel. En même temps, la promenade fait référence à la présence des liens intertextuels. La marche des *Promeneurs nocturnes* et leur contemplation incarnent une nouvelle variante au pèlerinage comme l'image de la progression de l'homme vers le Paradis ainsi qu'elles perpétuent, à travers le mythe de la vie quotidienne¹¹⁵⁹, la représentation des figures de marcheurs mythiques, tel le Juif errant, intrinsèquement liées à la ville de Prague. Comme Ahasvérus, les *Promeneurs nocturnes* de Hudeček sont des

¹¹⁵⁸ Cf. les annexes, p. 61.

¹¹⁵⁹ Eva Petrová parle du « mythe de la civilisation » dans les œuvres du Groupe 42. Cf. « *Mýtus civilizace v obrazech malířů Skupiny 42* » [« Le Mythe de la civilisation dans les tableaux des peintres du Groupe 42 »], *Umění, časopis Ústavu pro teorii a dějiny umění Československé Akademie Věd* [Art, revue de l'Institut pour la théorie et l'histoire de l'art de l'Académie des sciences tchécoslovaque], Prague, Nakladatelství Československé akademie Věd, 1964, pp. 231-253.

témoins des mythes or, tandis que le Juif errant réactualise le mythe dans le présent en racontant les péripéties qui ont eu lieu dans le passé, les *Promeneurs nocturnes* de Hudeček, situés dans une ville ressemblant, en fin du compte, à toutes les autres, créent un moment mythique des situations typiques de la vie de l'homme du XX^e siècle. Dans les deux cas, la réalité urbaine devient la scène d'une mythologie de l'existence.

3. 3. « La philosophie du mortier et des briques » de Jiří Kolář

Jiří Kolář fit connaissance du théoricien du *Groupe 42* Jindřich Chaloupecký pendant la préparation de l'édition de son premier recueil de poésie intitulé *Křestný list* [Le Certificat de baptême] en 1941. Il vivait alors à Kladno, une ville minière située à cinquante kilomètres à l'ouest de Prague, qui servit de décor, des années plus tard, au récit de Bohumil Hrabal *Krásná Poldi (Poldi la belle)*. Par ailleurs, Kolář et Hrabal eurent en commun l'intérêt pour les expressions des gens ordinaires et de la langue populaire. À travers leur anthropocentrisme ils créèrent un univers poétique utilisant la langue non littéraire qui seule, dans sa fluidité, son perpétuel devenir, peut rendre compte de la réalité aussi changeante et insaisissable. Kolář écrit : « La langue parlée est au langage du poète, à peu de choses près, ce qu'une source est à un robinet. »¹¹⁶⁰ Et dans son recueil de poèmes *Roky v dnech* (Les jours de l'année), le poète écrit en exergue la phrase suivante « Jamais de la prose, je me suis aidé de la langue quotidienne des gens ».¹¹⁶¹

De plus, les deux poètes eurent recours à la technique du collage, littéraire et artistique. Hrabal, employé comme presseur de vieux papiers dans un entrepôt de vieux papiers rue

¹¹⁶⁰ Jiří Kolář, *Réponses*, Cologne, Index, 1984 ; rééd. Prague, Pražská imaginace, 1992 ; trad. du tchèque par Erika Abrams, in : *L'Œil de Prague suivi de Réponses et de La Prague de Kafka*, Michel Butor, Jiří Kolář, Paris, Éditions de la Différence, 1986, p. 163.

¹¹⁶¹ « *Prózu nikdy, vzal jsem na pomoc každodenní lidskou řeč.* » Jiří Kolář, *Roky v dnech* (Les jours de l'année) In : Jiří Kolář, *Dílo Jiřího Koláře, (Křestný list ; Ódy a variace ; Limb a jiné básně ; Sedm kantát ; Dny v roce ; Roky v dnech)*, [Œuvre de Jiří Kolář (Certificat de baptême, Odes et variations, Limb et autres poèmes, Sept cantates, *Jours de l'année, années des jours*)], tome 1, Prague, Odeon, 1992, p. 253 ; *Jours de l'année, années des jours*, trad. du tchèque par Erika Abrams, Paris, Daniel Lelong, 1986.

Spálená à Prague, fournissait les livres censurés à Jiří Kolář pour ses collages.¹¹⁶² Kolář, n'oubliant jamais son origine prolétarienne, compare le travail du poète à « quelque chose d'aussi grossier que le travail avec le marteau ou la pelle, ou tout aussi bien, à quelque chose d'aussi délicat que de prendre soin d'un enfant ou d'une personne qui est en train de mourir et que nous aimons. »¹¹⁶³ Cette comparaison témoigne de l'urgence que sentait le poète en s'escrimant avec les mots, de toucher des moments clefs de notre existence. Son exemple est tout à fait significatif car il montre comment, à travers la construction verbale, qui ressemble à la construction d'une maison, le poète touche aux deux limites de l'existence de l'homme : à la naissance et à la mort qui sont les seules barrières de sa liberté de création, toujours présentes à l'esprit de celui qui s'y aventure. Comme écrit Jiří Kolář dans le poème « Mosty » [« Les ponts »] dédié à František Halas :

C'est ainsi que la poésie se courbe entre nous
Implacablement
À la vie et à la mort entre la vie et la mort. »¹¹⁶⁴

Chalupecký affirme que ce qui importait à Kolář, devenu le premier poète du Groupe 42, « était le grand espace de la vie, qui se métamorphose sans cesse et est aussi imprévisible qu'inépuisable : la langue qu'il utilisait devait lui donner accès à celui-ci et lui permettre d'en rapporter des poèmes. »¹¹⁶⁵ Son œuvre devient un séismographe de la modernité. La recherche de nouvelles formes poétiques mena Kolář à explorer les possibilités du collage artistique, de cut-up et d'autres techniques qui utilisent des matériaux divers afin de composer une image du monde quotidien des années 1940 et ensuite à abandonner complètement le territoire de la poésie, circonscrite par la matière du mot et devenir à nouveau mais cette fois-ci exclusivement artiste plasticien.¹¹⁶⁶ Néanmoins, le langage et les

¹¹⁶² Michal Bauer, *Z každého z nás postupem let něco zmizí, rozhovor s Jiřím Kolářem*, [Quelque chose disparaîtra de chacun de nous au cours des années, entretien avec Jiří Kolář], Jinočany, H&H, 2005, p.7.

¹¹⁶³ Jindřich Chalupecký, *Histoire de Jiří Kolář*, complément de la Revue K, septembre 1986, p. 28.

¹¹⁶⁴ « *Tak se klene poezie mezi námi / Neúprosně / Na život a na smrt mezi životem a smrtí* ». *Ódy a variace* [Odes et variations]. In : *Dílo Jiřího Koláře, (Křestný list ; Ódy a variace ; Limb a jiné básně ; Sedm kantát ; Dny v roce ; Roky v dnech)*, [Œuvre de Jiří Kolář (Certificat de baptême, Odes et variations, Limb et autres poèmes, Sept cantates, *Jours de l'année, années des jours*)], *op. cit.*, p. 67.

¹¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 6.

¹¹⁶⁶ Les méthodes d'œuvres construites à partir des fragments sont décrites dans le livre de Jiří Kolář, *Sborník metod : okřídlený osel*, (Dictionnaire des méthodes : l'âne ailé), Prague, Gallery, 1999 ; trad. du tchèque par Erika Abrams, Alfortville, Ed. « Revue K », 1991.

rimes restent des matériaux à partir desquels il compose des collages. Ce pas par lequel Kolář franchit le seuil de la poésie ne fut donc qu'un élargissement de l'horizon de la poésie, voire une tentative d'abolir les frontières entre les disciplines artistiques.

Le premier recueil de Kolář, écrit dans le cadre du Groupe 42 entre les années 1941 et 1944, s'intitule *Ódy a variace* [Odes et variations]. Dédié aux amis du Groupe 42, il est divisé en cinq parties dont chacune porte un titre et une citation mise en exergue. Kolář cite successivement : Henry Miller, James Joyce, Thomas Stearns Eliot, Hermann Hesse et Franz Kafka.

L'exigence de l'exactitude se traduit dans l'œuvre de Kolář par une ordonnance des parties du recueil. De même, la musique joue un rôle important dans les poèmes. Ainsi, le premier est une litanie caractérisée par la répétition de certains syntagmes. Le poète chante ses « Odes » en s'accompagnant d'une harpe qui représente la ville : « Je joue sur la harpe des fumées ».¹¹⁶⁷ Dans le poème « Le promeneur du matin », le poète, marche à travers les rues de la ville et lui adresse la parole : « Réveille-toi un jour dans mon chant Ville : Réveille-toi dans mon chant / J'appartiens à la lignée du charbon et du ciment [...] »¹¹⁶⁸

Kolář saisit la ville en tant qu'observateur, il enregistre les propos de gens, se concentre sur des détails vus. À travers des mots, *a priori* découpés du contexte, transparait une histoire, sans pour autant qu'elle soit orchestrée par l'auteur qui ne fait qu'écouter, regarder et enregistrer les petits événements qui reflètent le drame de la vie. Cette méthode de poésie à base d'observation complétée par des réflexions du moi poétique, apporte une cohérence aux actions qui se passent indépendamment, *hic et nunc* sans que les gens y portent l'attention. Pour Kolář montre la ville est une *imago mundi*. Elle se courbe, existe dans sa monumentalité. À l'intérieur de cet espace est le mouvement et la vie. Le poète est témoin des situations de tous les jours, d'un enterrement, d'une sortie de belles femmes des hôtels le matin, de l'ouverture des magasins etc. Il observe aussi les figures qui apparaissent la nuit, les suicidaires, joueurs de cartes, les amants ou encore des rats et des chiens errants.

¹¹⁶⁷ « *Drnkám do harfy kouřů* » Jiří Kolář, « *Litanie* » [« Litanie »], *Ódy a variace* [Odes et variations]. In : *Dílo Jiřího Koláře, (Křestný list ; Ódy a variace ; Limb a jiné básně ; Sedm kantát ; Dny v roce ; Roky v dnech)*, [Œuvre de Jiří Kolář (Certificat de baptême, Odes et variations, Limb et autres poèmes, Sept cantates, *Jours de l'année, années des jours*)], *op. cit.*, p. 57.

¹¹⁶⁸ « *Probud' se jednou do mého zpěvu Město : Probud' se do mého zpěvu / Patřím k pokolení uhlí a cementu [...]* ». « *Ranní chodec* » [« Promeneur du matin »], *ibid.*, p. 62.

La vie est « audible », par sa cacophonie dont Kolář écrit « Les musiques se relient / une monotone une plus monotone / une non descriptible celle que l'on ne peut pas décrire ». ¹¹⁶⁹ Les traces de l'existence humaine sont « lisibles » aussi sur la surface de la ville. Les trottoirs portent des dessins de petits enfants (par ailleurs ce motif apparaît aussi dans un tableau de František Hudeček), les journaux flottent dans le vent, il y a des petites annonces qui attendent d'être lues derrière des vitrines des magasins. La vie est fascinante, unique et différente à chaque instant. La ville, en tant qu'espace multiculturel et industriel, lieu d'une importante concentration d'habitants sur une surface restreinte, fonctionne sur le principe de la juxtaposition. Ce même principe est mis en œuvre dans la poésie de Kolář « Et les jeunes filles entre la soie bijoux cercueil / emmurées dans les gants chaussures livres » ¹¹⁷⁰ La juxtaposition des mots ayant des connotations aussi variés que la soie et le cercueil crée cet effet de choc dont parle Walter Benjamin. ¹¹⁷¹

Jindřich Chaloupecký décrit par rapport à l'évolution formelle des poèmes de Jiří Kolář :

[...] des poèmes d'abord serrés sur des surfaces minimales grandissent en des zones volumineuses, la composition est régie par des principes repris de la musique et mène à des textes compliqués ayant le caractère d'une cantate. Dans les *Odes et variations* [*Ódy a variace*] le poème aboutit à une déclamation romantique. ¹¹⁷²

L'importance de la forme musicale est mise en exergue aussi dans le recueil *Sedm kantát* [Sept cantates], recueil écrit pendant les deux mois marqués par l'euphorie qui suivit la fin de la Seconde Guerre mondiale. Jindřich Chaloupecký écrit que Kolář lui envoya un plan détaillé du dernier poème des *Limbes et autres poèmes* [Limb a jiné básně] « *Krev ve víně* » [« Sang dans le vin »] le 2 février 1945 qui prouve que le schéma musical et thématique fut donné d'avance. ¹¹⁷³ Le rythme et la sonorité constituent des éléments importants dans la

¹¹⁶⁹ « *Hudby se střídají / jednotvárná jednotvárnější / nevylicitelná nevylicitelnou* ». Jiří Kolář, « *Svědék* » [« Témoin »], *ibid.*, p. 77

¹¹⁷⁰ « *A dívky mezi hedvábím šperky rakvemi / Zazděné v rukavicích v obuvi v knihách* ». *Ibidem*.

¹¹⁷¹ Cf. Walter Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », *Œuvres III*, *op. cit.*, p. 343.

¹¹⁷² « [...] básně stěsnávané dříve na minimální plochy narůstají do rozměrných pásem, kompozice se řídí principy převzatými z hudby a vede k složitým textům kantátového charakteru. V Ódách a variacích básně ůstí do romantické deklamacce. » Jindřich Chaloupecký, *Jiří Kolář*, Prague, Odeon, 1993, p.21.

¹¹⁷³ Cf. Jindřich Chaloupecký, *Histoire de Jiří Kolář*, *op. cit.*, p. 20.

composition des collages littéraires de Jiří Kolář ainsi que dans celle de ses successeurs.¹¹⁷⁴

Les recherches formelles et leur réalisation, qu'elles soient motivées par le rythme régulier d'une œuvre musicale, la sonorité grinçante propre à une ville ou la fluidité de la parole visent toujours à chercher la poésie dans la vie quotidienne, le côté mythique de la réalité qui ouvre ses brèches entre deux mots entendus au coin de la rue.

Dans la préface de la traduction française du *Foie de Prométhée* Jiří Kolář parle de sa propre œuvre comme d'un effort d'émancipation de la poésie moderne de ses anciens principes. « j'allais enfin réussir à arracher la poésie à l'emprise antédiluvienne des mots, à lui rendre la liberté [...]. »¹¹⁷⁵

Jiří Trávníček et Zdeněk Kožmín constatent que le sujet lyrique n'entre dans le poème au début que pour observer, pour servir d'intermédiaire aux propos des gens, aux événements vus. Il y a une absence de jugement, de prise de position et à aucun moment le témoin ne nous livre ses impressions.¹¹⁷⁶ Les événements suivent ainsi leur propre cours et les gestes et les paroles paraissent davantage authentiques.

C'est donc la ville et la réalité externe qui inquiètent le poète au point qu'il y pose son regard pour se laisser en guider.

Le monde dans lequel il me fallait respirer m'a poussé à dégager le livre du déluge des romans et des recueils de poésie, à lui laisser libre champ et à lui donner la possibilité de répondre de lui-même. Les réflexions, les notations, les esquisses, les textes, les dialogues, etc. devaient former un tout homogène dont les inégalités seraient simplement comme la dentelure des toits d'une grande ville, vus par les trous d'un stéréoscope.¹¹⁷⁷

¹¹⁷⁴ Cf. la thèse de Petra James, « *Composer un monde blessant à coups de ciseaux et de gomme arabique* » *Collages et montages dans l'œuvre de Bohumil Hrabal (1914-1997) au regard des pratiques romanesques de Claude Simon et de la poésie expérimentale (Brion Gysin et William S. Burroughs) – années 1950 à 1970*, Thèse de doctorat, Paris-Sorbonne, 2009, p. 507.

¹¹⁷⁵ Jiří Kolář, *Prométheova játra (Le Foie de Prométhée)*, Toronto, Sigty - Eight Publishers, 1985 ; rééd. officielle Prague, Československý spisovatel, 1990 ; trad. par Erika Abrams, Paris, Éditions de la Différence, 1985, p. 7.

¹¹⁷⁶ Zdeněk Kožmín, Jiří Trávníček, *Na tvrdém loži z psiho vína, česká poezie od 40. let do současnosti* [Sur un lit dur de vigne sauvage, la poésie tchèque des années 1940 jusqu'à nos jours], Brno, Books, 1998, p. 54.

¹¹⁷⁷ Jiří Kolář, *Le Foie de Prométhée*, op. cit., p. 7.

Parmi les sources d'inspiration auxquelles le poète a recours dans ses recueils des années 1940, Karfík cite les textes d'

anciennes chroniques, dans les expressions si riches mais jusque-là presque inexploitées de la littérature et du parler populaires, dans les vieux almanachs, les incantations, les proverbes, les serments, les procès-verbaux et les actes des tribunaux, les recettes, les formules et les modes d'emploi, mais aussi dans l'humour fruste des contes et des comptines. Il en trouve partout autour de lui, dans le folklore urbain qui s'enrichit quotidiennement et dont il saisit des bribes dans le tram, au bistrot, en faisant la queue, des fragments de conversation qui lui font entendre la voix de destinées humaines banales, mais d'une grandeur tragique.¹¹⁷⁸

Cette somme de matériaux dont le poète tisse un texte reflète « un tout homogène ». Néanmoins, les moyens par lesquels le « tout » transparaît se situent dans une certaine hiérarchie. Dans *Roky v dnech (Années des jours)*, Kolář reprend une phrase de Chalupický : « La poésie est restée loin derrière la peinture, pour ne pas parler de la musique. »¹¹⁷⁹ Selon Jindřich Chalupický ce geste de rompre avec le langage qui est, en quelque sorte, corrompu par l'abus de l'usage, est surtout un aveu d'échec de la volonté qu'a l'art de dépasser la civilisation. Car il s'y engage non par la voie de la création mais par l'abus de la théorie qui est à l'origine de l'écart qui se creuse entre l'art et l'Homme. Chalupický écrit : « La poésie moderne doit se débarrasser des mots. »¹¹⁸⁰ Et Kolář confirme cette tendance en déclarant : « J'ai atteint le but que je poursuivais depuis longtemps, je me suis libéré du langage. »¹¹⁸¹ Or, le poète ne franchit ce pas qu'après la Shoah, des événements qui mirent fin à la Troisième république tchécoslovaque en 1948 et à la liberté de création qui menèrent jusqu'à son emprisonnement le 3 janvier 1953. À partir de mars 1954, Kolář fut à nouveau admis dans *Svaz československých spisovatelů* [L'union des écrivains tchécoslovaques].

Ces trois moments de l'histoire de l'humanité et de la vie du poète furent les trois gouttes d'eau qui firent déborder le vase et menèrent à l'abandon du champ poétique, quoique la

¹¹⁷⁸ Vladimír Karfík, *Le théâtre de Jiří Kolář*, Paris, Revue K, trad. par Erika Abrams, 1984/85, p.7.

¹¹⁷⁹ Jindřich Chalupický, *Histoire de Jiří Kolář*, *op. cit.*, p. 20.

¹¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 21.

¹¹⁸¹ *Ibidem.*

poésie reste présente dans ses œuvres d'art plastique et, selon les mots de Kolář : « Mon but était dès le départ de trouver des surfaces de frottement entre les arts plastiques et la littérature. »¹¹⁸²

En 1968, le poète et plasticien écrit dans une brève autobiographie : « En 1953 j'ai été emprisonné, et peu après j'ai été libéré » et il constate : « Ce fut un moment décisif de ma vie ». ¹¹⁸³ L'expérience du séjour de neuf mois dans une prison alors que les procès staliniens en étaient en cours mit la création poétique dans une autre lumière. Le contexte historique dans lequel l'homme de lettres devint impuissant, le langage servant à véhiculer des messages idéologiques, firent que Kolář « prit conscience de l'inégalité du combat de la poésie avec l'histoire ». ¹¹⁸⁴

Le recueil *Očitý svědek. Deník z roku 1949* (*Témoin oculaire : Journal 1949*) ne fut publié que vingt ans plus tard et finalement interdit à la vente. ¹¹⁸⁵ Le journal contient aussi bien des notes sur des événements quotidiens que des poèmes qui s'inspirent de la ville.

Je suis né... et dehors
Gisait la nuit étouffée par les déclarations de guerre.
Je suis né dans la ville. ¹¹⁸⁶

Dans le poème intitulé « *Jednoho dne v září* (*Torzo*) » [« Un jour de septembre (Fragments) »] du recueil *Prométheova játra* (*Le Foie de Prométhée*)¹¹⁸⁷, le poète dresse l'état des lieux de la société contemporaine. Il apporte un témoignage de la « grandeur

¹¹⁸² Jiří Kolář, *Réponses*, trad. Par Erika Abrams, in : *L'œil de Prague suivi de Réponses et de La Prague de Kafka*, Michel Butor, Jiří Kolář, *op. cit.*, p. 149.

¹¹⁸³ Cité d'après Jindřich Chalupecký, *Histoire de Jiří Kolář*, *op. cit.*, p. 16.

¹¹⁸⁴ *Ibid.*, pp. 16-17.

¹¹⁸⁵ L'édition de 1969 fut suivi par une publication en samizdat en 1975 et en 1983, le recueil parut à Munich chez J. Jadrný ; *Témoin oculaire : Journal 1949*, trad. du tchèque par Erika Abrams, Paris, Éditions de la Différence, 1983.

¹¹⁸⁶ « *Narodil jsem se... a venku / ležela noc udušená vyhláškami války. / Narodil jsem se ve městě.* » Jiří Kolář, KOLAR Jiří, *Očitý svědek : Deník z roku 1949* (*Témoin oculaire : Journal 1949*), in : *Dílo Jiřího Koláře (Černá lyra ; Čas ; Očitý svědek)*, [Œuvre de Jiří Kolář (Lyre noire ; Temps ; Témoin oculaire)], tome 2, Prague, Mladá Fronta, 1997, p. 216 ; trad. du tchèque par Erika Abrams, , p. 77.

¹¹⁸⁷ Jiří Kolář, « *Jednoho dne v září* (*Torzo*) » (« Un jour de septembre »), in : *Prométheova játra*, (*Le Foie de Prométhée*), *op. cit.*, 1985], Toronto, Sigty – Eight Publishers, 1985, rééd. Prague, Československý spisovatel, 1990.

tragique » et du sens de la vie moderne, des traces de la transcendance qui dépasse l'Homme qui se bat avec des choses de la vie quotidienne sans se rendre compte de son appartenance à la totalité de l'Univers. L'un des rôles principaux du témoin qu'est le sujet lyrique des poèmes de Jiří Kolář est d'apporter une vue globale de la société qui se trouve à son déclin. À travers la métaphore de Jésus Christ sur la croix, le témoin dresse un parallèle entre la religion et la modernité.

Le poème s'ouvre sur une scène dans laquelle le témoin prête un serment devant une croix. Le contenu de la promesse reste inconnu. L'un des motifs du poème est le perpétuel renouvellement des tâches dans la vie. Le poète tresse la métaphore de l'éternel retour, de la roue du destin à travers le vocabulaire mystique et philosophique. La déambulation spirituelle est exprimée dans les vers suivants :

Depuis le berceau
jusqu'à la tombe
depuis les premiers pas du printemps
jusqu'aux béquilles de l'hiver
l'éternelle roche de la pensée
et le bâton de l'acte [...].¹¹⁸⁸

L'image du voyage sert ici à nommer les étapes de la vie. L'impossible fuite se cache dans l'inévitable répétition. Kolář évoque le mythe de Sisyphe à travers l'allusion à la pierre, une des parties du processus du cycle de la vie.

- Pierre donne de l'eau
Eau donne une pierre –
Le témoin toujours qui prête serment
et le juge toujours qui veille [...].¹¹⁸⁹

Un autre motif de ce poème est l'idée du Paradis sur terre. Le témoin qui apparaît devant un juge, découvre la vérité de la vie dans la réalité.

¹¹⁸⁸ « [...] *Od lůžka mateřského / k loži poslednímu / od prvních kroků jara / k berlám zimy / věčná zima myšlenky / a hůl činu [...]* », Jiří Kolář « *Jednoho dne v září (Torzo)* » (« Un jour de septembre »), in : *Prométheova játra, (Le Foie de Prométhée)* Prague, Československý spisovatel, Prague, 1990, p. 69 ; trad. du tchèque par Erika Abrams, *op. cit.*, p. 89.

¹¹⁸⁹ « [...] - *Kameni dej vodu / vodo dej kámen - / svědek stále přísahající / a soudce stále střežící [...]* », *Ibidem.*

Et puis comme je me tenais immobile
 essayant de retenir mes larmes
 qui à toute force
 voulaient s'unir
 à celles de ceux qui arrivaient
 l'idée m'est venue que le paradis
 n'est pas un joyau précieux
 une étoile inaccessible
 une île rêvée
 mais que je lui avais cédé
 ma place dans le tramway
 en venant
 que chacun en porte le visage
 inscrit dans la paume de ses mains
 que le paradis se promenait là en salopette
 en imperméable portant un cabas [...].¹¹⁹⁰

Ce poème de Jiří Kolář met en scène un héros-témoin qui cherche des éléments mythiques et merveilleux à travers les situations quotidiennes. Dans le recueil *Années des jours* [*Roky v dnech*], Jiří Kolář s'approche des procédés poétiques de L. M. Masters (qu'il traduit, entre autres auteurs américains) de *Spoon river anthology* [*Spoon River*].¹¹⁹¹ Selon ses propres mots :

[...] Masters – je parlais de lui comme d'un nouvel Ovide, auteur de nouvelles *Métamorphoses*. Il m'a appris à voir et à entendre autrement, à sentir autrement, comme s'il avait soumis tous mes sens à une métamorphose. Et comme j'admirais Whitman depuis ma prime jeunesse, je me suis plongé dans sa polyphonie, à tel point que j'ai failli m'y noyer.¹¹⁹²

La volonté de créer une poésie « non littéraire » mena Jiří Kolář et tous les membres du Groupe 42 à refuser l'artificialité de la littérature conçue comme une simple description de

¹¹⁹⁰ « [...] A potom, když už jsem stál / zadržoval pláč / jenž žijou mocí / chtěl splynout / s pláčem přicházejících / napadlo mě že ráj / není drahocenný šperk / nedostupná hvězda / vysněný ostrov / ale že jsem mu přepouštěl místo v tramvaji / na cestě sem / že jeho tvář nosí každý / vepsanou do dlaní / že kráčí zde v montérkách / v pršáku s nákupnou [...] ». *Ibid.* pp. 70- 71 ; trad. *ibid.* pp. 90-91.

¹¹⁹¹ Edgar Lee Masters, *Spoon river anthology*, Macmillan, New York, 1917, [*Spoon River*, trad. Par Michel Pétris et Kenneth White, Alençon, Éditions Champ libre, 1976.].

¹¹⁹² Jiří Kolář, *Odovědi* (Réponses), Cologne, Index, 1984 ; rééd. Prague, Pražská imaginace, 1992 ; trad. Par Erika Abrams, in : *L'Œil de Prague suivi de Réponses et de La Prague de Kafka*, Michel Butor, Jiří Kolář, *op. cit.*, p. 158.

la réalité voire comme un loisir. Pour Kolář la poésie et les œuvres d'art constituent une source de savoir sur la société contemporaine. Ses poèmes et notes poétiques minutieusement datés jouent aussi un rôle de documents historiques et sont une preuve de l'intégrité artistique et morale de leur auteur.

Certains poèmes, nous l'avons vu, sont composés sur des schémas donnés à l'avance ou suivent une trame précise, d'autres reprennent des thèmes mythiques, telles la crucifixion du Christ et la répétition éternelle de l'effort de Sisyphe. La structure qui garantit la perpétuité du mythe est ainsi sans cesse renouvelée. De même, les gestes des gens et les actes de la vie quotidienne qui se caractérisent par la répétition reflètent, dans leur isolement fragmentaire, l'incessant mouvement de la roue de la vie cyclique. Tout comme dans les collages, où l'image source reste la même mais est découpée de façon différente, même les gestes sont porteurs d'un autre signe que celui qu'ils représentent. Ce qui importe n'est pas l'effet produit mais le fait qu'on ait la possibilité d'agir, d'être libre, de vivre sa vie.

Du point de vue de l'ensemble de l'œuvre de Jiří Kolář ce principe peut être approché de sa façon de travailler sur les collages, assemblages, rollages et d'autres formes artistiques. Jiří Chaloupecký affirme que l'on pourrait retourner chaque composante de chaque œuvre d'art ainsi créé à sa place. Tout élément garde sa fonction initiale et de plus, il est doté d'une conscience d'appartenance à un ensemble. Dans les poèmes des *Roky v dnech* (*Années des jours*), les situations, les gestes particuliers sont « découpés » de leur contexte mais par le fait qu'on les expose dans une mosaïque créant une nouvelle mythologie, celle de l'homme urbain, ils gagnent d'avantage d'importance en dehors de leur contexte initial.

Kolář ouvre la problématique de l'urgence de l'art qui doit réagir aux impulsions de la réalité moderne. Et de même, comme écrit Jindřich Chaloupecký dans *Svět, v němž žijeme*, [Le monde dans lequel nous vivons] l'homme moderne doit comprendre l'art comme une partie intégrante de sa vie. L'engagement de l'artiste - témoin et garant des questions morales et éthiques - va, chez Kolář, si loin qu'il décide de quitter le domaine de la poésie, de l'univers des mots, lorsque celui-ci lui semble vidé de son pouvoir de représenter la réalité au sens de révéler la vérité de ce qui se cache derrière les choses.

Plus tard, dans les années 1960, Kolář déclare que l'art ne peut pas se mesurer à la réalité du monde moderne et pourtant, il le reflète, non pas son contenu mais sa structure. Selon lui, le rapport de l'art à la réalité est problématique : il part de la réalité et la refuse.¹¹⁹³ De là, naissent aussi ses expériences grâce auxquelles il invente l'assemblage dont il dit qu'il se trouve partout autour de nous. Le plus marquant étant celui du musée d'Auschwitz où l'on expose des objets entassés de la même manière que l'on expose les objets d'art dans d'autres musées.¹¹⁹⁴ L'expérience des horreurs des camps de concentration inspira Jiří Kolář à écrire le recueil *Černá lyra* [Lyre noire]¹¹⁹⁵, dont le titre fait à la fois allusion au champ visuel des couleurs, avec tout ce que celui-ci a de symbolique, et à la musique, à travers un instrument qui est le symbole de la poésie. La présence des trois éléments marque la conscience du poète d'être mis devant le choix de ses outils d'expression.

L'abandon de la poésie, et donc de la langue, crée un parallèle au thème de la chute des valeurs et de l'impossibilité du retour (qu'il s'agisse du retour dans un passé personnel ou d'un retour aux structures sociales préexistantes au début du siècle) qui apparaît dans la poésie de la fin des années 1930. Les circonstances historiques jouent évidemment un rôle important dans la sinusoïde du changement d'atmosphère, qui va de la période sinistre des années 1940 – 1945, en passant par l'euphorie de la fin de la guerre, jusque 1948 qui marque une scission décisive selon les manuels d'histoire de la littérature tchèque.

La figure de promeneur nocturne qui n'est autre que l'homme témoin qui s'arrête pour reconstruire le tableau des bribes des événements qu'il est incapable d'influencer, tel qu'il est représenté par les artistes du Groupe 42, est issue de la philosophie existentielle et

¹¹⁹³ *Ibid.* p. 25.

¹¹⁹⁴ Dans un essai écrit en 1967, intitulé *Peut-être rien, peut-être quelque chose*, Kolář décrit son expérience bouleversante qui a joué un rôle décisif dans son abandon de la poésie et de son éloignement progressif du territoire du langage : « C'est la visite du musée d'Auschwitz qui m'a conduit aux assemblages. Ce fut un des plus grands chocs que j'aie jamais ressentis : des immenses salles vitrées pleines de chapeaux, de chaussures, de valises, de vêtements [...] quelque chose que l'art n'a pas su exprimer et qu'il ne saura peut-être jamais exprimer. C'est là qu'a culminé mon scepticisme envers tout ce qui a travaillé et travaille par ébranlement artificiel, envers tout ce qui veut irriter, provoquer [...] ». Cité d'après Jindřich Chaloupecký, *Histoire de Jiří Kolář*, *op. cit.*, p. 24.

¹¹⁹⁵ *Černá lyra ; Návod k upotřebení ; Marsyas ; Z pozůstalosti pana A. ; Vršovický Ezop ; Česká suita* (Lyre noire ; Mode d'emploi ; Marsyas ; Œuvres posthumes de Monsieur A. ; Ezop de Vršovice ; La Suite tchèque), Prague, Odeon, 1993.

représente la situation de l'homme moderne. Ce dernier se trouve dans un espace caractérisé par l'absence de chemin, qui, comme nous l'avons exposé dans le chapitre sur Vladimír Holan, correspond à un état où l'on s'arrête afin de s'approcher du monde par le biais de la contemplation, cherchant une nouvelle façon de saisir la réalité en observant les choses, les phénomènes de la vie quotidienne, les rituels qui composent un ensemble homogène de la vie. Par ailleurs, comme nous l'avons signalé dans le chapitre consacré à la « poésie qui raconte », le thème du retour se perpétue avec insistance dans la littérature tchèque de la fin des années 1930, c'est-à-dire au moment où la Tchécoslovaquie est sur le point de perdre sa souveraineté et où un renoncement aux principes démocratiques est inacceptable pour l'ensemble de l'intelligentsia tchécoslovaque qui fait appel à la création d'une poésie qui parlerait du destin de l'homme et de toute la société. Jiří Kolář, en relevant ce défi, réalisa une œuvre d'une cohérence artistique et morale parmi les plus marquantes de la deuxième moitié du XX^e siècle.

3. 4. Les promenades poétiques d'Ivan Blatný : du lyrisme mélodieux, de la cacophonie urbaine à la polyphonie du passé

L'écriture d'Ivan Blatný et les procédés de celle-ci pourraient être qualifiés comme une déambulation à travers un paysage de la mémoire, tantôt idéal et tantôt réel, renvoyant à des événements présents et passés, personnels et ordinaires ou inscrits dans l'Histoire.

Le destin tragique fut que Blatný, jeune poète talentueux et consacré par la critique des années 1940, sombre, après avoir choisi de rester en exil, dans l'oubli. Étant devenu membre du Parti communiste après la libération, il est envoyé, au début de l'année 1948, à Londres en tant que représentant du Syndicat des Écrivains tchécoslovaques, avec son confrère du Groupe 42 Jiří Kolář, et un écrivain et traducteur Arnošt Vaněček. Après le coup d'État, il décide d'y rester et critique ouvertement l'absence de la liberté artistique. Entre 1951 et 1954, Blatný travaille comme traducteur pour les radios Free Europe et BBC. Or, son état de santé se dégrade. En 1954, il doit être interné dans une clinique psychiatrique, pour une schizophrénie paranoïde. Rayé de la carte littéraire par les hautes autorités communistes de l'État tchécoslovaque, il vit isolement. Ses poèmes écrits dans les

asiles où il fut interné tour à tour étaient régulièrement détruits par les aides-soignants ne lisant pas le tchèque et ignorant tout du passé et du présent poétique de leur patient. À partir de 1977, Frances Meachem, une infirmière, rassemble les poèmes écrits tous les jours par Blatný et commence à les envoyer au Canada dans la maison d'édition Sixty-Eight Publishers, fondée en 1971 à Toronto par le couple d'écrivains en exil, Josef Škvorecký et Zdena Salivarová. Semblable à une figure de pèlerin romantique par son sentiment d'étrangeté par rapport au reste de la société, Blatný continue à écrire, et ceci de façon abondante jusqu'à sa mort survenue le 5 août 1990.

Vivant lui-même à la marge de la société, Blatný privilégie le multilinguisme dans son œuvre de l'exil. Cette approche poétique lui permet de coller des morceaux du monde perdu dans la forme linguistique correspondante (le poète étant bilingue tchèque-allemand) avec des citations littéraires ou des paroles issues de son entourage actuel en anglais, mais aussi en français, italien, latin et russe. La plupart des images métaphoriques utilisées par l'auteur émergent, avec une étonnante précision, des souvenirs de son pays et son enfance avant de disparaître à nouveau dans le brouillard de sa maladie.

3. 5. Écrire sur le présent pour conserver la mémoire. Le recueil *Tento večer*

[Ce soir] d'Ivan Blatný et son contact avec le Groupe 42

Le critique littéraire, Bedřich Václavek écrit dans le quotidien *Lidové noviny* [Le Journal populaire] à propos du premier recueil de poésie d'Ivan Blatný :

Sa capacité de rendre mythique le monde qui l'entoure [...] rappelle le personnage de Wolker. Je pense que dans cet acte de transformation de la vie et du monde en un mythe gît le fond du talent poétique de Blatný qu'il devra développer.¹¹⁹⁶

¹¹⁹⁶ « Jeho schopnost mythologizovat svět kolem sebe [...] připomíná osobnost Wolkrova. Myslím, že v tomto mythologizování života a světa je kořen básnického nadání Blatného, který bude muset rozvinout. » Bedřich Václavek, « Jitřenka poesie », [« Vénus de la poésie »]. In : *Lidové noviny* 48, [Le Journal populaire 48], 8. 4. 1940, le supplément *Literární pondělí* [Le lundi littéraire], No. 29, pp. 1-2.

L'aptitude à rendre le monde et la vie mythiques, s'avère réellement comme fondamentale surtout dans le recueil *Tento večer* [Ce soir],¹¹⁹⁷ par lequel Blatný adhère au Groupe 42 et ouvre ainsi la voie à la recherche des nouveaux mythes de l'homme moderne.

Dans les années 1940 et 1941, Blatný publie deux recueils de poésie lyrique, *Paní Jitřenka* [Dame Vénus]¹¹⁹⁸ et *Melancholické procházky* [Promenades mélancoliques].¹¹⁹⁹ Dans le premier, le poète enregistre ses impressions en se promenant dans les quartiers de Brno, sa ville natale. Dans le poème « *Dvě města* » [« Deux villes »], il plonge dans un rêve lorsqu'il se souvient des endroits qui lui sont familiers.

Je les connais à peine et d'autant plus
le rêve leur fait offrande de vieilles places,
des passants taciturnes, sur lesquels il a un peu plu
d'un cheval du cavalier d'une légende.¹²⁰⁰

L'œuvre de Blatný est fortement influencée par deux grands poètes de la période de l'entre-deux-guerres, Jaroslav Seifert et Vítězslav Nezval. Selon A. M. Piša, le directeur de l'édition « *Poesie* » [« Poésie »], dans laquelle fut publié le premier livre du jeune poète, « dans la poésie lyrique de Blatný, il y a quelque chose de pastoral, voire fragile à l'allure rococo ».¹²⁰¹ Après guerre, le critique Jan Grossman qualifie son style d'« l'impressionnisme visuel ».¹²⁰² Par ailleurs, Blatný aime les compositeurs impressionnistes Claude Debussy et Maurice Ravel. En outre, il voue une grande admiration à Paul Gauguin. Ces goûts reflètent son penchant pour la nostalgie et la mélancolie dont il nourrit ses vers. Jindřich Chaloupecký critique le « sensualisme » des

¹¹⁹⁷ Ivan Blatný, *Tento večer* [Ce soir], Prague, B. Stýblo, « Knižnice Lyra » [« Bibliothèque Lyre »], 1945.

¹¹⁹⁸ Ivan Blatný, *Paní jitřenka*, [Dame Vénus], Prague, Melantrich 1940.

¹¹⁹⁹ Ivan Blatný, *Melancholické procházky*, [Promenades mélancoliques], Prague, Melantrich, 1941.

¹²⁰⁰ « *Skoro je neznám a tím spíš jim dávám / sen stará náměstí, /zamlklé chodce, na něž poprchává / kůň jezdce z pověsti.* » Ivan Blatný, « *Dvě města* » [« Deux villes »], *Paní Jitřenka* [Dame Vénus]. In : *Verše 1933/1953*, [Vers 1933/1953], *op. cit.*, p. 25.

¹²⁰¹ « *jest v Blatného lyrice cosi pastorálního, až rokokově křehkého* » Antonín Matěj Piša, « *Nové sbírky původní lyriky* » [« Nouveaux recueils lyriques originaux »]. In : *Priloha Národní práce*, [Supplément du Travail national], 25. 3. 1940 /2, No. 84, p. 3.

¹²⁰² Jan Grossman, « *Virtuozita nové lyriky (Hrubín, Blatný)* », [« La virtuosité du nouveau lyrisme (Hrubín, Blatný) »], *Listy, čtvrtletník pro umění a filosofii* [Feuilles, trimestriel pour l'art et la philosophie], l'année 2, No. 2, 1948, pp. 111-115. Cité d'après Jan Grossman, *Analýzy* [Analyses], *op. cit.*, p.50.

premiers recueils de Blatný. Le théoricien écrit à propos de *Melancholické procházky* [Promenades mélancoliques] :

[Il s'agit] des enregistrements impressionnistes du monde éclaté en tâches de couleurs, bouffées d'odeurs, extraits sonores. Elles [Promenades mélancoliques] appliquent cette méthode avec une assurance et un savoir-faire brillants ; elles ne s'abaissent presque nulle part vers la description, vers une peinture réaliste, vers un genre même si ce danger est constamment présent. Elles restent un produit pur des sens humains liant la vue, l'ouï et l'odorat en une interprétation continue [...].¹²⁰³

Les poèmes de Blatný atteignent une perfection formelle mais, quoique remplis de sensibilité particulière aux beautés du monde, restent sur la surface des choses. Le poète décide alors de laisser derrière lui ce que Jindřich Chalupecký désigne comme « l'espace liquide sans issue de son esthétisme ».¹²⁰⁴

À partir de 1942, l'œuvre de Blatný commence à s'approcher de l'esthétique du Groupe 42. Le poète entretient aussi une correspondance avec son théoricien Chalupecký. Dans une lettre il aborde le thème de la nouvelle mythologie qui fut objet de l'essai de ce dernier « *Svět, v němž žijeme* » [« Le monde dans lequel nous vivons »], considéré comme le programme constituant les prémisses du Groupe 42.

Mais en ce qui concerne la notion de « mythologie moderne », la mythologie de la ville, je vous comprends parfaitement, il s'agit d'un nom désignant une expérience qui m'est la plus propre, un nom que j'ai utilisé moi-même avant d'avoir lu votre article « Le monde dans lequel nous vivons ». J'espère que vous me croirez, même si mes vers ne le montrent pas encore....¹²⁰⁵

¹²⁰³ « *Melancholické procházky* Ivana Blatného jsou impresionistickými záznamy světa roztráštěného v barevné skvrny, závanů vůní, útržků zvuků. Dodržují tuto svou metodu s jistotou a dovedností až brilantní ; nikde téměř nesklesnou v popis, realistický obrázek, žánr, ač toto nebezpečí je tu neustále nasnadě. Zůstávají čirým destilátem smyslového vjemu, spájajícím zrak, sluch a čich v jediné souvislé znění [...]. », Jindřich Chalupecký, « *Knižky veršů* » [« Les livres de vers »], *Obhajoba umění (1934-1948)* [Défence de l'art (1934-1948)], *op. cit.*, p. 237.

¹²⁰⁴ « *'tekutého bezcestí'* ». Ce terme a été utilisé par Jindřich Chalupecký dans la critique du recueil *Melancholické procházky* [Promenades mélancoliques] d'Ivan Blatný. In: « *Knižky veršů* » [« Les livres de vers »], *Volné směry* 6 [Les Tendances libres 6], 17. 3. 1942, p. 147.

¹²⁰⁵ « *Ale pokud jde o pojem 'moderní mytologie', mytologie města, rozumím Vám naprosto přesně, je to jen název pro moji nejvlastnější zkušenost, název, jehož jsem sám používal, ještě než jsem znal Váš článek 'Svět, v němž žijeme'. Snad mi to uvěříte, přesto že moje verše ještě nevyjadřují podle*

Le terme « mythologie moderne », pierre de touche de l'esthétique des membres du Groupe 42, posé et expliqué par Chalupecký dans le texte qui devient leur programme a interpellé le poète. Le point de départ de la nouvelle poésie qui devait faire résonner la ville fut la volonté d'observer la réalité, de se laisser inspirer par elle sans la décrire. Car « la réalité n'est pas au début d'une œuvre artistique pour en être modifiée et travaillée, elle est seulement à la fin, elle n'est qu'à la fin. »¹²⁰⁶ L'objectif et le devoir de l'art sont de découvrir l'invisible, « faire parler ce que les autres ne peuvent pas entendre – ce que nous appelons l'irrationalité, le hasard ou le destin ». ¹²⁰⁷

Ces prémisses ont été propres déjà au Surréalisme qui s'efforçait de trouver un langage pour exprimer l'inexprimé. Or, ce dernier cherchait à pénétrer le for intérieur, à révéler la partie subconsciente de l'être humain comme moteur responsable des actes conscients, et il fit le procès du réalisme qui, selon Breton, engendre la médiocrité, surtout dans le roman qui est soumis à la logique. Le « nouveau réalisme » des années 1940 veut restaurer la place de l'Homme dans le monde en créant des liens entre lui et son entourage qui est en occurrence la ville. De ce point de vue, l'esthétique du Groupe 42 est plus proche de la poétique de Paul Valéry qui crée consciemment les images.

Le retour à la considération des choses, du monde extérieur comme entité qui existe indépendamment de l'Homme, devenu marginal dans son propre monde, ouvre aussi la voie à la « nouvelle mythologie ». Ce concept apparaît déjà chez le philosophe Friedrich Wilhelm Joseph Schelling.¹²⁰⁸ Dans l'essai intitulé « *Nový realismus* » [« Le nouveau réalisme »], Chalupecký l'étudie aussi dans l'œuvre de Fedor Mikhaïlovitch Dostoïevski et Louis Aragon. « La mythologie moderne » constitue un appel au changement d'attitude

toho... » Ivan Blatný, une lettre à Jindřich Chalupecký du 23. 9. 1942. In: *Texty a dokumenty 1930/1948* [Textes et documents 1930/1948], Brno, Atlantis, 1999, pp. 169-170.

¹²⁰⁶ « skutečnost není na počátku uměleckého díla, aby jí byla upravována a zpracována, jest teprve na jeho konci. » Jindřich Chalupecký: « Svět, v němž žijeme » [« Le Monde dans lequel nous vivons »]. In : *Obhajoba umění (1934-1948)* [Défense de l'art (1934-1948)], *op. cit.*, p. 73.

¹²⁰⁷ « [...]přivést k řeči to, čeho ostatní se doslechnout nemohou – to totiž, čemu říkáme iracionálně, náhoda, nebo osud ». Jindřich Chalupecký: « Pohádka nebo mýtus ». In: *Život [La Vie]*, *op. cit.*, pp. 96-98. Cité d'après *Obhajoba umění 1934-1948* [Défense de l'art 1934-1948], *op. cit.*, p. 125.

¹²⁰⁸ « 'Chci zde promluvit především o myšlenke, která pokud vím, ještě nikomu nenapadla' píše roku 1796 F. W. J. Schelling : 'Musíme mít novou mytologii.' » [« 'Je voudrais parler surtout de l'idée qui est, à ma connaissance, originale' écrit F. W. J. Schelling en 1796 : 'On doit avoir une nouvelle mythologie'. »] Jindřich Chalupecký : « *Nový realismus* » [« Le Nouveau réalisme »], cité d'après *Obhajoba umění (1934-1948)* [Défense de l'art (1934-1948)], *op. cit.*, p. 144.

envers la réalité comme source d'inspiration. Les trois personnalités littéraires ont vécu à des moments historiques marquants. Schelling développe l'idée de la « nouvelle mythologie » à la fin du XVIII^e siècle, à l'heure où l'Europe fait face à une nouvelle situation politique et sociale, suite à la Révolution française. Quant au réalisme représenté par Dostoïevski, il est né à une période où l'homme moderne se considère comme le maître du monde et doute de l'existence de Dieu. L'œuvre de Dostoïevski est caractérisée par la présence de la dimension existentielle de l'existence humaine.

L'expression « les nouveaux mythes », employée dans la « Préface à une mythologie moderne » du *Paysan de Paris* de Louis Aragon fait partie du dictionnaire de l'auteur qui essaie de définir les contours de son approche du monde moderne. Aragon désigne le moment mythique comme celui dans lequel l'homme, à travers son expérience, se découvre soi-même et déchiffre les signes que lui envoie son inconscient. Le mythe est une rencontre du merveilleux qui ne se cache pas au-delà de notre existence mais il « naît sous chacun de nos pas ».¹²⁰⁹ Selon cette interprétation, le mythe ne fait pas référence aux récits de l'origine du monde mais la vie quotidienne devient elle-même objet de ce que l'on pourrait appeler une « mythisation ». De même, « la mythologie de l'homme nouveau » qui a été mise en place dans l'œuvre des membres du Groupe 42, propose une réinterprétation de la notion de mythe. Le mythe moderne ne se retourne pas dans l'histoire, n'a pas lieu *in illo tempore* mais au présent. L'un des traits déterminants du mythe est sa structure immuable. En même temps, il est sans cesse réactualisé par des remaniements artistiques. La mythologie existentielle de l'homme moderne du Groupe 42 peut être caractérisée par le retour à la tradition orale, propre aux récits mythiques conservés par cette voie. La poésie s'ouvre aux propos des gens entendus dans les rues et aux bruits que produisent les métropoles. Leurs destins, gestes et efforts sont dotés d'un sens lorsque, enlevés de leur contexte de départ, ils sont placés dans une trame d'histoire universelle de l'existence humaine.

L'urgence avec laquelle les artistes du Groupe 42 œuvrent à faire de l'art une partie intégrale de la vie humaine en faisant de l'homme son sujet principal passe par une décomposition de la réalité. Selon Jindřich Chaloupecký, l'art devrait aider l'homme qui « a

¹²⁰⁹ Louis Aragon, *Le paysan de Paris*, *op. cit.*, p. 15.

peur de ce monde » à renverser son rôle,¹²¹⁰ à devenir l'acteur de son devenir. Or, nous verrons que ce programme s'avère comme irréalisable suite à des événements historiques et politiques.

L'espace de la ville où naît la « mythologie moderne » éveille dans l'artiste des processus associatifs. Les rues relient l'homme avec l'Histoire et son propre passé oublié. Les rituels liés à la vie dans la civilisation moderne, devenus invisibles par la routine émergent dans les œuvres d'art et témoignent de la nature de la société face à l'une des pires périodes de l'histoire moderne.

Le sensualisme de Blatný fut l'objet de la critique de Jindřich Chalupecký même après l'adhésion du poète au Groupe 42. Dans une lettre du 22 juin 1943, le théoricien commente le poème « *Pondělí* » [« Lundi »].

Dans vos poèmes il y a toujours un moment où on a presque l'impression que le monde commence se matérialiser en un être concret à partir des sensations dont il était fait avant [...] et j'attends avec suspense qu'ils viennent [ces êtres] vers moi avec leurs destins mystérieux, - ordinaires et mystérieux- mais vous jetez à nouveau un sort et les faites s'évanouir – où ? pourquoi ? [...].¹²¹¹

Ces mots du critique soulignent le propre de la poétique de Blatný qui, contrairement à son confrère du Groupe 42, Jiří Kolář, n'analyse pas les motifs de la vie quotidienne mais se laisse bercer par ses impulsions sensorielles. La réalité de l'homme moderne est « reproduite » comme une somme d'événements fortuits et non coordonnées. Ainsi Chalupecký précise à Blatný le principe de sa définition de la mythologie moderne en attirant l'attention sur l'absence d'un dépassement dans les « zooms » poétiques sur la vie quotidienne du poète.

¹²¹⁰ « *který se bojí tohoto světa* ». Jindřich Chalupecký, « *Svět, v němž žijeme* », [« Le monde dans lequel nous vivons »]. In : *Obhajoba umění (1934-1948)* [Défense de l'art (1934-1948)], *op. cit.*, p. 73.

¹²¹¹ « *Je ve Vašich básních vždycky okamžik, kde už se zdá, že ten svět se počíná ze sensací, jimiž byl, zhmotňovat v konkrétní bytost [...] a já s napětím očekávám, že z temna a hloubi města přijdou ke mně se svými tajemnými osudy, – všedními a tajemnými, – ale Vy hned zase hatíte kouzlo a dáte se jim rozplynout – kam? proč? [...].* » « Lettre de Jindřich Chalupecký du 22 juin 1943 à Ivan Blatný » in : *Texty a dokumenty 1930–1948* [Textes et documents 1930-1948], *op. cit.*, p. 188.

Si je parlais du mythe, je ne pensais *pas à cela*. Non pas que l'homme sache se réaliser soi-même dans ce monde concret qui est le sien, - se réaliser par le fait de se rendre possesseur de toute son existence et par toute sa propre existence. Vous me direz que dans vos deux derniers poèmes il y a une histoire cohérente – mais justement une histoire, une anecdote, - donc un détail. Mais je vous dis le destin, je vous dis la vie, je vous dis l'existence.¹²¹²

Trois mois plus tard, le poète sensible aux mots du théoricien du Groupe 42 annonce son intention de changer son style d'écriture lors d'une exposition des peintres du Groupe 42, qui a eu lieu à Prague du 30 août au 19 septembre 1943.

Moi-même, j'ai écrit dans mes *Promenades mélancoliques* un livre sur la ville mais dans les prochains vers, je voudrais essayer d'exprimer ce thème par une méthode multiforme polymorphe tout comme la ville même est complexe et multiforme.¹²¹³

Le recueil *Tento večer* [Ce soir] marque une nouvelle esthétique et une rupture avec la production poétique précédente. Elle provoque des réactions négatives de la part de la critique qui considère les poèmes de Blatný comme une masse d'images incongrues qui manque de forme cohérente.¹²¹⁴ De notre point de vue, la réaction de la critique de l'époque prouve non seulement l'originalité du style de l'auteur dans le contexte tchèque mais elle témoigne aussi du contexte culturel de l'époque de la publication du recueil. *Tento večer* [Ce soir] a été publié après la guerre, donc dans une atmosphère d'euphorie où l'on privilégie un ton optimiste et des sujets évoquant les événements de la libération.

De même, dans le contexte de l'œuvre de Blatný, ce changement poétique paraît comme une expérience unique. Il passe de l'harmonie à la cacophonie, des ensembles cohérents et

¹²¹² « Mluvil-li jsem o mythu, ne toto jsem myslel. Ne to, aby v tomto svém konkrétním světě svedl člověk uskutečňovat sebe, – uskutečňovat se tím, že si jej přisvojí v celém jeho existování a celým svým existováním. Řeknete mi, že v obou Vašich posledních básních je nějaký souvislý příběh – ale právě že příběh, historka, – tedy detail. Ale já říkám osud, já říkám život, já říkám existence. » *Ibid.*, p. 189.

¹²¹³ « Sám jsem napsal ve svých *Melancholických procházkách* knížku o městě, ale ve svých dalších verších se chci pokusit vyjádřit toto téma metodou mnohotvárnější, tak, jako město samo je složité a mnohotvárné ». Ivan Blatný, « Malíři Skupiny 42 » [« Les Peintres du Groupe 42 »], *ibid.*, p.77.

¹²¹⁴ Cf. l'article de Karel Bodlák, « Dnešní situace české poezie » [« La situation actuelle de la poésie tchèque »]. In : *Listy 1, čtvrtletník pro umění a filosofii* [Feuilles 1, trimestriel pour l'art et la philosophie], 1946, le 15 avril 1946, p. 308.

mélodieux à une écriture composée des « éclats » des tableaux de la vie quotidienne. Blatný explique son attitude de l'époque ainsi :

S'il s'agissait de faire quelque chose de grand dans l'art, il s'agissait toujours de découvrir une nouvelle thématique, plus précisément de renouer un lien direct avec la réalité, un lien qu'il faut toujours chercher pendant le rangement des débris des thèmes littéraires n'ayant plus rien en commun avec la littérature parce que ce sont des dérivés de l'art et des dérivés des dérivés...¹²¹⁵

Dans les vers de Blatný, chaque chose ou chaque épisode de la vie quotidienne se transforme en un événement important. La réflexion du sujet lyrique s'efface et cède la place à l'observation de simples motifs de la ville qui sont ainsi dotés d'une expressivité qui en fait des témoins des années du Protectorat et de l'existence humaine. Blatný s'intéresse aux objets abandonnés, aux figures anonymes aussi bien qu'aux événements réels. L'auteur se réfère à d'autres poètes mais, comme dans ses recueils précédents, il n'observe aucune hiérarchie entre les personnes connues ou moins connues. Et de même, il signale l'existence des « petits événements au milieu des grands ».¹²¹⁶

La négation de la hiérarchie va de pair avec la négation de la fonction du langage. Ivan Blatný renverse les principes de la poésie lyrique, l'introspection cède la place à une écriture « objective » qui se laisse guider par les impulsions extérieures sans les décrire, ordonner ou contextualiser.

Dans *Tento večer* [Ce soir], Blatný se détourne de « vieux thèmes sclérosés »¹²¹⁷ et saisit les contours de la vie quotidienne de l'homme urbain.

Dans le poème inaugural de *Tento večer* [Ce soir] retentissent les propos de gens. Il ne s'agit pas de dialogues mais de déclarations autonomes sur le fond du décor de la ville.

¹²¹⁵ « Šlo-li v umění o něco velkého, šlo vždy o objevení nové tematiky, přesněji řečeno o opětné navázání přímého spojení s realitou, spojení, které je vždycky nutno znovu hledat při odklízování haraburdí literárních témat, nemajících s ní už nic společného, neboť jsou to deriváty umění a deriváty derivátů... » Ivan Blatný, « Malíři Skupiny 42 » [« Les Peintres du Groupe 42 »]. In : *Texty a dokumenty 1930–1948* [Textes et documents 1930-1948], *op. cit.*, p. 76.

¹²¹⁶ « uprostřed velkých dějů malé děje ». Ivan Blatný, « Červen » [« Juin »], *Tento večer* [Ce soir]. In : *Verše 1933/1953* [Vers 1933 / 1953], *op. cit.*, p. 140.

¹²¹⁷ « stará zmrtevělá témata ». Jindřich Chaloupecký, « Svět, v němž žijeme » [« Le monde dans lequel nous vivons »]. In : *Obhajoba umění (1934-1948)* [Défense de l'art (1934-1948)], *op. cit.*, p. 73.

Certains poèmes sont conçus comme des rassemblements confus de sons qui ont absorbé la voix lyrique du poète. La fragmentation des motifs est un signe de la « dépersonnalisation » de la poésie, elle marque une transition vers la poésie narrative. Avec la mélodie, typique de sa période précédente, disparaît aussi la fonction communicative de la langue. Selon Jiří Trávniček « - les signes particuliers apparaissent avec une crédibilité quasi documentaire mais seulement dans leur signifiant ; le lien avec le signifié est complètement affaibli. »¹²¹⁸

Contrairement à Jiří Kolář, Blatný ne fait pas allusion aux mythes (à l'exception du dernier poème intitulé « *Terrestris* » [« Terrestris »]). Kolář apporte une réflexion philosophique et novatrice sur l'existence de l'Homme dans le monde des années 1940 par le fait qu'il juxtapose et confronte les détails de la vie afin de signaler leur caractère inconsciemment rituel et ainsi révèle des traits de ce que Chalupecký désigne comme la mythologie urbaine. Le mythe naît au moment où une expérience particulière dépasse le cadre personnel et devient porteuse d'une signification généralement valable pour une collectivité qui s'y identifie. Les vers de Blatný, quoiqu'ils exploitent la même problématique que ceux de Kolář, ne pénètrent pas sous la surface des phénomènes. Ces poèmes ont plutôt une valeur de témoignage non motivé et objectif.

Le syntagme « ce soir » est aussi le leitmotiv du poème éponyme. La répétition exprime l'idée de l'impossibilité de saisir le présent et donc d'être au présent ou encore d'écrire sur lui. Le sujet lyrique se fait entendre au début du poème pour être effacé par des bruits de la ville et de ses voix, par ce que le peintre Jan Smetana, confrère de Blatný au Groupe 42, désigne comme « un organisme compliqué qui s'entrelace, change, bouge ou reste immobile. »¹²¹⁹ Le poète se fait interrompre par la ville qui l'empêche de parler de lui-même.

¹²¹⁸ « –jednotlivé znaky se zde sice vyjevují až s dokumentární věrohodností, ale pouze ve svém signifiant; naprosto oslabená je však jeho vazba na signifiké ». Jiří Trávniček, « *Básnický kontakt Ivana Blatného se Skupinou 42 (Interpretace sbírky Tento večer)* » [« Le contact poétique d'Ivan Blatný avec le Groupe 42 (Interprétation du recueil *Ce soir*) »]. In : *Česká literatura* [Littérature tchèque], Prague, Ústav pro českou literaturu AV ČR [Institut pour la littérature tchèque de l'Académie des sciences de la République tchèque], l'année 38, No. 5, 1990, p. 426.

¹²¹⁹ « *složitý organismus, který se prorůstá, proměňuje, pohybuje nebo tkví na místě* » Jan Smetana, « *Úryvky z malířského deníku z let 1942-1944* ». [« *Extraits du journal d'un peintre des années 1942-1944* »]. In : *Kmen, týdeník Svazu českých spisovatelů* [Tronc, hebdomadaire de l'Association des écrivains tchèques], No. 42, le 19 octobre 1989, p. 6.

J'aimerais parler, comment dire ce soir
aboient Encore Emergeant d'en bas,
[...] ¹²²⁰

Le titre du recueil resurgit aussi dans le poème « *Řepišť* », intitulé d'après un village de la Moravie du Nord situé entre Frýdek-Místek et Ostrava.

Entends-tu déjà dans le poème le retour
de mon sentiment de l'impossibilité de dire?
De l'air, voix, échos éparpillés
à nouveau ce soir ici dans les mots. ¹²²¹

La gradation de la fin du poème souligne l'impuissance du poète à saisir le présent.

« Quelle heure est-il ? Quelle heure ? Réponse ? Maintenant justement maintenant...Maintenant justement maintenant. » ¹²²² Le poète se focalise sur une écriture de l'éphémère, de l'écriture de certains actes qui, selon le philosophe Václav Navrátil, dérivent du temps, qui sont l'expression de ses cadences rythmiques. ¹²²³ Le rythme des vers de Blatný rappelle le tic-tac d'une pendule que Navrátil désigne comme la mesure la plus familière à l'homme. ¹²²⁴

À travers le syntagme « ce soir » le motif du temps est mis en exergue dans le titre du recueil. Le retour dans le passé et « la recherche du temps présent » sont devenus des leitmotifs de l'œuvre de Blatný. Le tic-tac constant évoque le tragique de la limite ultime de l'existence humaine.

Les poèmes de *Tento večer* [Ce soir] contiennent beaucoup de questions et d'exclamations laissées sans réponses :

¹²²⁰ « *Rád bych promluvil, jak řeknu tento večer, / zaštěkáni Opět Nořící se vzhůru, [...]* » Ivan Blatný , « *Tento večer* » (« Ce soir »), *Tento večer* [Ce soir] In : *Verše 1933 / 1953* [Vers 1933 / 1953], *op. cit.*, p. 109 ; trad. du tchèque par Erika Abrams, in : *Le Passant, op. cit.*, p. 25.

¹²²¹ « *Už slyšíš, jak se v básni navrací / Můj pocit nevyřlovna? / Ze vzduchu, z hlasů, z roztroušených ech / Znovu ten večer tady ve slovech. ... / vérifier les points de suspension* » Ivan Blatný, « *Řepišť* » [*Řepišť*], *Tento večer* [Ce soir]. In : *Verše 1933/1953* [Vers 1933/ 1953], *op. cit.*, p. 142.

¹²²² « *Kolik je hodin? Kolik? Odpověď? / Ted' právě ted'...Ted' právě ted'* » Ivan Blatný, *ibid.*, p. 143.

¹²²³ « *z času vyplývají určité děje, které jsou výrazem jeho rytmických kadencí.* », Václav Navrátil, « *Čas vědecký. Čas básnický* »[«Le Temps scientifique. Le Temps poétique. »]. In : *O smutku, lásce a jiných věcech, [De la tristesse, de l'amour et d'autres choses]*, Prague, Torst, 2003, p. 353.

¹²²⁴ « *V obvyklém životě slyšíme tikot hodin, věčný, nám nejpovědomější takt.* » [« Dans la vie ordinaire on entend le tic-tac de la pendule, la mesure qui nous est la plus familière. »]. *Ibid.*, p. 353.

C'est elle qui chuchote ? Frémissement de l'enveloppe ?
Arrive une voiture ? Une calèche ? La concierge se traîne ?
Cher Docteur...
Je l'entends dans la cour.¹²²⁵

Le caractère hétéroclite des propos reproduit aussi bien le flot des phrases entendues quelque part dans la rue que les voix intérieures du sujet lyrique. Les fragments de pensées rappellent le procédé du monologue intérieur¹²²⁶. En effet, le poète Josef Lederer constate une parenté formelle des textes d'Ivan Blatný avec le style d'écriture de James Joyce.¹²²⁷ Blatný lisait *Ulysse* (1922) pendant la rédaction de *Tento večer* [Ce soir], selon la lettre qu'il a envoyée à J. M. Tomeš.¹²²⁸ Blatný et les autres membres du Groupe 42 s'intéressaient beaucoup aux auteurs anglo-américains. À part James Joyce, c'était par exemple T. S. Eliot. Dans le poème « *Druhá* » (« Seconde ») Ivan Blatný cite Langstona Hughese.

*Près du viaduc
Il y a une chanson triste dans
l'air.*¹²²⁹

¹²²⁵ « Šeptá to ona? Šustí obálka? / Přijíždí auto? Bryčka? Šourá se domovnice? / Vážený pane Dok... / Slyším ho na dvoře. » Ivan Blatný, « Podzimní den » [« Un jour d'automne »], *Tento večer* [Ce soir]. In : *Verše 1933/1953* [Vers 1933/ 1953], *op. cit.*, p. 127.

¹²²⁶ Václav Navrátil analyse ce procédé d'écriture dans l'essai « *K filosofii vnitřního monologu* » [« De la philosophie du monologue intérieur »]. In : *O smutku, lásce a jiných věcech*, [De la tristesse, de l'amour et d'autres choses], *op. cit.*, pp. 383-392.

¹²²⁷ « *Tvá technika je u nás, tuším, nová a náhodou velmi příbuzná nové poesii anglické. I kdyby nebylo tohoto barometru na předešlý, nazval bych Tvůj impresionistický těsnopis poesii barometrickou. Barometr předvidá ovšem počasí jen na krátkou dobu a je to přístroj jemný a citlivý, ale mechanický – prostě přístroj. Podobné metody užíval Joyce. Znáš Ulyssa a Finnegan's Wake? Už dávno jsem neměl při čtení takový pocit poesie.* » [« Ta technique, je crois, est nouvelle chez nous et par hasard très semblable à la nouvelle poésie anglaise. Même s'il n'y avait pas ce baromètre sur la couverture intérieure, je nommerais ta sténographie impressionniste poésie de barométrique. Mais le baromètre prévoit la météo seulement très peu à l'avance et c'est un appareil fin et sensible mais mécanique – simplement un appareil. Joyce utilisait une méthode semblable. Connais-tu *Ulysse* et *Finnegan's Wake*? Cela fait longtemps que je n'ai pas eu une si forte impression poétique en lisant. »] Une lettre de Josef Lederer à Ivan Blatný du 3 février 1946. In : Ivan Blatný, *Texty a dokumenty 1930/1948* [Textes et documents 1930/1948], *op. cit.*, p. 273. Pour le baromètre sur la couverture intérieure cf. les annexes, p. 68.

¹²²⁸ Dans une lettre du 29 juillet 1942 Blatný demande à J. M. Tomeš qu'il lui prête *Ulysse* de Joyce. Il s'agit vraisemblablement de la traduction tchèque de Ladislav Vymětal et Jarmila Fastrová de 1930. « ...jsem nyní nějak netrpělivý na toho Joyce; sice doufám, že se mi časem podaří obstarat si jej pro sebe, ale chtěl bych jej číst už teď. » [« Je suis maintenant un peu impatient par rapport à Joyce ; même si j'espère pouvoir en trouver un à moi plus tard mais je voudrais le lire dès maintenant. »]. *Ibid.*, p. 163.

¹²²⁹ « *U Železničního mostu / Smutná píseň je ve vzduchu.* » Ivan Blatný, « *Druhá* » (« Seconde »). In : *Verše 1933/1953*, [Vers 1933/1953], *op. cit.*, p. 153 ; trad. du tchèque par Erica Abrams, in : Ivan Blatný, *Le Passant*, *op. cit.*, p. 35.

Aussi, probablement grâce à ce dernier, les huit variations finales ont un rythme de blues. Les poèmes de *Tento večer* [Ce soir] sont, à trois exceptions près, datés. Ainsi peut-on observer, de façon chronologique, l'évolution esthétique et thématique de l'auteur. De plus, la présence de la date dote les poèmes d'une valeur de documents. À l'instar de *Lemuria* de Vladimír Holan et des journaux poétiques de Jiří Kolář, Blatný conçoit son œuvre comme un témoignage sur son époque mêlé de monologues intérieurs. Or, nous le verrons, la veine lyrique prendra le dessus et s'imposera, notamment dans la période d'après-guerre. Du point de vue formel, on peut diviser le recueil en trois parties.¹²³⁰ La première contient des poèmes composés à partir des fragments de paroles. Jan Grossman résuma ces vers comme « une lyrique de la discontinuité de la vie ».¹²³¹ Le procédé de Blatný est proche du collage littéraire. Ce sont les poèmes les plus marqués par l'influence des essais théoriques de Chalupký et par son rapprochement du Groupe 42. Les poèmes des années 1944 créent la deuxième partie. Le sujet lyrique parvient à s'exprimer à nouveau et donne une vision de son époque à travers ses propres expériences. La figure du poète-témoin est ainsi thématisée ce qui mène aussi au retour vers la mélodie et à l'abandon du vers libre. Jiří Trávníček caractérise ce changement comme une hausse « de l'activité formelle [...] »¹²³² et constate :

[...] si dans les premiers textes du recueil l'accent était mis sur le 'quoi', à présent, le poète fait connaître aussi son 'comment' [...] comme s'il était passé de l'ontologie à la gnoséologie ; l'être reçoit une dimension de la cognition.¹²³³

¹²³⁰ Cf. Jiří Trávníček, « *Básnický kontakt Ivana Blatného se Skupinou 42 (Interpretace sbírky Tento večer)* », [« Le contact poétique d'Ivan Blatný avec le Groupe 42 (Interprétation du recueil *Ce soir*) »], *op. cit.*

¹²³¹ « *Metodou na první pohled jakoby joyceovskou, záznamem útržkovitých pojmů, pohledů, načatých a nedokončených rozhovorů tu píše, zejména v první půli knihy, lyriku jakési životní diskontinuity.* » [Par une méthode, au premier abord joycéenne, par des enregistrements de notions fragmentaires, regards, discussions commencées et inachevées il écrit, surtout dans la première partie du livre, une poésie lyrique d'une sorte de discontinuité de la vie. »]. Jan Grossman, « *Virtuozita nové lyriky (Hrubín, Blatný)* » [« La virtuosité de la nouvelle lyrique (Hrubín, Blatný) »]. In : *Analýzy [Analyses]*, *op. cit.*, p. 50.

¹²³² « *zvýšená aktivita tvárná* ». *Ibid.*, p. 428.

¹²³³ « [...] pokud v prvních textech sbírky bylo akcentováno především 'co', nyní už básník dává vědět i o svém 'jak' [...] jako by se posunul od ontologie do gnoseologie; bytí dostává rozměr svého poznávání. » Jiří Trávníček, « *Básnický kontakt Ivana Blatného se Skupinou 42 (Interpretace sbírky Tento večer)* », [« Le contact poétique d'Ivan Blatný avec le Groupe 42 (Interprétation du recueil *Ce soir*) »], *op. cit.*, pp.428-429.

Le recueil se clôt par huit variations et par quelques poèmes inspirés par des événements historiques de la fin de la Seconde Guerre mondiale. Les figures marquantes des poèmes de cette période sont des additions, anaphores et des répétitions fréquentes de refrains. Blatný analyse sa propre façon d'écrire la poésie dans une lettre adressée à une amie, écrivain, poète et historienne de littérature :

La langue, le rythme, les rimes, le principe de la répétition, je les ai attrapés de tous les côtés, comme je le pouvais, j'ai reçu une bonne carte [...] C'est aussi l'une des façons de faire (elle se fait presque toute seule) de la grande poésie ; ce n'est pas un texte automatique, celui qui écrit doit l'organiser, l'ordonner, il doit faire attention à ne rien faire échapper, écouter, mais sa participation n'est pas active, libre, ni tout à fait passive, celui qui écrit se trouve sur une sorte de tranchant.¹²³⁴

Dans les vers de la fin de la guerre, le poète joue aussi avec des éléments fortuits. Blatný évoque l'importance de l'inconscient dans lequel « disparaissent toutes les cases rationnelles, artificielles dans lesquelles on a réparti notre vie journalière ... »¹²³⁵

Le désir de saisir tout ce qui se passe actuellement est présent aussi dans son recueil suivant *Hledání přítomného času* [À la recherche du temps présent]. Dans ce dernier, le poète livre un témoignage sur le monde qui l'entoure, sur les choses et leur histoire mais, étant donné que les références à un dépassement de ces actions, les références à une unité suprême, ne se font que par allusion, de manière indirecte, les tableaux de l'existence de l'homme moderne de Blatný sont plutôt des récits sur le temps présent et l'impossibilité de le saisir, que des modèles de situations qui seraient à l'origine d'une généralisation valable pour toute l'humanité, c'est-à-dire du fondement d'une nouvelle mythologie de l'existence de l'homme au XX^e siècle.

¹²³⁴ « Jazyk, rytmus, rýmy, princip opakování jsem si pochytal ze všech stran jak se dalo, dostal jsem dobrou kartu, cítím, že v tom bylo málo úsilí o tvar. [...] To je také jedna cesta, jak se dělá (skoro sama se dělá) velká poesie, není to automatický text, ten kdo píše, to musí v sobě srovnávat, pořádat, musí dávat pozor, aby mu něco neuniklo, naslouchat, ale ta jeho účast není aktivní, volní ani zcela pasivní, ten píšící se pohybuje na jakémsi ostří. » Une lettre à Milada Součková du 21 novembre 1948. Ivan Blatný, *Texty a dokumenty 1930/48* [Textes et documents 1930/48], *op. cit.*, p. 246.

¹²³⁵ « mizí všechny umělé racionální přihrádky, do nichž jsme si rozdělili svůj denní život.... » *Ibid.*, p. 199.

Le paradoxe du poème éponyme du recueil *Tento večer* [Ce soir] est que Blatný n'a pas pensé à la ville lors de sa rédaction comme il écrit dans la réponse à une lettre de Jindřich Chalupecký :

J'ai été presque surpris quand j'ai lu dans votre lettre : « la ville s'y fait entendre »... Vous l'avez pris donc comme un poème de la ville. Ensuite je me suis rendu compte : Mais oui. Certes. L'influence ? Une sorte d'aide pendant (pour que je m'exprime avec vos mots) la communication avec ma propre inspiration.¹²³⁶

Cet extrait montre que Blatný fut très attentif aux réactions de ses confrères du Groupe 42 et cherchait à trouver une nouvelle façon d'expression poétique. Dans ce cas précis, il s'agissait de changer de regard sur son propre poème qui, sans suivre un programme, correspond parfaitement à l'orientation thématique du Groupe 42. L'espace urbain était déjà présent dans le deuxième recueil de Blatný *Melancholické procházky* [Promenades mélancoliques]. Tandis que son confrère Jiří Kolář déclare sa parenté avec des artistes qui s'inspirent des espaces industrialisés dans le poème « *Ranní chodec* » [« Le promeneur du matin »]: « j'appartiens à la lignée du charbon et du ciment »,¹²³⁷ Ivan Blatný quitte « un paysage gracieux, couché comme une femme »¹²³⁸ et il se concentre sur les motifs de la ville, de sa banlieue et des rues désertes :

Lorsqu'on regarde le soir sur la face cachée des quartiers de la
gare
dans les cours avec des galeries
il y a plus d'une histoire qui cours le long des murs.¹²³⁹

¹²³⁶ « *Byl jsem skoro překvapen, když jsem četl ve Vašem dopise : 'Město se tam ozývá...' Tedy jste to vzal jako báseň města. Pak jsem si teprv uvědomil : Ale vždyť ano. Ovšem. Vliv? Jakási pomoc při mém (abych užil Vašich slov) dorozumívání s vlastní inspirací.* » Une lettre à Jindřich Chalupecký du 20 novembre 1942. *Ibid.*, p. 172.

¹²³⁷ « *patřím k pokolení uhlí a cementu* » Jiří Kolář, « *Ranní chodec* » [« Le promeneur du matin »]. In : *Ódy a variace*. [Odes et variations], Prague, Družstvo Dílo přátel umění a knihy 1946. Cité d'après Jiří Kolář, *Dílo Jiřího Koláře, (Křestný list; Ódy a variace; Limb a jiné básně; Sedm kantát; Dny v roce; Roky v dnech)*, [Œuvre de Jiří Kolář (Certificat de baptême, Odes et variations, Limb et autres poèmes, Sept cantates, Jours de l'année, Années des jours)], *op. cit.*, p. 62.

¹²³⁸ « *libeznou krajinou, ležící jako žena* » Ivan Blatný, *Melancholické procházky* [Promenades mélancoliques]. In : *Verše 1933/53*, [Vers 1933/53], *op. cit.*, p. 65.

¹²³⁹ « *Když nahlížíme večer na rubu nádražních čtvrtí / do dvorů s pavlačemi / Nejedem příběh spěchá podél zdí.* » Ivan Blatný, « *Krajina* », [« Paysage »], *Tento večer* [Ce soir]. In : *Ibid.*, p. 133.

D'une façon paradoxale, la ville résonne aussi dans les endroits abandonnés. Les coins oubliés de la ville sont dotés d'un charme fantastique :

On entend la canne de *Polednice* taper
Dans certains passages déserts
Soudainement quelqu'un appelle : Venez prendre des cerises !
1240

Blatný, nous l'avons vu, accorde beaucoup d'importance à la musicalité de la langue, au rythme et à l'harmonie. La sonorité est aussi thématifiée dans ses vers :

La ville est morte et j'entends un son par-ci par-là
Qui a commencé à résonner il y a mille ans peut-être
Des explosions anciennes des couvercles de baquets à
vaisselle
Une voix d'une casserole éteinte.¹²⁴¹

Le sujet lyrique effacé derrière les sons de la ville entend aussi les voix des choses qui semblent être toujours les mêmes, éternellement parlant et pourtant rarement remarqués.

Pour le sujet lyrique des vers de Blatný, la ville est un

son grand livre que je feuillette,
bruit de pas Dru Toujours au même endroit [...] »¹²⁴²

Cette comparaison apparaît aussi dans la poésie de Vítězslav Nezval qui écrit :

Il y a des jours où je suis poursuivi par une ville livre
J'aimerais écrire dessus.¹²⁴³

Les pas que l'on entend « toujours au même endroit » dans les poèmes de Blatný, créent des échos au mouvement perpétuel de l'homme, d'une foule anonyme, des masses, de

¹²⁴⁰ « *Je slyšet klepat hůlku polednice / V některém z liduprázdných průchodů / Tu náhle kdosi volá : Pojd'te si pro třešně!* » Ivan Blatný, « *Poledne v červenci* » [« Un midi en juillet »], *Tento večer* [Ce soir]. *Ibid.*, pp. 144-145.

¹²⁴¹ « *město vymřelo a tu a tam slyším zvuk / Který se rozezněl snad před tisíci lety / dávné výbuchy poklic džberů nádobí / Hlas vyhaslého hrnce* ». Ivan Blatný, « *Nedělní odpoledne* » [« Un après-midi de dimanche »], *Tento večer* [Ce soir]. *Ibid.*, p. 122.

¹²⁴² « [...] *svou velkou knihu, v které listuji, / šumot kroků Hustý Stále na jednom místě [...]* ». Ivan Blatný, « *Tento večer* », [« Ce soir »], *ibid.*, p. 109 ; trad. par Erika Abrams, in : *Le Passant, op. cit.*, p. 25.

¹²⁴³ « *Jsou dny kdy mne pronásleduje město kniha / Chtěl bych ji popsat.* ». Vítězslav Nezval, « *Město kniha* », [« La ville livre »]. In : *Praha s prsty deště*, [Prague aux doigts de pluie], Prague, František Borový, 1936. Cité d'après une réédition Prague, Akropolis, 2000, p. 180 ; *Prague aux doigts de pluie et autres poèmes, 1919 – 1955*, trad. du tchèque par François Kérel, Paris, Éditeurs français réunis, 1960.

l'histoire de l'humanité. Les sons qui résonnent dans les rues au quotidien représentent une sorte de tic-tac de la pendule urbaine. Comme le rythme de la marche, les sentiers sur la « carte du paysage » et les rues des grandes villes cachent le « secret de la mort et de l'amour même s'ils ne font que tisser les ficelles des routes ». ¹²⁴⁴ Les sons et images citadins apportent un témoignage important sur l'existence de l'Homme.

[...] car on peut lire l'éternité du peu,
Des mots entendus dans un passage. ¹²⁴⁵

Le thème de la solitude traversant le recueil *Tento večer* [Ce soir] résonne aussi dans le recueil *Cizí pokoj* [Une chambre étrangère] de Jiřina Hauková. ¹²⁴⁶ Les choses et les endroits sont saisis par le langage poétique dans leur entité indépendante. Ce procédé apparaît dans la poésie d'Eugène Guillevic à la même époque. La critique française mettait souvent en parallèle les approches de Guillevic, de Ponge, auteur du *Parti pris des choses*. ¹²⁴⁷ ou encore de Pierre Morhange. Comme l'écrit Jean Tortel :

Chez Guillevic, au contraire, les choses au départ, sont dans leur propre nuit, dans leur propre souillure et si la parole en est atteinte, si un certain silence primordial s'établit, c'est que les choses sont là trop menaçantes par leur lourdeur, l'informel qu'elles portent en elles, pour ne pas apporter au langage la frayeur d'avoir à les nommer. Pour Ponge, il faut les nommer pour révéler leurs qualités véritables. Dans les deux cas il y a conquête, dont 'l'objet' est différent. » ¹²⁴⁸

Il y a des parallèles thématiques et esthétiques entre les poèmes du recueil *Terraqué* de Guillevic, *Tento večer* [Ce soir] de Blatný et *Cizí pokoj* [Une chambre étrangère] de Jiřina Hauková. Les choses dans leur résonance rappellent tantôt leur existence éloignée et insaisissable (ce thème existentiel qui a été développé dans *La nausée* de Jean-Paul

¹²⁴⁴ « tajemství smrti a lásky ačkoliv jen splétají nitky cest » Ivan Blatný, « *Obrazy Kamila Lhotáka* », [« Les Tableaux de Kamil Lhoták »], *Tento večer* [Ce soir]. *Ibid.*, pp. 150-151.

¹²⁴⁵ « vždyť věčnost se dá vyčíst také z trochy, v průjezdu zaslechnutých slov. » Ivan Blatný, « *Osmá* », [« La Huitième »]. *Ibid.*, p. 174.

¹²⁴⁶ Jiřina Hauková, *Cizí pokoj : Básně 1943-1945* [Une chambre étrangère : poèmes 1943-1945], Prague, Symposium, 1947.

¹²⁴⁷ Francis Ponge, *Le Parti pris des choses*, Paris, Gallimard, 1942.

¹²⁴⁸ Cité d'après Robert Sabatier, *La Poésie du XX^e siècle III., Métamorphoses et modernité*, Paris, Albin Michel, 1988, pp. 30-31.

Sartre¹²⁴⁹) et font ainsi ressurgir la solitude et l'angoisse de l'homme qui entre en contact avec elles. Tantôt les choses gisent dans le vide comme des témoins tristes de l'absence des hommes qui pourraient s'en servir et pour qui elles furent fabriquées au départ. Comme écrit Jean Tortel « chez un poète attentif, toute modulation est une avancée et chaque regard une conquête. »¹²⁵⁰

Une collaboration étroite entre les membres du Groupe 42 entraîna une interaction entre les motifs et techniques employés par les artistes plasticiens et les poètes. Ainsi, Blatný écrit dans une lettre à Jindřich Chaloupecký : « C'est intéressant, je pense beaucoup aux tableaux de Smetana. Or, c'est tout un ensemble d'images. »¹²⁵¹

L'une des figures symboliques de la période de Protectorat en Tchécoslovaquie, nous l'avons vu, est le promeneur nocturne. Sur le tableau de 1941 du peintre František Hudeček le promeneur est traversé par un ciel étoilé.¹²⁵² La transcendance qui est représentée sur ce tableau, cet état de prise de conscience d'appartenance à l'univers souligne la nature double de notre réalité qui est également l'objet de l'art moderne. La figure du promeneur nocturne est inquiétante de par le fait qu'elle fait allusion à la fugacité du présent. Il a l'air immobile malgré le fait qu'il s'agit d'un marcheur. Le promeneur nocturne est un personnage contemplatif. En observant le monde et les choses qui l'entourent, il oublie sa propre existence, se laisse transporter dans « l'être des choses ». Ce temps de la « non-existence » s'apparente aux temps mythiques, à l'éternité, impossible à imaginer dans les situations ordinaires de la vie quotidienne.

¹²⁴⁹ Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, Paris, Gallimard, 1938.

¹²⁵⁰ Cité d'après Robert Sabatier, *La Poésie du XX^e siècle III., Métamorphoses et modernité*, p. 33.

¹²⁵¹ « *Zajímavé, nejvíc ze všeho myslím na Smetanovy obrazy. Je to ovšem celý komplex představ [...]* ». Lettre du 9 décembre 1942. In : Ivan Blatný, *Texty a dokumenty 1930 / 1948*, [Textes et documents 1930 / 1948], *op. cit.*, p. 174. Ivan Blatný mentionne dans *Tento večer* [Ce soir] un autre collègue du Groupe 42, le peintre Kamil Lhoták. Ce dernier est aussi l'auteur du frontispice de la première édition du recueil. Plus tard, Ivan Blatný a travaillé avec Lhoták par exemple sur le livre pour enfants *Jedna, dvě, tři, čtyři, pět* [Un, deux, trois, quatre, cinq] Prague, Fr. Borový, 1947.

¹²⁵² Cf. l'article de Karel Srp « *Jinakost všednosti* », [« L'Altérité du quotidien »]. In : Eva Petrová *et alii*, *Skupina 42*, [Groupe 42], *op. cit.*, pp. 185-195.

La marche crée le leitmotiv de l'œuvre d'Ivan Blatný dès son premier recueil, *Paní Jitřenka*, [Dame Vénus].¹²⁵³ Il évoque la figure du promeneur nocturne dans un poème de *Tento večer* [Ce soir] intitulé « Čtvrtá » [«Quatrième »] :

La porte d'un immeuble, comme si souvent,
Livrait passage à un promeneur nocturne, lent,
Et la neige lui cinglait le dos en capilotade.¹²⁵⁴

Il devient sous sa plume un homme maussade portant sur ses épaules le poids du témoignage d'un « délaissement total » causé par la « guerre, la fatigue et la peur ».¹²⁵⁵

Notons que dans le poème « *Krajina* » [« Paysage »] de *Tento večer* [Ce soir], Blatný s'inspire aussi d'un tableau du peintre et confrère du Groupe 42, Kamil Lhoták.

Le quatrième recueil de Blatný, *Hledání přítomného času* [À la recherche du temps présent] se clôt par un poème intitulé « *Terrestris* » [« Terrestris »] dans lequel le poète invente une nouvelle figure « mythique », une « sorcière de la modernité ». La promenade à travers la ville le conduit dans un monde fantastique qui repose sur la juxtaposition des éléments antithétiques. La figure de *Terrestris*, la souveraine de la Terre, conjugue en elle-même la beauté et la laideur, la tendresse et la cruauté.

Le promeneur la voit ensuite passer
entre les arbres et les colonnes et les clôtures et les antennes,
çà et là sa haute silhouette élancée s'éclipse,
avec sa bosse,
[...]
le promeneur la voit s'agenouiller auprès d'une source limpide,
la surface de l'eau reflète ses yeux et ses yeux
reflètent la surface frémissante de l'eau.¹²⁵⁶

¹²⁵³ « *Psát básně znamená všimnout si, jak zní kroky v parku po dešti na cestách posypaných pískem...* » [« Écrire des poèmes signifie remarquer comment sonnent les pas dans un parc après la pluie sur des sentiers saupoudrés de sable... »], « *Probuzení* », [« Le réveille »], *Paní Jitřenka*, [Dame Vénus]. *Ibid.*, p. 18. On trouverait des motifs de retentissements des pas aussi dans d'autres poèmes : « *Vzdálené koncertní síně šumí potleskem, ach, je to šumot dívčích podpatků a tisícery šat, v němž vánek listuje.* », [« Des salles de concert éloignée moussent par l'applaudissement, ah, c'est un frémissement des talons des filles et de mille robes dans lesquelles la brise feuillette. »], « *Vlahý a barevný podvečer* », [« Un soir doux et coloré »], *ibid.*, p. 37.

¹²⁵⁴ « *Pomalý noční chodec vyšel z vrat / A sníh mu letěl přes rozrytá záda.* », Ivan Blatný, « *Čtvrtá* » («Quatrième »), *Tento večer* [Ce soir]. *Ibid.*, p. 157. Trad. par Erika Abrams, in : *Le passant, op. cit.*, pp. 43-44.

¹²⁵⁵ « *naprosté opuštěnosti* », « *válka, únava a strach* ». *Ibidem*.

Aux côtés du passant, figure typique de l'espace urbain, cette figure complète le tableau de la réalité moderne. Une image semblable, le monde moderne en tant qu'une femme décrépite, est mise en scène aussi par Jiří Kolář dans le poème « *Litanie* » [« Litanie »] :

Vieille sorcière
Maquillée estropiée avec fausses dents et perruque
Mon cœur embrasse ta main
Et il te prie de pouvoir gésir dans la morgue de tes coudes.¹²⁵⁷

Dans ces vers la vieillesse est associée à la mort. L'évocation du corps va de pair avec l'image de la morgue, le lieu du dernier repos de l'homme.

Dans la poésie d'Ivan Blatný, l'image de la ville est composée, comme nous l'avons constaté, d'impressions visuelles et d'échos auditifs¹²⁵⁸ que le poète promeneur absorbe afin de les reproduire sans intervenir dans l'organisation de la masse hétéroclite (ceci est valable surtout pour la période du début des années 1940) ; ensuite, Blatný réemploie à nouveau la panoplie de ses visions impressionnistes. La ville n'est pas observée directement mais, par exemple, à travers les reflets sur l'eau comme dans le poème « *Terrestris* ». La mythisation de la vie quotidienne mène soit à l'invention de nouvelles figures mythiques (telles *Terrestris* et autres sorcières) soit elle donne l'impulsion à revisiter les figures de la démonologie slave (par exemple celle de *Polednice* [La Femme de midi]) ou encore de faire surgir les dieux grecs et romains dans un décor urbain.

Le royaume des Apollons et des Vénus en fauteuils roulants
Les gouffres avec des charognes des crépuscules

¹²⁵⁶ « *Chodec ji potom vidí, jak prochází /mezi stromy a sloupy a ploty a anténami, / tu a tam zmizí její štíhlá vysoká postava, / její hrb, [...] chodec ji vidí klečet nad průzračnou studánkou, / hladina zrcadlí její oči a její oči / zrcadlí chvějící se hladinu.* » « *Terrestris* », (« *Terrestris* »). *Hledání přítomného času* [À la recherche du temps présent]. *Ibid.*, p. 247 ; Trad. du tchèque par Erika Abrams, *ibid.*, p. 73.

¹²⁵⁷ « *Stará čarodějnice / Nalíčená chromá s umělým chrupem a parukou / Mé srdce ti líbá ruku / A prosí abych směl spočinout v márnice tvých loktů.* » Jiří Kolář, « *Litanie* » [« *Litanie* »]. *Ódy a variace* [Odes et variations] *Dílo Jiřího Koláře, (Křestný list; Ódy a variace; Limb a jiné básně; Sedm kantát; Dny v roce; Roky v dnech)*, [Œuvre de Jiří Kolář (Certificat de baptême, Odes et variations, Limb et autres poèmes, Sept cantates, Jours de l'année)], *op. cit.*, p. 57.

¹²⁵⁸ Cf. Jiří Trávníček, « *Svědék v poezii Skupiny 42* » [« Le Témoin dans la poésie du Groupe 42 »]. In : Daniela Hodrová *et alii*, *Proměny subjektu I* [Les Métamorphoses du sujet I], Prague, ÚČSL ČAV [Institut pour la Littérature Tchèque de l'Académie des Sciences Tchèque], 1993, pp. 131–141.

La caverne du secret de la puberté avec l'apparition d'une
troisième aile
de rouets.¹²⁵⁹

Apollon, le dieu de la musique, de la poésie mais aussi de la guérison est représenté, de façon paradoxale, sur un fauteuil roulant, tout comme la déesse de l'amour qui incarne la beauté. L'association de la beauté et de la déficience physique dans ce poème de Jiří Kolář donne à réfléchir sur l'interchangeabilité des situations et sur le principe selon lequel la vie est une roue où tout ce qui se trouve en haut peut être renversé à n'importe quel moment.

Les deux poètes, Blatný et Kolář reconstituent dans leur poésie une image de la réalité déformée, hétéroclite et non organisée, à la manière du collage littéraire. Kolář poursuit dans la recherche des moyens optimaux de faire face à la réalité en abandonnant le domaine du langage ; au contraire Blatný se retire dans le monde intérieur de sa mémoire et de sa fantaisie.

Entre 1947 et 1948, Blatný écrit le cycle de poèmes *Kolemjdoucí* [Passant]. Ce dernier est néanmoins resté inachevé suite à l'émigration du poète et ceci malgré le fait que les extraits publiés ont été loués par la critique.¹²⁶⁰ Blatný cherche à nouveau un moyen d'expression original et il insère dans les vers des passages en prose qui contiennent par exemple la description des rêves du Passant¹²⁶¹ ou l'inscription publicitaire sur une banderole. Dans le poème « *Hra* » (« le Jeu ») Blatný se compare au personnage du Passant.

Moi aussi, j'étais là,
au quatrième étage,
trente marches plus haut, au-dessus du Passant,
et si je franchissais la porte
rues, maisons, passants,
qui connaît tous ces insectes aux ailes membraneuses,

¹²⁵⁹ « *Království Apollónů a Venuší na kolečkových židlích / Propasti s mršinami soumraků / Jeskyně tajemství puberty se zjevením třetího křídla / kolovrátků.* » Jiří Kolář, « Litanie » [« Litanie »]. In : *Dílo Jiřího Koláře, (Křestný list; Ódy a variace; Limb a jiné básně; Sedm kantát; Dny v roce; Roky v dnech)*, [Œuvre de Jiří Kolář (Certificat de baptême, Odes et variations, Limb et autres poèmes, Sept cantates, Jours de l'année)], *op. cit.*, p. 58.

¹²⁶⁰ Le poète, essayiste, traducteur, dramaturge et historien littéraire Ludvík Kundera a commenté les vers de Blatný ainsi : « *Podle hojných časopiseckých ukázek bude další sbírka Kolemjdoucí opět kouskem skutečně avantgardním.* » [« D'après les nombreux extraits dans les revues, le prochain recueil *Kolemjdoucí* (Le Passant) sera de nouveau un vrai exploit d'avantgarde.] In : « *Poklidný Ivan Blatný* », [Ivan Blatný le serain], *Rovnost*, [Égalité], 23. 1. 1948, No. 19, p. 3.

¹²⁶¹ Cf. Le poème « *Hra* » (*le Jeu*), in Ivan Blatný, *Le Passant*, trad. du tchèque par Erika Abrams, Paris, Ophée / La Différence, 1992, pp. 98-99.

pourtant je connais ce bourdonnement, et il est plein,
grand, sphérique...¹²⁶²

Le poète se désigne ainsi lui-même comme un fervent observateur des petits événements qui se produisent chaque jour dans les rues d'une ville. Le poème, exempt d'une trame de l'histoire, présente les situations comme si elles étaient liées non pas de façon linéaire mais par leur appartenance à un ensemble non hiérarchisé et indivisible de l'expérience de l'espace urbain. La structure du poème et le vers libre forment une mise en abîme de l'idée de Blatný selon lequel il est possible de trouver « tout dans tout ».

En analysant, on s'aide de toutes sortes de petites tricheries. Par exemple, on décrit des événements simultanés comme successifs. Des événements ! Comme s'il ne s'agissait pas d'un événement unique, sphérique et total.

¹²⁶³

La simultanité des actions est propre à la sphère du rêve. De surcroît, c'est la façon dont fonctionne notre inconscient dans lequel il n'existe aucune hiérarchie d'informations. Ces idées présentées dans *Tento večer* [Ce soir] sont développées aussi dans le recueil suivant *Hledání přítomného času* [À la recherche du temps présent]. Son titre fait explicitement allusion au roman de Marcel Proust *À la recherche du temps perdu*¹²⁶⁴ car Blatný veut enregistrer, à l'instar de son modèle français, de simples moments de la vie tout en se laissant guider par son intuition et son sens musical.

¹²⁶² *A také já jsem tam seděl, / ve čtvrtém poschodí, / o třicet schodů výš, / pode mnou Kolemjdoucí, / a kdybych vyšel z vrat, / ulice, domy, chodci, / kdopak zná všechen blanokřídlý hmyz, / ten bzukot ale znám, a úplný, / veliký, kulovitý... »* Ivan Blatný, sans titre, *Verše 1933/53, op. cit.*, p. 441.

¹²⁶³ « *Když člověk rozkládá, vypomáhá si různými podvůdky. Například líčí simultánní děje jako následné. Děje! Jako by nešlo o děj jeden, kulovitý a celistvý.* » Ivan Blatný, « *Hra* » [« le Jeu »], *ibid.*, p. 436 ; trad. du tchèque par Erika Abrams, in : *Le Passant, op. cit.*, p. 105.

¹²⁶⁴ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu : Du côté de chez Swann*, Paris, Grasset, 1913 ; *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, Éditions de la Nouvelle revue française, 1918 ; *Le Côté de Guermantes*, Paris, Éditions de la Nouvelle revue française, 1921-1922 ; *Sodome et Gomorrhe I et II*, Paris, Éditions de la Nouvelle revue française, 1922-1923 ; *La Prisonnière*, Paris, Éditions de la Nouvelle revue française, 1923 ; *Albertine disparue (La Fugitive)*, Paris, Éditions de la Nouvelle revue française 1925 ; *Le Temps retrouvé*, Paris, Éditions de la Nouvelle revue française, 1927. L'œuvre fut traduit en tchèque par Jaroslav Zaorálek, Miloslav Jirda, Boh. Mathesius, et publié entre 1927 et 1930.

Dans les vers d'après-guerre, Blatný combine le jeu d'imagination avec des extraits de rêves. De plus, il fait des expériences en employant plusieurs langues. À part l'allemand, qu'il maîtrisait aussi bien que sa langue natale, Blatný insère dans ces poèmes des mots français. Il faudrait se demander si le choix de cette langue (qu'il commence à étudier à cette époque, selon la lettre adressée à J. Chaloupecký) a un lien direct avec la lecture de Marcel Proust.¹²⁶⁵ Pour l'instant, nous préférons laisser cette question ouverte. Mais nous pouvons constater que le multilinguisme de Blatný développé, ultérieurement dans son œuvre, n'a pas été motivé uniquement par le choix de vivre en exil en Angleterre. Le mélange des langues semble être une autre façon d'illustrer l'idée de la simultanéité des actions par la multitude des termes parallèles existant pour les saisir ; sans oublier l'importance de la sonorité des mots. La composition du poème à partir d'une association sonore et de motifs émergeant de la mémoire du poète, devient le trait marquant de la période de création du poète après 1948. De ce point de vue, la poésie de Blatný est proche de l'œuvre de Gérard de Nerval.

Blatný insère dans les poèmes des « documents » de la vie quotidienne à la manière d'un collage littéraire. Le poème « *Den (Kolemjdoucí, IV)* » [« Jour (le Passant IV) »] contient par exemple une description détaillée d'un déjeuner. Cette énumération précise rappelle la liste de course du poème « *Podzimní den* », [« Un jour d'automne »], de *Tento večer* [Ce soir].¹²⁶⁶

Dans la série de poèmes sur le *Passant* [*Kolemjdoucí*] les choses jouent à nouveau un rôle important. Or, l'auteur ne les aborde pas de la même façon que pendant le Protectorat. Les objets dans le recueil *Tento večer* [Ce soir] étaient perçus comme des témoins de l'existence de leurs propriétaires absents, rappelant ainsi indirectement leur disparition, voire la mort :

Et les choses sur la table sont déjà pleines d'elle,
Et les choses sur la table sont déjà pleines d'elle :

¹²⁶⁵ Blatný confie son projet d'apprendre le français dans une lettre adressée à Jindřich Chaloupecký : « První článek těch mých plánů je stále ze dne na den odkládané odhodlání začít se pořádně učit francouzsky (jakési základy už mám). » [« Le premier maillon de mes plans est une décision, reportée du jour au lendemain, commencer à apprendre sérieusement le français (j'ai déjà quelques bases). » Ivan Blatný, Lettre du 8 mars 1946 à Jindřich Chaloupecký, in : *Texty a dokumenty 1930 / 1948* [Textes et documents 1930 / 1948], *op. cit.*, p. 198.

¹²⁶⁶ Cf. Ivan Blatný, « *Den (Kolemjdoucí, IV)* » [« Jour (le Passant IV) »] et « *Podzimní den* », [« Un jour d'automne »]. In : *Verše 1933 / 1953* [Vers 1933 / 1953], *op. cit.*, pp. 428 et 124.

Papiers, livres, cruche.¹²⁶⁷

Au contraire, les choses entourant *le Passant* sont porteuses de joie. Quoiqu'il s'agisse d'objets dont on se sert au quotidien, ils cachent toutes sortes de surprises. C'est aussi grâce à eux que la vie retrouve son côté ludique, et le poète renoue avec la poésie d'exaltation de sa jeunesse représentée par Vítězslav Nezval.

Le Passant est resté figé comme un clou
parce que parmi ces choses jetées il a aperçu
un petit, un infime papier marron
-mais il ne savait pas encore si ce n'était pas une hallucination –,
...un petit, un infime papier marron,
petit, infime, deux fois percé,
deux fois percé,
un ticket de métro composté.¹²⁶⁸

Le ton ludique et gai de la série *Kolemjdoucí* [Passant] annonce l'abandon des sujets ayant un rapport à la société actuelle, présents en partie encore dans son quatrième recueil *Hledání přítomného času*.¹²⁶⁹ Le poète s'enferme dans son monde poétique et part explorer les sphères de sa mémoire personnelle et des textes littéraires. Jan Grossman, jeune critique qui s'intéresse à la production du Groupe 42 et participait à l'édition de la revue *Listy* [Feuilles] en 1948 avec J. Chalupecký¹²⁷⁰ écrit : « Après ce livre, nous connaissons tous les accessoires de Blatný, tous les objets de son amour : c'est un petit cercle refermé de choses vues comme à travers le brouillard du souvenir. »¹²⁷¹

¹²⁶⁷ « *A věci na stole jsou jí už plny, / A věci na stole jsou jí už plny : / Papíry, knihy, džbán.* ». Ivan Blatný, « *Třetí* », (« Troisième »). *Tento večer* [Ce soir]. *Ibid.*, p. 155 ; Trad. du tchèque par Erika Abrams, in : *Le Passant*, *op. cit.*, p. 41.

¹²⁶⁸ « *Kolemjdoucí stál jak přibitý, / protože mezi těmito zahozenými věcmi spatřil / malý, nepatrný hnědý papírek / - ale nevěděl ještě jistě, jestli to není halucinace-, /... malý, nepatrný, hnědý papírek, / malý, nepatrný, dvakrát proštípnutý, / dvakrát proštípnutý, / neplatný lístek z metra.* » Ivan Blatný, « *Na Švábce* » [« À Švábka »]. In : *Verše 1933/53*, [Vers 1933/53], *op. cit.*, pp. 424-425.

¹²⁶⁹ Par exemple le poème « *Silnice* » [« La Route »], dans lequel apparaît le motif du retour de jeune filles juives de Terezín. Ivan Blatný, *Hledání přítomného času* [À la recherche du temps présent]. *Ibid.*. pp.187-188.

¹²⁷⁰ Cf. Zdeněk Pešat, « *Literatura Skupiny 42* » [« La Littérature du Groupe 42 »]. In : Eva Petrová *et alii*, *Skupina 42* [Groupe 42], *op. cit.*, p. 155.

¹²⁷¹ « *Známe už po této knize všechny Blatného rekvizity, všechny předměty jeho lásky : je to malý uzavřený okruh věcí jako by viděný mlhou vzpomínky.* » Jan Grossman, *Listy, měsíčník pro umění a filosofii* [Feuilles, mensuel pour l'art et la philosophie]. Prague, Melantrich, l'année. 2, 1948, p. 114.

La répétition est le trait le plus marquant de la poésie d'Ivan Blatný. Elle est utilisée dans deux sens, à travers des itérations lexicales et thématiques, dont les secondes sont à la base de la création des leitmotifs. En outre, le poète reproduit dans ses poèmes des propos entendus et réécrit les notes et brefs textes destinés, dans un premier temps, à un autre usage (une liste de courses, un menu etc.).

Dans le recueil *Tento večer* [Ce soir] l'auteur revêt la posture d'observateur qui regarde et écoute le monde afin de discerner les pierres de touche de la nouvelle mythologie de la société moderne. Selon Jiří Trávniček, le sujet lyrique renonce à la responsabilité de coordonner le mouvement enregistré ¹²⁷² que Jindřich Chalupecký désigne comme « un mouvement *aveugle* – un mouvement très robuste et en même temps coordonné par personne et nulle part. » ¹²⁷³

L'appartenance de Blatný au Groupe 42 fut une étape importante dans son parcours poétique. Certains motifs et souvenirs reviennent dans son œuvre de l'exil britannique. Après 1989, ses poèmes firent l'objet de publication posthume en deux recueils *Pomocná škola Bixley* [Cours Bixley pour retardés] et *Stará bydliště* [Vieux domiciles].¹²⁷⁴ Le personnage emblématique de la période d'existence du Groupe 42 resurgit dans le poème « *Tulák spí na louce* », (« Le vagabond dort dans un pré ») écrit en 1980 et publié dans *Pomocná škola Bixley* [Cours Bixley pour retardés].

Le bon à rien traîne dans les rues de la ville
always under pressure of the moral institutes
But he won't go to a Borstal
les prés die Wiesen l'attendent en dehors de la ville
Wie sen comment un rêve how a dream
question oiseuse
de toute manière je ne me souviens de rien. ¹²⁷⁵

¹²⁷² Jiří Trávniček, « *Svědék v poezii Skupiny 42* ».[« Le témoin dans la poésie du Groupe 42 »].In : *Estetika*, [Esthétique], Prague, Academia, l'année 28, 1991/2, pp. 110-111.

¹²⁷³ « [...] *pohyb slepý, - pohyb nesmírně mohutný a zároveň nikým a nikam neřízený.* ». Jindřich Chalupecký, « *Smysl moderního umění.* » [« Le Sens de l'art moderne »]. Prague, Výtvarný odbor Umělecké besedy v Praze, 1944, p. 21.

¹²⁷⁴ Blatný remonte dans ses souvenirs à l'époque du Groupe 42 et fait revivre certains motifs du recueil *Ce soir*. De même, Blatný dédicace quelques poèmes à ses collègues du Groupe 42 dans les poèmes rassemblés dans *Stará bydliště* [Vieux domiciles], Toronto, Sixty-Eight Publishers, 1979 ; rééd. Brno, Petrov, 1992.

¹²⁷⁵ « *Budižkničemu se toulá po ulicích města / always under pressure of the moral institutes / But he won't go to a Borstal / louky die Wiesen na něj čekají za městem / Wie sen jak sen how a dream / zbytečná otázka /*

Ce poème conjugue la plupart des méthodes d'écriture de Blatný. Le jeu de mots « Wiesen », « Wie sen » repose sur la combinaison de l'allemand et du tchèque dans le second syntagme et fait allusion non seulement au bilinguisme du poète mais aussi au principe de la coexistence de « tout dans tout » annoncé dans le recueil *Tento večer* [Ce soir]. En outre, le fait que le poète découvre la présence d'un élément tchèque dans un substantif allemand crée un effet comique. La combinaison de langues différentes dans ce passage crée une sorte de promenade linguistique en elle-même et dresse un parallèle aux déplacements fortuits de la figure du vagabond.

Dans les poèmes « *Tabulky* » [« *Les Ardoises* »] et « *Hra* » [« *Le Jeu* »], l'auteur réinvente le personnage du Passant.

Le Passant s'en retourna,
le Passant se baissa une seconde fois, mit le carnet de
rationnement dans sa poche et alla au tabac.

Au tabac il présenta le papier plié au buraliste,
mais en fait c'était le carnet pour les œufs,
le Passant s'en retourna,
le Passant s'en retourna une troisième fois
et alla au tabac [...].¹²⁷⁶

Le Passant ressemble plus à un errant qui se laisse guider par une suite d'événements du au hasard. Le même personnage figure aussi dans le poème « *Hra* » (« le Jeu ») correspond davantage à un promeneur qui traverse le paysage de ses souvenirs d'enfance. Les images juxtaposées et chaotiques sont composées de bribes d'un rêve.

[...] tandis que le passant déjà sortait de l'immeuble
et son cauchemar avec lui,
évoquant divers êtres fabuleux

stejně si nemohu nic pamatovat. » Ivan Blatný, « *Tulák spí na louce* » (« Le vagabond dort dans le pré »), trad. du tchèque par Erika Abrams, *Le passant*, op. cit., pp. 184-185.

¹²⁷⁶ « *Kolemjdoucí se vracel, / Kolemjdoucí se shýbl po druhé, / strčil tabačenu do kapsy a kráčel do trafiky. / V trafice podal složený lístek trafikantovi, / ale zjistilo se, že je to lístek na vejce, / Kolem jdoucí se vrátil po třetí / a kráčel do trafiky.* » Ivan Blatný, « *Tabulky* » (« les Ardoises »), *Verše 1933 / 1953*, op. cit., p.429 ; trad. du tchèque par Erika Abrams, in : *Le Passant*, op. cit., pp. 88-89.

par exemple des lutins Petits ennemis
 dont l'un sans attendre accourut lestement
 et se mit à faire aux gens des crocs-en-jambe comme au football,
 d'ailleurs le football,
 d'ailleurs le football
 était un sport très populaire.¹²⁷⁷

Notons que le style d'écriture de Blatný est hérité en partie des avant-gardes. Les images se rassemblent dans un flux de paroles. Le discours est ainsi fait d'une matière hétérogène suivant un certain rythme d'écriture. Le poète Zbyněk Hejda et l'un des éditeurs de *Pomocná škola Bixley* [Cours Bixley pour retardés].¹²⁷⁸ Ce dernier compare la méthode d'écriture de Blatný à une navigation sur la mer. L'auteur tel un timonier navigue sur le flot des mots. Le seul acte d'écriture chez Blatný serait alors selon Hejda un effort de maintenir et de fixer le maximum d'images surgies du flux de la mémoire endommagée par la maladie du poète vieillissant et exilé. L'impulsion première des poèmes tardifs, écrits en Angleterre, vient alors d'un besoin de lutter contre l'oubli. La poésie de Blatný constitue la trace tangible d'un drame humain. L'œuvre de Blatný crée une boucle et les mots de Jindřich Chaloupecký qui caractérisaient ses premiers poèmes sont valables aussi pour son écriture en Grande-Bretagne.

Le monde kaléidoscopique de la sensualité apparaît comme un monde insensé du va-et-vient, du dépérissement, du vieillissement, de l'oubli et de la perte ; le fragile instant amusant s'enfouit, trahit, reste fatalement irréversible et ne laisse derrière lui qu'une nostalgie incurable.¹²⁷⁹

Le besoin de saisir l'instant de l'existence humaine, le mouvement d'un passant ou un bruit entendu dans un tramway donne un autre sens à la poésie moderne. C'est celui du

¹²⁷⁷ « [...] zatím co Kolemjdoucí vycházel už z domu / a ranní můra s ním, / přivolávajíc různé bájeslovné bytosti, / na příklad skřítky Malé nepřátele, z nichž jeden hbitě přiskočil / a dával chodcům brky jako na fotbalu, / a vůbec fotbal, / a vůbec fotbal / byl rozšířený sport. » Ivan Blatný, « Hra » (« le Jeu »), *Verše 1933 / 1953*, op. cit., p. 433 ; trad. du tchèque par Erika Abrams, in : *Le Passant*, op. cit., p. 97.

¹²⁷⁸ Ivan Blatný, *Pomocná škola Bixley* [Cours Bixley pour retardés], 1^{ère} édition en samizdat, Prague, collection KDM (Kde Domov Můj) [Où est ma patrie, (les premiers mots de l'hymne national tchèque)], 1982 ; rééd. officielle Brno, Petrov, 1992 ; une seconde version du recueil Toronto, Sixty- Eight Publishers, 1987.

¹²⁷⁹ « Kaleidoskopický svět smyslovosti vyjevuje se nesmyslným světem mýjení, vadnutí, stárnutí, zapominání a zmaru ; vratký humorný okamžik prchá, zrazuje, zůstává osudně nenávratný a nechává po sobě jen nezhojitelnou nostalgii. » Jindřich Chaloupecký, « Knížky veršů » [« Des livres de poésie »], *Volné směry* 37, 1942, p. 147. Cité d'après *Obhajoba umění (1934-1948)* [Défense de l'art (1934 – 1948)], op. cit., p.238.

témoignage. De ce point de vue, le programme défini par le théoricien Chalupecký parvient à son accomplissement ; l'art et la poésie des années du Protectorat jusqu'en 1948 réussit à regagner une importance capitale dans la vie quotidienne de l'homme moderne.

3. 6. Vivre tout événement quotidien dans les coordonnées de l'éternité : sur quelques motifs dans la poésie d'Eugène Guillevic et Ivan Blatný

Eugène Guillevic, l'un des poètes présentés dans le *Panorama de la jeune poésie française* naît en 1907 à Carnac dans le Morbihan, en Bretagne. Deux ans plus tard sa famille déménagea à Jeumont (frontière Belge), trois ans plus tard ils s'installent à Jean-Brévelay dans le Morbihan où ils restent jusqu'en 1919. Ensuite, les Guillevic élisent domicile à Ferrette, en Alsace. Dans un entretien avec Lucie Albertini et Alain Vircondet, Guillevic parle de son souvenir d'un moment marquant vécu à Ferrette :

Alors que j'étais adolescent, je me promenais dans une grande forêt, en Alsace, à Ferrette, en compagnie d'un ami de mon âge – quinze ans, peut-être.

Du haut d'une falaise jurassienne, nous regardions la plaine. Il y avait devant nous ce qui se photographie. Il y avait autre chose aussi.

Quoi ? Un tremblement, un appel au dépassement de ce que la photographie aurait retenu.

L'un de nous deux a dit : l'éternité ?¹²⁸⁰

Cet extrait témoigne aussi d'un important attachement de Guillevic aux minéraux (en occurrence la falaise) qui deviennent des leitmotifs de son œuvre poétique. On fit souvent un parallèle entre *Terraqué* et *Le Parti pris des choses* de Francis Ponge, les deux recueils ayant paru en 1942. Car les deux poètes et avant eux Jean Follain, s'attaquèrent aux choses afin d'accomplir le rêve rimbaldien d'une poésie « objective » (opposée à la

¹²⁸⁰ Guillevic, *Vivre en poésie ou l'épopée du réel*, Entretien avec Lucie Albertini et Alain Vircondelet, Pantin, *Le Temps des cerises*, 2007, p. 9.

« subjectivité » romantique).¹²⁸¹ Or, comme écrit Robert Sabatier, alors que Ponge « prend le parti de la chose qui apporte ses leçons, sa morale, sa résonance propre [...] »,¹²⁸² Guillevic préfère les observer de loin car elles existent, d'après l'expression de Jean Tortel « dans leur propre nuit, dans leur propre souillure et si la parole en est atteinte, si un certain silence primordial s'établit, c'est que les choses sont là trop menaçantes par leur lourdeur [...] ». ¹²⁸³

En 1926 Eugène Guillevic réussit un concours : on le trouve receveur de l'Enregistrement puis nommé à Paris à l'Administration centrale où il occupe le poste important d'inspecteur de l'Economie nationale. Pendant l'Occupation allemande, il participe à *L'honneur des Poètes* sous le pseudonyme Serpière. Son engagement se lit aussi dans sa poésie, qui, quoique utilisant certaines sources épiques (par exemple, on constate une inspiration par les chansons populaires) incline vers le lyrisme quoique, derrière les images de paysages ou des choses, se cache l'horreur de l'époque de l'Occupation allemande. Comme écrit Jean Tortel, « il y aura toujours quelque chose de religieux dans l'approche guillevecienne de l'objet. »¹²⁸⁴ Quoique le thème de la ville ne se fit entendre dans son œuvre, de façon explicite qu'en 1969, date à laquelle Guillevic publie le recueil *Ville*, sa façon de porter « la lanterne » sur les choses afin de pouvoir les nommer et les faire sortir ainsi de l'obscurité difforme initiale appelle à une réflexion sur la relation de l'homme et le monde des objets qui l'entourent, que l'on trouve dans la poésie de Jiří Kolář, de Jiřina Hauková et d'Ivan Blatný des années 1940. Tandis que Kolář examine attentivement des gestes de gens, le point culminant des poèmes de *Cizí pokoj* [Une chambre étrangère] de Hauková est la solitude de l'homme au milieu d'une ville. Blatný accentue la dimension du temps qui passe. Dans le poème *Tento večer* [Ce soir] il s'attaque à une tâche impossible : écrire les événements au présent. Les choses qu'il décrit sont porteuses d'une immuabilité qui s'oppose, parfois d'une façon violente, à la fugacité de la vie humaine. Le poète apporte de la lumière sur des objets que l'usage quotidien rend invisibles alors que ce sont les seuls témoins des tragédies des gens ordinaires. La terreur, nous le verrons, se cache aussi

¹²⁸¹ Cf. la préface de Jacques Borel in : Eugène Guillevic, *Terraqué suivi de Exécutoire*, Paris, Gallimard, NRF, coll. « Poésie », 1968 ; rééd. 1995, p. 7.

¹²⁸² Robert Sabatier, *Histoire de la poésie française, La Poésie du vingtième siècle, 3 – Métamorphoses et modernité*, Paris, Albin Michel, 1988, p.30.

¹²⁸³ Jean Tortel, *Guillevic*, Paris, Seghers, « Poètes d'aujourd'hui » 1954 ; rééd. 1990, p. 34.

¹²⁸⁴ *Ibidem*.

derrière les objets des poèmes de Guillevic. Inspiré par des éléments de la mythologie celtique, (sans que la poésie en soit explicitement imprégnée),¹²⁸⁵ les poèmes de Guillevic révèlent des images de l'enfance, de la mémoire et de la lutte contre l'exclusion qui est un sentiment oppressant de son univers. L'origine bretonne du poète et son attachement à la mythologie celtique (dont on ne trouve pourtant pas de traces explicites) surgit dans le titre de son deuxième recueil.

Le titre *Terraqué* serait un amalgame de deux éléments : « terre » et « aqua ». Selon l'analyse de Serge Gaubert :

Adjectif, au masculin : de terre et d'eau. L'indécision élémentaire. Entre terre et eau, la boue peut-être, l'étang sûrement – cette eau couvrant la vase – ou encore la marée [...]. *Terraqué* avec deux « r » comme « pourrir » et « horreur », deux fois la lettre qui est au cœur de « cri ».
La parenté entre « Terraqué » et « traqué », plus lointaine avec « terrassé ». Derrière la géographie – ou géologie- c'est l'histoire qui parle.¹²⁸⁶

Le poème qui ouvre le recueil, constitue une « déclaration » du poète et une annonce de son point de vue sur la réalité.

L'armoire était de chêne
Et n'était pas ouverte.

Peut-être il en serait tombé des morts,
Peut-être il en serait tombé du pain?

Beaucoup de morts.
Beaucoup de pain.
[...]¹²⁸⁷

Le premier vers indique la matière de l'armoire « le chêne ». Il ne s'agit pas seulement d'une matière mais aussi d'un arbre mort avec lequel on a fabriqué une chose. On ne s'étonnera donc point qu'un tel objet cache un secret que l'on peut résumer en deux mots :

¹²⁸⁵ Cf. la préface de Jacques Borel in : Eugène Guillevic, *Terraqué suivi de Exécutoire*, op. cit., p. 9.

¹²⁸⁶ Serge Gaubert, « A plus d'un titre », in : *SUD, revue littéraire bimestrielle*, « Guillevic : les chemins de la poésie », Hors série 1987, 17^e année, pp. 209-210.

¹²⁸⁷ Eugène Guillevic, *Terraqué suivi de Exécutoire*, op. cit., p. 17.

la vie ou/et la mort. Par ailleurs, selon Gilbert Durand, la symbolique de l'acte de manger (connoté par la présence du pain) qui fait partie des besoins vitaux de l'homme appartient aux principes nocturnes du système des structures anthropologiques de l'imaginaire car il est assimilé à la descente. Les deux actions, manger et mourir se rejoignent dans la dernière strophe où les morts évoquent la quantité de pain consommé.

Le poème « Choses » est révélateur de l'approche poétique de Guillevic qui est forgée sur l'observation des objets qui sont des signes de l'existence humaine. Les choses n'existant pas pour elles-mêmes, elles ne peuvent être vues par l'homme qu'à travers son expérience. Une approche semblable entre les choses et la mort se trouve dans le poème d'Ivan Blatný « *Báseň v cizím bytě* » [« Poème dans un appartement étranger »] :

J'essaierai de jouer mon désespoir,
Comme dans les poèmes des noirs, juste en quelques tons,
Comme dans les poèmes des noirs, juste en quelques tons,
Sur les vieilles choses de cette chambre-là.

Un fauteuil à bascule où ils s'asseyaient
Un fauteuil à bascule où ils s'asseyaient
Les parents, tantes de mon ami!
Les parents, tantes, frères, tous les copains,
Avant qu'elle soit venue les chercher leur mammy
(Dis-le tout bas:) La Mort.
[...]
Je chante. Je chante encore.
Et je happe un destin étranger
Rangé derrière une armoire.¹²⁸⁸

Blatný joue avec des tons musicaux. Le poème est écrit d'après un modèle de poèmes afro-américains et évoque une douce mélodie de blues qui est brutalement interrompue lorsque le poète dit (même si tout bas) le mot « mort ». À la différence de Guillevic, le destin se cache derrière les choses, ce qui porte notre attention à ce que l'on ne voit pas. Ainsi, les choses, plus que des témoins d'une vérité, sont des obstacles qui encombrant celui qui veut

¹²⁸⁸ « *Zkusím to, zahrát svoje zoufalství, / Tak jako v černošských básních, jen několika tóny, / Tak jako v černošských básních, jen několika tóny, / Na staré věci toho pokoje. / Houpací křeslo, v kterém sedávali, / Houpací křeslo, v kterém sedávali / Rodiče, tety mého přítele! / Rodiče, tety, bratři, všichni známí, / Dřív než si pro ně přišla jejich mammy / (Řekni to tiše:) Smrt. / [...] / Já zpívám./ Zpívám dosud. A lovím cizí osud, / Ukrytý za skříní.* » Ivan Blatný, « *Báseň v cizím bytě* » [« Poème dans un appartement étranger »], *Tento večer*, [Ce soir]. In : *Verše 1933 / 1953* [Vers 1933 / 1953], *op. cit.*, pp. 135 et 138.

voir un peu plus loin (notons chez Blatný il s'agit systématiquement d'un regard dans le passé).

Le deuxième recueil de poésie d'Eugène Guillevic révèle son approche poétique qui est fortement ancrée dans la réalité. Il pose son regard sur des choses, muettes et dérangeantes jusqu'alors. Paru en 1942, *Terraqué* est imprégné du sentiment de la peur et du sentiment de l'exclusion. Jacques Borel écrit dans la préface de 1968

Les mots sont savoir ;
Par là même, ils sont aussi assurance, protection ; et l'homme est
sans eux nu, livré, exposé : aux choses, aux monstres, aux forces
mauvaises, en lui et hors de lui, à la double et constante menace
de l'en-dehors et de l'intériorité.¹²⁸⁹

La mort qui rôde plus facilement la nuit est aussi contenue dans les choses, témoins muets de la vie humaine.

Assiettes en faïence usées
Dont s'en va le blanc,
Vous êtes venues neuves
Chez nous.

Nous avons beaucoup appris
Pendant ce temps.¹²⁹⁰

La poétique de Guillevic est proche de celle de Jean Follain. Ainsi, Guillevic lui dédie un poème de *Terraqué*. Dans ce recueil l'auteur fait surgir des fantômes du passé, ceux auxquels on croyait dans l'enfance et qui s'avèrent plus effrayants avec l'âge.

Quand la servante posait une assiette sur l'autre
il se faisait un clair bruit
qui revient du fond des jours chauds
avec les lueurs
des fourchettes d'argent
les veines bleues
et les spectres flottant dans les reflets des cires.¹²⁹¹

¹²⁸⁹ Préface de Jacques Borel in : Eugène Guillevic, *Terraqué suivi de Exécutoire*, rééd. 1968, op. cit., p. 9.

¹²⁹⁰ *Ibid.*, p. 18.

¹²⁹¹ Jean Follain, « Repas de famille », *Usage du temps, poèmes*, Paris, Gallimard, 1943, p. 134.

symbolisée par le bout du chemin dans le poème éponyme « *Konec cesty* » [« Le bout du chemin »] se trouve à un endroit vers lequel l'homme marche d'abord aux côtés de ses proches, sans pouvoir les y amener avec lui, duquel il s'approche en arrivant à la maison mais est toujours forcé de repartir. Une fois seul, il avance sur un chemin qui n'a soudainement pas de suite. Les départs et l'impossibilité du retour est le leitmotiv de ce recueil. Dans le premier poème intitulé « *Střihali dohola malého chlapečka* » [« On rasait un petit garçon »] le lecteur est initié, comme le petit garçon, dans l'atmosphère d'un monde plein de cruauté, un monde des fauves où un homme regarde l'autre comme un animal qui fixe sa future proie. Le dernier vers de ce poème constitue une ouverture et une invitation à entrer dans l'univers des « nouveaux mythes » chantés par Kainar : « pour lui, ça a déjà commencé ».¹²⁹⁴ L'absence d'une issue se manifeste également dans l'impossibilité d'entendre la musique par laquelle les Sirènes tentent d'attirer le voyageur qui passe à côté d'elles sur un vaisseau. Le poème « *Hudba* » [« La musique »], traite de la surdité qui est innée aux hommes. Elle tourne en un avantage car, puisqu'« on naît avec de la cire dans les oreilles »¹²⁹⁵ on ne peut pas immédiatement céder à la tentation de la Vanité et on continue sur notre chemin, sans pouvoir retourner à l'état avant la naissance.

Et les sourds entendent la polyphonie de la mort
 Seulement comme un craquement
 De leurs propres
 Crânes
 Bouchés¹²⁹⁶

Le chant peut provoquer une menace de mort aussi lorsqu'il s'agit d'un chant humain car il constitue l'ultime expression de la liberté et de la rébellion contre le totalitarisme. Dans le poème « *Vlak s vězni* » [« Un train avec les détenus »] l'un de ceux qui attendent dans un froid glacial dans un transport arrêté à une station se met à chanter : « Lui seul était

¹²⁹⁴ « *Už mu to začalo* ». Sur le motif de l'initiation à la vie adulte symbolisée par la coupure des cheveux cf. Leszek Engelking, « *Nový mýtus, starý rituál. O verši Josefa Kainara Střihali dohola malého chlapečka* » [« Nouveau mythe, vieux rituel. Du vers de Josef Kainar 'On rasait un petit garçon' »], *Česká literatura* [Littérature tchèque], l'année 53, No. 3, 2005, pp. 361-375.

¹²⁹⁵ « *Rodíme se se svým voskem v uších* », « *Hudba* » [« La musique »], Josef Kainar, *Nové mythy* [Nouveaux mythes], *op. cit.*, p. 47.

¹²⁹⁶ *Ibid.*, p. 48.

conscient et chantait » ce qui lui a été fatal.¹²⁹⁷ Par ailleurs le motif des transports apparaît aussi dans le poème « *Bubínek* » [« Le Petit tambour »] où le son de l'instrument accompagnant la marche des détenus résonne avec les mots :

Réchapper Punir
Réchapper Punir
Punir Bientôt
Punir Punir.¹²⁹⁸

Enfin, la musique peut être révoquée aussi par les objets qui la produisent, tels le piano ou une harpe délaissés dans une chambre d'un homme malade. Les objets, devenus sourds faute des mains qui les éveilleraient ressemblent à des animaux empaillés que « L'Empailleur » (« *Vycpávač* »), qui est aussi le titre d'un poème, « a privé de la mort », après qu'ils aient été privés de la vie.¹²⁹⁹

Les poèmes de Kainar sont dépourvus de ponctuation, à l'exception des points de suspension qui suivent les deux derniers vers du poème « *Vycpávač* » [« L'Empailleur »] : « Et si j'écris mon poème... / Si j'empaille un oiseau inconnu... ». ¹³⁰⁰ Le flux de paroles, d'images et de dialogues ressemble à la continuité de la vie que le poète raconte en observant divers personnages et scènes. Les deux vers cités esquissent l'effort du poète qui est celui d'empêcher les brefs moments de l'existence de s'écouler à jamais. Le poète, tel un empailleur, ravi la mort aux petits mouvements de la vie quotidienne qui font partie de la nouvelle mythologie de l'homme urbain. Kainar, faisant allusion à l'*Odyssée* homérique, met en scène une figure mythique, nommée « *La belle dame sans mercy* » qui incarne la douleur et le malheur, une femme qui apparaît dans un rêve. En filant la métaphore du voyage d'Ulysse, un square et quelques maisons d'une ville s'embarquent sur un vaisseau. Cette dame cruelle, construction onirique, métaphore de la vie humaine qui promène les hommes sur des mers sans rien leur promettre au but du chemin créer un parallèle à la Terrestris d'Ivan Blatný. Un intérêt, proche de celui de Kainar, pour les petites scènes de la

¹²⁹⁷ « *On jediný byl při sobě a zpíval* », *ibid.*, p. 24.

¹²⁹⁸ « *Přestát trestat / Přestát trestat / Trestat Trestat* », Josef Kainar, « *Bubínek* » [« Le Petit tambour »], *ibid.*, p. 98.

¹²⁹⁹ « *Ten vzal mu také smrt* », *ibid.*, p. 31.

¹³⁰⁰ « *A píše-li svous báseň... / Vycpávám-li neznámého ptáka ...* » Josef Kainar, « *Vycpávač* » [« L'Empailleur »], *ibid.*, p. 31.

vie quotidienne et pour les choses à l'usage quotidien qui attendent d'être animées se trouve également dans les poèmes de Jean Follain du recueil *Ici-bas*.¹³⁰¹

Dans une quincaillerie de détail en province
des hommes vont choisir
des vis et des écrous
et leurs cheveux sont gris et leurs cheveux sont roux
ou roidis ou rebelles.
La large boutique s'emplit d'un air bleuté
dans son odeur de fer
de jeunes femmes laissent fuir
leur parfum corporel.
Il suffit de toucher verrous et croix de grilles
qu'on vend là virginales
pour sentir le poids du monde inéluctable.

Ainsi la quincaillerie vogue vers l'éternel
et vend à satiété
ces grands clous qui fulgurent.¹³⁰²

Follain et Kainar, mettent l'accent sur les sensations olfactives. Dans le poème « Quincaillerie », l'odeur d'un corps de jeunes femmes se met en quelque sort en compétition avec « l'odeur de fer » créant un environnement déshumanisé. Le poème de Follain se termine sur un tercet qui induit le lecteur vers un ailleurs. La quincaillerie, malgré la froideur qu'elle évoque, est un endroit qui permet de s'évader au-delà de la réalité en observant les symboles des grilles, verrous et croix. Le réseau sémantique des symboles chrétiens de Jean Follain insinue la présence des signes de l'éternité dans les petits objets vendus dans une boutique de province. Ainsi, transmet-il un message messianique. Kainar, en créant une « nouvelle mythologie » ne fait pas référence à des symboles chrétiens malgré le fait qu'il se compte parmi les « mangeurs du mot de la Bible » :

Mes connaissances légèrement défigurées
Les mangeurs Du mot Du mot de la Bible
Et je suis l'un d'eux

¹³⁰¹ Jean Follain, *Ici-bas*, Bruxelles, Éditions de la Maison du poète, 1941.

¹³⁰² Jean Follain, « Quincaillerie », *Ici-bas*. Cité d'après *Le Panorama de la jeune poésie française, op. cit.*, pp. 117-118.

Et tant mieux¹³⁰³

L'avènement d'une « nouvelle mythologie » annoncée par le leitmotiv des allées et retours, caractérisant l'incessante répétition de la vie quotidienne que nous avons évoquée ci-dessus n'est possible que dans « un monde qui ne ressemble pas / et qui est », comme écrit Kainar dans la dernière strophe du dernier poème de son recueil. L'impossible issue, représentée par la surdité, la pesanteur et la soumission de l'homme aux dysfonctionnements de son corps, le voue à attirer toute son attention vers le présent, vers son environnement, le monde qui l'entoure qui est, pour Kainar, en tant que membre du Groupe 42, synonyme de la ville. Son recueil *Nové mythy* [Nouveaux mythes] annonce « Un monde nouveau et pour tous / Celui qui happe et chante et pue. »¹³⁰⁴ Cette « nouvelle mythologie » est réalisée par un refus de toute astuce artificielle, elle signifie un retour vers les premières valeurs de l'homme par une nouvelle esthétique qui permet à l'art de devenir à nouveau une partie intégrale de la vie quotidienne en faisant d'elle-même son sujet.

Par ailleurs, la dureté de la vie urbaine apparaît aussi dans l'œuvre du poète américain Carl Sandburg qui met en scène la ville de Chicago et la vie des ouvriers dans les aciéries. De même Ezra Pound écrit sur la ville de New York. Une anthologie des poètes américains a paru en Tchécoslovaquie en 1929 sous le titre *Američtí básníci : anthologie* [Les Poètes américains : anthologie]. L'auteur des traductions est Arnošt Vaněček. En 1938, ce dernier publie un choix de poèmes de poètes afro-américains, intitulé *Litanie z Atlanty* [Litanie d'Atlanta].¹³⁰⁵ Ces ouvrages ont exercé une importante influence sur les artistes du Groupe 42 non seulement du point de vue thématique mais aussi grâce à la mélodie imitant le blues, typique notamment pour l'œuvre de Langston Hugues.

¹³⁰³ « *Mí známí lehce zohavení / Jedlíci Slova Slova bible / A já jsem z nich / A dobře tak* ». Josef Kainar, *Nové mythy* [Nouveaux mythes], *op. cit.*, p. 54.

¹³⁰⁴ « *Jeden svět nový a za všechny / Ten který chňapá a pje a smrdí* », *ibid.*, p. 103.

¹³⁰⁵ *Američtí básníci : anthologie* [Les Poètes américains : anthologie], trad. de l'anglais par Arnošt Vaněček, Prague, Jan Fromek, 1929 ; *Litanie z Atlanty : Z moderní černošské poesie* [Litanie d'Atlanta de la poésie noire moderne], trad. de l'anglais par Arnošt Vaněček, Prague, Dr. Jaroslav Kohoutek, « edice Blok », 1938.

3. 8. De la solitude de l'homme urbain et de l'effort de s'approcher de l'autre à travers les murs dans *Cizí pokoj* [Une Chambre étrangère] de Jiřina Hauková

Jiřina Hauková, poète et traductrice de l'anglais originaire de Přerov est venue s'installer à Prague après la fermeture des Universités tchèques et moraves au début des années 1940. Depuis 1942 elle travaille dans le département du livre au Ministère de l'éducation populaire. En 1943 elle publie son premier recueil de poésie *Přísluní* [Périhélie]¹³⁰⁶ et visite l'exposition du Groupe 42.¹³⁰⁷ Parmi les tableaux exposés, elle est interpellée le plus par les *Promeneurs nocturnes* de František Hudeček. Sous l'inspiration de ce personnage elle écrit un poème et l'envoie au peintre qui lui adresse, en guise de réponse, une image avec ce motif.¹³⁰⁸ Sous le Protectorat, Hauková entretient une correspondance avec son ancien camarade de lycée, Josef Kainar. En tant que membre du Groupe 42, il l'invite à rejoindre leur cercle dont elle fait officiellement partie depuis 1945. Ayant étudié l'anglais à l'Université Masaryk à Brno entre 1938 et 1939, elle publie des traductions des poètes américains, notamment ceux de Vachel Lindsay, Conrad Aiken, Adelaide Crapsey et de T. S. Eliot dans la revue *Kvart* [In-quarto]¹³⁰⁹ et plus tard dans le trimestriel *Listy* [Feuilles] rédigé par Jindřich Chalupický.¹³¹⁰ Avec ce dernier (qui devient son mari en 1950), elle signe, en tant que co-auteur, la traduction de *La terre vaine* (*The Waste land*) de Thomas Stearns Eliot parut en 1947.¹³¹¹ Ce poème marque par sa modernité la plupart des membres du Groupe 42.

¹³⁰⁶ Jiřina Hauková, *Přísluní* [Périhélie], Prague, Josef R. Vilímek, 1943.

¹³⁰⁷ Cf. la chronologie établie par Michael Špirit, in : Jiřina Hauková, *Básně* [Poèmes], Prague, Torst, 2000, p. 1026.

¹³⁰⁸ Cf. l'interview intitulée *Báseň a příběh* [Poème et histoire] de Jiřina Hauková avec Marie Langerová dans *Svobodné slovo* [Le Mot libre], supplément *Slovo na sobotu* [Un Mot pour samedi] du 13. 5. 1989, l'année 45, No. 111, p. 3.

¹³⁰⁹ *Kvart, sborník poezie a vědy* [In-quarto, recueil de poésie et de science], Prague, B. Stýblo, l'année 4, 1945-1946.

¹³¹⁰ *Listy, čtvrtletník pro umění a filosofii*, [Feuilles, trimestriel pour l'art et la philosophie], Prague, Melantrich, l'année 1946-1947, No. 2, le 15 juin 1946.

¹³¹¹ T. S. Eliot, *Pustá země* (*The Waste land*, 1922), trad. de l'anglais par Jiřina Hauková et Jindřich Chalupický, Prague, B. Stýblo, 1947.

En 1947 paraît le deuxième recueil de poésie de Jiřina Hauková intitulé *Cizí pokoj* [Une chambre étrangère], regroupant les poèmes écrits entre 1943 et 1945¹³¹². Hauková se détourne des vers pleins de couleurs et d'odeurs douces du pays de son enfance où elle a appris à connaître les fleurs et les arbres et où elle a ressenti pour la première fois l'amour. Partie à Prague et vivant dans des conditions précaires, elle décrit le choc que lui a préparé la ville. Les poèmes de *Cizí pokoj* [Une chambre étrangère] sont fortement marqués par l'esthétique de ses confrères du Groupe 42. Elle se consacre à écrire la vie de tous les jours des citadins. Pourtant, ses vers concis, sans rime et comme épurés de tout embellissement superficiel sonore respirent une profonde sensibilité du poète. Voulant partager ses sentiments, elle s'adresse souvent à un homme absent, peut-être son amoureux ou un compagnon imaginaire dont elle sait qu'il ne pourra pas la rejoindre car il y a la barrière de sa solitude. Le seul élément qui peut les réunir temporairement est la douleur.

Sous elle tu es facilement passé vers moi. Pas plus loin.
Maintenant tu vois le vide, le gris et la misère avec elle
Et tu te traînes au long d'un mur nu.¹³¹³

Hauková s'intéresse aux rapports entre les gens, notamment à la distance interne, infranchissable, qui sépare les amoureux qui suivent chacun un sentier, sans que leurs chemins se croisent. Pourtant, la poète s'acharne à s'approcher des gens et trouver un point commun, même si la communication échoue.

On reste longtemps assis
on reste longtemps muet.
La nuit tout autour
des fillettes aveugles
demandent
leur destin
à la lune

Et après on se surprend :
toujours ensemble

¹³¹² Jiřina Hauková, *Cizí pokoj : Básně 1943-1945* [Une Chambre étrangère : Poèmes 1943-1945], Prague, Symposion, 1947.

¹³¹³ « Pod ní jsi ke mně lehce pronikl. Ne dál. / Ted' vidíš prázdno, šed' a bídu s ní / a potácíš se podél holé zdi.» Jiřina Hauková, *Cizí pokoj* [Une Chambre étrangère], cité d'après la réédition Prague, Torst, 2000, p. 65.

on regarde
un seul point.¹³¹⁴

Ses vers sont remplis de solitude qui tombe sur l'auteur comme de la neige. La froideur remplit aussi sa chambre où tous les objets et les murs respirent l'étrangeté.

[...] une table, une chaise, un lit dorment
et elle dort et le silence et le froid,
un froid étrange
guette dans tous les coins,
grimpe en haut, son corps
est couvert de neige
et les douces pattes du pouls
sur lui se couchent.¹³¹⁵

De même, la ville et ses pavés sont souvent froids et couverts de neige, le seul endroit qui réchauffe le cœur de l'homme qui s'y promène est le wagon d'un train avant Noël qui emmène les malheureux citadins dans leurs familles loin des murs de la cité anonyme.¹³¹⁶

Comme écrit Hauková dans le poème « *Zastavení* » [« Un arrêt »] :

J'aimerais vous dire seulement
que le chemin vers tout
pourquoi on plante la vie
mène par le gel.¹³¹⁷

L'enfermement, l'anonymat et la solitude qui pèsent sur l'homme urbain sont les leitmotifs de la poésie des membres du Groupe 42. La rue et les espaces publics représentent les endroits où les individus solitaires peuvent se rencontrer. La ville incarne ainsi un espoir d'unir les hommes. Même si elle paraît hostile, elle détient le pouvoir magique de fasciner

¹³¹⁴ « *Dlouho sedíme / dlouho mlčíme. / Kolem je tma / slepá děvčátka / ptají se / na svůj osud / měsíce / A pak se přistihnem : stále spolu / na jediný bod / hledíme.* » Jiřina Hauková, « *Když mlčíme* » [« Lorsqu'on se tait »], *ibid.*, p. 88.

¹³¹⁵ « [...] *stůl, židle, postel dříme / a ona dříme a ticho a chlad / podivný chlad / číhá ze všech koutů / šplhá vzhůru, na jejím těle / leží sníh / a měkké tlapky tepu / na něj se kladou.* » Jiřina Hauková, « *Samotářka* » [« La Solitaire »], *ibid.*, p. 102.

¹³¹⁶ Cf. le poème « *Poslední den toho roku* » [« Le dernier jour de cette année »], *ibid.*, pp. 125-127.

¹³¹⁷ « *Chtěla bych vám jen říci, / že cesta ke všemu, / nač se život sází, / vede mrazem.* » Jiřina Hauková, « *Zastavení* » [« Un Arrêt »], *ibid.*, p. 104.

celui qui sait la regarder, qui est sensible à son charme. Jiřina Hauková confie dans ses poèmes sa relation paradoxale avec la ville en constatant :

Je n'appartiens pas à la ville mais je l'aime
et c'est bien mieux
parce qu'elle en sait quelque chose sur la vie.¹³¹⁸

Le monde urbain hostile et étranger mise en scène dans les poèmes de Jiřina Hauková n'est pourtant pas dépourvu de l'espoir. La ville, quoique froide, anonyme et distante, donne de la place à l'homme qui essaie d'y vivre. Ce sont précisément les péripéties humaines, les moments de la vie quotidienne, simples en apparence mais riches en signification qui attirent le poète.

Dans la poésie de Jiřina Hauková, le motif de la marche est décliné sous maintes formes : dans un musée c'est l'histoire qui marche, la poète se promène vers un mur où ont eu lieu ses premiers rendez-vous avec son bien-aimé. Celui qui parvient à s'approcher d'elle dans sa solitude « se traîne au long d'un mur nu ». Les cloisons évoqués symbolisent les différences infranchissables entre les hommes qui ne peuvent pas s'approcher l'un de l'autre autrement que par la parole, par le toucher ou par le regard. Mais il s'agit toujours d'une rencontre « extérieure ». Les corps comme les murs s'alignent côte à côte dans la froideur de la ville constituée, elle-même, des murs qui séparent les maisons et les chambres, antres de l'intimité des familles. Toutes et tous qui vivent dans la ville sont étrangers, il faut donc chercher des ponts pour revenir aux autres, pour se relier entre les hommes et trouver un sens commun à la vie.

Un homme est venu et il a dit
qu'il ne tenait plus à rien,
ni à l'amour
ni à la peine
et qu'il ne savait plus quoi faire.
Et il aimerait un conseil –
et je n'ai pas pu lui dire
que de bâtir un pont par-dessus de lui
et de le traverser jusqu'à la rue

¹³¹⁸ « *Městu nepatřím, ale miluji je, / a to je víc, / protože něco o životě ví.* » « *Dva pokoje* » [« Deux chambres »], *ibid.*, p. 117.

de marcher avec tous
tu ne portes pas ce qui est à toi et tu portes tout
ce que portent les autres.¹³¹⁹

L'image de la marche dans une foule, telle une communion, telle un partage de la peine, fait appel à la solidarité et traduit un espoir profond envers l'humanité qui, même si elle se trouve dans une période trouble, symbolisée par les images de la neige, du gel et de l'étrangeté, peut trouver une issue aux ténèbres. L'espoir, c'est le progrès et le progrès est réalisable dans la ville, territoire de la « nouvelle mythologie » dont nous avons essayé de cerner les principaux traits.

¹³¹⁹ « Přišel člověk a říkal, / že je mu všechno lhostejné, / že je mu lhostejná láska / že je mu lhostejná bolest / a že už neví, kudy dál. / A chtěl by radu - / a nemohla jsem mu říci, / než postavit si přes sebe most / a po něm jít až na ulici / jít se všemi, / neneseš své a neseš to všechno, / co nesou ti druzí. » Jiřina Hauková, « Zastavení » [«Un Arrêt »], *ibid.*, p. 104.

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

Charles Baudelaire, *Les Foules*. In : *Le Spleen de Paris* (Petits poèmes en prose), 1869.

CONCLUSION

La figure du *poutník* (pèlerin), sous ses maintes facettes, constitue un leitmotiv de la littérature tchèque. Le double sens du terme, voyageur et l'homme qui part en pèlerinage, maintenu en tchèque n'existe pas en français. Mais, ceci ne signifie pas que la figure du pèlerin soit absente des écrits français. Ce qui est appelé pèlerin en tchèque recouvre en partie ce qui est nommé flâneur ou promeneur en français. Donc ce qui manque c'est le mot pas la figure. Cette thèse a montré la parenté de divers types de promeneurs urbains dans la littérature tchèque et française. Nous avons dressé un parallèle entre la figure du pèlerin et celle du flâneur, né à Paris pendant la première moitié du XIX^e siècle. Dans un premier temps, nous nous sommes demandé s'il y a des points communs entre le pèlerinage et les promenades urbaines décrites dans divers textes recensés au cours de notre recherche.

Premièrement, la flânerie est une sorte de promenade dans un espace urbain dont les dangers ne sont pas moins importants que ceux que court un voyageur dans la nature sauvage. Ce nouveau type de déambulation s'inscrit dans la lignée des pèlerinages mis en scène depuis le Moyen Âge. Les distances du voyage se raccourcissent au four et à mesure que change la représentation que l'Homme se fait du monde. L'image archétypale du monde-ville labyrinthe mis en scène dans *Labyrint světa a ráj srdce* (*Le Labyrinthe du*

monde et le paradis du cœur) de Jan Amos Comenius, supplantée par celle du monde-nature dans l'esthétique des auteurs romantiques européens, se transforme en une ville-puits d'énergie, un concentré de vices et de merveilles qu'arpentent les foules de citadins anonymes éblouis ou révoltés par les innovations modernes de la capitale du XIX^e siècle. C'est le Paris sous le Second Empire qui pousse Charles Baudelaire à écrire : « Qu'est-ce que les périls de la forêt et de la prairie auprès des chocs et des conflits quotidiens de la civilisation ? »¹³²⁰ À ce propos, Walter Benjamin note dans *Paris, capitale du XIX^e siècle, le livre des passages* : « La flânerie comme une variante moderne des promenades romantiques en forêt. »¹³²¹

Mais, la flânerie est également une sorte de promenade d'un solitaire. Par ailleurs, à l'instar de Jean-Jacques Rousseau, Baudelaire a voulu donner pour titre du *Spleen de Paris*, entre autres, *Le Promeneur solitaire* ou *Le Rôdeur parisien*.¹³²²

Nous l'avons vu dans cette thèse, la contemplation, partie intégrante des promenades rousseauistes, désigne le moment où l'homme est transporté dans un état qui lui permet de « regarder en s'absorbant dans la vue de l'objet ». ¹³²³ L'objet en question, la ville aux facettes multiples, un terrain vaste que le regard du flâneur ne peut pas embrasser dans sa complexité demande aussi une nouvelle approche littéraire. Baudelaire adapte donc à l'expérience bouleversante de la réalité urbaine son style d'écriture. Ainsi, la prose poétique naît d'une nécessité d'imiter le tempo de la marche de l'auteur « [...] pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience. »¹³²⁴ De la sorte, le poète s'extirpe des étreintes de l'esthétique romantique. La nature est remplacée par la ville, la forme rimée par la prose poétique. Cette nécessité de s'adapter à l'univers urbain et au nouveau rythme de la société moderne n'est qu'un épisode d'une avancée au cours de laquelle les auteurs, flâneurs et promeneurs, se confrontent à la réalité en se questionnant sur leur destinée et sur celle de l'humanité.

¹³²⁰ Charles Baudelaire, *Journaux intimes, Fusées*. In : *Œuvres complètes I, op. cit.*, p. 663.

¹³²¹ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle, le livre des passages, op. cit.*, p. 464.

¹³²² Cf. la notice du *Spleen de Paris (Petits poèmes en prose)* de Claude Pichois in : Charles Baudelaire, *Œuvres complètes I, op. cit.*, p. 1299.

¹³²³ Cf. *Le Trésor de la langue française informatisé* : <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm> (page consultée le 22 février 2009).

¹³²⁴ Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris (Petits poèmes en prose)*. In : *Œuvres complètes I, op. cit.*, pp. 275-276.

La flânerie, telle que la pratique Charles Baudelaire, est conditionnée à un talent qui n'est pas donné à tous. Pour le flâneur, la promenade est une méthode critique de regarder la réalité. Voici la différence majeure entre la flânerie et le pèlerinage qui constitue une pratique universelle fondée sur un recueillement, une méditation sur son propre sort et sur une contemplation du monde extérieur, que ce soit un paysage ou une ville. La recherche de la vérité et du chemin qui rapprocherait le pèlerin du Paradis est exempte de dimension critique. On pourrait dire que le pèlerin part à la recherche d'une harmonie alors que le regard du flâneur pointe les anomalies et les imperfections de ce monde. On est à la recherche de l'idéal en énumérant ce qui n'en fait pas partie.

Dans un deuxième temps, nous avons voulu définir les objectifs des quêtes des flâneurs. Sont-ils différents de ceux des pèlerins des écrits tchèques ?

Parfois, la déambulation peut bercer le marcheur jusque dans un rêve. Et puisqu'un rêve peut être expliqué à l'aide de la psychanalyse, la réalité vue ainsi par les poètes devient aussi l'objet d'une quête des significations cachées. Il n'est pas étonnant que Sigmund Freud ait fait un parallèle entre le paysage psychique et le paysage urbain.¹³²⁵

Comme l'écrit Gérard de Nerval dans *Les Nuits d'octobre* : « Il [le flâneur] marche dans un rêve comme les dieux de l'*Iliade* marchaient parfois dans un nuage, - seulement c'est le contraire : vous le voyez, et il ne vous voit pas. »¹³²⁶ Chez Nerval, la frontière entre le rêve et la réalité est mince. N'est-ce pas aussi le point de départ des récits surréalistes? Mais, tandis que le flâneur de Nerval tâche de s'extirper des murs de Paris, le surréalisme découvre les signes oniriques sur les pavés des villes.

La surréalité que cherchent les promeneurs dans les années 1920 et 1930 les mène souvent vers leurs « Mères », pour utiliser un terme de Karl Gustav Jung. Certes, l'invention de la psychanalyse joue un rôle important pour les surréalistes. Connaître son for intérieur signifie aussi comprendre comment on voit le monde extérieur. Autrement dit, les bases de notre comportement sont fixées par les schèmes archétypaux que l'on acquiert dans les premières années de notre vie. On pourrait aussi dire avec Walter Benjamin que la tâche de

¹³²⁵ Cf. Karlheinz Stierle, *La capitale des signes. Paris et son discours*, op. cit., p. 569.

¹³²⁶ Gérard de Nerval, *Les Nuits d'octobre*. In : *Œuvres complètes III*, op. cit., p. 315.

l'enfance est d'« intégrer le nouveau monde à l'espace symbolique ».¹³²⁷ Nous l'avons vu, le retour dans l'enfance est un thème fort aussi bien dans le *Pout' krkonošská* (Le pèlerinage aux Monts-des-Géants) de Karel Hynek Mácha que dans les textes issus des promenades surréalistes. Par exemple, le zoom sur les détails du Passage de l'Opéra opéré dans *Le Paysan de Paris* de Louis Aragon fait penser au procédé de la miniaturisation que Gilbert Durand désigne dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* par le verbe « gulliveriser ». On retourne dans l'âge premier en se recroquevillant dans un petit espace. Cette tendance a été constatée par Durand dans l'œuvre de Salvador Dalí.¹³²⁸ Elle est valable aussi dans l'œuvre de Louis Aragon et de Vítězslav Nezval. Le premier met en scène le monde des passages qui rappellent les cabanes que se construisent les enfants pour s'y cacher. Le second évoque le retour dans l'enfance dans les œuvres de Dalí et fait la même expérience dans les rues de Paris.

Le pèlerinage spirituel imite la marche de l'Homme vers le Paradis. Il faut donc se poser la question suivante : Est-ce que la mise en place de la modernité qui a eu lieu en Europe tout au long du XIX^e siècle a réussi à effacer l'idée de Dieu et à rompre tout attachement conscient aux traditions ? Que penser de l'attitude ouvertement antireligieuse des surréalistes ? Est-ce là la différence d'avec le pèlerinage, la déambulation de l'Homme est désormais uniquement terrestre, le rêve et la réalité qui se côtoient ne renvoient qu'au for intérieur de l'Homme et ne reflètent que les limites de son existence ?

Le surréalisme est étroitement lié à l'idéologie communiste et, nous l'avons vu dans le contexte tchèque par rapport à la poésie de Jiří Wolker, des critiques marxistes se sont acharnés à effacer les traces de tout message religieux dans les œuvres poétiques.¹³²⁹ De même, Vítězslav Nezval a essayé de s'appropriier l'œuvre de Mácha en désignant le poète comme un précurseur du surréalisme.

Mais, dire que la place de Dieu est restée vide serait inexact. Il a été remplacé par la femme. Elle devient l'objet d'adoration des surréalistes, l'être énigmatique qui guide le

¹³²⁷ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, op. cit., p. 407.

¹³²⁸ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, introduction à l'archétypologie générale*, op. cit., p. 224.

¹³²⁹ Cf. le chapitre II. 2. 2. « Le matérialisme dans la poésie tchèque des années 1920 : le cas de *Svatý kopeček* de Jiří Wolker et la tentative de la critique communiste 'matérialiste' de discréditer 'le spiritualisme aristocratique' au profit de la poésie 'prolétarienne'.

promeneur dans *Nadja* d'André Breton. Elle représente la lumière nocturne en tant que Georgette dans *Les Dernières nuits de Paris*. Ou encore, elle n'est pas au rendez-vous comme dans *Rue Gît-le-Cœur* de Vítězslav Nezval qui le signale à son lecteur avec regret.

Enfin, nous l'avons dit, la flânerie est une méthode critique de voir le monde. En tant que telle, ne devrait-elle être le point de départ d'un bon journaliste? Walter Benjamin constate: « La base sociale de la flânerie est le journalisme. L'homme des lettres se rend au marché, en tant que flâneur, pour se vendre. »¹³³⁰ Certes, nous avons laissé de côté la problématique de la commercialisation des textes littéraires mais il nous a semblé intéressant de lire les feuilletons de Jan Neruda à Paris comme des notes prises par un flâneur. Neruda s'intéresse à l'architecture, aux nouveautés dans tous les domaines de cette vie quotidienne pour laquelle Paris fascine le monde entier. De plus, Neruda témoigne du fait que Paris représente à cette époque un lieu important de rencontres pour les représentants des peuples slaves qui s'engageaient dans le mouvement du Renouveau national. Ainsi, les *Pařížské obrázky (Tableaux parisiens)* de Neruda contiennent aussi une réflexion sur les principaux traits de la société française de l'époque. Enfin, on pourrait aussi parler de la flânerie dans les écrits pragois de Neruda dans le sens où ce dernier préférerait s'inspirer des faits réels plutôt que de construire des textes moralisateurs qui auraient servi la cause du Renouveau national mais auraient perdu tout lien avec la réalité. Neruda s'est également montré comme un précurseur par le fait qu'il a été l'un des fondateurs du genre du feuilleton en Bohême.

La promenade en tant qu'une démarche des philosophes a été pratiquée dès le début de notre ère par les péripatéticiens. Nous avons montré qu'au vingtième siècle cette démarche a été, entre autres, celle de Walter Benjamin, le théoricien unique de l'espace parisien et de Josef Čapek, écrivain, peintre et auteur de la prose philosophique *Kulhavý poutník (co jsem na světě uviděl)*, [Le Pèlerin boiteux (Ce que j'ai vu dans le monde)]. Ces deux penseurs contemporains ont revisité certains textes portant sur Paris (dans le cas de Benjamin) et sur l'existence de l'Homme (dans le cas de Čapek) afin de définir l'esprit de l'époque à laquelle ils vivaient. Benjamin et Čapek ont eu en commun plus que le goût pour les

¹³³⁰ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, op. cit., p. 463.

promenades. Ils ont été persécutés par le régime nazi. Benjamin s'est donné la mort. Čapek a été envoyé en camp de concentration peu après l'invasion de la Tchécoslovaquie par l'Allemagne en 1939. Il est mort en avril 1945 au camp de Bergen-Belsen.

Le lien entre l'écriture et la marche est étroit. Ainsi, avons-nous également cherché à suivre de près l'évolution des genres et des styles d'écriture pour qui la flânerie constitue une source d'inspiration. Notons en premier lieu que la promenade a les mêmes caractéristiques que l'écriture automatique des surréalistes : elle est basée sur le hasard. La juxtaposition des éléments historiques, sociologiques et culturels qui sont concentrés sur l'espace d'une ville, constituent une base pour les associations poétiques aussi bien que la diversité sonore et graphique des mots couchés sur une feuille de papier. Le principe de la juxtaposition fortuite qui est fondamental à la vie urbaine, trouve ainsi sa réalisation littéraire.

Pendant la seconde moitié du XIX^e siècle, l'un des éléments clefs de la vie parisienne est la mode. Sur cet exemple, on pourrait parler d'une mode de la flânerie. Car les événements survenus dans les rues de Paris remplissent les pages des revues. La fascination par la capitale, nous l'avons vu chez Baudelaire, nécessite l'adaptation des genres littéraires à la réalité vécue. Ainsi, apparaissent, outre le poème en prose et le feuilleton aussi le roman policier ou, plus tard, le collage littéraire ou la poésie « fragmentaire ».

Depuis 1850 la puissance de la presse est en hausse. Ainsi, avons-nous étudié l'image du flâneur dans certains journaux et revues parisiens. Il y est présenté aux côtés des grisettes, des lorettes et d'autres types de citadins surgis à cette époque-là. Il nous a semblé intéressant de signaler l'apparition d'un phénomène semblable dans la presse tchèque. Il s'agit d'un personnage nommé *gigrle*. Toutefois, contrairement au flâneur, le *gigrle* n'est pas un promeneur mais une sorte de gommeux. Il s'agit d'une caricature de l'homme urbain victime de la mode au point d'en devenir ridicule. Le *gigrle* constitue pour les journalistes tchèques, outre une parodie des jeunes gommeux de l'époque, un moyen de s'opposer aux nouveautés venues de Vienne et d'exprimer ainsi, d'une façon typiquement tchèque car d'une façon humoristique, l'opposition vis-à-vis du régime austro-hongrois. Ainsi, tandis

que l'on admire la modernité de Paris dans les feuilletons de Neruda, les nouveautés venues à Prague de Vienne sont soumises à une critique sévère.

Notre analyse des figures de marcheurs nous a menés sur une réflexion plus globale. Peut-on se faire une image du monde moderne en se promenant dans une ville ?

Si la flânerie, qui est un type de marche strictement restreint à l'univers parisien, représente un phénomène du XIX^e siècle, c'est parce que la capitale permet de voir pratiquement tout en un espace réduit. De cette façon on peut parler aussi d'une « gullivérisation » du monde entre les murs de Paris. Or, la modernité parisienne s'effrite au cours du XX^e siècle. Le début de la chute du monde ancien est annoncé dans *Le Paysan de Paris* de Louis Aragon en 1924. « La belle époque » parisienne devient le leitmotiv des écrivains promeneurs des années 1930 avec Léon-Paul Fargue en tête de file. Le but des quêtes de ce « piéton de Paris » est le retour dans le passé et cette fois-ci non seulement dans le passé personnel, c'est-à-dire dans la sphère de l'enfance de Fargue, mais aussi dans l'histoire d'une époque révolue dans laquelle Paris donnait le ton au reste de l'Europe. À la veille de la Seconde Guerre mondiale, la gloire passée de Paris semble le seul élément qui pourrait le protéger contre une attaque éventuelle des ennemis.

À la veille de la Seconde Guerre mondiale, le thème du danger de la destruction de la capitale tchèque apparaît également dans le *Pražský chodec* (Le Pèlerin de Prague) qui rend, par ailleurs, hommage à Guillaume Apollinaire, l'auteur d'un récit éponyme. En outre, on a constaté que les figures du pèlerin et du promeneur créent un leitmotiv de la poésie et dans les arts plastiques tchèques de la fin des années 1930 et du début des années 1940. Nous avons vu que certaines de ces figures renouent un lien intertextuel avec l'œuvre de Karel Hynek Mácha, l'un des plus grands poètes tchèques dont on se commémore le legs dans les temps difficiles où la Tchécoslovaquie subit des menaces de la part de l'Allemagne. Quant au motif du marcheur mal assuré dans le poème « První testament » [« Le Premier testament »] de Vladimír Holan il renouvelle l'image du pèlerin en tant qu'Homme qui réfléchit sur le sort de l'humanité et perpétuent cette tradition spirituelle à des époques de crise. Il a été mis en scène également par les artistes du *Skupina 42*

(Groupe 42). Certaines reproductions de leurs œuvres sont présentées dans les annexes de cette thèse. La boucle imaginaire que nous avons constatée peut être donnée par la situation politique de la Tchécoslovaquie à la veille de la Seconde Guerre mondiale qui s'attache à ses auteurs classiques et aux valeurs traditionnelles. Il en est de même avec le retour du genre de la poésie « qui raconte » qui fait de l'Homme et de ses péripéties quotidiennes le héros de la tragédie qui bouleverse le monde entier entre 1939 et 1945.

Nous avons comparé le pèlerinage à la flânerie et nous avons constaté des points communs entre ces deux types de marche. Mais il fallait aussi signaler une démarche opposée au pèlerinage : le thème de l'errance. Cette dernière représente tantôt un châtement, tel est le cas du mythe littéraire du Juif errant, tantôt elle est liée à la folie. Il est tout à fait significatif que le thème de l'errance surgisse dans le contexte de la littérature tchèque à une époque où le pays se trouve dans une crise. La fin du XIX^e siècle représente une époque de tâtonnement au niveau politique, social et culturel. Ainsi, se multiplient les motifs d'errants, de somnambules. De même, on enregistre un retour de la figure du Juif errant.

Lors d'une conférence organisée à Paris par le Musée de l'art et d'histoire du Judaïsme en décembre 2009, Heinz Wismann a évoqué la manière critique dont Walter Benjamin regarde la réalité.¹³³¹ Le philosophe allemand a comparé les rails qui sortent du hall des gares parisiennes à des cathédrales couchées. Les voies ferrées posées sur le paysage lui ont rappelé les croix qui s'érigent en flèche vers le ciel. Cette image nous semble très pertinente pour illustrer notre sujet. Car dans cette thèse nous avons voulu montrer les facettes du thème du pèlerinage à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Il s'avère que les quêtes d'un au-delà peuvent avoir lieu dans la ville même, qu'il s'agisse de Paris ou de Prague. La flânerie constituerait un équivalent au pèlerinage qui se déroulerait dans une dimension horizontale alors que le voyage traditionnel religieux vise la verticalité. Ce changement de perspective peut être donné par le fait que depuis le début du XX^e siècle on se demande de

¹³³¹ Cf. Heinz Wismann, « Critique, modernité et mot d'esprit », communication disponible sur le site Akadem : http://www.akadem.org/sommaire/themes/philosophie/1/8/module_7791.php (page consultée le 2 octobre 2010).

plus en plus si ce que l'on voit est vraiment ce que l'on voit. Ainsi, au lieu de superposer des strates, le monde terrestre en bas et le Paradis en haut, on a tendance à chercher l'absolu dans le monde même, derrière les choses, sur les chemins des espaces modernes.

À chaque période historique correspond un discours qui met en avant certains éléments représentatifs de ce que l'on nomme, le mouvement, la mode ou l'idéologie de l'époque. Il revient au même de dire que chaque époque se définit par une amnésie de certains acquis des temps passés. Par conséquent, ceux-ci ne sont pas remplacés par d'autres, comme on pourrait le croire, mais temporairement « mis de côté » ou plus exactement restés à l'ombre des nouveautés. En suivant le motif de la figure littéraire du pèlerin et en nous questionnant sur les valeurs et sur les fonctions du pèlerinage, nous avons été amenés à conclure que cette pratique, ce rituel religieux, et ce thème littéraire persistent sous diverses formes jusqu'au XX^e siècle. Les quêtes dans les écrits étudiés, qui ont lieu, dans la plupart des cas dans la ville, mènent, en général, à une réflexion sur l'avenir de l'humanité qui passe par une analyse de soi-même, de son propre passé. Faire le chemin signifie donc acquérir de nouvelles connaissances. Une promenade nocturne dans la ville peut s'avérer comme une façon de l'Homme de s'unir avec l'Univers en contemplant le ciel étoilé. La ville peut ouvrir au flâneur une porte dans la sphère onirique. La réalité de la ville constitue pour les promeneurs du XX^e siècle une source intarissable de merveilles et d'énigmes évoquant de nouvelles questions.

Dans cette thèse nous avons essayé de montrer que le thème du pèlerinage, qui est une sorte de voyage au cours duquel l'Homme connaît le monde et se pose des questions sur lui-même, existe tout au long du XIX^e siècle et pendant la première moitié du XX^e siècle sous diverses formes et ceci non seulement dans la littérature tchèque mais aussi dans la littérature française. Un futur élargissement de notre recherche à d'autres champs culturels européens pourrait s'avérer utile pour le confirmer.

BIBLIOGRAPHIE

Sources anciennes

BUNYAN John, *Le Voyage du pèlerin vers l'éternité bienheureuse*, deuxième partie, trad. de l'anglais par Daniel Jackson, Paris, Librairie Fischbacher, 1906.

BUNYAN John, *Le voyage du pèlerin : l'œuvre de John Bunyan*, adapté par Tim Dowley, illustré par Steve Stallman, Valence, Éd. LLB, 2005.

BUNYAN John, *Le Voyage du pèlerin*, trad. de l'anglais par Charles-Albert Reichen, Paris, Éditions « Je sers », 1947.

BUNYAN John, *The Pilgrim's Progress from this World, to That which is to Come : Delivered under the Similitude of a Dream Wherein is Discovered, The Manner of his Setting out, His Dangerous Journey ; And Safe Arrival at the Desired Country*, [Le Voyage du pèlerin vers l'éternité bienheureuse : annoncé sous forme de parabole d'un rêve qui est découverte ; son voyage dangereux et sa sauve arrivée dans le pays désiré], Londres, Nath. Ponder, 1678.

CAYET Pierre Victor Palma, *Chronologie septénaire de l'histoire de la paix entre les Roys de France et d'Espagne, contenant les choses les plus mémorables advenues en France, Espagne, Allemagne, Italie, Angleterre, Escosse, Flandres, Hongrie, Pologne, Suece, Transsilvanie, et autres endroits de l'Europe : avec le succez de plusieurs navigations faictes aux Indes Orientales, Occidentales et Septentrionales, depuis le commencement de l'an 1598, jusques à la fin de l'an 1604*, Paris, J. Richer, 1605.

CAZOTTE Jacques, *Le diable amoureux. Nouvelle espagnole*, Paris, Le Jay Edme-Jean, 1772 ; rééd. *Le Diable amoureux, roman fantastique par J. Cazotte, précédé de sa vie, de son procès et de ses prophéties et révélations par Gérard de Nerval, illustré par Édouard de Beaumont*, Paris, Ganivet, 1845.

FAVART Charles Nicolas Joseph Justin, *Le Diable boiteux ou la Chose impossible, divertissement en 1 acte mêlé de vaudevilles par F. Favart le fils*. (Paris, comédiens Italiens, 27 septembre 1782), Paris, Vve Duchesne, 1782.

KOMENSKÝ (COMENIUS) Jan Amos, *Labyrint světa a ráj srdce (Le Labyrinthe du monde et le paradis du cœur)*, écrit en 1623, publié à Amsterdam en 1631 ; rééd. Prague, Naše vojsko, 1956 ; trad. du tchèque par Xavier Galmiche en collaboration avec Hana Jechová, Paris, Desclée, Édition de la Coupole, 1991.

LA FONTAINE Jean de, *Fables de La Fontaine*, Paris, Garnier frères, 1866 ; trad. en tchèque par Bohuslav Reynek, Prague, Aventinum, 1928.

LESAGE Alain-René, *Le Diable boiteux*, Paris chez la Vve Barbin, 1707.

MANDEVILLE Jean de, *Le livre des merveilles du monde (Itineraria)*, écrit entre 1355 et 1357, imprimé pour la première fois en 1478 ; rééd. Paris, CNRS, 2000 ; *Cestopis [Voyages]*, trad. en tchèque par Vavřinec z Březové, Prague, Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění : Bursík a Kohout [L'Académie tchèque de l'empereur François-Joseph pour les sciences, lettres et l'art : Bursík et Kohout], 1911.

MERCIER Louis-Sébastien, *Tableau de Paris*, Hambourg, Virchaux et Neuchâtel, S. Fauche, 1781-1782 ; rééd. Paris, Robert Laffont, 1990.

PASCAL Blaise, *Pensées*, (publié à Paris en 1669), rééd. Paris, Librairie Ch. Delagrave, 1887.

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Discours sur les sciences et les arts, Discours sur l'origine de l'inégalité, Rêveries du promeneur solitaire*, Paris, Ernest Flammarion, Éditeur, 1938.

Sources - XIX^e siècle

BALZAC Honoré de, *La comédie humaine VII, Études philosophiques. Études analytiques*. Paris, Éditions du Seuil, 1966.

BALZAC Honoré de, *Œuvres diverses*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1990.

BAUDELAIRE Charles, *Correspondance II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973.

BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du mal, Les Épaves - bribes - Poèmes divers - Amœnitates belgicæ*, Paris, Éditions Garnier Frères, « Classiques Garnier », 1961.

BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du mal*, Paris, Poulet-Malassis et De Broise, 1857, rééd. Paris, Garnier- Flammarion, 1964.

BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975.

BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976.

BAUDELAIRE Charles, *Výbor z « Květů zla »* [Choix de poèmes des Fleurs du mal], trad. en tchèque par Jaroslav Vrchlický, Prague, Jan Otto, 1895.

CHAMPFLEURY, *Chansons populaires des provinces de France*, accompagnement de piano par J. B. Wekerlin ; illustrations par Bida, Bracquemond, Courbet etc., Paris, Bourdilliat, 1860.

CHAMPFLEURY, *Le Réalisme*, Paris, Michel Lévy Frères, 1857.

CHLUMECKÝ Adam, *Lilita - památník z cest a výletů* [Lilita –album de voyages et de balades], Prague, Jan Otto, 1897.

CLAUDIN Gustave, *Paris nouveau jugé par un flâneur* édité par E. Dentu, Paris, 1868 (<http://gallica2.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5489878p>) (page consultée le 4 avril 2008).

COMTESSE DASH, *Mémoires des autres*, tome 6, Paris, Librairie illustrée, DL 1896-1898.

CRAWFORD Francis Marion, *The witch of Prague (Sorcière de Prague)*, Leipzig, Tauchnitz, 1891 ; trad. de l'américain par Bernard-Derosne, Paris, Oswald, 1986.

DITTMER Adolphe, **CAVE** Hygin-Auguste, *Les Soirées de Neuilly, esquisses dramatiques et historiques par M. De Fongerey* [Dittmer & Cavé], Paris, Moutardier, 1827-1828.

DUMAS Alexandre, *Isaac Laquedem*, Paris, Librairie théâtrale, 1853.

ERBEN Karel Jaromír, *Kytice z pověstí národních*, (*Kytice, Un bouquet de légendes tchèques*), Prague, J. Pospíšil, 1853 ; édition bilingue, traductions du tchèque de Xavier Galmiche *et alii*, Association Bohemica, Paris IV-Sorbonne, Paris, *Cahiers slaves n. 4*, 2001.

ERBEN Karel Jaromír, *Tisíc a jedna hádanka : S abecedním klíčem / Sbirka hádanek prostonárodních i uměleckých, založená na sbírce Jana Václava Rozuma, a rozšířená hádankami ze sbírek Karla Jaromíra Erbena, Frant. Bartoše aj, ze 35 ročníků časopisu Štěpnice jakož i pramenů jiných* [Mille et une devinettes. Contenant une clef alphabétique / Recueil de devinettes populaires et artistiques, fondé sur le recueil de Jan Václav Rozum, complété par les devinettes des collections de Karel Jaromír Erben, Frant. Bartoš *et alii*, des 35 années de la revue *Štěpnice* et d'autres sources], Prague, Rohlíček et Sievers, 1889.

FOURNEL Victor, *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, Nouvelle édition revue et augmentée, Paris, E. Dentu, 1867 (<http://gallica2.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k757298>) (page consultée le 4 avril 2008).

GAUTIER Théophile, *Œuvres poétiques complètes*, Éd. de Michel Brix, Paris, Bartillat, 2004.

GONCOURT Edmond de, *Journal des Goncourt, Mémoire de la vie littéraire*, deuxième volume, 1862-1865, Paris, G. Charpentier et Cie, éditeurs, 1888.

HAUSHOFER Maximilian, *Der ewige Jude Ein, dramatisches Gedicht in drei Teilen*, [Le Juif errant, poème dramatique en trois actes], Leipzig, Liebeskond Verlag, 1886.

HEYDUK Adolf, *Básně Adolfa Heyduka* [Poèmes d'Adolf Heyduk], Prague, s. n., 1859.

HEYDUK Adolf, *Lesní kvítí*, [Fleurs de forêt], Prague, Dr. Grégr et Ferd. Datel, 1873.

HOUWALD Ernst von, *Das Wiedersehen auf dem St. Bernhard*. In : *Gesammelte Schriften*, tome VII, Wienne, Franz Ludwig, 1827.

HUART Louis, *Physiologie du flâneur*, tome 1, par M. Louis Huart, vignettes par MM. Alophe, Daumier et Maurisset, Aubert et Cie, Paris, Lavigne, 1841.

KARÁSEK ZE LVOVIC Jiří, *Gotická duše* [Une Âme gothique], Prague, Kamilla Neumannová, 1905 ; rééd. Otakar Štorch-Marien, 1921.

KARÁSEK ZE LVOVIC Jiří, *Román Manfreda Macmillena* [Le Roman de Manfred Macmillen], Prague, Kamilla Neumannová, 1907.

KARÁSEK ZE LVOVIC Jiří, Vilém Závada « *Chvíli u Jiřího Karáska ze Lvovic* » [« Un moment chez Jiří Karásek ze Lvovic »], in : *Rozpravy Aventina, týdeník pro literaturu, umění a kritiku* [Les débats d'Aventinum, hebdomadaire pour la littérature, l'art et la critique], l'année VI., No. 4, 1930-1931, pp. 37-38.

KARÁSEK ZE LVOVIC Jiří, *Zazděná okna* [Les Fenêtres emmurées], Velké Meziříčí, Nakladatelství Šaška a Frgala, 1894.

LANGLOIS Eustache-Hyacinthe, *Essai historique, philosophique et pittoresque sur les danses des morts*, Rouen, A. Lebrument, 1852.

LAUTRÉAMONT, *Les Chants de Maldoror*, Paris, Édition originale anonyme, 1868.

LAUTRÉAMONT, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009.

LE DIABLE A PARIS, du 6 février 1859, 1^e année, No.2, Paris, Savaux-Galez, 1859.

LEMER Julien, « Paris au gaz ». In : *Revue de Paris*, Paris, Imprimerie de Pillet fils aîné, novembre 1852.

M. ***, *Le Petit diable boiteux ou le guide anecdotique des étrangers à Paris par M. ****, Paris, C. Painparré, Librairie, Palais-Royal, 1823.

MÁCHA Karel Hynek, *Básně a dramatické zlomky* [Poèmes et fragments dramatiques], Knihovna Klasiků, [Bibliothèque des auteurs classiques], Prague, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959.

MÁCHA Karel Hynek, *Byl lásky čas (deník z roku 1835)*, [C'était le temps d'aimer (Journal de 1835)], Canada Toronto, Sixty-Eight Publishers, 1980 ; trad. du tchèque par Xavier Galmiche, in : *Pèlerin et brigand de Bohême (œuvres choisies)*, Carouge-Genève, Éditions Zoe, 2007, pp. 209-229.

MÁCHA Karel Hynek, *Pèlerin et brigand de Bohême (œuvres choisies)*, textes traduits du tchèque, présentés et annotés par Xavier Galmiche, Carouge-Genève, Éditions Zoe, 2007.

MÁCHA Karel Hynek, *Prózy*, [Proses], Prague, Nakladatelství Lidové Noviny, « Česká knižnice », 2008.

MÁCHA Karel Hynek, *Zemi krásnou, zemi milovanou...*, [Le beau pays bien aimé ...], *Výbor z díla* [Extraits de l'œuvre], Prague, Naše vojsko, 1956.

MACHAR Josef Svatopluk, *Golgotha* [Golgotha], Prague, F. Šimáček, 1901.

MICHELET Jules, *Correspondance générale*, tome VII, Paris, Honoré Champion, 1997.

MICKIEWICZ Adam, *Le Livre des Pèlerins polonais*, trad. du polonais par le comte Charles de Montalembert, suivi d'un *Hymne à la Pologne* par Félicité Robert de La Mennais, Paris, E. Renduel, 1833 ; rééd. Paris, Egloff, 1947.

MURGER Henry, *Nuits d'hiver, poésies complètes*, Paris, Michel Lévy frères, 1861.

MUZARD, *Voyage d'un flâneur dans les rues de Paris. Album biographique grotesque, contenant les portraits en miniature de toutes les célébrités en plein vent, recueillis et saisis à la volée par le petit fils de M. Muzard chez le marchand des nouveautés*, Paris, 1839 (<http://gallica2.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5493743j>) (page consultée le 20 avril 2008).

NEBESKÝ Václav Bolemír, *Protichůdci*, [Les Marcheurs révoltés], Prague, J. Pospíšil, 1844.

NERUDA Jan, *Dílo Jana Nerudy III, Drobná prósa*, [Œuvre de Jan Neruda III, Petite prose], Prague, Nakladatel Kvasnička a Hampl, 1923.

NERUDA Jan, *Dílo Jana Nerudy XII, Feuilletony z let 1863 a 1864* [Œuvre de Jan Neruda XII, Feuilletons du 1863 et du 1864], Prague, Nakladatelé Kvasnička a Hampl, 1924.

NERUDA Jan, *Dílo Jana Nerudy XX, Divadelní studie a referáty, Do « Prozatímního » 1857-1862* [Œuvre de Jan Neruda XX, Études du théâtre et exposés, Jusqu'au « Provisoire »], Prague, Nakladatelé Kvasnička a Hampl, 1924.

NERUDA Jan, *Dílo Jana Nerudy XXIV - Literatura 1. Do konce let šedesátých* [Œuvre de Jan Neruda XXIV – Littérature 1. Jusqu'à la fin des années 1860], Prague, Kvasnička et Hampl, 1925.

NERUDA Jan, *Dopisy I ; Spisy Jana Nerudy* [Lettres I ; Écrits de Jan Neruda], tome 37, Prague, SNKLU, 1963-1965.

NERUDA Jan, *Hřbitovní kvítí* [Fleurs de cimetière], Prague, Karel Bellmann, 1858.

NERUDA Jan, *Pařížské obrázky (Les Tableaux parisiens)*, Prague, Sklad kněhkupectví J. Nováka a Josefa R. Vilímka, 1864 ; extraits traduits et présentés par Antoine Marès. In : *Etudes tchèques et slovaques*, « Colloque Jan Neruda ». Dir. par Hana Jechova, publié avec le concours du C.N.R.S., Presses de l'Université Paris-Sorbonne (Paris IV), No. 5, 1985, pp. 69-101 ; cf. aussi MARES, Antoine, *Les Tableaux parisiens* la version électronique sur http://bohemica.free.fr/auteurs/neruda/tableaux/tableaux_3.htm (page consultée le 6 juillet 2008).

NERUDA Jan, *Život Jana Nerudy, IV, Dopisy – dokumenty, Arabesky-Rodinná kronika-Pařížské obrázky (1. ledna 1863 – 30. září 1864)* [La Vie de Jan Neruda, IV, Lettres – documents, Les Arabesques – Une Chronique de famille – Les Tableaux parisiens], Prague, Československý spisovatel, 1956.

NERVAL Gérard de, *Les Nuits d'octobre*. In : *Œuvres complètes III*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993.

NERVAL Gérard de, *Lorely. Souvenirs d'Allemagne*, Paris, Giraud et Dagneau, 1852.

NERVAL Gérard de, *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1984.

NERVAL Gérard de, *Œuvres complètes III*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1983.

NERVAL Gérard de, *Voyage en Orient*, Paris, Charpentier, 1851.

POE Edgar Allan, *The Man in the crowd (L'Homme des foules)*. In *Tales* [Contes], Londres, Willey and Putnam, 1846 ; trad. de l'anglais par Charles Baudelaire, in : *Nouvelles histoires extraordinaires*, Paris, Michel Lévy, 1857.

PÖTZL Eduard, *Stadtmenschen : ein wiener Skizzenbuch* [Les gens de la ville : un livre de croquis], Vienne, Erstausgabe Mohr, 1895.

POUCHKINE Alexandre, *Eugen Oněgin (Eugène Oniéguine)*, Prague, František Borový, 1949.

PRIVAT D'ANGLEMONT Alexandre, « Voyage à travers Paris. I. Le Parisien de Paris ». In : *Le Corsaire –Satan*, le 21 février 1847.

PRIVAT D'ANGLEMONT Alexandre, *Paris anecdote. Les industries inconnues, la Childebert, les oiseaux de nuit, la villa des chiffonniers*, Paris, P. Jannet, 1854.

PRIVAT D'ANGLEMONT, « Petites célébrités parisiennes. Le Caveau des aveugles et du sauvage ». In : *Le Corsaire –Satan*, le 21, 22 et 23 novembre 1847.

QUINET Edgar, *Ahasvérus*, Paris, Ad. Guyot, Londres, Baillères, 1834.

RILKE Rainer Maria, *Histoires pragoises*, trad. de l'allemand par Maurice Betz, Hélène Zylberberg et Louis Desportes, Paris, Éditions du Seuil, « Points », 1997.

RILKE Rainer Maria, *Œuvres en prose, Récits et essais*, trad. de l'allemand par Claude Porcell, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993.

RILKE Rainer Maria, *Testament*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.

RILKE Rainer Maria, *Werke*, tome 3, « *Prosa und Dramen* » (Proses et Œuvre dramatique), Insel Verlag Frankfurt am Main und Leipzig, 1996.

RILKE Rainer Maria, *Œuvres poétiques et théâtrales*, trad. de l'allemand par Jean-Claude Crespy, éd. Gerarld Stieg, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1997.

RILKE Rainer Maria, *Zweites Buch : Das Buch von der Pilgerschaft Le Livre d'heures* (Deuxième livre : Le livre du pèlerinage). In : *Das Stunden-Buch, Rilke Werke (Gedichte 1895 bis 1910)* (Le Livre d'heures, l'Œuvre de Rilke [Poèmes 1895-1910]), tome 1, éd. Manfred Engel et Ulrich Fülleborn, Insel Verlag Frankfurt am Main und Leipzig, 1996, pp. 224-225.

RIMBAUD Arthur, *Œuvres complètes*, Paris, Librairie générale française, « La Pochothèque », 1999.

ROBERT Paul Sir, *Les mystères du Palais-Royal*, Paris, Le Clere, 1845.

ŠAFARÍK Josef Pavel, *Slowanské starožitnosti. Oddíl. Dějepisný*, [Les Antiquités slaves. Départ. de l'Histoire], Prague, České museum [Le Musée tchèque], 1837.

SAINT-MARC, B. et **BOUBONNE** Mis, *Chroniques du Palais-Royal*, Paris, Librairie ancienne et moderne Théophile Belin, 1881.

SICARD, *Portrait de Paris, dialogue entre un diable boiteux et un diable tortueux, portant la parole au nom de tous les autres, Poésies diverses*, Paris, l'auteur, 1835.

VRCHLICKÝ Jaroslav, *Okna v bouři* [Fenêtres dans l'orage], Prague, F. Šimáček, 1894.

VRCHLICKÝ Jaroslav, *Písně poutníka* [Les Chants d'un pèlerin], Prague, Jan Otto, 1895.

Sources - XX^e siècle

APOLLINAIRE Guillaume, *Alcools*, Paris, Gallimard, 1920.

APOLLINAIRE Guillaume, *L'hérésiarque et Cie*, Paris, Éditions Stock, 1910.

APOLLINAIRE Guillaume, *Œuvres en prose complètes I.*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1977.

ARAGON Louis, « Du Décor ». In : *Film* du 15 septembre 1918. Repris dans *Chroniques I 1918-1932*, Paris, Éditions Stock, 1998, pp. 23-27.

ARAGON Louis, *Anicet ou le Panorama, roman*, Paris, Éditions de la Nouvelle revue française, 1921.

ARAGON Louis, *La Diane française, poèmes*, Paris, La Bibliothèque française, 1951.

ARAGON Louis, *Le Libertinage*, Paris, Éditions de la Nouvelle revue française, 1924.

ARAGON Louis, *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, 1926 ; rééd. « Folio » 2003.

ARAGON Louis, *Les Aventures de Télémaque*, Paris, Éditions de la Nouvelle revue française, 1922.

BECKER Lucien, *L'Homme Quotidien, poèmes*, Lyon, Marius Audin, Imprimeur, 1941.

BECKER Lucien, *La Solitude est partout, poèmes*, Lyon, Marius Audin, Imprimeur, 1942.

BECKER Lucien, *Passager de la terre*, Marseille, Les Cahiers du Sud, 1938.

BEDNÁŘ Kamil, *Vybrané verše let 1937–1971* [Vers choisis des années 1937-1971], Prague, Československý spisovatel, 1972.

BLATNÝ Ivan, *Hledání přítomného času* [À la recherche du temps présent], Prague, Práce, Svoboda, 1947.

BLATNÝ Ivan, *Le Passant*, trad. par Erika Abrams, Paris, Orphée / La Différence, 1992.

BLATNÝ Ivan, *Melancholické procházky* [Promenades mélancoliques], Prague, Melantrich, 1941.

BLATNÝ Ivan, *Paní jitřenka*, [Dame Vénus], Prague, Melantrich 1940.

BLATNÝ Ivan, *Pomocná škola Bixley* [Cours Bixley pour retardés]. Prague, Torst 1994.

BLATNÝ Ivan, *Pomocná škola Bixley*, [Cours Bixley pour retardés], 1^{ère} édition en samizdat, Prague, collection KDM (Kde Domov Můj), 1982 ; rééd. Toronto, Sixty- Eight Publishers, 1987; rééd. officielle Brno, Petrov, 1992.

BLATNÝ Ivan, *Stará bydliště* [Vieux domiciles], Toronto, Sixty-Eight Publishers, 1979 ; rééd. Brno, Petrov, 1992.

BLATNÝ Ivan, *Tento večer* [Ce soir], Prague, B. Stýblo, « Knižnice Lyra »[« Bibliothèque Lyre»], 1945.

BLATNÝ Ivan, *Texty a dokumenty 1930–1948* [Textes et documents 1930-1948], Brno, Atlantis, 1999.

BLATNÝ Ivan, *Verše 1933/1953*, [Vers 1933/1953], Brno, Atlantis, 1995.

BRETON André, *Les pas perdus*, Paris, Éditions de la Nouvelle revue française, 1924.

BRETON André, *Les Vases communicants*, Paris, Éditions des Cahiers libres, 1932.

BRETON André, *Manifeste du surréalisme ; Poisson soluble*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1924.

BRETON André, *Nadja*, Paris, Éd. de la Nouvelle revue française, 1928.

BRETON André, *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988.

BRETON André, *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992.

BRETON André, **SOUPAULT** Philippe, *Les champs magnétiques*, Paris, Au sans pareil, 1920.

BRETON André, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Éditions du sagittaire, 1924 ; rééd. *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, « Collection Folio /Essais », 2003.

CAMUS Albert, *Cahiers Albert Camus I, La mort heureuse*, Paris, Gallimard, 1971.

CAMUS Albert, *L'envers et l'endroit*, Paris, Gallimard, 1958.

CAMUS Albert, *L'Étranger*, Paris, Gallimard, 1942.

CAMUS Albert, *Le Mythe de Sisyphe (l'essai sur l'absurde)*, Paris, Gallimard, 1942.

ČAPEK Josef et Karel, *Francouzská poezie nové doby* [Poésie française des temps nouveaux], Prague, Fr. Borový, 1920.

ČAPEK Josef, « *Tvořivá povaha moderní doby* » [« Le caractère créatif de l'époque moderne »], in *Volné směry*, 1913, No. 4-5, pp. 112-130.

ČAPEK Josef, *Kulhavý poutník / (co jsem na světě uviděl)* [Pèlerin boiteux / (Ce que j'ai vu au monde)], Prague, Fr. Borový, 1936 ; rééd. Prague, Odeon, 1976.

ČAPEK Josef, *Lelio*, [Lelio], Prague, Fr. Borový, 1917.

ČAPEK Josef, *Pro delfína* [Pour le dauphin], Prague, Fr. Borový, 1923.

ČAPEK Josef, *Psáno do mraků*, [Écrit dans les nuages], Prague, Fr. Borový, 1847 ; rééd. Prague, Pražská edice, 1993.

ČAPEK Josef, *Stín kapradiny*, [L'Ombre de la fougère], Prague, Fr. Borový, 1930.

ČAPEK Josef, *Umění přírodních národů*, [L'art des peuples premiers], Prague, Fr. Borový, 1938.

ČAPEK Josef, *Základy hitlerovské výchovy* [Les bases de l'éducation hitlérienne], Prague, Fr. Borový, 1949.

ČAPEK Karel, *Hovory s T. G. Masarykem (1928-1935)*, (*Entretiens avec T. G. Masaryk*), Prague, Fr. Borový, 1932-1935 ; trad. du tchèque par Madeleine David, Paris, Delamain et Boutelleau, 1936.

ČAPEK Karel, *Pragmatismus, čili, Filosofie praktického života* [Le Pragmatisme ou la Philosophie de la vie pratique], Prague, Fr. Topič, 1925.

DAUMAL René, « L'Errant », *Revue RED*, Prague, No. 3, 1929 – 1931, p. 246.

ELIOT Thomas Stearns, *Pustá země (The Waste land, 1922)*, trad. de l'anglais par Jiřina Hauková et Jindřich Chalupecký, Prague, B. Stýblo, 1947.

ÉLUARD Paul, *Capitale de la douleur : Répétitions ; Mourir de ne pas nourrir [sic] ; les Petits justes ; Nouveaux poèmes*, Paris, Gallimard, 1926.

ESSENINE Sergueï, *Jiná země : Inonia; Píseň o velkém pochodu, Anna Sněgina*, [Un autre pays : Inonia, Le chant d'une grande marche, Anna Sniéguina], trad. par Josef HORA et Bohumil Mathesius, Prague, Alois Srdce, 1927.

ESTANG Luc, *Puissance du matin*, Les Angles (Gard), Pierre Seghers : Éditions de la Tour, 1941.

FARGUE Léon-Paul, *D'Après Paris*, Paris, Gallimard, 1932

FARGUE Léon-Paul, *Haute solitude*, Paris, Émile-Paul, 1941.

FARGUE Léon-Paul, *Le piéton de Paris*, Paris, Gallimard, 1939 ; rééd. *Le Piéton de Paris suivi de D'Après Paris*, Paris, Gallimard, 2007.

FARGUE Léon-Paul, *Le piéton de Paris*, Paris, Gallimard, 1939.

FARGUE Léon-Paul, *Paris contrastes*, Saint-Clément, Fata Morgana, 2006.

FARGUE Léon-Paul, *Poèmes*, Paris, Éditions de « la Nouvelle revue française », 1912.

FARGUE Léon-Paul, *Pour la musique*, Paris, Éditions de « la Nouvelle revue française », 1914.

FARGUE Léon-Paul, *Tancredi*, Paris, Saint-Pourçain-sur-Sioule, Imprimerie d'A. Raymond, 1911.

FARGUE Léon-Paul, *Les XX arrondissements de Paris*, Paris-Lausanne, Vineta, 1951.

FOLLAIN Jean, *Chants terrestres : poèmes*, Paris, Denoël, 1937.

FOLLAIN Jean, *Chants terrestres*, Paris, Denoël, 1937.

FOLLAIN Jean, *Cinq poèmes*, Paris, La Rose des vents, 1932.

FOLLAIN Jean, *Exister, poèmes*, Paris, Gallimard, 1947.

FOLLAIN Jean, *Ici-bas*, Bruxelles, Éditions de la Maison du poète, 1941.

FOLLAIN Jean, *Usage du temps, poèmes*, Paris, Gallimard, 1943.

GUARDINI Romano, *Vom Sinn der Schwermut*, [De la mélancolie], 1928. trad. en tchèque par František Pastor, Marta Florianová, Stará Říše na Moravě, 1932.

GUILLEVIC Eugène, *Terraqué suivi de Exécutoire*, Paris, Gallimard, 1946 ; rééd. Gallimard, « Poésie », 1968.

GUILLEVIC Eugène, *Terraqué suivi de Exécutoire*, Paris, Gallimard, NRF, coll. « Poésie », (1968), rééd. 1995.

GUILLEVIC Eugène, *Vivre en poésie ou l'épopée du réel*, Entretien avec Lucie Albertini et Alain Vircondelet, Pantin, Le Temps des cerises, 2007.

HALAS František, *Staré ženy (Vieilles femmes)*, Prague, Fr. Borový, 1935 ; trad. par Erika Abrams, Alfortville, Revue K, 1989.

HANUŠ Stanislav, *Housle a ruka*, [Violon et la main], Prague, Melantrich, 1934.

HAUKOVÁ Jiřina, *Básně* [Poèmes], Prague, Torst, 2000.

HAUKOVÁ Jiřina, *Cizí pokoj : Básně 1943-1945* [Une Chambre étrangère : Poèmes 1943-1945], Prague, Symposion, 1947.

HAUKOVÁ Jiřina, *Cizí pokoj* [Une Chambre étrangère], cité d'après la réédition Prague, Torst, 2000.

HAUKOVÁ Jiřina, *Cizí pokoj : Básně 1943-1945* [Une chambre étrangère : Poèmes 1943-1945], Prague, Symposion, 1947.

HAUKOVÁ Jiřina, *Přísluní* [Périhélie], Prague, Josef R. Vilímek, 1943.

HOLAN Vladimír, *Histoires*, trad. du tchèque par Dominique Grandmont, Paris, Gallimard, « Du monde entier », 1977.

HOLAN Vladimír, *Kameni přicházíš ...* [Pierre, te voici...], Prague, František Borový, 1937.

HOLAN Vladimír, *Lemuria*, (1^{ère} édition : Melantrich, Prague, 1940) ; rééd. Prague, Nakladatelství Brody, 1996.

HOLAN Vladimír, *Lemuria*, [*Lemuria*], 31 notations extraites de *Lemuria (IX.)*. trad. du tchèque par Erika Abrams, *Nulle part*, No. 3, (numéro « La Lucidité »), Mont-de-Marsan, Les Cahiers des Brisants Editeur, avril 1984, pp. 55-59.

HOLAN Vladimír, *Na postupu. Verše z let 1943-1948* [En marche. Poésies des années 1943-1948], Prague, Československý spisovatel, « České básně » [« Poèmes tchèques »] vol. 236, 1964.

HOLAN Vladimír, *Noc s Hamletem (Une Nuit avec Hamlet)*, Prague, Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1964 ; Trad. du tchèque par Dominique Grandmont, Paris, Gallimard, « Du monde entier », 1968.

HOLAN Vladimír, *Noc s Hamletem, Toskána (Une nuit avec Hamlet, Toscane)*, Prague, Československý spisovatel, 1969.

HOLAN Vladimír, *Premier testament*; extraits trad. par Katia Křivánek, *Revue des Belles-Lettres*, « Vladimír Holan », l'année 114, No. 1-2, 1991, pp. 59-63.

HOLAN Vladimír, *První testament*, [Premier testament], Prague, František Borový, 1940.

HOLAN Vladimír, *První testament*, [Premier testament]. In : *Sebrané spisy Vladimíra Holana, Příběhy*, [Écrits de Vladimír Holan, Récits], tome VII, éd. Vladimír Justl, Prague, Odeon, 1970.

HOLAN Vladimír, *Rudoarmějci* [Ceux de l'armée rouge], Prague, Svoboda, 1946 ;
rééd. In . *Spisy, Dokumenty* [Écrits, Documents], tome 6, Litomyšl, Paseka, 2001.

HOLAN Vladimír, *Spisy, Bagately* [Écrits, Bagatelles], tome 10, Litomyšl, Paseka, 2006.

HOLAN Vladimír, *Terezka Planetová*, Prague, František Borový, 1943 ; trad. du tchèque
par Pousse-en-Terre, Lenka Boková, Xavier Galmiche, Petra James-Křivánková, Christine
Lafferrière [i.e. Laferrière], Tereza Riedlbauchová, Aurélie Rouget-Garma, Alena
Žemličková; Montreuil, Ed. samizdat Lenka Boková, 2009.

HOLAN Vladimír, *Toscane*, trad. du tchèque par Yves Berget et Jiří Pelán, Saint-Pierre-
La-Vieille, éditions Atelier La Feugraie, collection L'Allure du chemin, 2001.

HOLAN Vladimír, *Transcendentála* [Transcendentale], Prague, Academia, 1999.

HORA Josef, *Jan Houslista* [Jean le violoneux], Prague, František Borový, 1939.

HRABAL Bohumil, *Bambini di Praga*, revue Plamen VI [Flamme VI], Prague, No. 1,
1964 ; rééd. in : *SSBH2*, [Œuvres complètes de Bohumil Hrabal 2], Prague, Pražská
Imaginace, 1991.

HRABAL Bohumil, *Inzerát na dům, ve kterém už nechci bydlet*, (*Vends maison où je ne
veux plus vivre*), Prague, Mladá Fronta, 1965, trad. du tchèque par Claudia Ancelot, Paris,
Robert Laffont, 1989.

HRABAL Bohumil, *Příliš Hlučná samota*, (*Une trop bruyante solitude*), édition samizdat,
Prague, Expedice, 1977; rééd. officielle Prague, Odeon, 1989 ; trad. par. Anne-Marie
Ducreux-Páleníček, Paris, Robert Laffont, 1983.

HUDECEK František, « *Prehistorie malířského tvora* » [« La Préhistoire d'un être peintresque »], *Výtvarné umění 16* [L'Art plastique 16], No. 8, 1966, pp. 392-399.

KAINAR Josef, *Nové mythy* [*Nouveaux mythes*], Prague, B. Stýblo, 1946, rééd. Prague, Československý spisovatel, 1967.

KALISTA Zdeněk, *Přátelství a osud : vzájemná korespondence Jiřího Wolkra a Zdeňka Kalisty* [*Amitié et destin : correspondance entre Jiří Wolker et Zdeněk Kalista*], Toronto, 68 Publishers, 1978.

KALISTA Zdeněk, *Ráj srdce* [*Le Paradis du cœur*], Prague, Václav Petr et K. Tvrđý, 1922.

KOLÁŘ Jiří, *Černá lyra ; Návod k upotřebení ; Marsyas ; Z pozůstalosti pana A. ; Vršovický Ezop ; Česká suita* (*Lyre noire ; Mode d'emploi ; Marsyas ; Œuvres posthumes de Monsieur A. ; Ezop de Vršovice ; La Suite tchèque*), Prague, Odeon, 1993 ; *Mode d'emploi*, trad. du tchèque par Erika Abrams, Alfortville, Éditions « Revue K », 1988 ; *Œuvres posthumes de Monsieur A.*, trad. du tchèque par Erika Abrams, Alfortville, Éditions « Revue K », 1989.

KOLÁŘ Jiří, *Dílo Jiřího Koláře, (Křestný list ; Ódy a variace ; Limb a jiné básně ; Sedm kantát ; Dny v roce ; Roky v dnech)*, [Œuvre de Jiří Kolář (Certificat de baptême, Odes et variations, Limb et autres poèmes, Sept cantates, *Jours de l'année, années des jours*)], tome 1, Prague, Odeon, 1992 ; *Jours de l'année, années des jours*, trad. du tchèque par Erika Abrams, Paris, Daniel Lelong, 1986.

KOLÁŘ Jiří, *Očítý svědek : Deník z roku 1949*, Prague; samizdat V. z. d. o. r., 1975 ; rééd. officielle in : *Dílo Jiřího Koláře (Černá lyra ; Čas ; Očítý svědek)*, [Œuvre de Jiří Kolář (Lyre noire ; Temps ; Témoin oculaire)], tome 2, Prague, Mladá Fronta, 1997 ; *Témoin oculaire : Journal 1949*, trad. du tchèque par Erika Abrams, Paris, Éditions de la Différence, 1983.

KOLÁŘ Jiří, *Odpovědi*, Cologne, Index, 1984 ; rééd. Prague, Pražská imaginace, 1992 ; *Réponses*, trad. du tchèque par Erika Abrams, in : *L'Œil de Prague suivi de Réponses et de La Prague de Kafka*, BUTOR Michel, KOLAR Jiří, Paris, Éditions de la Différence, 1986.

KOLÁŘ Jiří, *Přátelé* [Amis], *Život 20* [La Vie], 1946-1947, No. 4-5, octobre 1946.

KOLÁŘ Jiří, *Prométheova játra*, (*Le Foie de Prométhée*) Toronto, Sixty-Eight Publishers, 1985 ; rééd. officielle Prague, Československý spisovatel, 1990 ; trad. du tchèque par Erika Abrams, Paris, Éditions de la Différence, 1985.

KOLÁŘ Jiří, *Sborník metod : okřídlený osel*, (*Dictionnaire des méthodes : l'âne ailé*), Prague, Gallery, 1999 ; trad. du tchèque par Erika Abrams, Alfortville, Éditions « Revue K », 1991.

KUBIN Alfred, *Die andere Seite. Ein phantastischer Roman* (*L'autre côté : roman fantastique*), Munich, Edition Spangenberg, im Ellemann Verlag, 1905 ; trad. de l'allemand par Robert Valançay, J-J. Pauvert, 1964, rééd. Paris, José Corti, 2000.

LEPPIN Paul, *Severins Gang in die Finfternis : ein Prager Gespensterroman* (*Marche dans les ténèbres*), Munich, Delphin-verlag, 1914 ; trad. de l'allemand par Corinna Gepner, Paris, Phébus, 2001).

LERMONTOV Mikhaïl, *Démon*, [*Le Démon*], trad. par Josef Hora, Prague, Melantrich, 1939.

MEYRINK Gustav, *Der Golem*, (*Le Golem*), Leipzig, Kurt Wolff, 1915 ; trad. de l'allemand par le dr. E. de Etthofen et Melle Perronoud, Paris, Emile-Paul, 1929.

NEZVAL Vítězslav, « *Manifesty, eseje a kritické projevy* », [« Manifestes, essais et discours critiques »], in : *Dílo XXV* [L'Œuvre XXV], Prague, Československý spisovatel, 1974.

NEZVAL Vítězslav, *Dobrodružství noci a vějíře (L'aventure de la nuit et de l'éventail)*, Prague, Vlad. Žikeš, 1927 ; rééd. in : *Básně denního světla a měsíčního svitu* [Poèmes de la lumière diurne et de la lueur nocturne], Prague, Československý spisovatel, 1951 ; *L'aventure de la nuit et de l'éventail*, trad. en français par Josef Palivec, Prague, Orbis, 1934.

NEZVAL Vítězslav, *Neviditelná Moskva*, [Moscou, l'invisible], Prague, František Borový, 1935.

NEZVAL Vítězslav, *Poème pour Philippe Soupault*, Prague, RED, l'année 3, 1927-1928, trad. par Jiří Voskovec, p.6.

NEZVAL Vítězslav, *Praha s prsty deště, (Prague aux doigts de pluie)*, Prague, František Borový, 1936 ; trad. du tchèque par François Kérel, Paris, Éditeurs français réunis, 1960.

NEZVAL Vítězslav, *Pražský chodec*, [Le Passant de Prague], Prague, František Borový, 1938.

NEZVAL Vítězslav, *Ulice Gît-le-Cœur (Rue Gît-le-Cœur)*, Prague, Fr. Borový, 1936 ; rééd in : *Dílo XXXI* [Œuvre XXXI], Prague, Československý spisovatel, 1958 ; trad. du tchèque par Katia Krivanek, Paris, Éditions de l'Aube, 1988.

PONGE Francis, *Le Parti pris des choses*, Paris, Gallimard, 1942.

PROUST Marcel, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, Éditions de la Nouvelle revue française, 1918.

PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu : Du côté de chez Swann*, Paris, Grasset, 1913.

PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome 1, (4 tomes), 1987- 1989.

PROUST Marcel, *Albertine disparue (La Fugitive)*, Paris, Éditions de la Nouvelle revue française 1925.

PROUST Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1954.

PROUST Marcel, *La Prisonnière*, Paris, Éditions de la Nouvelle revue française, 1923.

PROUST Marcel, *Le Côté de Guermantes*, Paris, Éditions de la Nouvelle revue française, 1921-1922.

PROUST Marcel, *Sodome et Gomorrhe I et II*, Paris, Éditions de la Nouvelle revue française, 1922-1923.

QUINTON René, *Maximes sur la guerre*, Paris, B. Grasset, 1930 ; trad. en tchèque par Viktor Piterka, Prague, Dobré důstojnické dílo, 1933.

SAINT-EXUPERY Antoine, *Citadelle*, Paris, Gallimard, 1948.

SARTRE Jean-Paul, *La Nausée*, Paris, Gallimard, 1938.

SEBASTIAN Mihail, *Eseuri, cronici, memorial*, [Essais, chroniques, mémoires], Bucarest, Ed. Cornelia Ștefanescu, Editura Minerva, 1972.

SEBASTIAN Mihail, *Promenades parisiennes et autres textes*, trad. du roumain par Alain Paruit, Paris, Éditions de l'Herne, 2007.

SMETANA Jan, « *Úryvky z malířského deníku z let 1942-1944* » [« Extraits du journal d'un peintre des années 1942-1944 »]. In : *Kmen, týdeník Svazu českých spisovatelů* [Tronc, hebdomadaire de l'Association des écrivains tchèques], No. 42, le 19 octobre 1989, pp. 6-7.

SOUPAULT Philippe, « Déposition » in : *Les Cahiers du mois*, numéro spécial « Examen de conscience », No. 21-22, juin 192, p. 157.

SOUPAULT Philippe, « *Do Prahy* », [« À Prague »], Prague, *RED*, l'année 3, 1927-1928, pp. 3-6.

SOUPAULT Philippe, *Aquarium*, Paris, imprimerie Birault, 1917.

SOUPAULT Philippe, *Histoire d'un Blanc*, Paris, au sans pareil, 1927 ; rééd.in : *Mémoires de l'Oubli, 1897-1927, histoire d'un Blanc*, Paris, Lachenal & Ritter, 1986.

SOUPAULT Philippe, *Les Dernières nuits de Paris*, Paris, Calmann-Lévy, « Le Prisme », 1928 ; rééd. Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1997.

TOMAN Karel, « *Pozdrav T. G. M.* » [« Salut à T. G. M. »]. In : *Stoletý kalendář, verše pomíchané* [Un calendrier centenaire, un mélange de vers], Prague, Fr. Borový, 1926.

TOMAN Karel, *Člověk a básník, Korespondence z let 1899-1914* s úvodem a poznámkami Emmanuela Lešehrada [Homme et poète, Correspondance de 1899 à 1914, introduit et

anoté par Emmanuel Lešehrad], Prague, Nakladatelství Otto, « Malá Ottova knihovna » [« Petite bibliothèque d'Otto »], vol. No. 79-86, 1947.

TOMAN Karel, *Dílo Karla Tomana I., Básně* [Œuvre de Karel Toman I, Poèmes], Prague, Československý spisovatel, 1956.

TOMAN Karel, *Sluneční hodiny* [Cadran solaire], Prague, Umělecký měsíčník, 1913.

TORTEL Jean, *Guillevic*, Paris, Seghers, « Poètes d'aujourd'hui », 1954 ; rééd. *ibid.*, 1990.

TRÝB Antonín, *Až v nás* [Jusqu'à notre for intérieur], Brno, Jan. V. Pojer, 1940.

VALERY Paul, *Cahiers II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1974.

VALERY Paul, *Œuvres I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957.

VALERY Paul, *Œuvres II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960.

WOLKER Jiří, *Host do domu* [Hôte dans la maison], Plzeň, Beníško, 1921.

WOLKER Jiří, *Host do domu* [Hôte dans la maison]. *Dílo Jiřího Wolкера* [L'Œuvre de Jiří Wolker], Prague ; Nakladatelství Václav Petr, 1924.

ZÍVR, *Deník Ladislava Zívra* [Le Journal de Ladislav Zívr], *Tvar* [Forme] le 12 juillet 2007, pp.8-9.

Études sur le pèlerinage

COLLOQUE SUR LE PELERINAGE DU CENTRE EUROPEEN D'ART SACRE, 18, 19 ET 20 JUIN 1982, Ouvrage publié avec le concours du Conseil Régional de Lorraine et du Centre National des Lettres, Pont – à – Mousson Abbaye des Prémontrés, No. 4, 1983.

LINON-CHIPON Sophie et **GUENNOC** Jean-François, *Transhumances divines : Récits de voyage et religion*, textes réunis par, Paris, PUPS, 2005.

ODEHNAL František, *Poutní místa Moravy a Slezska*, [Les lieux de pèlerinage de la Moravie et de la Silésie], Prague, Nakladatelství Deborra, 1995.

PROKOPOVÁ Zdeňka, « Poutník », [Pèlerin]. In : *Člověk českého raného novověku*, [L'homme du début des temps modernes tchèque], sous la dir. de Václav Bůžek, Pavel Král, Prague, Argo, 2007, pp. 255-274.

Études sur les auteurs du XIX^e siècle

ARBES Jakub, *Karel Hynek Mácha, studie literární a povahopisná*, [Une étude littéraire et du caractère], Prague, Melantrich, 1941.

BALAJKA Bohuš, *Jaroslav Vrchlický*, Prague, Melantrich, 1979.

BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. de l'allemand et préfacé par Jean Lacoste d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann, Paris, Petite bibliothèque Payot, 2002 (1979) ; (*Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, Francfort, Suhrkamp Verlag, 1955).

BRONOWSKI Yoram, « Mickiewicz et le judaïsme ». In : *Le Verbe et l'Histoire. Mickiewicz, La France et l'Europe*, sous la dir. de François-Xavier Coquin et Michel Masłowski, Paris, Institut d'Études slaves, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2002, pp. 113-117.

BRTNÍK Václav, *Jaroslav Vrchlický*, Prague, Nakladatelství F. Topič, 1922.

DERIEUX Henry, « La Plasticité de Baudelaire et ses rapports avec Théophile Gautier ». In : *Mercure de France*, No 463, tome CXXIII, le 1^{er} octobre 1917, pp. 416-431.

DREWS Peter, « Neruda critique littéraire et théâtral de langue allemande ». In : *Études tchèques et slovaques*, « Colloque Jan Neruda ». Dir. par Hana Jechova, publié avec le concours du C.N.R.S., Presses de l'Université Paris-Sorbonne (Paris IV), No. 5, 1985, pp.47-58.

GREBENÍČKOVÁ Růžena, « *Popis čtyř cest v Marince* », [« Description de quatre chemins dans Marinka »]. In : *Sborník pojednání : Realita slova Máchova*, [Recueil d'études : La Réalité de la parole de Mácha], sous la direction d'Oldřich Králík et Růžena Grebeníčková, Prague, Československý spisovatel, 1966, pp. 115-207.

GREBENÍČKOVÁ Růžena, « *Mácha a Novalis* », [« Mácha et Novalis »]. In : *Slavia, Časopis pro slovanskou filologii*, [Slavia, Revue pour la philologie slave], XLVI, No. 46, 1977, pp. 128-147.

HAMAN Aleš, « *Dvoji cesta k modernosti (Neruda a Baudelaire)* » [« Double chemin vers la modernité (Neruda et Baudelaire) »]. In : *Česká literatura* [Littérature tchèque], année 51, No. 3, 2003, p. 144-167.

HAMAN Aleš, *Neruda prozaik* [Neruda prosateur], Prague, Odeon, 1968.

HODROVÁ Daniela, « *Symbolika Máchovy Márinky* » [« La Symbolique de Marinka de Mácha »]. In : *Slavia*, N. 46, XLVI, 1977, pp. 271-282.

HRBATA Zdeněk, « Prostor romantického poutníka » [« L'Espace du pèlerin romantique »]. In : *Prostor Máchova díla : soubor máchovských prací*. [Espace de l'œuvre de Mácha : recueil de travaux sur Mácha]. Sous la dir. de Jiří Kotalík, illustration Pavel Vašák, Prague, Československý spisovatel, 1986.

KREJČÍ Karel, « *Karel Hynek Mácha v rámci slovanského romantismu* », [Karel Hynek Mácha dans le contexte du romantisme slave]. In : *Slavia, časopis pro slovanskou filologii*, [Slavia, revue pour la philologie slave], XLVI, 1977, N. 46, pp. 364-376.

NYKLOVÁ Milena « *Jana Nerudy cesty do ciziny* » [« Les Voyages de Jan Neruda à l'étranger »]. In : *Literární archiv, Sborník Památníku národního písemnictví, « Múzy na cestách, Ohlasy z cest do ciziny v dílech českých spisovatelů* », [Archive littéraire, Almanach du Musée de la littérature tchèque, « Les muses sur les routes, Les échos des voyages à l'étranger dans les œuvres des écrivains tchèques »], Prague, Památník Národního Písemnictví [Musée de la littérature tchèque], N. 39, 2007.

PATOČKA Jan, « *Čas, věčnost a časovost v Máchově díle* », [« Temps, éternité et temporalité dans l'œuvre de Mácha »]. In : *Sborník pojednání : Realita slova Máchova*, [Recueil d'études La Réalité de la parole de Mácha], sous la dir. de Růžena Grebeníčková et Oldřich Králík, Prague, Československý spisovatel, 1967.

PICHOIS Claude et **AVICE** Jean-Paul, *Baudelaire, Paris*, Paris, Éditions Paris-Musées : Quai Voltaire, 1993.

PICHOIS Claude, **BRIX** Michel, *Gérard de Nerval*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1995.

PICHOIS Claude, *L'image de Jean-Paul Richter dans les lettres françaises*, Paris, José Corti, 1963.

ŠALDA František Xaver, « *Polemika s Jaroslavem Vrchlickým* » [« Polémique avec Jaroslav Vrchlický »]. In : *Soubor díla F. X. Šaldy 11, Kritické projevy 2 1894-1895* [Œuvres complètes de F. X. Šalda 11, Discours critiques 2 1894-1895], Prague, Melantrich, 1950, pp. 144-148.

ŠALDA František Xaver, « *Polemika s Jaroslavem Vrchlickým* » [« Polémique avec Jaroslav Vrchlický »]. In : *Soubor díla F. X. Šaldy 11, Kritické projevy 2. 1894-1895* [Œuvre de F. X. Šalda 11, Les discours critiques 2. 1894-1895], Prague, Melantrich, 1950.

ŠALDA František Xaver, *Boje o zítřek*, Prague, Melantrich, 1950.

ŠALDA František Xaver, *Juvenilie*, [Les Juvenilia], Prague, Aventinum, 1925.

SCHERRER Marie, « Quelques sources des *Tableaux parisiens* de Neruda ». In : *Revue des Études slaves*, tome XVI, fascicules 3 et 4, 1936, pp. 236-242.

STAROBINSKI Jean, « Fenêtres – de Rousseau à Baudelaire ». In : *L'Idée de la ville, actes du colloque international de Lyon*, Macôn, Seyssel : Champs Vallon, coll. Milieux, 1985.

ŠTUR Karel, « *Pouť mladého pěvce (Žalozpěv Karla Hynka Máchy od Karla Drahotína Štúra obětovaný* », [Pèlerinage du jeune chanteur (Hymne triste dévoué à Karel Hynek Mácha par Karel Drahotín Štúr)]. *Květy* 4, [Fleurs 4], 1837, annexe 18, 7. 9. 1837, pp. 69-70.

SÝKORA Oldřich, *Humor Nerudových fejetonů* [L'Humour dans les feuilletons de Neruda], Chrudim, Josef Pelcl, 1909.

TROUBAT Jules, *Souvenirs sur Champfleury et le Réalisme*, conférence faite le 23 novembre 1905, à l'Association Polytechnique, Paris, Librairie de la Province, L. Duc & Cie, éditeurs, 1905.

TUREČEK Dalibor, *Fejeton Jana Nerudy* [Le Feuilleton de Jan Neruda], Prague, Ars-ci, 2007.

WELLEK René : « *Mácha a anglická literatura* » [« Mácha et la littérature anglaise »]. In : *Torso a tajemství Máchova díla : sborník pojednání Pražského lingvistického kroužku* [Torse et mystère de l'œuvre de Mácha : recueil de travaux du Cercle linguistique de Prague], sous la direction de Jan MUKAROVSKÝ, Prague, Fr. Borovský, 1938, pp. 374-401.

Études sur les auteurs du XX^e siècle

ALBOUY Pierre, « Signe et signal dans 'Nadja' ». In : *Europe, revue mensuelle*, 47^e année, No.483-484, Juillet-Août 1969, pp. 234-239.

BANCQUART Marie-Claire, *Paris des surréalistes*, Paris, Seghers, 1972.

BATES Scott, « *Simon Mage* ». In : *La Revue des lettres modernes, Guillaume Apollinaire Les Mamelles de Tirésias, L'Hérésiarque et Cie*, Nos. 123-126, 1956 (4), pp. 68-77.

BLAHYNKA Milan, *Pozemská poezie, Kapitoly k české poezii (1945-1975)* [La Poésie terrestre, Chapitres au sujet de la poésie tchèque (1945-1975)], Prague, Československý spisovatel, 1977.

BLAŽÍČEK Přemysl, « *Skupina 42 – nové směřování poezie ; Přípravná studie pro Dějiny české literatury od roku 1945* » [« Groupe 42 – une nouvelle tendance de la poésie tchèque ; Une étude préparatoire pour l’Histoire de la littérature tchèque à partir de 1945 »]. In : *Česká literatura* [Littérature tchèque], l’année 46, No. 2, 1998, pp. 105-125.

BLAŽÍČEK Přemysl, *Sebeuvědomění poezie (Nad básněmi V. Holana)*, [La poésie prend conscience d’elle-même (sur des poèmes de V. Holan)], Praha, ÚČSL ČSAV 1991, Ursus, 1991.

BLAŽÍČEK Přemysl, *Poezie Karla Tomana*, Prague, 1995.

BODLÁK Karel, « *Dnešní situace české poezie* » [« La situation actuelle de la poésie tchèque »]. In *Listy I, čtvrtletník pro umění a filosofii* [Feuilles, trimestriel pour l’art et la philosophie], Prague, Melantrich, Première année, le 15 avril 1946, pp. 134-152.

BURGOS Jean, **DEBON** Claude, **DECAUDIN** Michel, « *Apollinaire, en somme* », Paris, Honoré Champion, 1998.

ČERVINKA Jaroslav, *O nejmladší generaci básnické* [De la plus jeune génération poétique], Prague, Nakladatelství Vyšehrad, 1941.

CHALUPECKÝ Jindřich, « František Janoušek », trad. par Henry Martin. In : *František Janoušek, opere scelte, oeuvres choisies, selected works, 1933-1942 Dal 10 giugno al 25 settembre 1969 alla Galleria Schwarz*, Milano, 1969.

CHALUPECKÝ Jindřich, « *Generace* », [« Génération »], *Život 17* [La Vie], 1941- 1942, tome 2, février 1942, pp. 103-112.

CHALUPECKÝ Jindřich, « *Generace* » [« Génération »], *Život 17* [La Vie], 1942, pp. 103-112.

CHALUPECKÝ Jindřich, « *Generace* », [« Génération »], *Život 20* [La Vie] 1946-1947, No. 4-5, octobre 1946, pp. 100 et 109 (Deux numéros consacrés au Groupe 42)

CHALUPECKÝ Jindřich, « *Knižky veršů* » [« Les livres de vers »], *Volné směry 37* [Les Tendances libres 37], 17. 3. 1942, p. 147.

CHALUPECKÝ Jindřich, « *Malíř smrti a života* » [« Le peintre de la mort et de la vie »], *Listy* [Feuilles 1], l'année 2, 1948, pp. 125-127.

CHALUPECKÝ Jindřich, « *Nová česká lyrika (Hanč, Kolář, Pilař)* » [« Le nouveau lyrisme tchèque (Hanč, Kolář, Pilař) »], *Listy 1948 / 49* [Feuilles 1948 / 49], No. 1, pp. 37-45.

CHALUPECKÝ Jindřich, « *Počátky Skupiny 42* » [« Les débuts du Groupe 42 »], *Výtvarná práce 11* [Création artistique], No. 19-20, le 1^{er} novembre 1963, pp. 1, 8 -9.

CHALUPECKÝ Jindřich, « *Počátky Skupiny 42* » [« Les Débuts du Groupe 42 »].
In : *Výtvarná práce 11* [Les arts plastiques 11], No. 19-20, 1. 11. 1963, pp. 1, 8-9.

CHALUPECKÝ Jindřich, *František Janoušek*, Prague, Odeon, « *Umělecké profily* » [« Profiles artistiques »], 1991.

CHALUPECKÝ Jindřich, *Histoire de Jiří Kolář*, Alfortville, Complément de la Revue K, septembre 1986.

CHALUPECKÝ Jindřich, *Jiří Kolář*, Prague, Odeon, 1993.

CHALUPECKÝ Jindřich, *O dada, surrealismu a českém umění* [Du dada, du surréalisme et de l'art tchèque], Příbram, « Jazzpetit » (publié en annexes du bulletin *Jazz 8445/69*), No. 2, 1980.

DELEUZE Gilles, *Marcel Proust et les signes*, Paris, Presses universitaires de France, 1964.

DERMEE Paul, « *Guillaume Apollinaire* ». In : *Kmen, časopis pro moderní literaturu*, [Tronc, magazine pour la littérature moderne], Prague, N. 8-9, 1928, pp. 165, 166.

ENGELKING Leszek, « *Nový mýtus, starý rituál. O verši Josefa Kainara Střihali dohola malého chlapečka* » [« Nouveau mythe, vieux rituel. Du vers de Josef Kainar 'On rasait un petit garçon' »], *Česká literatura* [Littérature tchèque] No. 3, l'année 53, No. 3, 2005, pp. 361-375.

FÄRBER Vratislav, **PETRUZELKA** Antonín, **HEJDA** Zbyněk, « *Básnická pozůstalost Ivana Blatného* » [« L'héritage poétique d'Ivan Blatný »]. In : *Revolver Revue*, No. 47, 2001, pp. 275 – 278.

FUČÍK Julius, *Politické články a polemiky ; 1. část z let 1925-1934*, [Articles politiques et polémiques ; 1^{ère} partie des années 1925-1934], Prague, SNPL, 1953.

GALMICHE Xavier, « *Altérité et aliénation chez Bohumil Hrabal : le personnage du jeune homme (jinoch) être un (jeden) et être autre (jiný), du romantisme à la fin du XX^{ème} siècle* ». In : *Figures du marginal dans les littératures centre –européennes*, UFR d'Études Germaniques, UFR d'Études Salves, Université de Paris- Sorbonne (Paris IV), 2001, pp. 49-65.

GALMICHE Xavier, « *Věčné děvky. Sex a nesmrtelnost u Karla Čapka a Františka Langera* » [Éternelles putains. Sexe et immortalité chez Karel Čapek et František Langer], Spolek Bratří Čapků, Prague, No. 41, 2002, pp. 31-37.

GALMICHE Xavier, *Vladimír Holan, le bibliothécaire de Dieu (Prague 1905-1980)*, Paris, Institut d'études slaves, 2009.

GROSSMAN Jan, « *Programy a mladé umění* » [« Les Programmes et l'art jeune »], *České slovo* [Le Mot tchèque], le 7 juin 1944.

GROSSMAN Jan, « *Virtuozita nové lyriky (Hrubín, Blatný)* », [« La virtuosité de la nouvelle lyrique (Hrubín, Blatný) »], *Listy* [Feuilles], l'année 2, No. 2, 1948, pp. 111-115.

GROSSMANN Simone, « La Transcription d'une aventure visuelle ». In : *Mélusine*, Cahiers de Recherches sur le surréalisme, XII, Paris III, 1991, pp.169-177.

GRYGAR Mojmir, « Le poète des entretiens nocturnes », *Revue de Belles-Lettres : Vladimír Holan*, Genève, No. 1-2, 114^e année, 1991, pp. 160-163.

HÁJEK Jiří, « *Tvář generace* », [« Le Visage d'une génération »], *Generace na rozhraní (studie a poznámky o umění, životě a společnosti)* [Une Génération à la frontière (des études et remarques sur l'art, vie et société)], Prague, Mladá Fronta, nakladatelství SČM, 1946.

HAMAN Aleš, « *Člověk a mýtus (Jan Otčenášek : Občan Brych a Josef Škvorecký : Zbabělci)* » [« L'Homme et le mythe (Le Citoyen Brych et Josef Škvorecký : Les Lâches) »], *Východiska a výhledy* [Les Prémisses et perspectives], Prague, Torst, 2002, pp. 361-371.

KARFÍK Vladimír, *Le théâtre de Jiří Kolář*, Paris, Revue K, trad. par Erika Abrams, 1984/85.

KOTALÍK Jiří, « *Několik poznámek o Skupině 42* » [« Quelques remarques au sujet du Groupe 42 »], *Život* 20 [La Vie 20], No. 4-5, 1946, pp. 113-126.

KOŽMÍN Zdeněk, **TRAVNICEK** Jiří, *Na tvrdém loži z psiho vína, česká poezie od 40. let do současnosti* [Sur un lit dur de vigne sauvage, la poésie tchèque des années 1940 jusqu'à nos jours], Brno, Books, 1998.

KRÁLÍK Oldřich, « *Holanova próza* » [« La prose de Holan »]. In : *Řád*, [L'Ordre], IX, Prague, 1943, pp. 177-184.

KUNDERA Ludvík, « *Poklidný Ivan Blatný* » [« Ivan Blatný le serain »], *Rovnost*, [Égalité], No. 19, 23. 1. 1948, p. 3.

LOPATKA Jan, « *Generace* », [« Génération »], *Kritický sborník* 13, No. 2, 1993, pp. 34-35.

MEYER Michel, *Le Paysan de Paris d'Aragon*, Paris, Gallimard, « Folio », 2001.

MÍČKO Miroslav, « *Profil jedné generace* » [« Profil d'une génération »], *Výtvarné umění* [Art plastique], No. 6/7, le 26 septembre 1966, pp. 261-270.

OPELÍK Jiří, *Holanovské nápovědy* [Suggestions pour lire Holan], Prague, Thyrsus, 2004.

OPELÍK Jiří, *Josef Čapek*, Prague, Melantrich, 1980.

PETROVÁ Eva « *Mýtus civilizace v obrazech malířů Skupiny 42* » [« Le Mythe de la civilisation dans les tableaux des peintres du Groupe 42 »], *Umění, časopis Ústavu pro teorii a dějiny umění Československé Akademie Věd* [Art, revue de l'Institut pour la théorie et l'histoire de l'art de l'Académie des sciences tchécoslovaque], Prague, Nakladatelství Československé akademie Věd, 1964, pp. 231-253.

PETROVÁ Eva, « *Mýtus civilizace v obrazech malířů Skupiny 42* » [« Le mythe de la civilisation dans les tableaux du Groupe 42 »], *Umění* [L'Art], l'année 12, No. 3, 1964, pp. 231-153.

PETROVÁ Eva, *František Hudeček, kresby*, [František Hudeček, dessins], Prague, Nakladatelství Vltavín, 2004.

PETROVÁ Eva, *František Hudeček*, Prague, Obelisk, 1969.

PETRUŽELKA Antonín, « *Pomocná škola Bixley Ivana Blatného jako textologický a ediční problém.* » [« Cours Bixley pour retardés d'Ivan Blatný comme un problème textologique et éditorial »], *Kritický sborník* [Recueil critique], 1998, l'année 18, No. 1, pp. 36 – 59.

SLAVÍK Jaroslav, **OPELÍK** Jiří, *Josef Čapek*, Prague, Torst, 1996.

SRP Karel, « *Mýtus u Václava Navrátila* » [« Le Mythe chez Václav Navrátil »], *Linie / barva / tvar v českém výtvarném umění třicátých let : Katalog výstavy Praha říjen-prosinec 1988, Pardubice únor-březen 1989, Hluboká nad Vltavou květen-září 1989* [Ligne / couleur / forme dans l'art tchèque des années 1930 : Catalogue d'exposition Prague octobre-décembre 1988, Pardubice février-mars 1989, Hluboká nad Vltavou mai-septembre 1989], Prague, Galerie hlavního města [Galerie de la capitale Prague], 1988, pp. 129-131.

TAUFER Jiří, *Národní umělec Vítězslav Nezval*, [Artiste national Vítězslav Nezval], Prague, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1957.

TEIGE Karel, *Výbor z díla III, Osvobozování života a poezie (Studie ze čtyřicátých let)*. [Extraits de l'œuvre III, La Libération de la vie et de la poésie (Les Études des années 1940)], Prague, Aurora, 1994.

TODD Olivier, *Albert Camus, une vie*, Paris, Gallimard, 1996.

TRÁVNÍČEK Jiří, « *Básnický kontakt Ivana Blatného se Skupinou 42 (Interpretace sbírky Tento večer)* » [« Le contact poétique d'Ivan Blatný avec le Groupe 42 (Interprétation du recueil *Ce soir*) »]. In : *Česká literatura* [Littérature tchèque], Prague, Ústav pro českou literaturu AV ČR, 1990, pp. 425-434.

TRÁVNÍČEK Jiří, « *Svědék v poezii Skupiny 42* » [« Le Témoin dans la poésie du Groupe 42 »]. In : Daniela Hodrová *et alii*, *Proměny subjektu I* [Les Métamorphoses du sujet I], Prague, ÚČSL ČAV, 1993, pp. 131–141.

TRÁVNÍČEK Jiří, « *Svědék v poezii Skupiny 42* » [« Le témoin dans la poésie du Groupe 42 »]. In : *Estetika* [Esthétique], Prague, Academia, l'année 28, 1991/2, pp. 110-111.

TRÁVNÍČEK Jiří, *Poezie poslední možnosti* [La Poésie de la dernière possibilité], Prague, Torst, 1996.

UHROVÁ Olga, « *František Hudeček : Chodci* » [« František Hudeček : passants »], *Umění, časopis Ústavu teorie a dějin umění Československé akademie věd* [L'Art, magazine de l'Institut de la théorie et de l'histoire de l'art de l'Académie des sciences tchécoslovaque], l'année XXXIII, 1985, pp. 254-269.

VÁCLAVEK Bedřich, « *Jitřenka poesie* » [« Vénus de la poésie »]. In : *Lidové noviny 48*, [Le Journal populaire 48], 8. 4. 1940, le supplément *Literární pondělí* [Le lundi littéraire], No. 29, pp. 1-2.

VAREJKOVÁ Věra, « *Putování k sobě. Srovnání Komenského Labyrintu světa a ráje srdce a J. Čapka Kulhavého poutníka* » [« Le pèlerinage vers soi. Comparaison du *Labyrinthe du Monde et le Paradis du Cœur* de Comenius avec le *Pèlerin boiteux* de J. Čapek »] in *Komenský*, 115, 1990/91, N. 2, pp. 66-70.

Actes des colloques et ouvrages collectifs sur les auteurs du XX^e siècle

APOLLINAIRE A LIVRE OUVERT, ACTES DU COLLOQUE INTERNATIONAL TENU A PRAGUE DU 8 AU 12 MAI 2002, Prague, Faculté de Lettres, Université Charles, 2004.

CAHIERS DE RECHERCHES SUR LE SURREALISME, XII, Paris III, 1991, pp.169-177.

PORTRAIT(S) DE PHILIPPE SOUPAULT, sous la dir. de BRENE Mauricette et de CHENIEUX-GENDRON Jacqueline, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1997.

REVUE DES BELLES-LETTRES, « Vladimír Holan », l'année 114, No. 1-2, 1991.

SKUPINA 42 [Groupe 42], PETROVA Eva *et alii*, Prague, Akropolis, 1998.

SUD, REVUE LITTERAIRE BIMESTRIELLE, « Guillevic : les chemins de la poésie », Hors série 1987, 17^e année, pp. 207-218.

VLADIMÍR HOLAN – NOČNÍ HLÍDKA SRDCE, VÝSTAVA K 100. VÝROČÍ NAROZENÍ BÁSNÍKA [La ronde de nuit du cœur, catalogue de l'exposition à l'occasion

du centenaire de la naissance du poète], Památník národního písemnictví, [Le Musée de la littérature tchèque], letohrádek Hvězda [chateau Hvězda] 30 juin - 30 octobre 2005, sous la dir. d'Alena Petruželková, Prague, Kant & PNP, 2005.

VLADIMÍR HOLAN, NUMERO SPECIAL DE LA REVUE PLEIN CHANT, Bassac, No. 46-47, 1991.

Études sur les courants philosophiques et sur les mouvements littéraires

BRECHON Robert, *Le surréalisme*, Paris, Armand Colin, 1971.

ČERNÝ Václav, *První a druhý sešit o existencialismu* [Le Premier et le second cahier sur l'existentialisme], Prague, Mladá Fronta, 1992.

ČERNÝ Václav, *První sešit o existencialismu* [Le Premier cahier sur l'existentialisme], Prague, Václav Petr, 1948.

**CURIOSITES ESTHETIQUES. L'ART ROMANTIQUE ET AUTRES ŒUVRES
CRITIQUES**, édition d'Henri Lemaitre, Paris, Éditions Garnier frères, 1962.

HRBATA Zdeněk, **PROCHAZKA** Martin, *Romantismus a romantismy, pojmy, proudy a kontexty* [Romantisme et romantismes, notions, courants et contextes], Prague, Univerzita Karlova v Praze, Karolinum, 2005.

PECHAR Jiří, « *Lze mluvit v české literatuře o existencialismu ?* » [« Peut-on parler de l'existentialisme dans la littérature tchèque ? »], Olomouc, *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis*, Facultas Philosophica Moravica 6, 2008, pp. 137-140.

VAN TIEGHEM Philippe, *Le romantisme français*, Paris, Presses Universitaires de France, 1944 ; rééd. Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », Paris, 1947.

Ouvrages collectifs

CURIOSITES ESTHETIQUES. L'ART ROMANTIQUE ET AUTRES ŒUVRES CRITIQUES, édition d'Henri Lemaitre, Paris, Éditions Garnier frères, 1962.

Essais, études théoriques et critiques

ALBOUY Pierre, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Armand Colin, 1998, (Première édition 1969).

BATAILLES Georges, « Vingt propositions sur la mort de Dieu », *Nulle part*, « La Lucidité », No. 3, avril 1984, pp. 60 - 69.

BECHTEL Delphine, **GALMICHE** Xavier, « Le grand corps de la ville : représentations allégoriques de Prague autour de 1900 », in : *Cahiers slaves*, Paris, Université Paris-Sorbonne-Paris IV, No. 9, 2008, pp. 413-426.

BEDNÁŘ Kamil, *Ohlasy slova k mladým* [Les réactions à un mot aux jeunes], Prague, Václav Petr, 1941.

BEDNÁŘ Kamil, *Slovo k mladým* [Un Mot aux jeunes], Prague, Václav Petr, 1940.

BENJAMIN Walter, *Images de pensée*, trad. de l'allemand par Jean-François Poirier et Jean Lacoste, Paris, Christian Bourgois, coll. « Détroits », 1998.

BENJAMIN Walter, *Les Chemins du Labyrinthe*, textes choisis et présentés par Jean Lacoste, Collection Voyager avec..., La Quinzaine Littéraire / Louis Vuitton, Paris, 2005.

BENJAMIN Walter, *Paris capitale du XIX^e siècle*, trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch. In : *Œuvres III*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2000 ; (*Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts*), in : Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, t. I-VII, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 1974-1989).

BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, trad. de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Cerf, 1993. ; (*Das Passagen-Werk*, in : *Gesammelte Schriften V*, Francfort, Ed. Rolf Tiedemann, 1982).

BUCK-MORSS Susan, « Le flâneur, l'homme-sandwich et la prostituée : politique de la flânerie », In : *Walter Benjamin et Paris*, Études réunies et présentées par Heinz Wisman, Colloque international 27-29 juin 1983, Paris, Les Éditions du Cerf, « Passages », 1986, pp. 361-402.

CAILLOIS Roger, « Le Spectre de midi dans la démonologie slave, les faits ». In : *Revue des Etudes Slaves*, tome 16, fasc. 1-2, 1936, pp. 20-37.

CAILLOIS Roger, « Le Spectre de midi dans la démonologie slave.... ». In : *Revue des Etudes Slaves*, tome 17, fasc. 1-2, 1937, pp. 81-92.

CAILLOIS Roger, « Les Démons de Midi », *Revue de l'Histoire des Religions*, Annales du musée Guimet, librairie, Paris, E. Renoux, 1937, pp. 142-173.

CHALUPECKÝ Jindřich, « *Konec moderní doby* » [« La fin des temps modernes »], *Listy, čtvrtletník pro umění a filosofii* [Feuilles, trimestriel pour l'art et la philosophie], No. 1, 1946, le 26 janvier 1946, pp. 1-23.

CHALUPECKÝ Jindřich, « *Nový realismus* » [« Le Nouveau réalisme »] in : *Život* [La Vie], No. 20, 1945-46.

CHALUPECKÝ Jindřich, « *Pohádka nebo mýtus* » [« Un conte de fées ou un mythe »]. In: *Život* [La Vie], No. 18, 1942, pp. 96-98.

CHALUPECKÝ Jindřich, « *Svět v němž žijeme* » [Le monde dans lequel nous vivons], *Program D 40* [Programme D 40], 1939-40, No.4, le 8 février 1940, pp.88-89.

CHALUPECKÝ Jindřich, « *Umění napodobí skutečnost* » [« L'Art imitera la réalité »], *Život 18* [La Vie 18], 1942, pp. 11-19.

CHALUPECKÝ Jindřich, *Cestou necestou* [Par un chemin qui n'en est pas un], Jinočany, H & H, 1999.

CHALUPECKÝ Jindřich, *Obhajoba umění (1934-1948)* [Défense de l'art (1934-1948)], Prague, Československý spisovatel, 1991.

CHALUPECKÝ Jindřich, *Smysl moderního umění* [Le Sens de l'art moderne], Prague, Výtvarný odbor Umělecké besedy v Praze, 1944.

CHAMPFLEURY, *La Mascarade de la vie parisienne*, Paris, L'Opinion nationale, 1859.

CHEVALIER Louis, *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIX^e siècle*, Paris, Librairie générale française, 1978.

CITRON Pierre, *La Poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, tome 1-2, Paris, Les Éditions de Minuit, 1961.

CLAVARON Yves, **DIETERLE** Bernard, *La Mémoire des villes, The Memory of Cities*, Presses Universitaires de Saint-Etienne, 2003.

COHN Norman, *Les Fanatiques de l'Apocalypse : millénaristes révolutionnaires et anarchistes mystiques au Moyen Âge*, trad. de l'anglais par Simone Clémendot avec la collaboration de Michel Fuchs et Paul Rosenberg, Paris, Payot, 1983 (*The Pursuit of the millennium*, Londres, M. Secker and Warburg, 1957).

DE MARTINO Ernesto, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali* [La Fin du monde. Contribution à l'analyse de l'apocalypse culturelle], Torino, Guilio Einaudi Editore s. p. a., 1977.

DELEUZE Gilles, Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1977.

DUBY Georges, *L'An Mil*, Paris, Julliard, « Folio/Histoire », 1974.

DUBY Georges, Robert Mandrou, *Histoire de la civilisation française, XVII^e- XX^e siècle*, Paris, Pocket, 1998.

DURAND Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, introduction à l'archétypologie générale*, Grenoble, Presses universitaires de France, 1963.

DURAND Gilbert, *Science de l'homme et tradition*, Paris, Sirac, 1975.

FOUCAULT Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1964.

FOUCAULT Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

GADAMER Hans-Georg, « Herméneutique – théorie et pratique ». In : *Esquisses herméneutiques, essais et conférences*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 2004 ; (*Hermeneutische Entwürfe Vorträge und Aufsätze*, Mohr Siebeck, Paul Siebeck, Tübingen, 2000).

GADAMER Hans-Georg, *Le Problème de la conscience historique*, Paris, Éditions du Seuil, « Traces écrites », 1996.

GOUGUENHEIM Sylvain, « Les fausses terreurs de l'an mille », *Nouvelle Revue d'Histoire*, No. 41, mars-avril 2009.

GOUGUENHEIM Sylvain, « Les fausses terreurs de l'an Mil ; attente de la fin des temps ou approfondissement de la foi ? », Paris, Éditions Picard, 1999.

GROSSMAN Jan, *Analýzy [Analyses]*, Prague, Československý spisovatel, « Edice orientace », 1991.

GROSSMAN Jan, *O krizi v literatuře [De la crise en littérature]*, *Nový život [Nouvelle vie]*, No. 12, 1956, pp. 1294-1302.

HAMON Philippe, « Voir la ville ». In : *Romantisme- revue du dix-neuvième siècle, Littérature - Arts - Sciences - Histoire*, « La ville et son paysage », coordonné par Claude Duchet et Philippe Hamon, CDU-Sedes, No. 83 (1^{er} trimestre), 1994, pp. 5-7.

HODROVÁ Daniela, *Citlivé město (eseje z mytopoetiky) [Une ville sensible ne ville sensible (essais sur la mythopoétique)]*, Prague, Akropolis, 2006.

HODROVÁ Daniela, *Román zasvěcení*, [Le Roman de l'initiation], Jinočany, H&H, 1993.

HOPWOOD Jeans James, *The Universe Around Us* [L'Univers autour de nous], trad. en tchèque par Boh. Mašek, Prague, Ústřední dělnické knihkupectví a nakladatelství (Ant. Svěcený), 1931.

HRBATA Zdeněk, « *Pražští chodci a ironičtí mystifikátoři* » in : *Romantismus a Čechy, Témata a symboly v literárních a kulturních souvislostech*, [« Les passants de Prague et les mystificateurs ironiques », in : Le romantisme et la Bohême, Thèmes et symboles dans des contextes littéraires et culturels], Jinočany, H&H, 1999.

HRBATA Zdeněk, *Romantismus a Čechy. Témata a symboly v literárních a kulturních souvislostech* [Romantisme et Bohême. Thèmes et symboles dans un contexte littéraire et culturel], Jinočany, H&H, 1999.

JOURNET Charles, *Exigences chrétiennes en politique*, Paris, Egloff, 1945.

KRACAUER Siegfried, « Le Voyage et la danse ». (« *Die Reise und des Tanz* », in : *Frankfurter Zeitung*, le 15 mars 1925, rééd. in : *Das Ornament des Masse*, pp. 40-49). In : *Le Voyage et la danse - Figures de ville et vue de films*, trad. de l'allemand par Sabine Cornille, textes choisis et présentés par Philippe Despoix, Sainte-Foy (Québec), Éditions de la Maison des sciences de l'homme, les Presses de l'Université Laval, collection « Philia », 2008.

KRÁLÍK Oldřich « *Orfická lyrika* » [« Le Lyrisme orphique »], in : *Listy pro umění a kritiku* [Feuilles pour l'art et la critique] Prague, 1937, pp. 401-408.

KROUTVOR Josef, *Pražský chodec, dějiny českého plakátu 1890-1945* [Le Passant de Prague, l'histoire de l'affiche tchèque 1890-1945], Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze [Musée des arts décoratifs de Prague], 1985.

LEROI-GOURHAN André, *Le geste et la parole*, Tome II, « La mémoire et les rythmes », Paris, Albin Michel, 1964.

LOPATKA Jan, *Šifra lidské existence* [Le Chiffre de l'existence humaine], Prague, Torst, 1995.

LORENCOVÁ Helena, « *K sémiotice romantického parku* » [« À propos de la sémiotique du parc romantique »]. In : *Český romantismus v evropském kontextu*, [Le Romantisme tchèque dans un contexte européen], Pardubice, Mlejnek, 1993.

LOT Ferdinand « Le mythe des 'Terreurs de l'an mille' », *Mercure de France*, No.300, 1947, pp. 639-655.

MACURA Vladimír, *Znamení zrodu : české národní obrození jako kulturní typ* [Signes de la renaissance : la renaissance nationale tchèque comme un type culturel], Jinočany, H&H, 1995.

MAFFESOLI Michel, *Du nomadisme : Vagabondages initiatiques*, Paris, Le livre de poche, 1997.

MUKAŘOVSKÝ Jan, *Studie z poetiky*, [Études de la poétique], Prague, Odeon, 1982.

NAVRÁTIL Václav, « *Rozbití osobnosti a poezie* », [« Casser la personnalité et la poésie »], *Kvart*, [In-quarto], Prague, No, 1, 1930-1931, p. 143-146.

NAVRÁTIL Václav, « Rozbití osobnosti a poezie », [« La destruction de la personnalité et de la poésie »], *Kvart I*, [In-quarto 1], Prague, 1930-1931, pp. 143-146.

NAVRÁTIL Václav, « *Sekularizace hrdinství* » [« La Sécularisation de l'héroïsme »], *Kritický měsíčník* [Le Mensuel critique], Prague, No. 1, 1938, pp. 13-19.

NAVRÁTIL Václav, *O smutku, lásce a jiných věcech* [De la tristesse, de l'amour et d'autres choses] (1940), Prague, Trost, 2003.

NEZVAL Vítězslav, *Moderní básnické směry* [Des mouvements poétiques modernes], Prague, Československý spisovatel, 1964.

PETRŮČEK Miroslav, « *Program jako rekapitulace a výzva (Legitimité umění v moderní době a potom)* » [« Programme comme récapitulation et défi. (La Légitimité de l'art moderne à l'époque moderne et après) »]. In: *České umění 1939-1999. Programy a impulsy*, sborník symposia (8.-9. 12. 1999), [L'Art tchèque 1939-1999. Programmes et impulsions, actes du colloque (8.-9. 12. 1999)], Prague, Vědecko-výzkumné pracoviště Akademie výtvarných umění v Praze [Le centre de recherche de l'Académie des arts plastiques à Prague], 2000.

PICHOIS Claude et **ROUSSEAU** André-Michel, *La Littérature comparée*, Paris, Armand Colin, 1967.

PISA Antonín Matěj, « *Nové sbírky původní lyriky* » [« Nouveaux recueils de la lyrique d'auteur »]. In: *Příloha Národní práce*, [Supplément du Travail national], 25. 3. 1940 /2, No. 84.

PLAINE Dom F., « Les prétendues terreurs de l'an mille », *Revue des Questions historiques*, 1873, pp. 145-164.

PLATON, *Faidon*, trad. par Fr. Novotný, Prague, J. Laichter, 1932.

POGNON Edmond, *L'an mille, Œuvres de Liutprand, Raoul Glaber, Adémar de Chabannes, Adalberon et Helgaud réunies, traduites et présentées par Edmond Pognon*, Gallimard, 6^e édition, 1947.

RANK Rainer, « *Topik und Topographie* » [« Topique et topographie »]. In : Manfred Smuda, Munich, éd., *Die Großstadt als « Text »*, 1992, pp. 217-238.

RIPELLINO Angelo Maria, *Praga magica, voyage initiatique à Prague*, trad. de l'italien par Jacques Michaut-Paternò, Paris, Plon, 1993. (*Praga magica*, Torino, Guilio Einaudi Editore s. p. a., 1973).

STIERLE Karlheinz, *La capitale des signes. Paris et son discours*, traduit de l'allemand par Marianne Rocher-Jacquín, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2001 ; (*Der Mythos von Paris : Zeichen und Bewusstsein des Stadt*, Munich, Carl Hanser, 1993).

TROUSSON Raymond, *Thèmes et mythes : Questions de méthode*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1981.

VOLNEY Chase Richard, *Quest for Mythe*, Baton Rouge, Louisiana University Press, 1949.

WUNENBURGER Jean-Jacques, « Le midi de la vie, l'imaginaire d'une crise ». In : *L'imaginaire des âges de la vie*, sous la dir. de Danièle Chauvin, Grenoble, Ellug, Université de Grenoble, 1996, pp. 211-223.

Ouvrages collectifs

LE TEMOIGNAGE DANS LA LITTERATURE POLONAISE DU XX E SIECLE, textes réunis par Hana Konicka et Charles Zaremba, Paris, Institut d'Études Slaves, 2008.

Études sur les mythes, mythocritique et littérature comparée

ANDERSON George K., *The Legend of the Wandering Jew*, [La Légende du Juif errant], Providence, Brown University Press, 1965.

AUERBACH Erich, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, trad. de l'allemand par Cornélius Heim, Paris, Gallimard, NRF, 1968. (*Mimesis : Studien zur literarischen Repräsentation*, Bern Francke AG Verlag, 1946).

BACHELARD Gaston, *L'air et les songes*, Paris, José Corti, 1943.

BACHELARD Gaston, *L'Eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942.

BACHELARD Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1948 ; rééd. 2004.

BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Édition du Seuil, 1957.

BRUNEL Pierre, *Mythocritique : Théorie et parcours*, Paris, Presses universitaires de France, 1992.

CAILLOIS Roger, *Le Mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, NRF, 1972 (1938).

CHAUVIN Danièle, « Baudelaire s'est-il trompé de mythe ? mythocritique biblique de « Rêve parisien », tapuscrit, à paraître.

ELIADE Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, « Collection Idées », 1963.

ELIADE Mircea, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1969.

JEUNE Simon, *Littérature générale et littérature comparée*, Paris, Minard, 1967.

MASSENZIO Marcello, *La Passion selon le Juif errant*, trad. de l'italien par Patrice Cotensin, Paris, l'Échoppe, 2006.

MILIN Gaël, *Le cordonnier de Jérusalem, La Véritable Histoire du Juif Errant*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1997.

POULET Georges, *Trois essais de mythologie romantique*, Paris, Librairie José Corti, 1966.

ROUART Marie-France, « Juif errant ». In : *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la dir. de Prof. Pierre Brunel, Monaco, Éditions du Rocher, 1988.

ROUART Marie-France, *Le mythe du Juif errant dans l'Europe du XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 1988.

VIERECK George Sylvester et Eldrige Paul, *My first two thousand years, the autobiography of the Wandering Jew* [Mes deux mille premières années, l'autobiographie du Juif errant], Londres, Duckworth, 1929.

WUNENBURGER Jean-Jacques, *Imagination*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 1991.

Ouvrages collectifs

LE JUIF ERRANT. UN TEMOIN DU TEMPS, Paris, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme & Adam Biro, 26 octobre 2001- 24 février 2002, Paris, 2001.

Études historiques

BERNARD Michel, *Histoire de Prague*, Paris, Fayard, 1998.

HISTOIRE DES PAYS TCHEQUES, sous la dir. de Pavel Bělina, Petr Čornej et Jiří Pokorný, trad. du tchèque par Miroslav Pravda et Marie-Jeannine Salé, Paris, Éditions du Seuil, 1995.

MANDROU Robert, *De la culture populaire aux XVII^e et XVIII^e siècles. La Bibliothèque Bleue de Troyes*, Paris, Stock, 1964.

MARCHAND Bernard, *Paris, histoire d'une ville (XIX^e – XX^e siècle)*, Paris, Édition du Seuil, 1993.

MARES Antoine, *Histoire des Pays tchèques et slovaque*, Paris, Hatier, 1995.

NEANT Hubert, *La Politique en France du XIX^e siècle à nos jours*, Paris, Hachette, 2010 ;
Michel Winock, *La France politique, XIX^e – XX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 1999.

VAREJKA Pascal, « Les artistes tchèques en France à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle ». In : *Études tchèques et slovaques*, dir. par Hana Jechova, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, No. 4, 1983-1984, pp. 7-34.

VATOUT Jean, *Histoire du Palais-Royal*, Paris, Imprimerie de Gaultier-Languionie, 1830.

Études sur les genres littéraires

DECAUDIN Michel et **HUBERT** Étienne-Alain, « Petite histoire d'une appellation 'cubisme littéraire' ». In : *Europe, revue littéraire mensuelle*, Juin- Juillet 1982, 60^e Année, No. 638-639, pp. 7-25.

PRAŽÁK Albert, « *Feuilleton, jeho rozřídění a myšlenkový význam* »[« Le Feuilleton, son classement et son sens »]. In : *Literatura česká XIX. století III* [La Littérature tchèque du XIX^e siècle III], Prague, Laichter, 1907, pp. 560-591.

RUMEAU Delphine, « La permanence de la poésie épique au XX^e siècle ou « l'invention poétique de l'histoire », in : *Permanence de la poésie épique au XX^e siècle, Akhmatova, Hikmet, Neruda, Césaire*, sous la dir. de Juliette Vion-Dury, Paris, Sedes, « Lettres », 2010.

TADIE Jean-Yves, *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, 1994.

GOYET Florence, « L'Épopée », article publié le 25/06/2009 sur le site vox poetica : <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/goyet.html> (page consultée le 29 août 2010).

Ouvrages collectifs

LA QUERELLE DU ROMAN-FEUILLETON, LITTÉRATURE, PRESSE ET POLITIQUE, UN DEBAT PRECURSEUR (1836-1848). Textes réunis et présentés par Lise Dumasy, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, 1999.

LITTÉRATURE « BAS DE PAGE ». LE FEUILLETON ET SES ENJEUX DANS LA SOCIÉTÉ DES 19^E ET 20^E SIÈCLES. LITERATUR « UNTER DEM STICH ». FUNKTIONEN DES FEUILLETONS IN DER GESELLSCHAFT DES 19. UND 20. JAHRHUNDERTS. In : *Les Annuelles 7/1996*, publiés par Hans Ulrich Jost, Peter Utz et François Valloton, Lausanne, Éditions antipodes, 1996.

Dictionnaires, Manuels, Encyclopédies, Études étymologiques

ČESKÁ LITERATURA OD POČÁTKU K DNEŠKU [La Littérature tchèque depuis le début à nos jours], Jan Lehár, Alexandr Stich, Jaroslava Janáčková, Jiří Holý, Prague, Nakladatelství Lidové noviny, 1998.

DĚJINY ZEMÍ KORUNY ČESKÉ [Histoire des Pays de la Couronne de Bohême] tome 1, sous la dir. de PhDr. Petr Čornej, CSc., Litomyšl, Paseka, 1992.

DICTIONNAIRE DES GENRES ET NOTIONS LITTÉRAIRES Paris, Encyclopaedia universalis et Albin Michel, 1997.

DICTIONNAIRE DES GENRES ET NOTIONS LITTÉRAIRES, Paris, Encyclopaedia universalis et Albin Michel, 1997.

DICTIONNAIRE DES SYMBOLES, MYTHES, REVES, COUTUMES, GESTES, FORMES, FIGURES, COULEURS, NOMBRES sous la dir. de Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, Paris, Robert Laffont / Jupiter, Bouquins 1969 ; rééd. *ibid.*, 1982.

DICTIONNAIRE ENCYCLOPÉDIQUE DE LA BIBLE, sous la dir. du Centre Informatique et Bible Abbaye de Maredsous, Turnhout, Belgique, Brepols Publishers, 2002.

DICTIONNAIRE RAISONNÉ DE L'OCCIDENT MÉDIEVAL, sous la dir. de Jacques Le Goff, Jean-Claude Schmitt, Paris, Fayard, « Librairie Arthème », 1999.

DICTIONNAIRES DE LA LANGUE TCHEQUE abrités par l'Académie des sciences de la République tchèque (Akademie věd České republiky, Ústav pro jazyk český). Les fiches du dictionnaire de Jan Gebauer numérisées et rendues accessibles au public par l'Académie des sciences de la République tchèque (*Akademie věd České republiky, Ústav pro jazyk český*) : <http://vokabular.ujc.cas.cz>.

ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, Tome 15, 11^{ème} Édition, 1911.

ENCYCLOPEDIA OF THE ROMANTIQUE ERA, 1760-1850, Londres, Christopher John Murray, Taylor & Francis, 2004.

ENCYCLOPÉDIE DES SYMBOLES, sous la dir. de Michel Cazenave, Le Livre de poche, « la Pochothèque », Paris, 1996.

ENCYCLOPÉDIE THEOLOGIQUE DE MIGNE, « Dictionnaire des légendes du christianisme », Paris, Jules de Douhet, 1855.

ETYMOLOGICKÝ SLOVNÍK JAZYKA ČESKÉHO, Druhé opravené a doplněné vydání, [Dictionnaire étymologique de la langue tchèque, Seconde édition revue et corrigée], sous la dir. de Václav Machek, Prague, Akademia, nakladatelství československé Akademie věd, 1968.

GRAND DICTIONNAIRE UNIVERSEL DU XIXE SIECLE, tome 11, Nîmes, Pierre Larousse, C. Lacour, 1990.

GRAND DICTIONNAIRE UNIVERSEL DU XIXE SIECLE, FRANÇAIS, HISTORIQUE, GEOGRAPHIQUE, MYTHOLOGIQUE, BIBLIOGRAPHIQUE, LITTERAIRE, ARTISTIQUE, SCIENTIFIQUE, ETC., Pierre Larousse, tome VIII, Genève-Paris, Slatkine, 1982.

GRAND DICTIONNAIRE UNIVERSEL DU XIXE SIECLE, « L », Genève-Paris, Pierre Larousse, Slatkine, 1982.

GRAND DICTIONNAIRE UNIVERSEL DU XIXE SIECLE, Première partie, P.-Phil., tome XII, Genève-Paris, Slatkine, 1982.

HEINZ-MOHR Gerd, *Lexikon der Symbole, Bilder und Zeichen in der christlichen Kunst*, München, Eugen Diederichs Verlag, 1971 ; *Lexikon symbolů, obrazy a znaky křesťanského umění*, [le Dictionnaire des symboles, images et signes de l'art chrétien] trad. de l'allemand en tchèque par. Eva Urbánková, Prague, Volvox globator, 1999.

HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE XIXE ET XXE SIECLE, par Pierre Brunel et Yvonne Bellenger, Daniel Couty, Philippe Sellier, Michel Truffet, Jean-Pierre Gourdeau, Paris, Bordas, 1986 (1^{ère} édition 1972).

HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE XVIII^E – XX^E SIECLE, TODOROV Christo, *Roman, La Poésie*, Bulgarie, Faber, 1998.

HISTOIRE DE LA POESIE FRANÇAISE : LA POESIE DU VINGTIEME SIECLE, REVOLUTIONS ET CONQUETES, SABATIER Robert Paris, Albin Michel, 1982.

HISTOIRE DE LA POESIE FRANÇAISE, LA POESIE DU VINGTIEME SIECLE, 3-METAMORPHOSES ET MODERNITE, SABATIER Robert Paris, Albin Michel, 1988.

LE NOUVEAU PETIT ROBERT, Paris, Éditions Le Robert, 1967, rééd. 2001.

LE ROBERT DICTIONNAIRE HISTORIQUE DE LA LANGUE FRANÇAISE, sous la dir. d'Alain Rey, tome II, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992 ; rééd. 2000.

LE TRESOR DE LA LANGUE FRANÇAISE, DICTIONNAIRE DE LA LANGUE DU XIXE ET DU XXE SIECLE (1789-1960), tome XII, édité par le centre national de la recherche scientifique, Paris, Gallimard, 1988.

LE TRESOR DE LA LANGUE FRANÇAISE, DICTIONNAIRE DE LA LANGUE DU XIXE ET DU XXE SIECLE (1789-1960), Tome XIV, Paris, Gallimard, 1990.

LE TRESOR DE LA LANGUE FRANÇAISE, DICTIONNAIRE DE LA LANGUE DU XIXE ET DU XXE SIECLE (1789-1960), édité par le centre national de la recherche scientifique, Paris, Gallimard, 1988.

LE TRESOR DE LA LANGUE FRANÇAISE, DICTIONNAIRE DE LA LANGUE DU XIXE ET DU XXE SIECLE (1789-1960), tome XII, Centre National de la Recherche Scientifique, Institut National de la Langue Française, Nancy, Paris, Gallimard, 1986.

LEXIKON ČESKÉ LITERATURY, OSOBNOSTI, DÍLA, INSTITUCE, [Dictionnaire de la littérature tchèque, Personnages, œuvres, institutions], tome 1 A-G, Prague, Academia, sous la dir. de Vladimír Forst, 1985.

LEXIKON ČESKÉ LITERATURY, OSOBNOSTI, DÍLA, INSTITUCE, [Dictionnaire de la littérature tchèque, Personnages, œuvres, institutions, tome 2, H-L, Prague, Academia, 1993.

MANIFEST ČESKÉ MODERNY (Manifeste des auteurs modernes tchèques), cité d'après le site internet <http://www.ceskaliteratura.cz/dok/mmoderny.htm> (page consultée le 6 mai 2009).

NEJEDLÝ Petr, « *Ze staročeského slovníku. Pojem cesty ve světle staročeské slovní zásoby* » [« Extrait du dictionnaire du tchèque ancien. La notion de voyage à la lumière du vocabulaire du tchèque ancien »]. In : *Listy filologické CXIX*, [Journal philologique CXIX], No. 1-4, Prague, 1996, pp. 52-55.

OTTŮV SLOVNÍK NAUČNÝ, ILLUSTRVANÁ ENCYCLOPAEDIE OBECNÝCH VĚDOMOSTÍ [Dictionnaire encyclopédique de J. Otto, encyclopédie illustrée de culture générale], Prague, J. Otto, tome 5, 1892.

OTTŮV SLOVNÍK NAUČNÝ, ILLUSTRVANÁ ENCYCLOPAEDIE OBECNÝCH VĚDOMOSTÍ, desátý díl, Gens-Hedwigia, s 12 přílohami a 133 vyobrazeními v textu, [Dictionnaire encyclopédique de J. Otto, encyclopédie illustrée des connaissances

générales, tome 10, Gens-Hedwigia, avec 12 annexes et 133 illustrations dans le texte], Prague, J. Otto, 1896.

PŘEHLEDNÉ DĚJINY LITERATURY ČESKÉ [L'Abrégé de l'histoire littéraire tchèque], NOVAK Jan et Arne Olomouc, R. Prombergr, 1936-1939, rééd. Brno, Atlantis, 1995.

QUESTIONS DE MYTHOCRITIQUE : DICTIONNAIRE, sous la dir. de CHAUVIN Danièle, SIGANOS André et WALTER Philippe, Paris, Éditions Imago, 2005.

SLOVNÍK JAZYKA STAROSLOVĚNSKÉHO, LEXICON LINGVAE PALAEOSLOVENICAE, tome III, [Dictionnaire du slave ancien], Prague, Academia, 1973-1982.

SLOVNÍK JAZYKA STAROSLOVĚNSKÉHO : UKÁZKOVÝ SEŠIT, [Le dictionnaire du slave ancien, un cahier de présentation], Josef Kurz, Antonín Dostál *et alii*, Prague, ČSAV, 1956.

SLOVNÍK STAROČESKÝ [Dictionnaire du tchèque ancien], GEBAUER Jan, tome I, Prague, Academia, 1970.

TRESOR DE LA LANGUE FRANÇAISE, DICTIONNAIRE DE LA LANGUE DU XIX E ET DU XX E SIECLE (1789-1960), Tome XII, Paris, Gallimard, 1986.

Entretiens

Entretien de **HAUKOVÁ** Jiřina avec **LANGEROVA** Marie dans *Svobodné slovo* ; příloha *Slovo na sobotu* [Le Mot libre ; supplément Un Mot pour samedi] du 13. 5. 1989, No. 111, l'année 45, No. 111, p. 3.

HOLAN Vladimír, entretien avec **SLABÝ** Zdeněk Karel, *Nový Život*, [La Nouvelle Vie], 1955. Rééd. in : « *Několik chvil s Vladimírem Holanem* » [« Quelques instants avec Vladimír Holan »], « *Rozhovory* », [Entretiens] in : *Spisy, Bagately* [Écrits, Bagatelles], Tome X, Litomyšl, Paseka, 2006.

KOLÁŘ Jiří, **BAUER** Michal, *Z každého z nás postupem let něco zmizí, rozhovor s Jiřím Kolářem*, [Quelque chose disparaîtra de chacun de nous au cours des années, entretien avec Jiří Kolář], Jinočany, H&H, 2005.

MASARYK Tomáš Garrigue, **ČAPEK** Karel, *Myšlení a život*. In : *Hovory s T. G. Masarykem* [*Pensée et la vie*. In : *Entretiens avec T. G. Masaryk*], Prague, Fr. Borový, 1935.

Anthologies

ALMANACH POETIQUE 1942, Paris, Les Cahiers de la pipe en écume, No. 7, 1942.

AMERIČTÍ BÁSNÍCI : ANTOLOGIE [Les Poètes américains : anthologie], trad. de l'anglais par Arnošt Vaněček, Prague, Jan Fromek, 1929.

BÁSNĚ VICTORA HUGA [Les poèmes de Victor Hugo], trad. par Jaroslav Vrchlický, Prague, Ed. Grégr, 1874.

BERRANGER Marie-Paule, *Panorama de la littérature française, Le surréalisme*, Paris, Hachette, 1997.

DEHMEL Richard, *Výbor z básní Richarda Dehmela* [Antologie de la poésie de Dehmel], trad. en tchèque par Zdeněk Tlamich, Prague, Otakar Štorch-Marien, 1920.

DEHMEL Richard, *Výbor z poezie*, [Antologie de la poésie de Dehmel], trad. en tchèque par Zdeněk Tlamich, Prague, Aventinum, 1920.

ESSÉNINE Sergueï, **PASTERNAK** Boris Leonidovitch, *Jesenin a Pasternak. Překlady jejich vešů*, [Essénine et Pasternak : traductions de leurs vers], trad. par Josef Hora, Prague, Fr. Borový, 1947.

FRANCOUZSKÁ POEZIE NOVÉ DOBY [Poésie française de la nouvelle époque], trad. par Karel et Josef Čapek, Prague, Fr. Borový, 1920.

L'ALMANACH POETIQUE DU PRINTEMPS [*Jarní almanach básnický*], Prague, Fr. Borový, 1940.

LITANIE Z ATLANTY : Z MODERNÍ ČERNOŠSKÉ POESIE [Litanie d'Atlanta de la poésie noire moderne], trad. de l'anglais par Arnošt Vaněček, Prague, Dr. Jaroslav Kohoutek, « edice Blok », 1938.

MASTERS Edgar Lee, *Spoon river anthology*, Macmillan, New York, 1917 ; (*Spoon River*), trad. de l'anglais par Michel Pétris et Kenneth White, Alençon, Éditions Champ libre, 1976.

MATHESIUS Bohumil, *Černá věž a zelený džbán : Stará čínská poesie* [La tour Noire et le pichet vert, (L'ancienne poésie chinoise)], Prague, Aventinum, 1925.

MODRAVÁ RUS : (VÝBOR Z LYRIKY A EPIKY) [La Russie bleue, anthologie de la poésie lyrique et épique], trad. par Josef Hora, Marie Marčanová et Boh. Mathesius, Prague, Jan Fromek, 1940.

PANORAMA DE LA JAUNE POESIE FRANÇAISE, Marseille, Robert Laffont 1942.

POESIE FRANCOUZSKÁ NOVÉ DOBY [La poésie française des temps nouveaux], trad. en tchèque par Jaroslav Vrchlický, Prague, Ed. Grégr, 1877.

SKUPINA 42 : ANTOLOGIE [L'Anthologie du Groupe 42], éd. PESAT Zdeněk, PETROVA Eva, Brno, Atlantis, 2000.

Catalogues

HUDEČEK František, *Výběr z díla, katalog k výstavě červenec-září 1985* [Oeuvres choisis, catalogue d'exposition juin-septembre 1985], Kroměříž – Muzeum Kroměřížska.

KATALOG VÝSTAVY SKUPINA 42. [Catalogue d'exposition du *Groupe 42*], Klub přátel umění v Brně, Dům umění Brno, 6.-28. 4. 1946.

KROPÁČEK Pavel, *SEDM V ŘIJNU / OBRAZY, SOCHY, KRESBY.* [*Sept en octobre / Tableaux, sculptures, dessins*], Prague, Topičův salon, 25. 9.-14.10. 1940.

Thèses et mémoires de fin d'études

GUSE Michal, mémoire de fin d'études « *Téma pouti v kanonizovaných dílech české literatury (Labyrint světa a ráj srdce Jana Amose Komenského, Pout' krkonošská Karla Hynka Máchy a Kulhavý poutník Josefa Čapka)* », [« Le thème de pèlerinage dans les œuvres consacrées de la littérature tchèque (Le Labyrinthe du monde et le paradis du cœur de Jan Amos Comenius, Le Pèlerinage aux Monts-des-Géants de Karel Hynek Mácha et Le Pèlerin boiteux de Josef Čapek) »], sous la dir. de Marie Mravcová, FFUK [Faculté des Lettres de l'Université Charles de Prague], 2002.

HABROVÁ Martina, mémoire de fin d'études, « *Obraz města ve světovém a českém románu* » [« L'Image de la ville dans les romans tchèques et étrangers »], Ústav české literatury a literární vědy FF UK [L'Institut de littérature tchèque, Faculté des lettres de l'Université Charles de Prague], sous la direction de Madame le Professeur Marie Mravcová, 2007.

JAMES Petra, thèse de doctorat « *Composer un monde blessant à coups de ciseaux et de gomme arabique* » *Collages et montages dans l'oeuvre de Bohumil Hrabal (1914-1997) au regard des pratiques romanesques de Claude Simon et de la poésie expérimentale (Brion Gysin et William S. Burroughs) – années 1950 à 1970* », soutenue sous la direction de M. le Professeur Xavier Galmiche et de Monsieur le Professeur Jiří Trávniček, Paris-Sorbonne, 2009. http://is.muni.cz/th/21554/ff_d/ (page consultée le 11 mai 2009).

KUMMER Jean-Louis, thèse de doctorat « *Les voyageurs français en Autriche au XIX^e siècle* » soutenue le 25 mai 2007 à Paris-Sorbonne <http://www.theses.paris4.sorbonne.fr/kummer/paris4/2007/kummer/html/index-frames.html> (page consultée le 30 octobre 2009).

UHROVÁ Olga, mémoire de fin d'études, « *Člověk a město v tvorbě Františka Hudečka* »
[« L'Homme et la ville dans l'œuvre de František Hudeček »], Katedra dějin umění a
estetiky [UFR de l'Histoire de l'art et de l'esthétique], l'Université Charles de Prague,
1983, sous la direction de Monsieur le Professeur Petr Wittlich.

INDEX

A

Albouy Pierre, *17, 213, 214, 215, 216,*

222, 451, 461

Apollinaire Guillaume, *4, 15, 46, 52, 59,*

136, 178, 186, 187, 188, 189, 190, 191,

192, 193, 194, 195, 212, 220, 243, 246,

247, 250, 251, 252, 255, 277, 307, 333,

349, 358, 417, 431, 451, 452, 454, 459

Aragon Louis, *5, 19, 20, 21, 103, 119,*

122, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 211,

212, 220, 293, 298, 342, 343, 346, 374,

375, 414, 417, 431, 432, 456

Arbes Jakub, *68, 83, 172, 447*

B

Bachelard Gaston, *73, 85, 87, 470*

Balzac Honoré de, *35, 97, 99, 116, 123,*

124, 152, 167, 239, 422

Bancquart Marie-Claire, *211, 222, 451*

Barthes Roland, *15, 470*

Bates Scott, *191, 192, 194, 451*

Baudelaire Charles, *3, 10, 11, 15, 16, 57,*

58, 89, 90, 93, 94, 95, 96, 99, 100, 101,

102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109,

110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117,

118, 123, 125, 126, 127, 128, 129, 130,

131, 133, 137, 148, 150, 153, 156, 160,

165, 167, 168, 171, 172, 207, 208, 211,

217, 223, 235, 237, 273, 274, 310, 353,

411, 412, 413, 416, 422, 423, 429, 447,

448, 449, 450, 464, 471

Bechtel Delphine, *175, 461*

Becker Lucien, *281, 284, 285, 432*

Bednář Kamil, *267, 268, 277, 278, 279,*

280, 287, 288, 292, 332, 354, 432, 461

Benjamin Walter, *8, 11, 25, 43, 88, 89,*

98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 114,

117, 118, 119, 120, 121, 122, 124, 125,

127, 128, 129, 130, 151, 162, 227, 228,

229, 230, 362, 412, 414, 415, 416, 418,

447, 462

Blahynka Milan, *199, 200, 201, 202, 451*

Blatný Ivan, *6, 199, 276, 277, 278, 292,*

315, 340, 345, 346, 347, 354, 370, 371,

372, 373, 376, 377, 378, 379, 380, 381,

382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389,

390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397,

398, 400, 404, 432, 433, 454, 455, 456,

457, 458

Blažíček Přemysl, 270, 271, 272, 280,
305, 328, 329, 330, 452

Breton André, 5, 21, 123, 204, 205, 208,
209, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 220,
222, 224, 225, 226, 227, 231, 232, 233,
234, 235, 237, 238, 247, 341, 342, 343,
374, 415, 433, 434

Brunel Pierre, 17, 18, 19, 46, 282, 470,
471, 477

Buck-Morss Susan, 101, 103, 117, 118,
462

Bunyan John, 3, 37, 38, 39, 420

C

Caillois Roger, 16, 76, 77, 78, 94, 95, 96,
123, 124, 462, 471

Camus Albert, 5, 248, 249, 250, 251, 252,
254, 255, 275, 279, 280, 354, 358, 434,
458

Čapek Josef, 5, 39, 72, 78, 190, 192, 244,
245, 246, 250, 256, 257, 258, 259, 260,
261, 262, 263, 264, 265, 266, 276, 291,
298, 308, 326, 415, 456, 457, 481, 483

Čapek Karel, 58, 193, 197, 263, 455

Cazotte Jacques, 143, 421

Černý Václav, 267, 276, 277, 281, 354,
460

Červinka Jaroslav, 267, 452

Chalupecký Jindřich, 21, 22, 24, 267, 269,
273, 278, 279, 280, 288, 289, 290, 291,
292, 293, 312, 334, 335, 336, 337, 338,
339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346,
350, 356, 359, 360, 362, 364, 368, 369,
372, 373, 374, 375, 376, 378, 379, 383,
384, 387, 391, 392, 393, 394, 396, 407,
436, 452, 453, 454, 463

Champfleury, 132, 133, 137, 138, 140,
141, 146, 149, 423, 451, 463

Chauvin Danièle, 2, 18, 79, 469, 471, 479

Chlumecký Adam, 185, 423

Citron Pierre, 15, 16, 93, 94, 137, 148,
464

Cohn Norman, 30, 464

Comtesse Dash, 148

Crawford Francis Marion, 177, 423

Crevel René, 227, 235

D

Daumal René, 340, 349, 350, 435

De Martino Ernesto, 51, 464

Deleuze Gilles, 128, 215, 454, 464

Dittmer Adolphe, 147, 423

Duby Georges, 30, 63, 464

Dumas Alexandre, 137, 146, 152, 423

Durand Gilbert, 73, 80, 85, 87, 399, 414,
464

E

Eliade Mircea, 22, 209, 471
Eliot Thomas Stearns, 289, 360, 381, 407,
436
Éluard Paul, 227, 235, 293, 341, 436
Erben Karel Jaromír, 43, 77, 424
Estang Luc, 281, 286, 436

F

Fargue Léon-Paul, 5, 21, 220, 225, 228,
235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242,
243, 417, 436, 437
Favart Charles Nicolas Joseph Justin, 143,
421
Follain Jean, 6, 274, 281, 282, 283, 284,
339, 352, 353, 354, 397, 401, 402, 404,
405, 437
Fournel Victor, 151, 164, 165, 166, 424

G

Gadamer Hans-Georg, 12, 302, 465
Galmiche Xavier, 2, 37, 66, 67, 68, 69, 70,
71, 72, 74, 75, 76, 77, 78, 80, 81, 82,
86, 175, 193, 252, 258, 268, 272, 297,
298, 300, 305, 306, 307, 309, 311, 313,
314, 318, 320, 322, 326, 327, 328, 329,
330, 331, 332, 421, 424, 426, 440, 454,
455, 461, 483

Gautier Théophile, 108, 110, 111, 113,
167, 424, 448
Goncourt Edmond de, 143, 150, 183,
239, 424
Grebeníčková Růžena, 65, 81, 82, 83, 84,
448, 449
Gross František, 23, 334, 339, 340, 341,
350
Grossman Jan, 268, 289, 292, 293, 372,
382, 393, 455, 465
Guillevic Eugène, 6, 274, 281, 282, 283,
339, 386, 397, 398, 399, 400, 401, 437,
438, 446, 459

H

Hájek Jiří, 67, 292, 293, 455
Halas František, 265, 277, 306, 360, 438
Haman Aleš, 52, 153, 156, 165, 166, 332,
333, 448, 449, 455
Hamon Philippe, 150, 465
Hanč Jan, 267, 272, 318, 333, 339, 340,
453
Hauková Jiřina, 6, 340, 346, 386, 398,
406, 407, 408, 409, 410, 436, 438, 479
Hejda Zbyněk, 276, 396, 454
Hodrová Daniela, 25, 64, 65, 84, 88, 389,
449, 458, 465, 466
Holan Vladimír, 6, 190, 202, 268, 270,
271, 272, 275, 280, 295, 296, 297, 298,

- 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306,
307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314,
315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322,
323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330,
331, 332, 333, 337, 340, 346, 369, 382,
417, 438, 439, 440, 452, 455, 456, 459,
460, 480
- Houwald Ernst von, 71, 425
- Hrabal Bohumil, 5, 166, 250, 252, 253,
254, 255, 272, 313, 359, 362, 440, 454,
483
- Hrbata Zdeněk, 2, 59, 64, 65, 69, 188,
253, 449, 460, 466
- Huart Louis, 95, 121, 160, 185, 425
- Hudeček František, 6, 23, 323, 327, 334,
335, 337, 339, 340, 341, 345, 346, 347,
348, 349, 350, 351, 352, 354, 355, 357,
358, 361, 387, 407, 441, 457, 458, 482,
484
- J**
- Janoušek František, 6, 334, 335, 336, 337,
338, 339, 346, 452, 453
- K**
- Kainar Josef, 6, 277, 337, 340, 354, 402,
403, 404, 405, 406, 407, 441, 454
- Kalista Zdeněk, 190, 199, 201, 202, 441
- Karásek ze Lvovic Jiří, 4, 45, 167, 171,
172, 173, 174, 175, 177, 425
- Karfík Vladimír, 332, 363, 364, 456
- Kolář Jiří, 6, 255, 267, 312, 314, 315, 316,
332, 333, 334, 337, 340, 345, 346, 347,
351, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365,
366, 367, 368, 369, 370, 376, 379, 382,
384, 388, 389, 390, 398, 441, 442, 453,
456, 480
- Komenský (Comenius) Jan Amos, 9, 37,
72, 78, 258, 261, 264, 421, 459
- Kotalík Jiří, 340, 449, 456
- Kracauer Siegfried, 31, 466
- Králík Oldřich, 81, 300, 306, 448, 449,
456, 466
- Krejčí Karel, 43, 64, 67, 168, 172, 449
- Kubin Alfred, 125, 188, 189, 442
- L**
- Langlois Eustache-Hyacinthe, 110, 425
- Lemer Julien, 134, 135, 136, 137, 143,
144, 426
- Leppin Paul, 168, 177, 442
- Lesage Alain-René, 142, 421
- Lhoták Kamil, 288, 340, 345, 386, 387,
388
- Lopatka Jan, 269, 270, 289, 290, 456, 467

M

Mácha Karel Hynek, 3, 5, 6, 8, 14, 42, 43,
63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72,
73, 74, 75, 76, 77, 78, 80, 81, 82, 83,
84, 85, 86, 87, 88, 113, 122, 202, 203,
245, 253, 256, 265, 276, 319, 320, 321,
324, 325, 327, 336, 414, 417, 426, 447,
448, 449, 450, 451, 483

Machar Josef Svatopluk, 43, 168, 197,
427

Macura Vladimír, 68, 467

Maffesoli Michel, 97, 467

Marès Antoine, 151, 156, 157, 158, 161,
163, 165, 428, 473

Masaryk Tomáš Garrigue, 196, 197, 198,
264, 407, 435, 480

Mercier Louis-Sébastien, 17, 135, 139,
145, 421

Meyrink Gustav, 177, 442

Michelet Jules, 30, 60, 239, 427

Mickiewicz Adam, 59, 60, 61, 71, 427,
448

Murger Henry, 39, 152, 156, 157, 427

N

Navrátil Václav, 23, 24, 277, 293, 356,
357, 380, 381, 457, 467, 468

Nebeský Václav Bolemír, 15, 55, 153, 427

Neruda Jan, 4, 45, 83, 93, 101, 150, 151,
153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160,
161, 162, 163, 164, 165, 166, 172, 184,
225, 295, 296, 333, 415, 417, 427, 428,
448, 449, 450, 451, 473

Nerval Gérard de, 4, 65, 112, 132, 133,
134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 142,
143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 211,
232, 237, 240, 303, 392, 413, 421, 428,
429, 450

Nezval Vítězslav, 5, 21, 189, 190, 198,
199, 202, 203, 225, 226, 227, 228, 229,
230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 238,
242, 243, 244, 246, 247, 248, 267, 277,
298, 314, 340, 341, 358, 372, 385, 392,
414, 415, 443, 458, 468

O

Opelík Jiří, 257, 260, 263, 264, 265, 266,
295, 296, 300, 308, 323, 324, 330, 456,
457

P

Pascal Blaise, 153, 176, 259, 263, 422,
473

Patočka Jan, 81, 82, 86, 449

Pechar Jiří, 354, 355, 460

Péret Benjamin, 227

Pešat Zdeněk, 312, 344, 393, 482
Petříček Miroslav, 268, 468
Petrová Eva, 23, 344, 347, 348, 350, 351,
352, 353, 355, 358, 387, 393, 457, 459,
482
Pichois Claude, 18, 19, 65, 95, 96, 108,
109, 130, 132, 137, 139, 143, 145, 412,
449, 450, 468
Poe Edgar Allan, 96, 100, 114, 115, 429
Ponge Francis, 274, 275, 282, 386, 397,
443
Pötzl Eduard, 183, 429
Privat d'Anglemont Alexandre, 137, 139,
145, 429
Procházka Arnošt, 59, 167, 168, 172, 265,
460
Prokopová Zdeňka, 36, 447
Proust Marcel, 114, 127, 128, 129, 215,
216, 391, 444, 454

R

Rilke Rainer Maria, 303, 306, 307, 308,
320, 321, 326, 344, 430
Rimbaud Arthur, 131, 150, 219, 273, 306,
347, 430
Ripellino Angelo-Maria, 9, 177, 250, 254,
317, 469
Rouart Marie-France, 46, 47, 48, 52, 54,
56, 57, 195, 471

Rousseau Jean-Jacques, 10, 15, 16, 18,
19, 89, 93, 94, 131, 137, 138, 147, 148,
412, 422, 450, 464, 468

S

Saint-Exupéry Antoine, 260, 444
Šalda František Xaver, 155, 168, 172, 182,
198, 295, 450
Sartre Jean-Paul, 275, 276, 354, 386, 444
Scherrer Marie, 156, 157, 158, 450
Sebastian Mihail, 238, 243
Sicard, 142, 248, 431
Smetana Bedřich, 104, 340, 379, 387, 445
Smetana Jan, 340, 379
Soupault Philippe, 5, 21, 189, 205, 208,
212, 213, 214, 219, 220, 222, 224, 225,
342, 434, 443, 445, 459
Srp Karel, 23, 351, 353, 356, 357, 387,
457
Starobinski Jean, 89, 90, 450
Stierle Karlheinz, 10, 17, 19, 20, 25, 95,
98, 99, 105, 117, 119, 120, 121, 122,
126, 128, 227, 228, 229, 230, 238, 413,
469
Štyrský Jindřich, 227, 234, 235, 341

T

Tadié Jean-Yves, 208, 210, 211, 473

Taufer Jiří, 243, 244, 458
Teige Karel, 198, 199, 226, 291, 293, 294,
458
Toman Karel, 4, 178, 179, 180, 181, 182,
196, 197, 248, 445, 446
Tortel Jean, 386, 387, 397, 398, 446
Toyen, 227
Trávníček Jiří, 278, 279, 363, 379, 382,
389, 394, 456, 458, 483
Tureček Dalibor, 151, 153, 155, 166, 451

V

Václavek Bedřich, 153, 371, 459
Valéry Paul, 202, 212, 220, 228, 236, 269,
274, 289, 306, 344, 374, 446
Van Tieghem Philippe, 18, 64

Vrchlický Jaroslav, 4, 15, 59, 167, 168,
169, 171, 172, 177, 178, 423, 431, 447,
448, 450, 480, 482

W

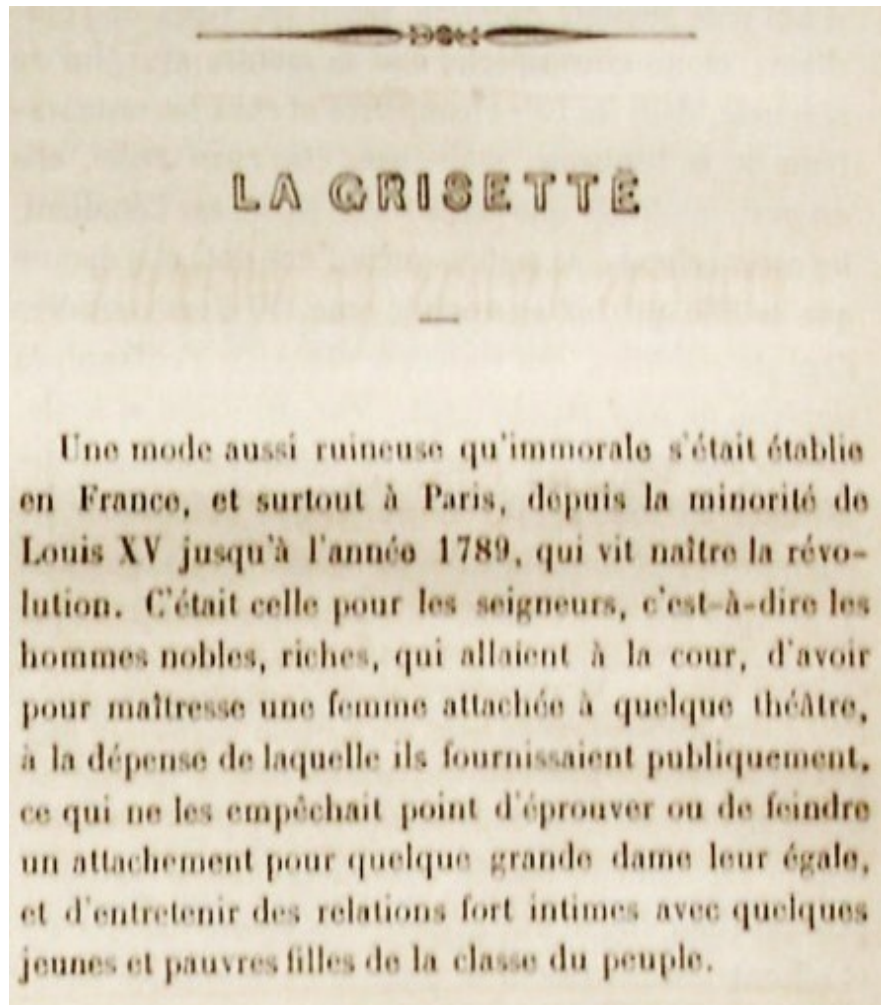
Wellek René, 71, 72, 451
Wolker Jiří, 4, 198, 199, 200, 201, 202,
371, 414, 441, 446
Wunenburger Jean-Jacques, 79, 469, 472

Z

Zívr Ladislav, 339, 340, 341, 350, 446

ANNEXES

Annexe 1 : illustration du chapitre I. 3. 1. Paris au début du XIXe siècle – un bouleversement architectural et social



« La Grisette », *Le Diable à Paris*, Paris, Saveur-Galez, 1^{ère} année, No.2, mars 1859,
p. 5.

Annexe 2 : illustration du chapitre I. 3. 1. Paris au début du XIXe siècle – un bouleversement architectural et social

1^{re} Année. — N° 17. TRENTE CENTIMES Mardi 24 Mai 1859.

BUREAUX
RUE DE L'ARBRE SEC, N° 19,
près la rue de Rivoli.

PRIX D'ABONNEMENT
PARIS
En 30... 45 fr. | Trois mois... 4 fr.
Six mois... 8 » | Un numéro... 30 c.

LES ABONNEMENTS
DATENT DU 1^{er} DE CHAQUE MOIS.

LE DIABLE A PARIS paraît tous les mardis.
200 numéros par an.

Toute publication dont il est question dans le présent prospectus doit être adressée, ainsi qu'il est dit ci-dessous, à nos bureaux, ainsi qu'il est dit ci-dessous, à nos bureaux, ainsi qu'il est dit ci-dessous, à nos bureaux.



BUREAUX
RUE DE L'ARBRE SEC, N° 19,
près la rue de Rivoli.

PRIX D'ABONNEMENT
DÉPARTS
En 30... 48 fr. | Trois mois... 5 fr.
Six mois... 10 » | Étranger la taxe en sus.

LES ABONNEMENTS
DATENT DU 1^{er} DE CHAQUE MOIS.

Les manuscrits non insérés restent brûlés.

Écriture: Drouot ou son successeur, rue d'Anjou-Saint-Hippolyte, n° 12. — Adresser aux bureaux, et aux directeurs des postes.

LE DIABLE A PARIS

ACTUALITÉS PAR HADOL (V. LA SUITE A LA PAGE 5).



Plus besoin de fusils! Avec un soufflet Vicat, je me charge de détruire tous ces insectes d'Autrichiens.



L'amorce aux Contes. Un paquet de chandelles!



Le soleil de Narango et le soleil de la nouvelle armée d'Italie. Comme deux rivaux, on voyait deux soleils — Courir après le fun de l'autre.



COQUILLE, M^{re} LEVINS VENDRIUM et ses amis

Louis Germainot ayant jeté tous ses secrets aux libres penseurs — Cherche un légume pour l'offrir à M. About.



Les dernières larmes d'un olivier malheureux. — Donne-moi mes trois millions, ou je m'en vais.



Dans le service de l'Autriche. Le militaire veut ses 11 che! — Chacun sait ça.

Le Diable à Paris, Paris, Saveur-Galez, 1^{er} année, No.17, le 14 mai 1859.

Annexe 3 : illustration du chapitre I. 3. 2. La modernité et la poésie : Paris des années 1850 comme source d'inspiration baudelairienne

Dans un cabinet de lecture du boulevard Montmartre, où l'on paie sept francs ce qui partout ailleurs n'en coûte que cinq, le *Diabte à Paris*, après avoir lu les journaux, s'était endormi, comme s'il était académicien, dans un fauteuil qui n'est pas aussi bien rembourré que le 41^e de M. Arsène Houssaye.

Réveillez-vous, monsieur, lui dit le garçon, en lui frappant trop familièrement sur l'épaule... Vous avez payé la séance cinq sous... Vous avez lu les journaux... il faut partir : ici, on ne dort pas.

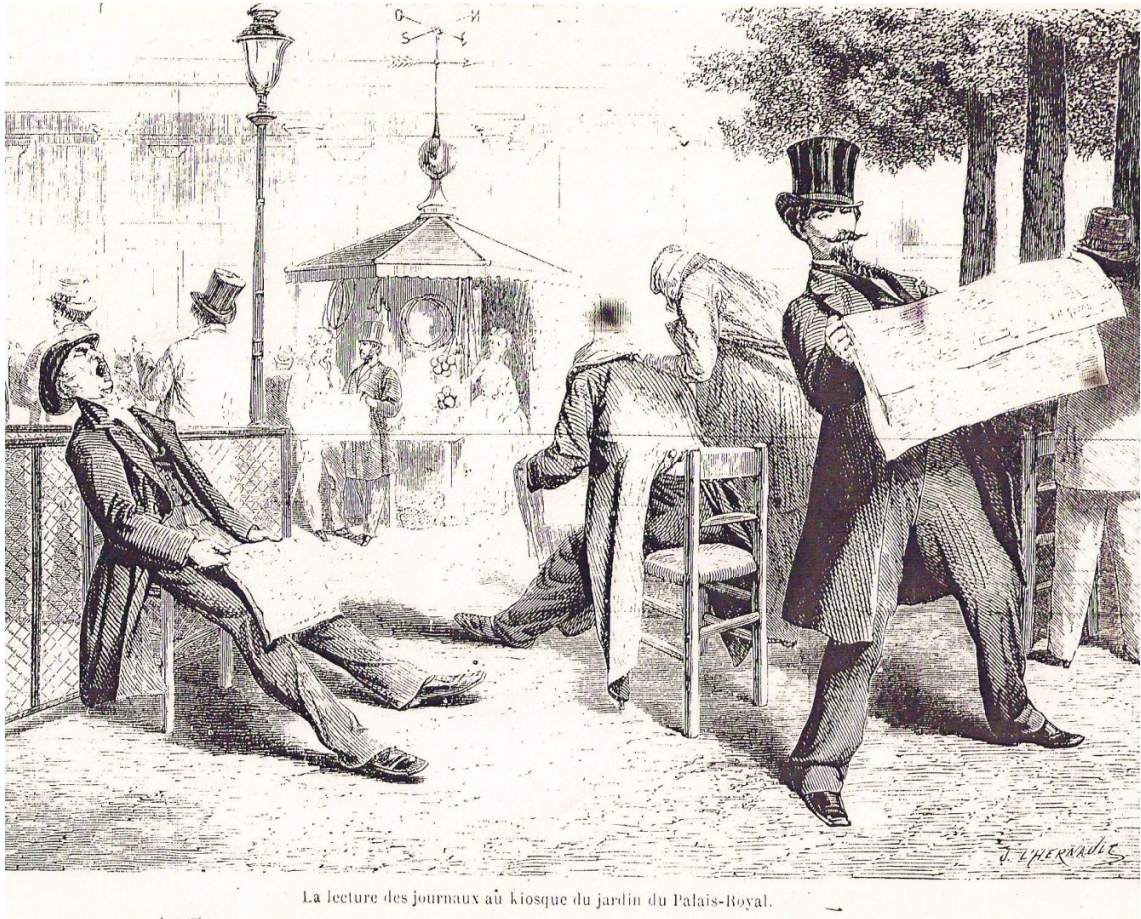
— Mais je ne dors pas, parbleu... je réfléchis.

— Vous réfléchissez ?... eh ! bien, monsieur, sachez qu'ici, on paie un supplément pour réfléchir !

Je recommande ce cabinet de lecture à ceux qui aiment les suppléments !

Le Diable à Paris, Paris, Saveur-Galez, 1^e année, No.17, le 14 mai 1859.

Annexe 4 : illustration du chapitre I. 3. 8. Le Paris de Gérard de Nerval : une promenade entre réalité, rêve et souvenir littéraire

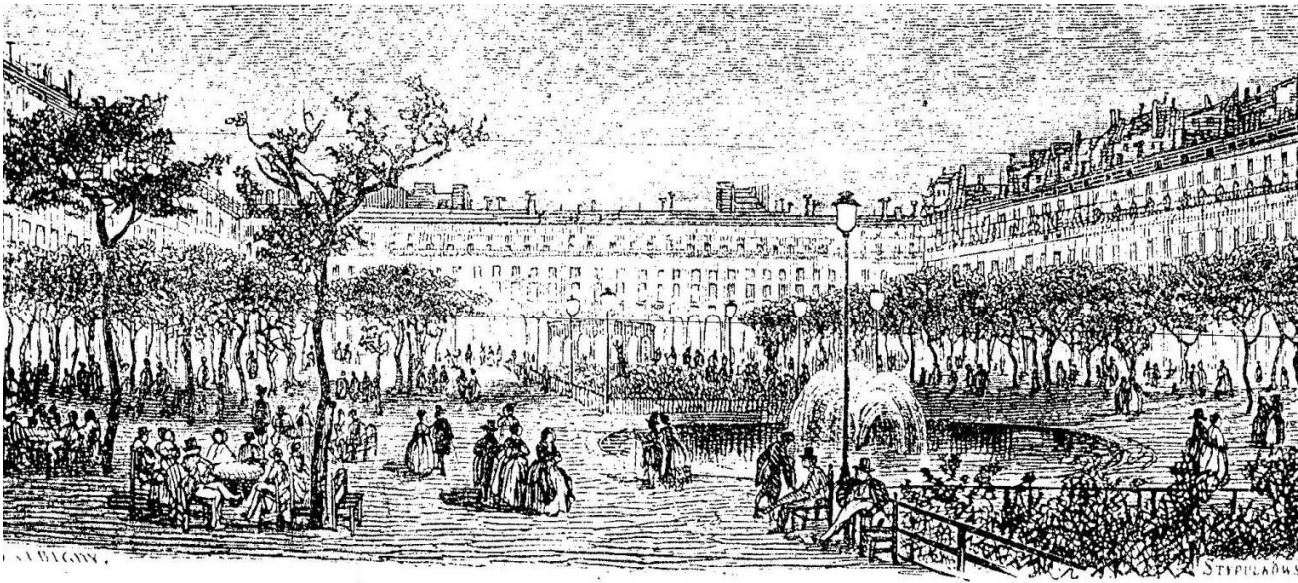


L'occupation favorite des flâneurs parisiens.

J. L'Hernauls « La lecture des journaux au kiosque du Palais-Royal ».

Source : les archives de la Bibliothèque nationale de France.

Annexe 5 : illustration du chapitre I. 3. 8. Le Paris de Gérard de Nerval : une promenade entre réalité, rêve et souvenir littéraire

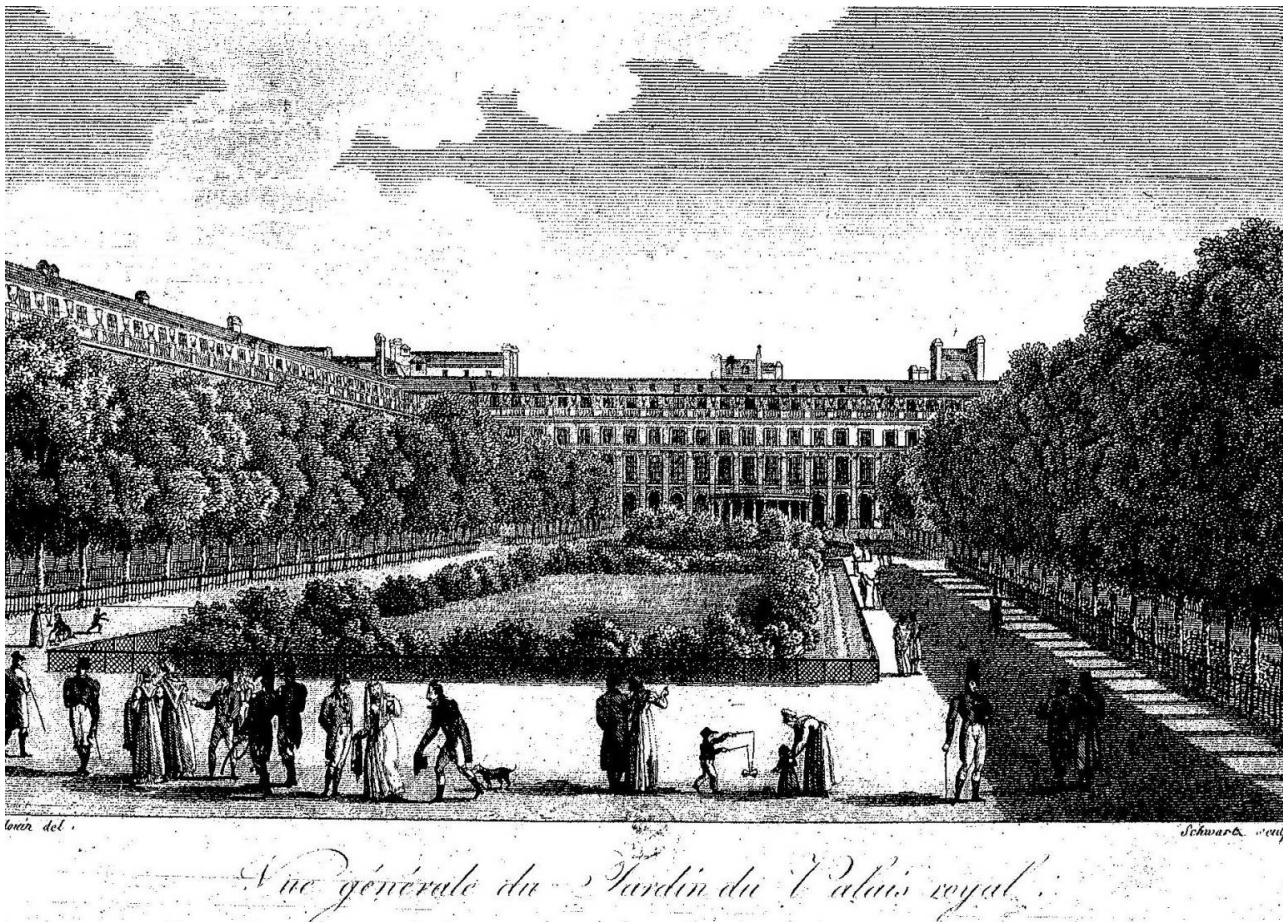


Jardin du Palais National.

Le jardin du Palais National, 1855.

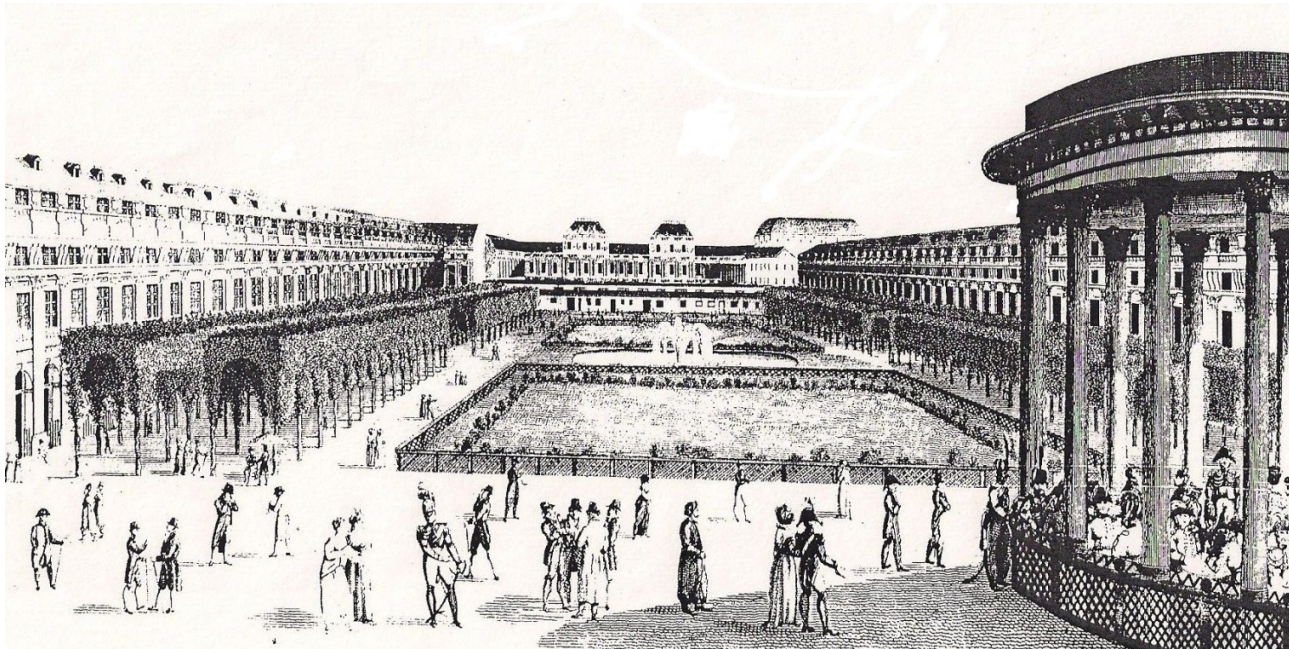
Source : les archives de la Bibliothèque nationale de France.

Annexe 6 : illustration du chapitre I. 3. 8. Le Paris de Gérard de Nerval : une promenade entre réalité, rêve et souvenir littéraire



Source : les archives de la Bibliothèque nationale de France.

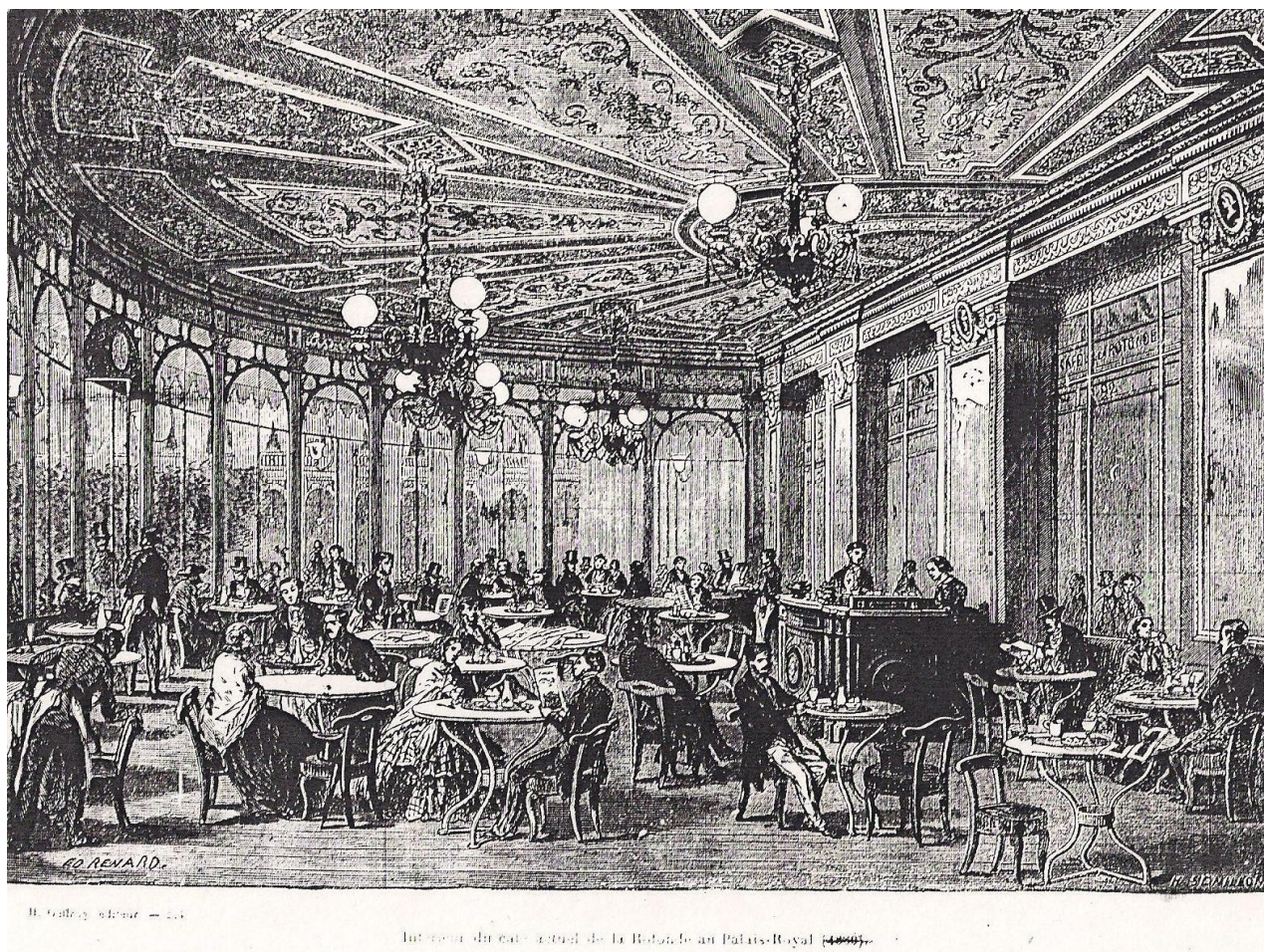
Annexe 7 : illustration du chapitre I. 3. 8. Le Paris de Gérard de Nerval : une promenade entre réalité, rêve et souvenir littéraire



Vue générale du jardin du Palais-Royal.

Source : les archives de la Bibliothèque nationale de France.

Annexe 8 : illustration du chapitre I. 3. 9. Jan Neruda, un flâneur tchèque à Paris



Intérieur du Café de la Rotonde au Palais-Royal, 1856.

Source : les archives de la Bibliothèque nationale de France.

Annexe 9 : illustration du chapitre I. 3. 9. Jan Neruda, un flâneur tchèque à

Paris

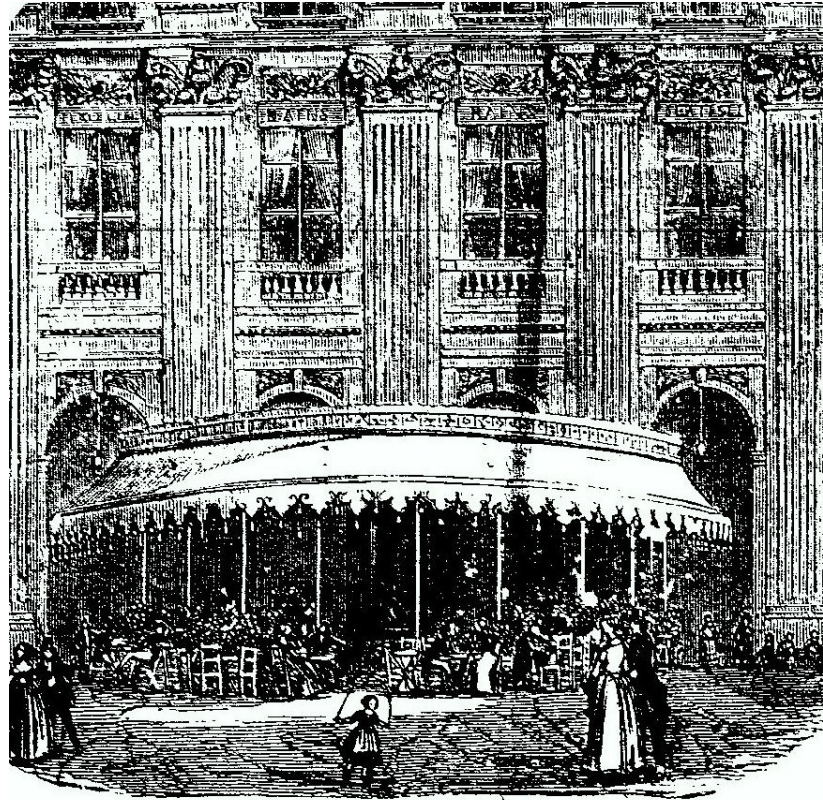


La terrasse du Café de la Rotonde au Palais-Royal.

Source : les archives de la Bibliothèque nationale de France.

Annexe 10 : illustration du chapitre I. 3. 9. Jan Neruda, un flâneur tchèque à

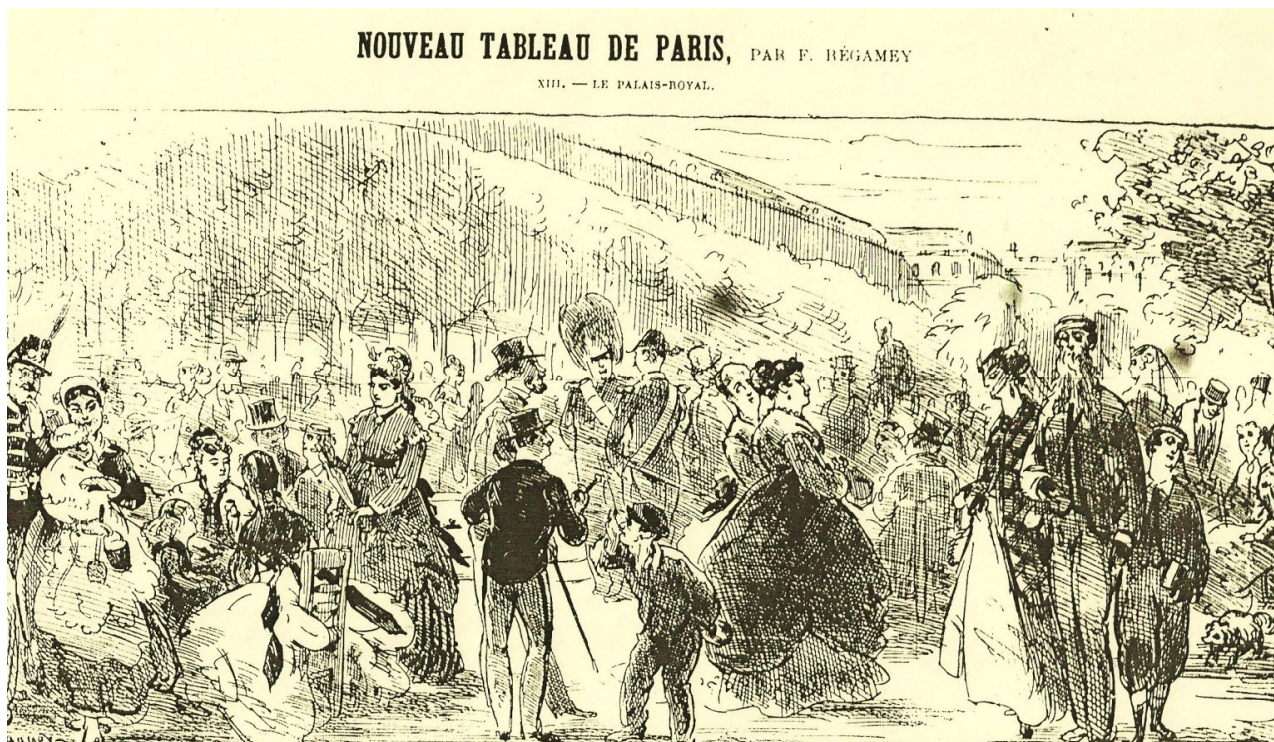
Paris



Vue extérieure du café de la Rotonde, au Palais-Royal

Source : les archives de la Bibliothèque nationale de France.

Annexe 11 : illustration du chapitre I. 3. 9. Jan Neruda, un flâneur tchèque à
Paris



La foule au jardin du Palais-Royal, 1867.

Source : les archives de la Bibliothèque nationale de France.

Annexe 12 : illustration du chapitre I. 4. Les pèlerins, vagabonds et dandys
dans la littérature tchèque au tournant des siècles

**4. 1. Jaroslav Vrchlický – *Písně poutníka* [Les chants d'un pèlerin] ; une
représentation du poète en Ahasvérus ou un renouveau du mythe du Juif errant à la
fin du XIX^e siècle en Bohême.**

Jaroslav Vrchlický

Extraits des Chants d'un pèlerin

(Prague, J. Otto, 1895)

Dedicacé à J. V. Sládek pour son cinquantième anniversaire, en mémoire de notre franche
amitié.

Ich bin ein Pilgerim und Wandersmann.

K. F. Meyer

Plus à me frapper on s'amuse,

Tant plus de marteaux on y use.

Ancien « Ex libris »

I.

Le paysage était vaste.
Vers l'horizon un lopin de terre
labourée s'étendait
au pied des rochers, dans un détroit
un marécage en boue se transformait ;
sur le chemin où je posais mes pas
un frémissement de populages d'or
une cigogne, vigilante, toujours sur un pied,
se tenait près du barrage.

Pas une personne, pas un qui vit,
Juste moi ci – là cet oiseau ;
seul un nuage surgit
et fond dans l'ombre du couchant onirique.
Un sentiment tassé n'a de cesse
de force se soulève et remue
dans mon âme solitaire
jusqu'à ce qu'il se redresse.

Mais à qui le révéler ? – Je n'ai ni compagnons,
ni compagne !
J'erre seul de par le monde, en cercle,
dans le monde plein d'erreurs et de mensonge,
de dissimulation vile, au chapeau de fou,
d'égoïsme sans bornes,
sa paume est vide point de gain
chez ce tyran aux menottes préparées.

Je songeais à Saint François,
méconnu des gens
cœur embrasé par l'amour
il alla dans les champs
aux poissons, aux oiseaux faire son cours
à sa sœur lune, aux frères nuages
il délivra son message.

Je n'ai pas tant d'amour,
ni de bienveillance pour tous,
pas de stigmates pas de rides,
je ne jeûne pas jour et nuit
les forces me manquent
pour prier avec passion
vénérer l'unique
Créateur et création !

Et je n'ai pas la fierté immense
d'être à part, solitaire
de revêtir la cap de silence
de stoïque tranquillité.
Point de colère ni de rage
envers les auteurs
de ma perte
un reste d'élan – un chant
gît dans mon cœur mourant.

Une ultime fois, alors,
dans le bruissement du monde assourdi
que retentisse le son

que l'araignée grise tissa de mes dits ;
écoute bien, ma sœur cigogne,
je chanterai ma vision
du tourbillon du monde
alors que mes forces s'en vont.

II.

Nombreux sommes-nous partis –
le monde était bel ;
l'un chantait – l'autre à boire apprenait,
le troisième pour les filles faisait querelles ;
quel était notre but ?

Celui qui chantait – depuis longtemps s'est tu,
celui qui aimait boire – boit aujourd'hui, moine,
celui qui se battait, sage et calme, tâte
son ventre dodu.

Moi, pour les autres ni raisin ni figue, guère intéressant,
attiré vers les lointains, vers la Terre Sainte
taciturne et muet alors je les suis
en disant : « Prends-moi comme je suis ! »

Les années passent, déjà je rentre,
étrangères sont la ville et la caverne,
étranger est l'homme, seul, le ciel étoilé
bizarrement plus près me paraît !

Un grand calme dans mon âme,
mêmes si usé, même si juste unique,
dans les ténèbres, observant le fond de tout,
je marche, ignorant vers où.

III.

Il y a des années, je visitai
un monastère de Province. Je fus affablement accueilli
par un abbé gris en habit simplet.

Deux fois je vis la pleine lune en ce lieu
et je ne pouvais toujours pas faire mes adieux ;
le monastère fut une aire d'arts et métiers.

L'abbé fut un sage, une personne hors norme,
à table il conféra de tous
les secrets de la vie de l'homme

plus d'une fois il entama une dispute,
plus d'une fois il l'abandonna en ma faveur,
puis il se releva et mena, avec ferveur, de nouvelles enquêtes

sur le secret de l'espace et du changement,
sur temps, sort, éternité et tombe,
sur la vie qui a si peu de valeur.

Ensemble nous déchiffrâmes le bien et la malveillance

récompense, mort, responsabilité des faits
le droit des tyrans et la peine des enfants.

Nombreux furent nos différends.
Vint le temps de mes adieux
en vérité, je partis attristé.

L'abbé m'embrassa et me dit :
« Mon très cher frère,
Puis-je te passer une petite pensée ?

Écoute-la et tu seras bien arrivé :
il te manque une idée fixe du monde,
pour cette raison tes pas sont erronés. »

Souvent, mes souvenirs m'amènent, des années plus tard,
au monastère et auprès du bon vieillard
mais qu'était sa phrase bizarre ?

Une idée fixe ! Quel beau cliché !
qui peut l'avoir en vivant
sauf des Zélotes et des moralistes ordonnée ?

Mais celui qui à chaque coup de vague souffre
qui tremble comme une harpe à chaque souffle
qui eut la poésie pour nourrice

Celui que le moindre son de la forêt,
chaque émotion, pulsion du cœur,
joie et soupir attendrissent.

A celui qui erre dans la majestueuse lueur infinie
du *theatrum mundi*
et à travers la fête aveugle et involontaire

À celui qui n'est qu'une ombre sur un mur
avoir une idée fixe sonne comme un cliché,
et représente une brique dont l'esprit serait bouché.

Je veux voir – percer des chaînes, rester libre!
Mon bon vieillard au calme du monastère
sois loué dans ton équilibre !

Qui prête l'oreille à tout ce qui se passe
qui voit tout au monde
et qui vole en hauteur et dans les aires basses,

A honte des idées fixes, crois-moi,
nous vivons des hauts et des bas
le premier trait humain est notre changement

Garde ta foi ! – cent fois déchiré par la passion
car je suis un homme et ainsi vais-je rester
plein d'élans d'efforts, par le fouet du désir cinglé.

Que mes regards opaques fixent les étoiles
que je gagne ou je cède dans une dure bagarre
qu'au soleil, par brouillard, dans les nuages je m'égare

Je te laisse avec ta réflexion légère

avec des idées arrêtées perd tout de suite
celui qui veut aller en guerre.

J'attends où la balance du jugement de l'ange
en terme de nos voies au dessus de ta stabilité
et de ma mouvance se penche.

Tu ne voulais pas te déplacer, moi je souhaitais aller plus loin, c'en est assez.

[...]

XXI.

Un jour nouveau, une nouvelle journée,
au-dessus des toits scintille
ma nouvelle route, mon nouveau but
déterminés par toi, mon Dieu !

Une nouvelle nuit, une nouvelle nuit,
qui viendra à mon secours ?
Pourvu qu'au moins de nouveaux rêves
brillent sur ceux qui sont vieux.

XXII.

Toujours en avant et plus loin, tout le temps,
au long des mers, au cœur des roches
je ne cesse de chercher, quelque chose :
est-ce le chemin qui mène au ciel ?

Je sais par où il ne passe pas
ni rime ni psaume ne m'aideront
la route est muette
les étoiles le connaissent à peine, lumières secrètes

Est-ce le Dieu que je cherche ?
Le grand mouvement du monde ?
Le doux artifice de l'amour ?
Est-ce la vérité ? Moi-même je l'ignore !

Je n'ai de cesse, je dois aller plus loin, continuer,
la lune au-dessus de moi est comme un bouclier
et le monde autour comme un mythe
je suis un mystère à tout et à moi-même.

Je mourrai. Peu importe. Demain, tout à l'heure...
Toute chose aura un nouveau cours
il y aura une nouvelle joie, une nouvelle horreur...
est-ce cela le chemin qui mène au ciel ?

XXXII.

Je chantais sur ma route,
oubliant les gens ;
le merle, la grive et le moineau
accompagnaient mon chant
le bon Dieu saura nous trier au jugement
Chacun pour soi son ton poussait
aucun de nous n'imaginait
être privé de sa chansonnette

par une mauvaise langue en quête.

Merle, grive et moineau dans un champ
aux buissons et aux arbres offrent leurs chants...
Mais contre moi on leva un bâton
« Aie honte de copier des chansons ! »
Tu as tort, mon cher frère,
il y a beaucoup mieux à faire
je n'ai même pas peur
je chante à mon goût, plaise à Dieu,
quel dommage - tu traînes dans la poussière
mon domaine est le plein air !

XLI.

Ahasvérus arpente le monde, me dit-on,
depuis des siècles, compagnon,
dans la neige d'hivers, dans les printemps fleuris
habillé en loques, déchiré, sali.

Tignasse grise et visage ridé
par la lutte de jour et de nuit
mais dans ses yeux profonds, agités,
une flamme ardente luit.

je ne sais combien de fois on m'a narré
cette légende au temps de mon enfance.
Si un jour sur mon chemin il allait
je crierais de joie : quelle chance !

Depuis toujours je chéris un souhait,

sur mes chemins de pèlerin
entrevoir ses traits
sur une route sinueuse.

Souvent par les montagnes glacées
ou sur le littoral,
je rêvais – encore une seconde passée
et je le verrai, comme sur un portrait idéal.

Comme s'il m'évitait, attentivement,
toute tentative était vaine,
j'allais toujours seul sur les chemins
accompagné de sa peine.

Puis, le temps grava de gros plissements
sur mon visage,
jeta à bas ma fière nuque,
saupoudra mes cheveux de blanc.

À la montagne, dans un chalet frais
où me menait ma voie
vers moi une ombre se dépêchait
mon frère, c'est toi !

Je tâtonne, les mains en l'air,
un mirage, disparu, de passage ;
et moi, envahi par le désir comme par la mer
au lit repose, silencieux, sage.

Le matin tout se justifie :
un miroir au mur

en face de la porte repose
et dedans les traits durs

- mon visage tracé, vieux
et une lueur me font appel,
une flamme brûle dans mes yeux,
d'un feu éternel.

Et je sentais le symbole se vêtir
de la cape d'un fantôme sournois
tout comme la vérité l'étoffe du poème rejoint :
Ahasvérus, c'est moi !

LXXXIX.

(Le pèlerin prend congé)

Avant de disparaître au coin du rocher
nommé la Mort j'aimerais dire ces mots :
j'ai chanté aux miens, pas aux étrangers

Peut-être –y-at-il un plus humble souhait ?
Je ne demande ni louange ni applaudissements pour mes rimes,
Je ne veux qu'être écouté.

Je ne me mets même pas en avant
il suffit, j'en suis absolument sûr
que je fus toujours pur.

Et sur cela je peux m'en aller, calmement.

Annexe 13 : illustration du chapitre I. 4. 3. Karel Toman – *Sluneční hodiny, Tuláci* (1908) [Le cadran solaire, Vagabonds] ; la poésie prolétarienne ; le pèlerinage du peuple

KAREL TOMAN, *Člověk a básník, Korespondence z let 1899-1914 s úvodem a poznámkami Emmanuela Lešehrada* [Homme et poète, Correspondance de 1899 à 1914 introduit et annoté par Emmanuel Lešehrad], Prague, Nakladatelství Otto, « Malá Ottova knihovna » [« Petite bibliothèque d'Otto »], vol. num. 79-86, 1947, pp. 72-73.

Paris, le 14 novembre 1908
(Toman reste à Paris jusqu'à février 1908)

Je ne fuis pas mais je pars vaincu. Ma force morale est trop faible pour Paris, ma volonté est molle. C'est une ville que tu aimes et détestes en même temps. Plus belle dans les souvenir qu'en réalité. J'ai commencé à écrire beaucoup de choses sur Paris mais je n'ai rien terminé. À tel point suis-je faible devant cette dévoreuse d'âmes.

Je suis désireux de calmes soirées de mon enfance dont je me souviens, lorsque pendant la moisson on rentrait en famille à la maison sous les peupliers, affamés mais pas grossiers.

Je suis dégoûté de la formalité et de la politesse parisienne, un vernis abominable qu'il suffit de gratter légèrement et l'on perçoit une grandiose grossièreté et une glotonnerie pour l'argent. Sans argent tu cesses d'être un homme.

Annexe 14 : illustration du chapitre I. 4. 4. Gigrle ou le gommeux pragois

Universal Bibliothek

2065

Wien

Herausgegeben

Von

Eduard Pötzl

Skizzen von Eduard Pötzl
(Esquisses d'Eduard Pötzl)

Leipzig

Verlag von Philipp Reclam jun.

1883-1886

Porträts

DER PILGER

(PELERIN)

pp. 5-10.

Porträts.

Der Pilger.

Von allen Straßenfiguren Wiens ist der Pilger die eigentümlichste. Jeder Wiener weiß, daß der hier gemeinte Pilger keineswegs mit den frommen Pilgrimen zu verwechseln ist, welche ihre besondere Bußfertigkeit durch eine Wallfahrt nach dem heiligen Lande bethätigen. Diese Pilgrime kommen übrigens auch nur mehr im „Lanubäuser“ vor, wo sie die Anwesenden durch schönen Gesang erfreuen, oder auf Maskenbällen, wo sie sich soweit vergessen, herumtanzten, daß die Muscheln auf ihren härenen Gewändern klappern, welches sicherlich nicht die rechte Art ist, eine schuldbeladene Seele von ihrer Sündenlast zu befreien.

Der Wiener Pilger, im Volksmunde „Pülcher“ genannt, führt seinen Namen bloß von der Wanderlust, die ihn erfüllt und antreibt, einzeln oder in kleinen Trupps die Stadt jeglichen Tag kreuz und quer zu durchmessen. Seine typisch gewordene Erscheinung: weicher schmalrandiger Hut, unter dem die „Sechser“ herausfordernd ihre gekrümmten Spitzen sehen lassen; kurze, mehr oder minder sadenscheinige Jacke; Beinkleider, eng an den Knien, glockenweit an den Füßen; eiliger Gang mit großen Schritten bei vorgebeugtem Oberkörper; beide Hände in die Hosentaschen versenkt — diese Gestalt stößt uns allenthalben in Wien auf. Sie ist untrennlich von der Burgmusik, von jeder „schönen Leich“, von der Donaulände, von einem auf der Straße gefallenem Gaul, vom Wurstelprater und den angrenzenden Wiesen, vom Dornbacher Walde, von den Passanten der Linien, von den ersten Kornfeldern außerhalb der Stadt, wie vom

Stefansdom, in dessen mächtigem Schatten man zur Sommerszeit allemal ein paar solcher Pilger hingelagert anzutreffen vermag.

Stets haben mir diese Burschen Interesse eingeflößt und ich versuchte zu ergründen, wovon sie eigentlich leben; denn insgemein betteln sie nicht, stehen auch nicht im Verdachte, einer Verbrecher-Genossenschaft anzugehören, und aus ihren, von Luft und Sonne mit der sogenannten „Praterfarb“ bedeckten Gesichtern spricht meist die beste Laune von der Welt. Um der Sache auf den Grund zu kommen, beschloß ich eines Tages, einem ungewöhnlich verrissen aussehenden alten Pilger unauffällig nachzugehen. Dieser Mitbürger hatte es so eilig, daß ich annehmen mußte, er sei höchst dringlich zu einer unaufschiebbaren Arbeit bestellt worden. Die Hände unverrückt in den Hosentaschen, strich er vor mir her, daß ich Mühe hatte, ihm zu folgen.

Am Wienufer blieb er einigemale stehen und warf forschende Blicke auf die Kanalmündungen. Ich dachte, er wolle vielleicht im Vorbeigehen einen im Kanal wohnenden Freund besuchen, allein er ging immer weiter, beharrlich im gleichen Schnellschritt durch Gaudenzdorf, Meidling bis Hezendorf und durch die Ortschaft hindurch ins Freie. Ich war bereits todmüde, der alte Pilger aber rannte noch immer vor mir her wie ein Laufkläfer. Das wurde mir zu arg und ich rief ihn an unter dem Vorwande, daß ich den Weg nach Schönbrunn verfehlt habe. Er blieb stehen und wies mir den richtigen Weg, wofür ich ihm ein Geldstück reichte.

Da begab sich nun etwas Außerordentliches. Während er mit der einen Hand das Geldstück nahm und mit der andern dankend an die Mütze fassen wollte, rutschte dem alten Kerl blitzschnell die Hose hinunter, denn sie hatte weder Knopf noch Riemen. Nun wußte ich, warum dieser Pilger die Hände so krampfhaft in den Taschen gehalten hatte. Außerdem zeigte es sich, daß er keine einzige halt-

bare Tasche besaß, um das Geldstück einzustecken; er mußte es in der Faust tragen und mit dieser das vielgestülzte Beinleid durch die Taschenöffnung rasch wieder in die Höhe ziehen.

— Warum arbeiten Sie denn nicht? fragte ich den ganz kräftig aussehenden alten Pilger.

— Biazt hab' i la Arbeit, mei letzte war's Eishaden.

— Ah, Sie sind also ein Leidensgenosse von dem berühmten Schneeschaufler im Sommer.

— Ja, mir zwa san G'frettbrüder, antwortete er verschmigt blinzeln.

— Wovon leben Sie also?

— Bon der Klostersupp'n, daweil is guat gnua.

— Und was machen Sie da heraußen?

— Schlafen geh' i, erwiderte er, nach einem Gebüsch in der Nähe zeigend; durt'n schlaf' i; is a sehr a g'sunde Gegend da heraus'd. In Prater san z'viel Gelf'n . . . und wissen's, gnä' Herr, in Prater hat ma a la Ruab. Biaz ma schnarcht als g'sunder Mensch, so dawisch'n 's ahm und verschütten*) ahm glei'.

Er trabte nach einem dankbaren Kopfnicken gegen mich dem Gebüsch zu, das sich zu seinem Empfange mit bunten Farben schmückte; die eben untergehende Sonne ließ es als ein grünsamtenes Bett mit roten Vorhängen und tiefblauem Himmel erscheinen. Und der alte Pilger brauchte sich nur hineinzulegen, und weder seine fallsüchtige Nase noch irgend eine andere Widerwärtigkeit verursachte ihm die geringste Sorge mehr.

Das war Einer vom alleräußersten Pilgertum. Dann traf ich einmal an der Donaulände einen Pilger von der Mittelgattung, welcher an dem Rande eines Rahnes saß und seine nackten Füße in den Strom hineinhängen ließ, als ob er damit angeln wolle. Es war dies gerade an

*) Einsperren.

einer Stelle, wo nach der Versicherung vaterländischer Nationalökonomien in Folge der Donauregulierung „ein reges Stromleben“ sich hätte entwickeln sollen. In Wirklichkeit gab es aber nichts anderes zu sehen, als einige kaltgestellte Dampfer, auf welchen Leibwäsche getrocknet wurde, einen galgenartigen Krahn, der sich vollständig dem Müßiggange in die Arme geworfen hatte, ein ödes, sorgfältig versperrtes Magazin, auf dessen Blechdach die erhitze Luft flimmerte, und als einziges menschliches Wesen in der Runde außer mir nur jenen Pilger, der die Füße ins Wasser hängen ließ.

— Kein Geschäft da, was? rief ich dem Pilger hin. Er wendete mir sein sonnverbranntes Gesicht für einen Augenblick zu, schaute dann wieder ins Wasser und, mit einer verächtlichen Geberde nach rückwärts, sagte er:

— Dader? Höchste Stierität*), d' Marie**) is eahna ausgegangen. Arwer i! . . . I hab' mei G'schäft, Gott sei Dank.

— Wirklich? Also sind Sie zufrieden.

— M—hm. —

— Wieso denn, wenn's kein Geheimnis ist.

— Schaun's da ummi, seg'ns den Wasenvorsprung bei der letzten Schiffmühl'?

— Sawohl.

— Na, alsdann, schaun's Ihna dös Platz'l guat an, das hab' i mir heunt ausg'suacht, durt'n geh' i muring fisch'n hin.

Ich beglückwünschte den thätigen Pilger, daß es ihm gelungen sei, durch angestrengte Beobachtung und Fußwaschung bereits heute einen offenbar so vortrefflichen Platz zum morgigen Fischzuge ausgekundschaftet zu haben, worauf er einen Fuß aus dem Wasser zog und, das ab rinnende Wasser betrachtend, die wohlgefällige Bemerkung machte, daß

*) Notlage. — **) Selbst.

er beständig regen Geistes sei und sich in seinen Kreisen deshalb auch eines sehr vorteilhaften Rufes erfreue. Fleißig wie eine Biene! . .

Bald darauf lernte ich eine dritte Gattung, den gut-situierten Pilger, kennen. Dieser prächtige Bursche lebt nur in den Vororten, wo er in den Wirtshäusern seiner Späße wegen ungemein beliebt ist und von den Gästen reichlich genährt wird. Um seine anderweitigen Ausgaben zu befugten Markthausierer abzufangen. Dieses Geschäft hält ihn an Markttagen fortwährend in Atem. Man sieht ihn zu solcher Frist, mit einer alten Uniformkappe anstatt des sonstigen Pilgerhütels angethan, durch die Straßen jagen, zum beträchtlichen Schrecken der hausierenden Bauern, für deren Ergreifung er fünf Kreuzer per Kopf erhält. Wenn er mehrere Bauernköpfe am Kragen hat, schwillt ihm der Wisz und während er die Ergriffenen eskortiert, erzählt er ihnen so verdammt lustige Geschichten, daß man keine vergnügtere Bande sehen kann, als diesen Pilger und seine Opfer.

Als er einmal einer bedeutenderen Summe bedurfte, um sich einen neuen alten Rock zu kaufen, pilgerte er nach Dornbach, legte sich knapp neben dem Wege auf dem Heuberg eine Schlinge um den Hals und befestigte sie an einem Baumaste. So wartete er gemächlich, bis eine größere Menge Ausflügler in seine Nähe kam. Dann hochte er sich ein wenig nieder und steckte die Zunge heraus, so weit er konnte. Die Ausflügler schnitten alsbald den vermeintlichen Selbstmörder ab und brachten ihn auf die Weine. Er that noch ein wenig, als hätte ihn der Flügel des Todes schon gestreift, dann aber, als er sah, daß sich genug Neugierige eingefunden hatten, zog er höflich den Hut und begann abzusammeln, was ganz zu seiner Zufriedenheit ausfiel.

So weit reichen bisher meine Bekanntschafter mit dem Wiener Pilgertume. Ich werde aber nicht ermangeln, diese merkwürdigen Pflanzen fernerhin mit Aufmerksamkeit

zu betrachten. Vorläufig will es mich dünken, als ob ihr Gedeihen von einem Boden abhängig wäre, der neben anderen guten Bestandteilen infolge seiner südlichen Lage etwas zu viel Arbeitscheu, Neugierde und Sorglosigkeit aufzuweisen hat.

2.

Brot-Schani.

Als er nach Wien kam, war Schani vierzehn Jahre alt und ein sehr aufgeweckter Bursche. Seine Eltern wohnten auf dem Lande, eine Eisenbahnstunde von Wien, in einer lieblichen Ortschaft, deren letzte Häuser schon auf dem Nebenhügel stehen und den Ausblick haben auf sanfte bewaldete Anhöhen gegenüber. Unten läuft ein wohlleingedämmter Bach, der Mühlen und Werke treibt und hier und da ein Wasseräderchen abgiebt für die Fruchtgärten der Ortsbewohner. Weiter aufwärts ist das Bett des Baches noch frei vom Zwange der Menschenhand, und da lassen alte Weiden ihr Geäste nachdenklich über das Wasser hängen, am Ufer schießen üppige Wasserpflanzen auf, und kleine Auen mit schlanken Erlen führen unmerklich zu einem weitläufigen dunklen Park, aus dem im Hintergrunde Dach und Thürmchen eines Schlosses ragen.

Auf der anderen Seite ziehen sich wogende Kornfelder, von schmalen Feldwegen durchschnitten, zu einer kleinen Ansiedlung von einem Dutzend Bauernhäusern, einer Kirche mit dickem, kurzen Glockenturm und zwei schattigen Linden vor dem Kirchenthor — das Ganze von einer Mauer umschlossen, als ob die hier hausenden Menschen nichts mit der übrigen Welt gemein haben wollten. Eine Viertelstunde im Umkreise scheint zur Sommerszeit die Luft nicht allein unter den heißen Sonnenstrahlen zu flimmern, sondern auch durch ein eigentümliches, leise summendes, zeitweilig aufbrausendes Geräusch in Vibration zu sein. Dasselbe rührt von der mächtigen Dampfmaschine einer Fabrik her, deren himmelhoher Schlot bachabwärts zu sehen ist.

Poutník

Ze všech vídeňských pouličních postav je poutník tou nejpodivnější. (Každý Vídeňan ví, že zde myšleného poutníka není v žádném případě možné zaměnit za poutníky zbožné, kteří uvádějí v praxi svou neobyčejnou kajícnost v podobě své poutní cesty do Svaté země.) Konec konců, tito poutníci se také vyskytují už jen v „Tannhauserovi“, kde těší přítomné svým zpěvem, nebo na maškarních plesech, kde se natolik odvážou v tanci, až jim cinkají mušle na jejich ošuntělých rezných šatech, což jistě není ten správný způsob jak osvobodit hříchem obtěžkané duše od břímě jejich hříchů.

Vídeňský poutník, též lidově nazývaný „Pülcher“ (tulák), odvozuje své jméno toliko od své náruživé lásky k putování, která se ho zmocňuje a žene ho k tomu, aby se sám, či ve skupině každý den procházel křížem krážem po městě. K jeho typickému zjevu patří: měkký klobouk s úzkým okrajem z pod něhož provokativně vykukuje šestero křivých špiček, krátký, více či méně ošumělý vetčný kabát, nohavice zúžené, od kolen rozšířené do zvonu, rychlá chůze dlouhými kroky a s dopředu nakloněným trupem, obě ruce spuštěné do kapes u kalhot. Na tuto postavu narážíme ve Vídni všude. Je nerozlučně spjatý s vídeňským Prátreem, hradní kapelou, s každým „pěkným pohřbem“, s podunajím, s „upadnuvší herkou“ na ulici, nebo s hýřily žijícími ze dne na den, s přiléhajícími loukami, s dornbachským lesem, se zástupy pocestných, s každým prvním obilným polem za městem, jakož i s prostranstvím před chrámem Svatého Štěpána, v jehož mohutném stínu se dá v létě pokaždé potkat pár takových dorazivších poutníků.

Stále ve mně tito jinoši vzbuzovali zájem, i pokusil jsem se vypátrat, kde vlastně bydlí, neboť zpravidla nežebrají. Nelze je ani podezřít, že by podléhali nějakému zločineckému společenství a že by, jen tak ze zábavy, uměli řeči obličejů, z jejichž tváří, pokrytých radostí a sluncem (barva Prátru), vyzářuje ta nejlepší nálada na světě, kryli takzvanou „barvu svých rádců“.

Abych se dostal k jádru věci, jednoho dne jsem se rozhodl vykonat neobvyklý počin, nenápadně sledovat jednoho poutníka.

Tento spoluobčan měl tak naspěch, až mě to nutilo předpokládat, že byl povolán k nějaké nanejvýš přínosné a neodkladné práci. Aniž by vyndal ruce z kapes, mazal přede mnou pryč, až jsem byl unavený ho pronásledovat. U vídeňského nábřeží se několikrát zastavil a vrhal pátravé pohledy na ústí kanálu. Napadlo mě, že když jde kolem, chce navštívit kamaráda, který bydlí v kanálu. Šel sám stále dál, tvrdošijně bez známek únavy, stejně rychlými kroky přes Gaudenzdorf a Meindling až k Hetzendorfu přes město až do volné přírody. Již jsem byl k smrti unaven, ale starý poutník stále běžel dál přede mnou jako střevlík. Rozzlobilo mě to a pod záminkou, že jsem si spletl cestu do Schönbrunnu, jsem ho zavolal k sobě. Zůstal stát a ukázal mi správnou cestu, za což jsem mu podal minci. Tu se událo něco mimořádného. Zatímco si jednou rukou bral peníz, děkujíc, druhou rukou chtěl uchopit čepici, bleskurychle se tomu starému brachu svezly dolů kalhoty, neboť neměly ani knoflík ani pásek. Nuže uvědomil jsem si, proč tento poutník držel tak křečovitě ruce v kapsách. Kromě toho se ukázalo, že je zchřadlý a nezůstala mu ani jediná pořádná kapsa, kam by mohl strčit peníz.

Musel ho nésti v dlaní a děravými kapsami znovu vytáhnout tyto tolikrát záplatované nohavice nahoru. Zeptal jsem se toho velmi staře vypadajícího poutníka.

„ Pročpak nepracujete ? “

„ Nynčko jsem bez práce, naposledy jsem lámal led.“

„ Ó, to jste tedy v létě spolutrpitelem věhlasných ledařů.“

„ Ano, protloukám se s bratry životem“ odpověděl potutelně mžourajíc.

„ Z čeho tedy žijete? “

„ Z klášterní polévky, jelikož je dost dobrá. “

„ A co děláte venku ? “

„ Jdu spát.“ odvětil ukazujíc opodál na houští.

„ Tam spím. Tady venku je moc zdravá krajina. V Pratru je příliš komárů A víte, milostpane, v Pratru nemám žádné klid. Sem chvátám a tady se rovnou schovám.“

Vděčně mi pokyvujíc hlavou, se rozeběhl ke křoví, které se na uvítanou ozdobilo různými barvami. V záři právě zapadajícího slunce vypadalo jako zelená sametová postel s červenými závěsy a tmavomodrými nebesy. A starému poutníkovi nezbyvalo, než jen si do něj lehnout a ani jeho náruživě padající kalhoty ani případné další nepříjemnosti už mu

nemohly působit nejmenší starost. To bylo jedno z úplně nejprvnějších setkání s poutníkem.

Poté jsem jednou potkal v podunají poutníka ze střední vrstvy, který jel při okraji v loďce a nohy měl ponořené do proudu řeky, jako by jimi chtěl lovit ryby. Bylo to přímo na místě, kde se měl rozvinout, dle prohlášení vodních národohospodářů, čilý ruch vodního toku v důsledku regulace Dunaje. Ve skutečnosti nebylo k vidění nic jiného, než odstavený parník, ráhno podobné šibenici, na kterém se sušilo spodní prádlo, se zcela malými pohyby mrskalo v rameni. Opuštěný důkladně zatarasený sklad, na jehož střeše se chvěl ohřátý vzduch a jako jediná lidská bytost v okolí, kromě mě, pouze onen poutník, který měl nohy spuštěné do vody.

„Žádný kšeft na obzoru co?“ Zavolal jsem na poutníka.

Na okamžik ke mně obrátil svůj opálený obličej, pak se znovu podíval do vody a s pohrdavým posuňkem směrem dozadu řekl:

„Tady? Největší nouze, šmitec, prachy došly, ale díky Bohu, já svůj kšeft mám.“

„Opravdu? Tak jste spokojen?“

„Hm, hm.“

„Pročpak, jestli to není tajemství?“

„Podívejte se kolem, vidíte ten travnatý výčnělek u toho posledního vodního mlýna?“

„Ano vidím.“

„Tak se dobře podívejte na to místo, to jsem si dnes vybral a zítra tam jdu na ryby.“

Popřál jsem tomu starému poutníkovi, aby se mu dařilo, usilovným pozorováním a koupelí nohou vyčíhal právě dnes očividně tak výtečné místo pro zítřejší rybolov. Načež on vytáhl jednu nohu z vody, jal se pozorovat stékající vodu, a se zalíbením podotkl, že má přízpůsobivou duši, pročež na svých cestách se potěší také jedním velmi užitečným povoláním - „pilný jako včela“.

Brzy poté poznal jsem třetí typ poutníka, a to dobře zaopatřeného. Tento znamenitý hoch žil na předměstí, kde byl v hostinci, díky svým ukrutným žertům, neobyčejně oblíben a tamní hosté k němu hojně přisedávali. Aby pokryl své výdaje, vykonával užitečné povolání, číhal

na tržišti na podloudné, neoprávněně se zdržující trhovce. Tyto záležitosti ho v době trhů pořádně proháněly. Bylo ho možno vidět za každého počasí honiti se po ulicích, ve staré vojenské čepici od uniformy namísto někdejšího poutnického klobouku, což nahánělo podomním trhovcům zřetelnou hrůzu. Za jejich dopadení dostával pět krejcarů na hlavu. Když chytil za „flígr“ vícero podloudných trhovců, zašprýmoval si, a své „zajatce“ doprovázel, vyprávěl jim tak zatroleně vtipné historky, že nebylo k vidění zábavnější bandy, než tohoto poutníka a jeho oběti.

Když jednou potřeboval značnější obnos, koupil si na sebe zánovní kabát, putoval do Dornbachu, lehl si těsně u cesty na kupku sena s oprátkou na krku a upevnil ji na větev od stromu. Takto klidně čekal, dokud se k němu nepřiblíží větší dav výletníků. Potom si dřep trochu níže a umazal se kolem hrdla. Věděl, co bude následovat. Výletníci rychle odřízli toho domnělého sebevraha a postavili ho na nohy. Ještě trochu dělal, jako by se ho hezky zlehka dotkla peruť smrti, potom ale, když viděl, že se mu nashromáždilo dost zvědavců, vytáhl uctivě klobouk a začal dokola to, co dopadlo zcela k jeho spokojenosti.

Až tak daleko jsem se obeznámil s vídeňskými poutníky. Ovšem neměl jsem to štěstí, tato pozoruhodná kvítka pozorně sledovat i nadále. Zatím se mi zdá, jako by jejich rozkvět záležel na zemi, která by se kvůli své jižnější poloze vyznačovala zahálčivostí, bezstarostností a zvědavostí.

Annexe 15 : illustration du chapitre I. 4. 4. Gigrle ou le gommeux pragois



« Gigrle na prvního máje »

« Gigrle le premier mai »

Source : *Humoristické listy* [Les Feuilles humoristiques], l'année 44, No. 17, 26.4.1901, p. 5.

Une connaissance : « Tu as de la chance de ne pas être socialiste ! Aujourd'hui, tu devrais rester à la maison ! »

Gigrle : « J'aimerais savoir pourquoi ? »

« Tu ne le sais donc pas ! En tant que socialiste tu ne pourrais pas travailler et la promenade est ton seul emploi ! »

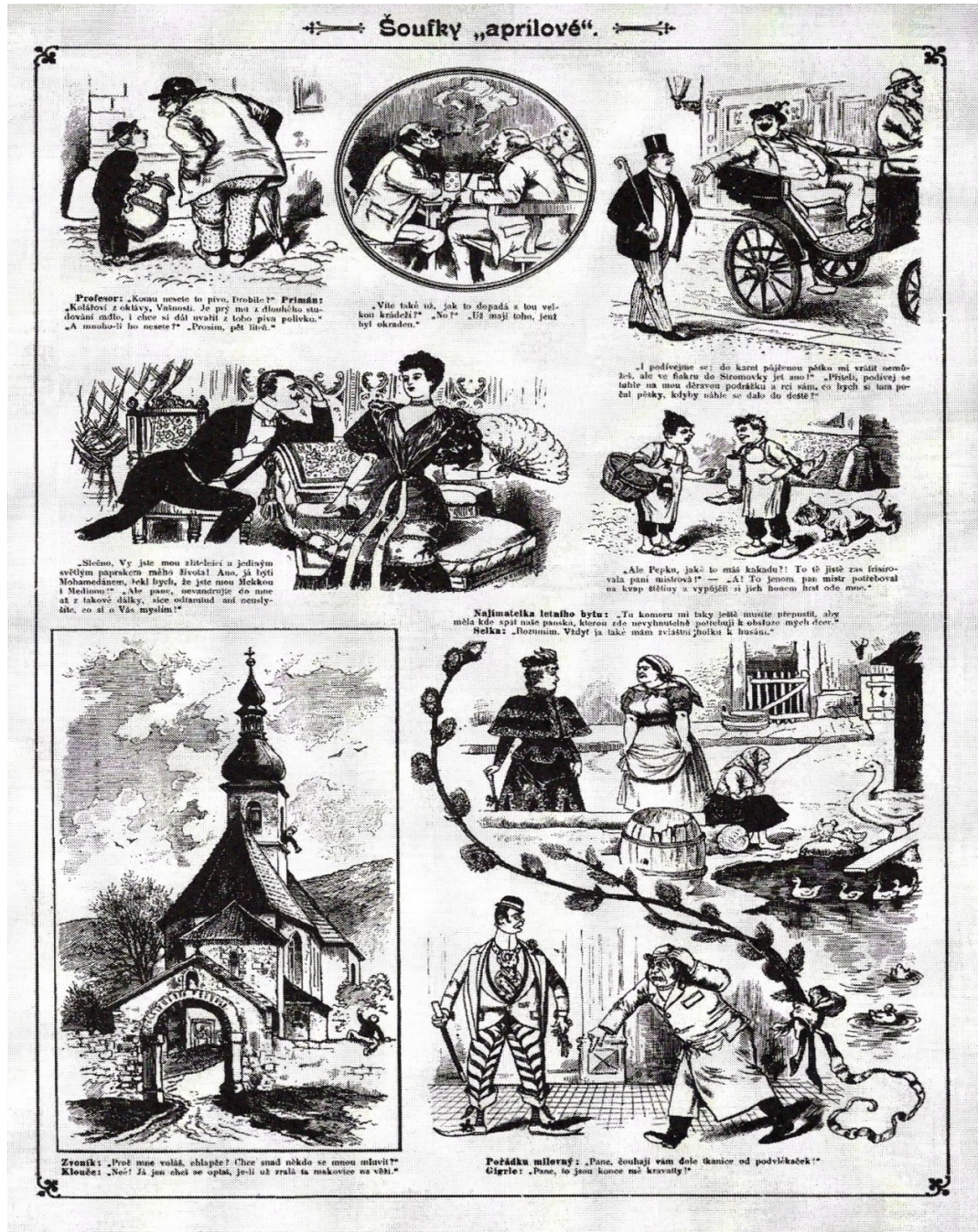
Annexe 16 : illustration du chapitre I. 4. 4. *Gigrle* ou le gommeux pragois



« *Gigrle* au pays de la liberté »

« *Gigrle ve vlasti svobody* », *Nový Paleček* [Le Nouveau Petit Poucet], l'année 8, No.84, le 9 mars 1894, p. 84.

Annexe 17 : illustration du chapitre I. 4. 4. *Gigrlé* ou le gommeux pragois



Monsieur ordonné : « Monsieur, on voit les lacets de vos sous-vêtements ! »
 Gigrlé : « Monsieur, ce sont les bouts de ma cravate ! »

Annexe 18 : illustration du chapitre I. 4. 4. *Gigrlé* ou le gommeux pragois

Gigrlé z poslední sezóny.



« Un *gigrlé* du dernier cri »

Nový Paleček [Le Nouveau Petit Poucet], l'année 8, No. 12, 16. 3. 1894, p. 9.



« *Dnes cenu má jen gigrle* » [« De nos jours seul le *gigrle* a de la valeur »], un couplet pour Dames (ou Messieurs) de Josef Šváb, publié à frais d'auteur à Prague entre 1910 et 1918.

II.

I dámy dneska musejí nosit strakatý šat,
aby důstojně mohly stát po boku gigrlat,
v oku monokl musí mít a život plný stuh,
jen klacek ne, ten zastane jich gigrlácký druh,
však účes à la gigrle a jak syreček líc,
[i žena je-li gigrle, gigrle, ve světě platí víc.]

III.

Dnes pro divadlo těžko psát, vždyť mnohý kus jen pad',
že nepřišlo v něm na scenu aspoň pár gigrlat;
vždyť i Sudermann v Německu, by zachránil kus „Čest“,
doň aspoň jedno gigrle s monoklem musel vplést;
proto autoři veškeří volaj' dnes z plných plic:
[kus v kterém není gigrle, gigrle,
v světě neplatí nic.]

IV.

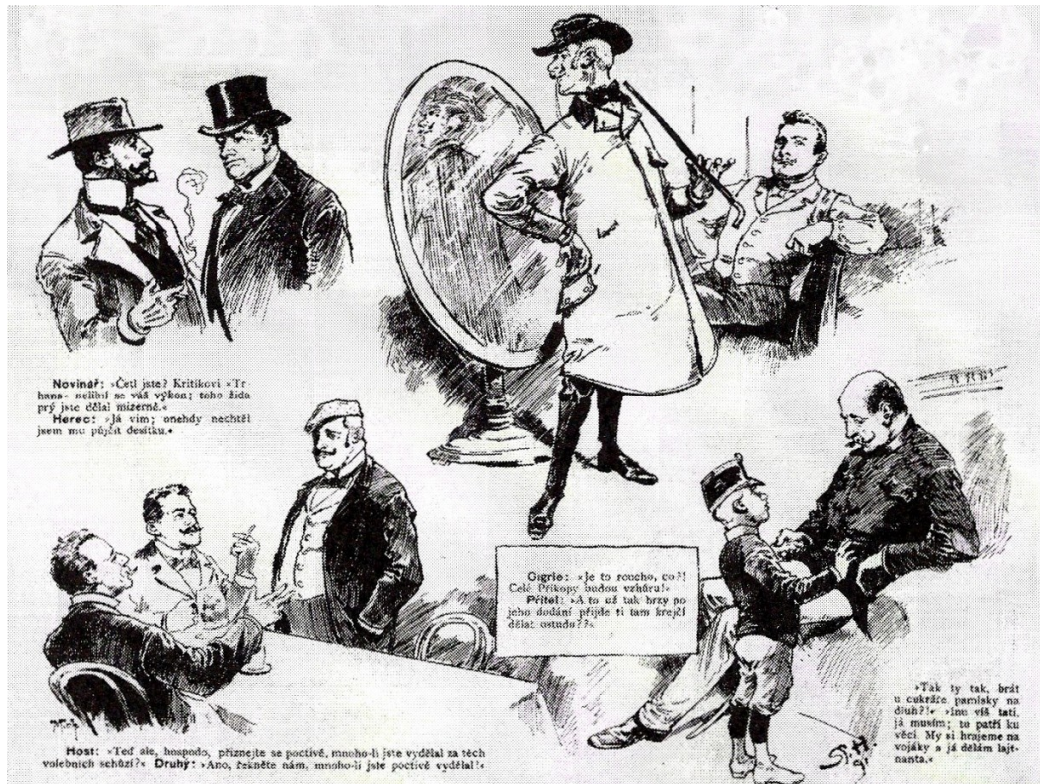
Slečinka Frony do novin si dala inserát,
kde stálo, že je tuze feš a že se chce už vdát;
na inserát ten přihlásil se boháč pan Klikoš,
ale že nebyl gigrle, dostal chudáček koš;
kytici zlostí rozšlapal, pak smutně sklopil líc:
[„Škoda, že nejsem gigrle, gigrle, platil bych v světě víc.“]

V.

Gigrle čao Rozinka k soudu žalobu dal,
že mu šenkýř od „waldhorny“ kdys slonů vynadal,
ale tak jak, to dopadlo, hůř nemohlo to být,
gigrle prohrál a ještě pětku musel klopit.
A jak to přijde, když se ptal, řek' mu soudce pan Witz:
[„Ten šenkýř nebyl gigrle, gigrle, proto neplatí nic!“]

S průvodem piana vyšlo nákladem Josefa Švába. Praha — III.
(v ceně 40 kr.) a obstará nakladatelství této knihy.

Annexe 21 : illustration du chapitre I. 4. 4. *Gigle* ou le gommeux pragois



Le Gigle : « Quel habit, n'est-ce pas ? » Toute l'avenue de Příkopy sera debout !
Un Ami : « Ton couturier viendra te faire un scandale aussitôt après la livraison ? »

Annexe 22 : illustration du chapitre I. 4. 4. *Gigrlé* ou le gommeux pragois



« Des sorties des Pragois aguerris à Pâques. »

Le Gigrlé à un confrère : « Mon ami, par un temps incertain, je ne partirai plus me promener ! Tout le monde porte un manteau à la main comme des couturiers et on prend peur quand on les voit de loin. »

Humoristické listy [Les Feuilles humoristiques], l'année 48, No. 17, le 28 avril 1905, p. 4.

Annexe 23 : illustration du chapitre II. 3. 5. Paris est-il encore ? La nostalgie de la belle époque ou la ville comme un terrain de la rêverie chez Léon-Paul

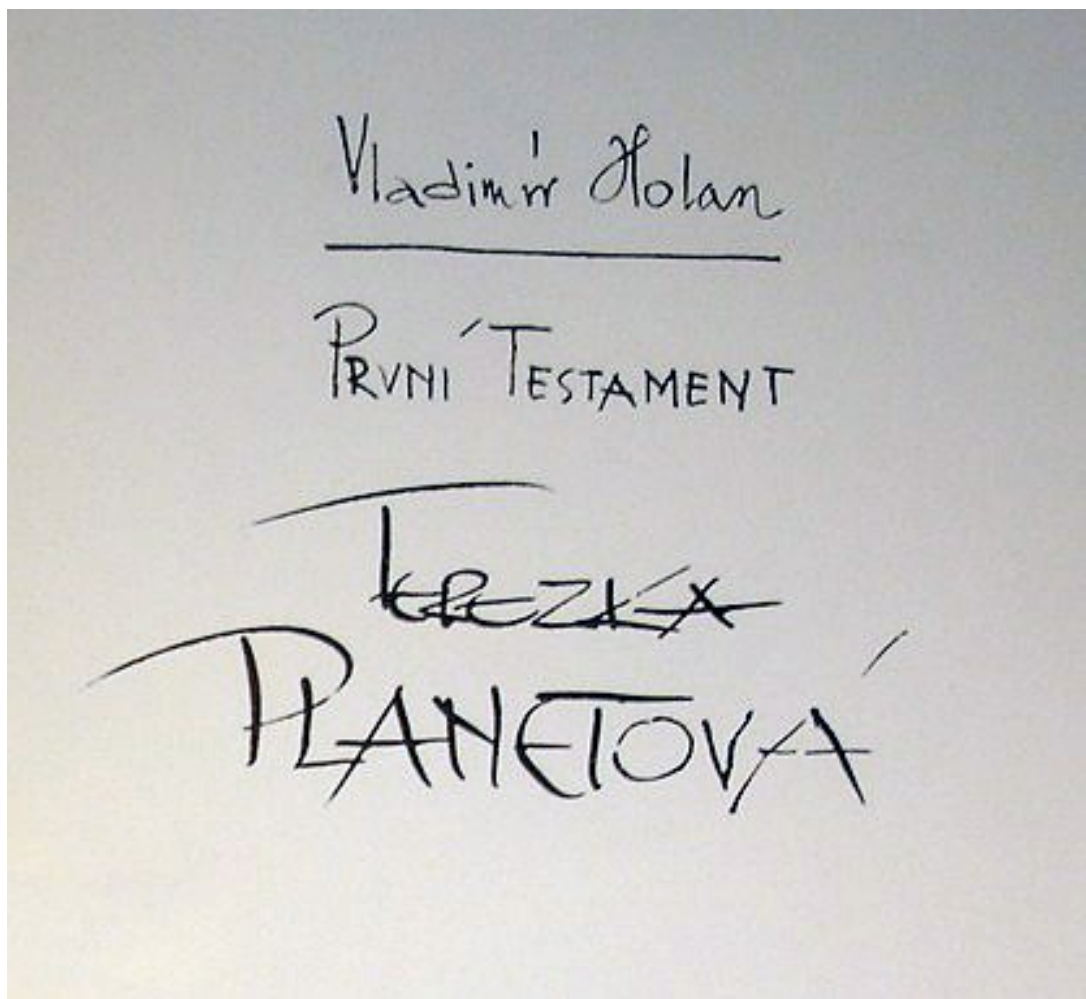
Fargue, Vítězslav Nezval et Mihail Sebastian



L'omnibus parisien au tournant des siècles.

Source : Bibliothèque nationale de France.

Annexe 24 : illustration du chapitre III. 2. 2. Le Marcheur mal assuré de
Premier testament comme une image existentielle de l'homme faisant face à
la violence du temps ; l'entrée en contact de Vladimír Holan avec les membres
du Groupe 42



La première de couverture de *První testament, Tereška Planetová* (Premier testament, Tereška Planetová) de Vladimír Holan, reproduction du manuscrit, Prague, Odeon, 1990.

I.

Je ráno... Vráteký kráčivec
jde alejí... Ide ptáčkům sypat ..
Je všednost sama, jouse přec
tak jemným, šedým, outlym případ,
že vnitř vlastku spát by moh,
ve vlastku bídy, smrtky, žalů...

C'est le matin... le Marcheur mal assuré
chemine dans une allée... des miettes aux oiseaux semer
Il n'est autre que la banalité même mais
il peut sembler tellement subtil, gris, menu
qu'il aurait pu dormir à l'abri d'un cheveu,
celui de la misère, de la mort, du chagrin....

První testament, Terežka Planetová (Premier testament, Terežka Planetová) de Vladimír Holan, reproduction du manuscrit, op. cit., p. 1

A poutník zas je hrůzou stran
 do buněčného zavězení,
 když promítá mu na ekran
 vagóny dní, jejich obsah není
 než zločin, skruť na měštek,
 a nemoc, jejich atak dále ...
 Projdi ta kupa ... Je to stále
 a stále tolik, nedosrálé
 rod sluncem nervů, zvaným : šok.
 Na černo takte k smrti jdem,
 vyhlámi kruhem, chouse středem,
 kde každý jme jak je - sok -
 a nedove dem, nedovedem ...

Et le pèlerin encore saisi d'horreur
 dans une initiation cellulaire
 lorsqu'il lui projette sur un écran
 les wagons des jours, dont l'exclusive teneur
 est le crime caché pour l'année suivante
 et la maladie, l'orgueil et cætera...
 Traverse ces compartiments... C'est encore
 et encore la même chose, mal mûrie
 sous le soleil de nerfs que l'on appelle le heurt.
 Au noir, ainsi à la mort allons-nous,
 nés du mensonge du cercle, au centre mentons-nous,
 où chacun de nous est comme son compétiteur
 et nous ne le savons pas, ne le savons pas....

První testament, Tereška Planetová (Premier testament, Tereška Planetová) de Vladimír Holan, reproduction du manuscrit, op. cit., p. 156.

II.

Takových zítér jak zde toto
je tolik, že snad jedno jíst ...

Il y a tellement de matins comme celui-ci
qu'il y en a *peut-être* seulement un ...

První testament, Tereška Planetová (Premier testament, *Tereška Planetová*) de Vladimír Holan, reproduction du manuscrit, *op. cit.*, p. 24.

Annexe 25 : illustration du chapitre III. 2. 5. Donner de la parole aux choses ;
František Janoušek, précurseur solitaire de la poésie du Groupe 42



František Janoušek, *Večerní máj* [Mai vespéral], 1936.

Source : Jindřich Chalupecký, *František Janoušek*, Prague, Odeon, « Umělecké profily »
[« Profiles artistiques »], 1991, (illustration No. 97).

Annexe 26 : illustration du chapitre III. 2. 5. Donner de la parole aux choses :

František Janoušek, précurseur solitaire de la poésie du Groupe 42

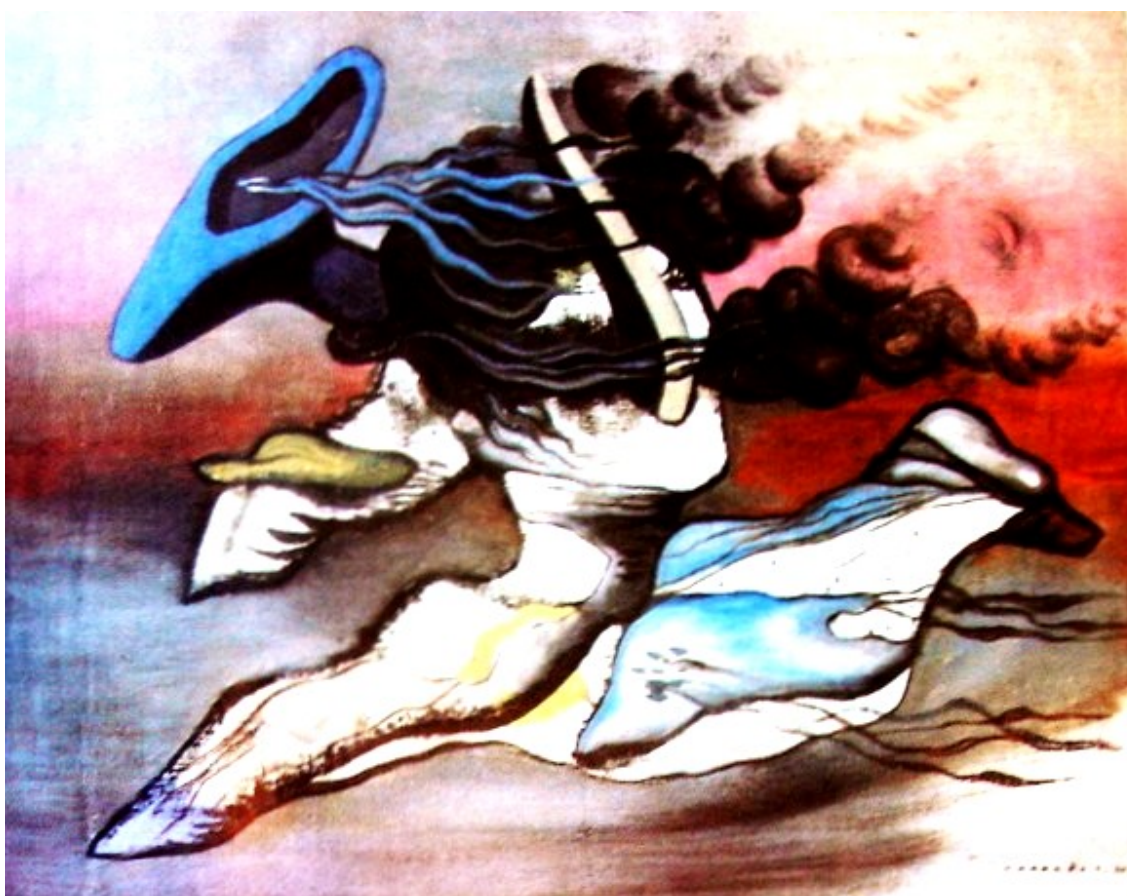


František Janoušek, *Poutník* [Pèlerin], 1935.

Source : Jindřich Chalupecký, *František Janoušek*, Prague, Odeon, « Umělecké profily »
[« Profiles artistiques »], 1991, (illustration No. 60).

Annexe 27 : illustration du chapitre III. 2. 5. Donner de la parole aux choses :

František Janoušek, précurseur solitaire de la poésie du Groupe 42



Prchající člověk [L'Homme en fuite], 1935.

Source : Jindřich Chalupický, *František Janoušek*, Prague, Odeon, 1991, (illustration No.66).

Annexe 28 : illustration du chapitre III. 2. 5. Donner de la parole aux choses :

František Janoušek, précurseur solitaire de la poésie du Groupe 42



František Janoušek, *Kráčivec II* [Marcheur II], 1941-1942.

Source : Jindřich Chaloupecký, *František Janoušek*, Prague, Odeon, 1991,
(illustration No.138).

Annexe 29 : illustration du chapitre III. 2. 5. Donner de la parole aux choses :

František Janoušek, précurseur solitaire de la poésie du Groupe 42



František Janoušek, *Kráčivec III* [Marcheur III] autour de 1942.

Source : Jindřich Chaloupecký, *František Janoušek*, Prague, Odeon, 1991,
(illustration No.149).

Annexe 30 : illustration du chapitre III. 3. 2. La série des *Promeneurs nocturnes* de František Hudeček



František Hudeček, *Le 15 mars 1939*.

Source : Eva Petrová *et alii*, *Skupina 42*, Prague, Akropolis, 1998, (illustration No.42).

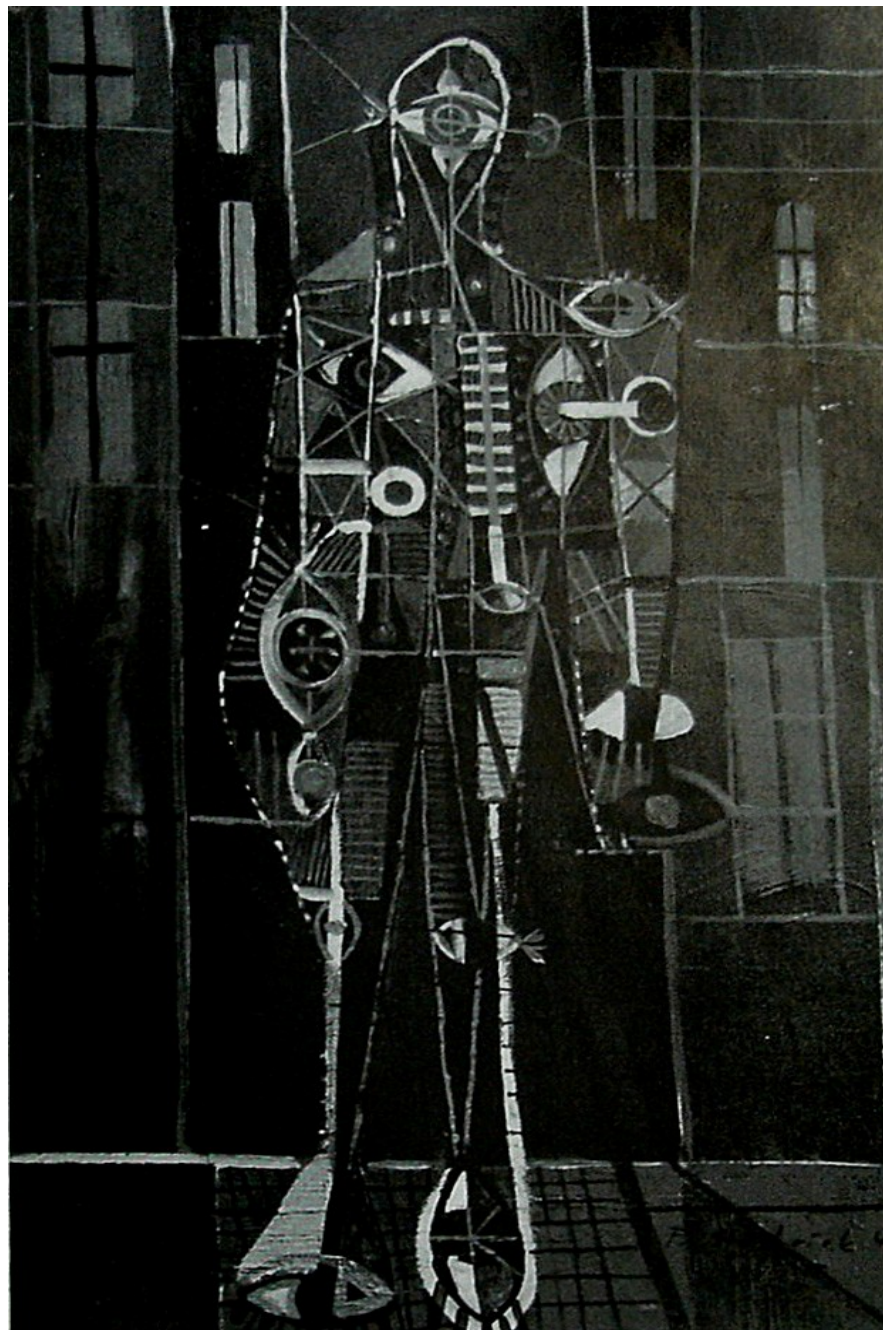
Annexe 31 : illustration du chapitre III. 3. 2. La série des *Promeneurs nocturnes* de František Hudeček



František Hudeček, *Noční chodec* [Promeneur nocturne], 1941.

Source : *Listy; čtvrtletník pro umění a filosofii* [Feuilles, trimestriel pour l'art et la philosophie], Prague, Melantrich, 1^{ère} année, le 15 avril 1946.

Annexe 32 : illustration du chapitre III. 3. 2. La série des *Promeneurs nocturnes* de František Hudeček



František Hudeček, *Noční chodec* [Promeneur nocturne], 1941.

Source : Eva Petrová, *František Hudeček*, Prague, Obelisk, 1969, (illustration No.33).

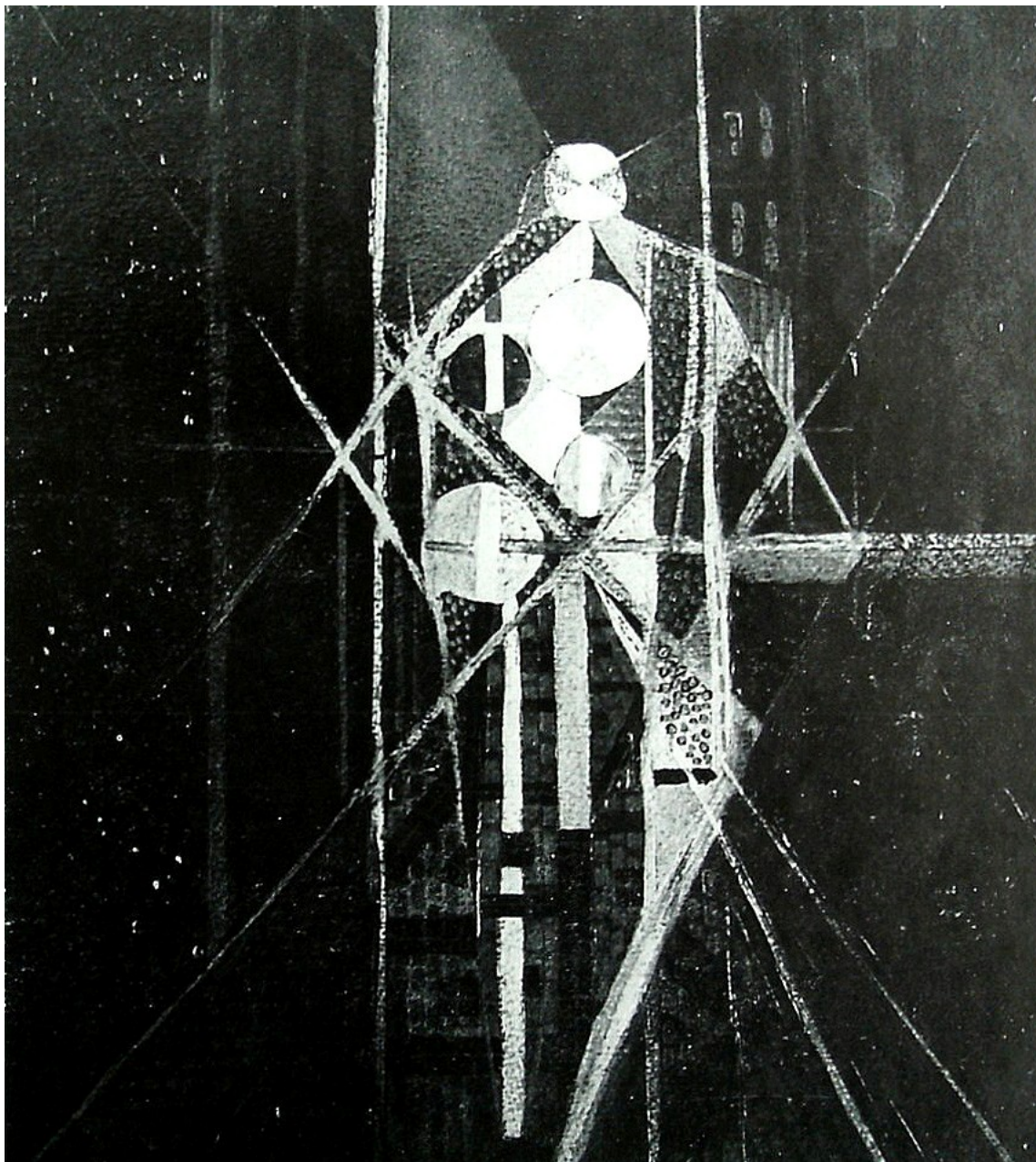
Annexe 33 : illustration du chapitre III. 3. 2. La série des *Promeneurs nocturnes* de František Hudeček



František Hudeček, *Noční chodec* [Promeneur nocturne], 1942.

Source : *Listy; čtvrtletník pro umění a filosofii* [Feuilles, trimestriel pour l'art et la philosophie], Prague, Melantrich, 1^{ère} année, le 15 avril 1946.

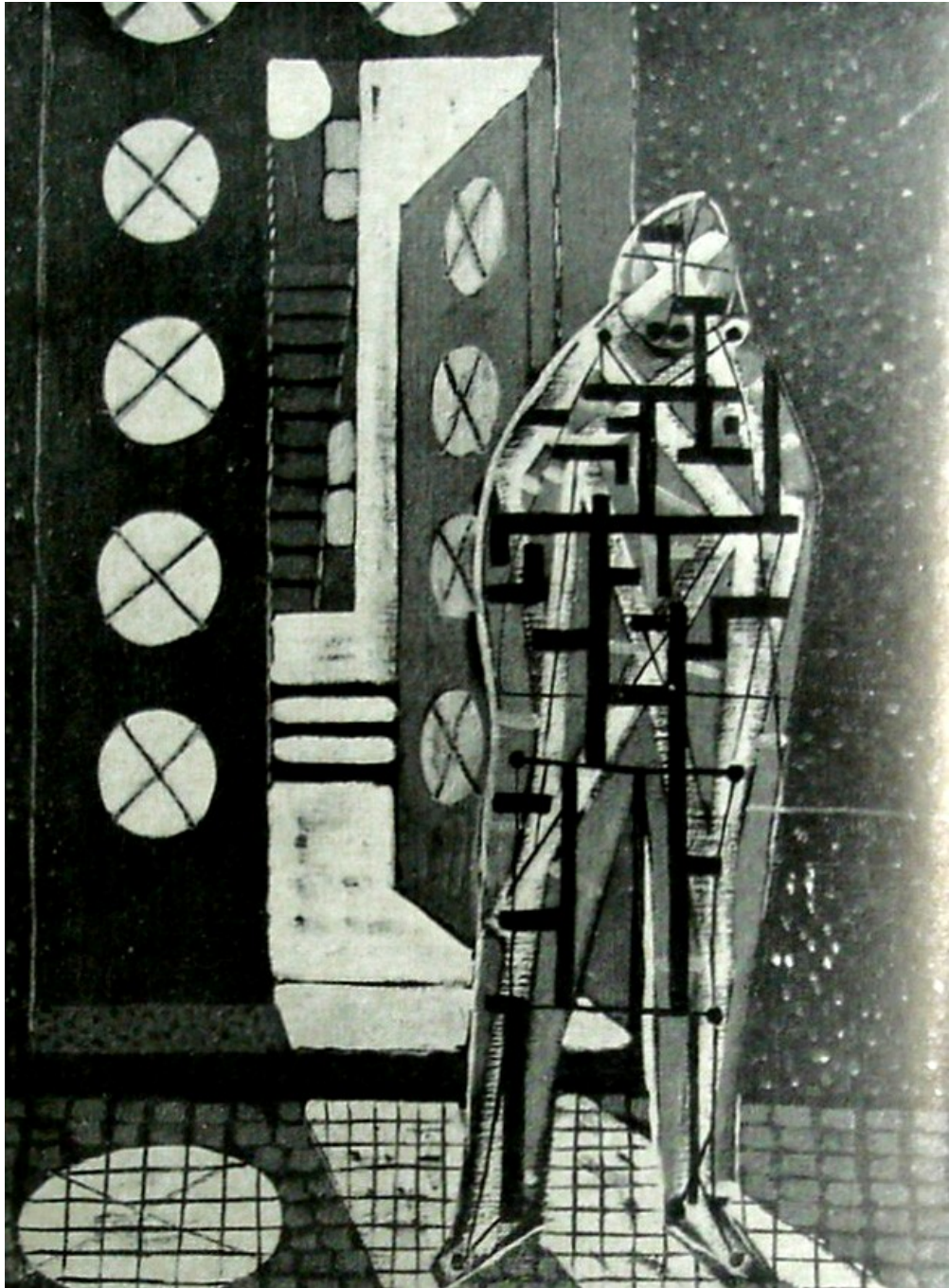
Annexe 34 : illustration du chapitre III. 3. 2. La série des *Promeneurs nocturnes* de František Hudeček



František Hudeček, *Noční chodec* [Promeneur nocturne], 1943.

Source : František Hudeček, *Výběr z díla, katalog k výstavě červenec-září 1985* [Œuvres choisis, catalogue d'exposition juillet-septembre 1985], Kroměříž – Muzeum Kroměřížska [Le Musée de Kroměříž].

Annexe 35 : illustration du chapitre III. 3. 2. La série des *Promeneurs nocturnes* de František Hudeček



František Hudeček, *Noční chodec* [Promeneur nocturne], 1943.

Source : Eva Petrová, *František Hudeček*, Prague, Obelisk, 1963, (illustration No. 34).

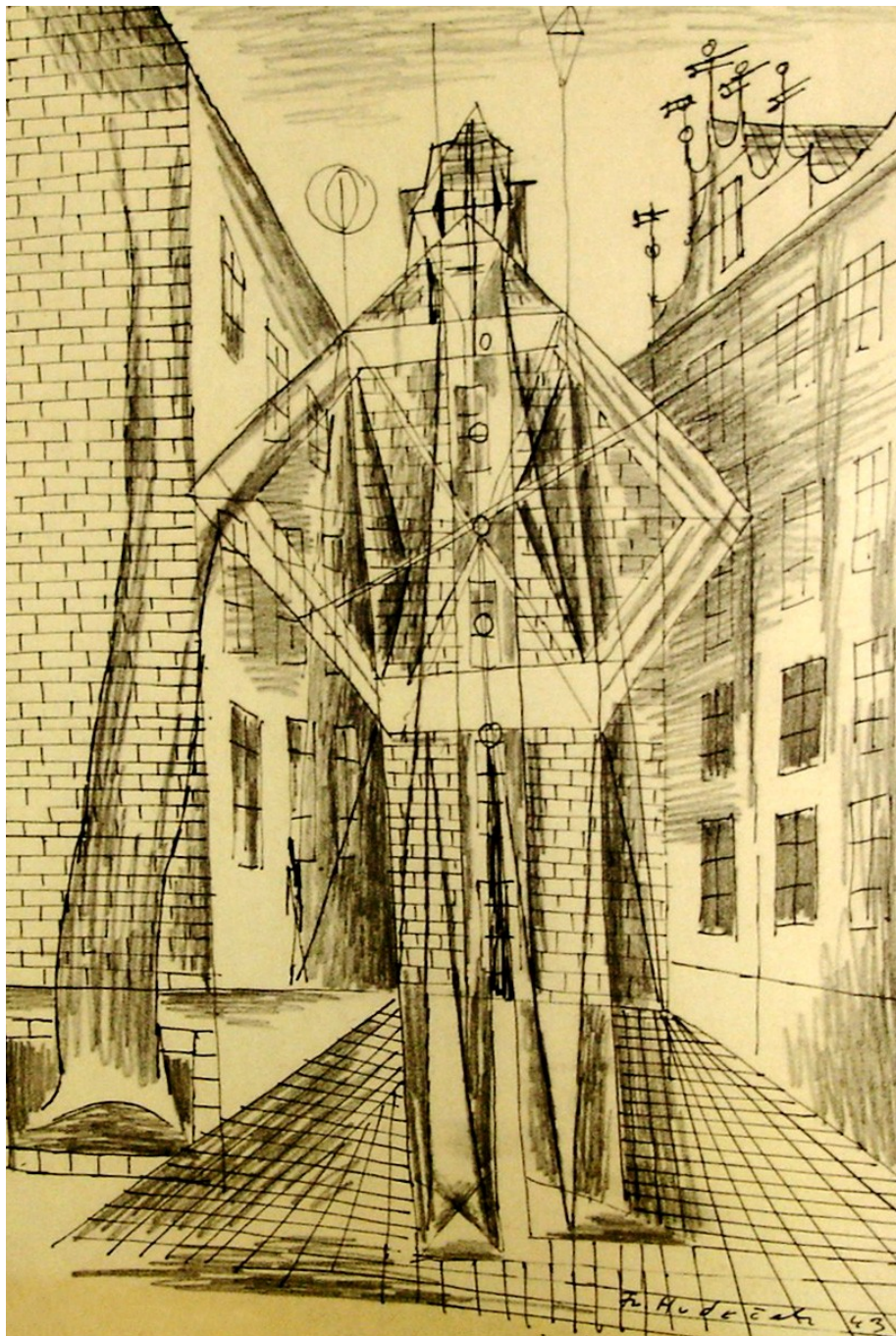
Annexe 36 : illustration du chapitre III. 3. 2. La série des *Promeneurs nocturnes* de František Hudeček



František Hudeček, *Noční chodec* [Promeneur nocturne], 1943.

Source : *Listy; čtvrtletník pro umění a filosofii* [Feuilles, trimestriel pour l'art et la philosophie], Prague, Melantrich, 1^{ère} année, le 15 avril 1946.

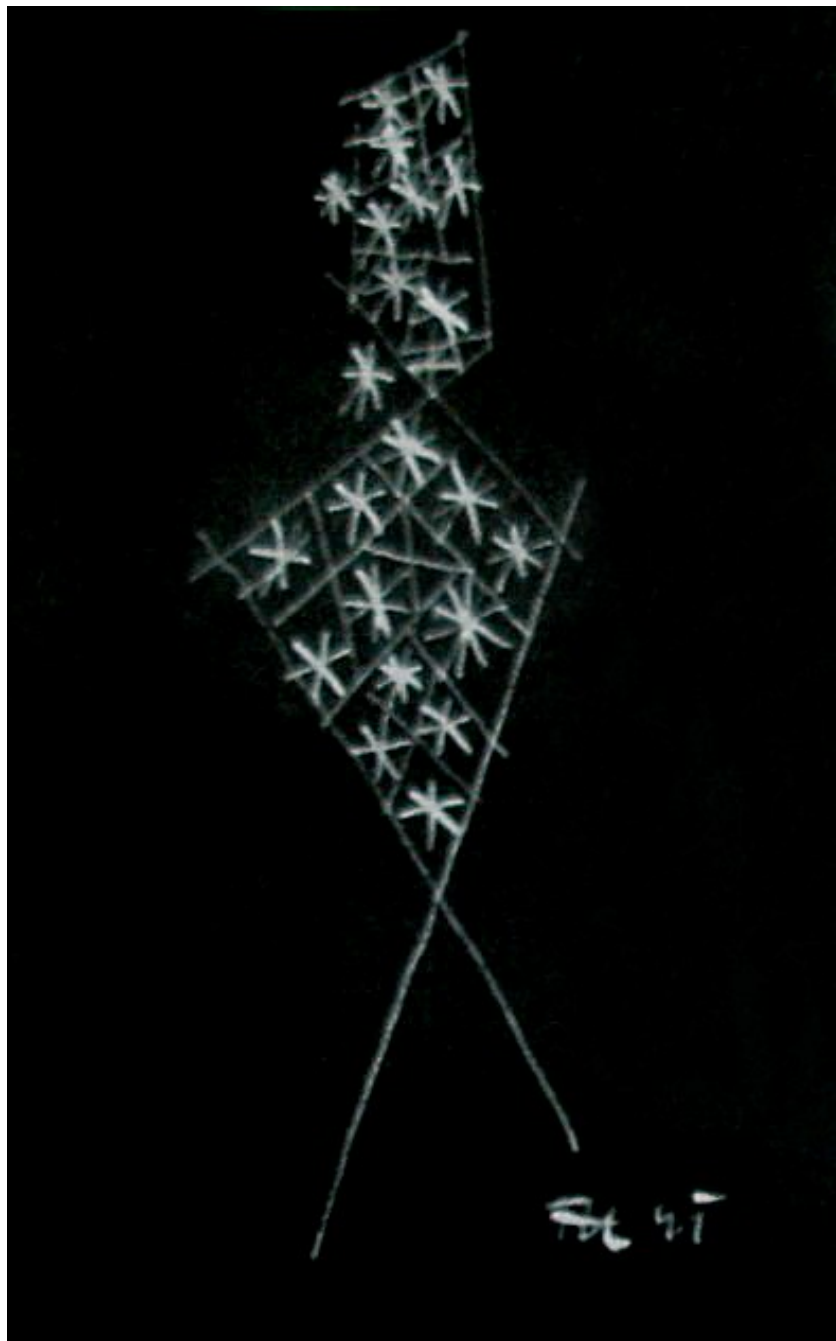
Annexe 37 : illustration du chapitre III. 3. 2. La série des Promeneurs nocturnes de František Hudeček



František Hudeček, *Noční chodec* [Promeneur nocturne], 1943.

Source : Eva Petrová, *František Hudeček KRESBY [FRANTISEK HUDECEK, DESSINS]*, Prague, Galerie Vltavín, 2004.

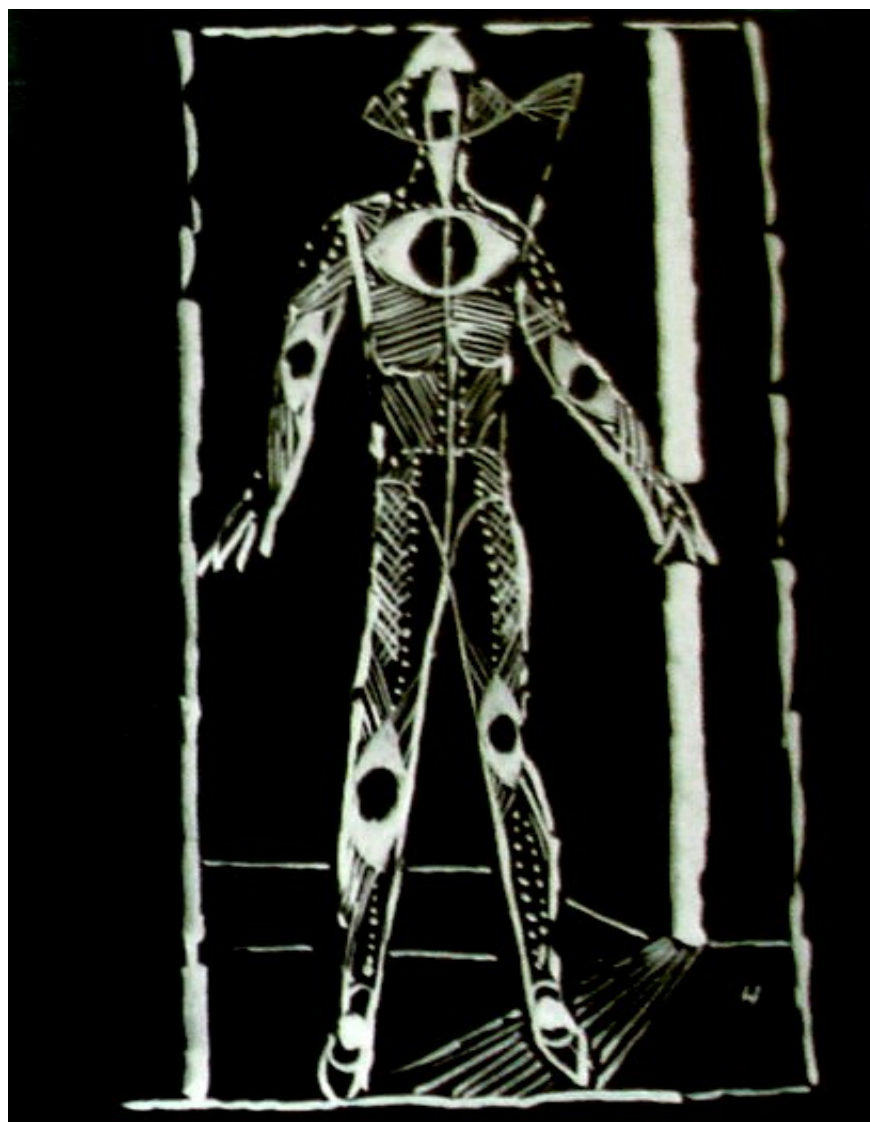
Annexe 38 : illustration du chapitre III. 3. 2. La série des *Promeneurs nocturnes* de František Hudeček



František Hudeček, *Noční chodec* [Promeneur nocturne], 1945.

Source : Eva Petrová, *František Hudeček, Kresby* [FRANTISEK HUDECEK, DESSINS], Prague, Galerie Vltavín, 2004, p. 26.

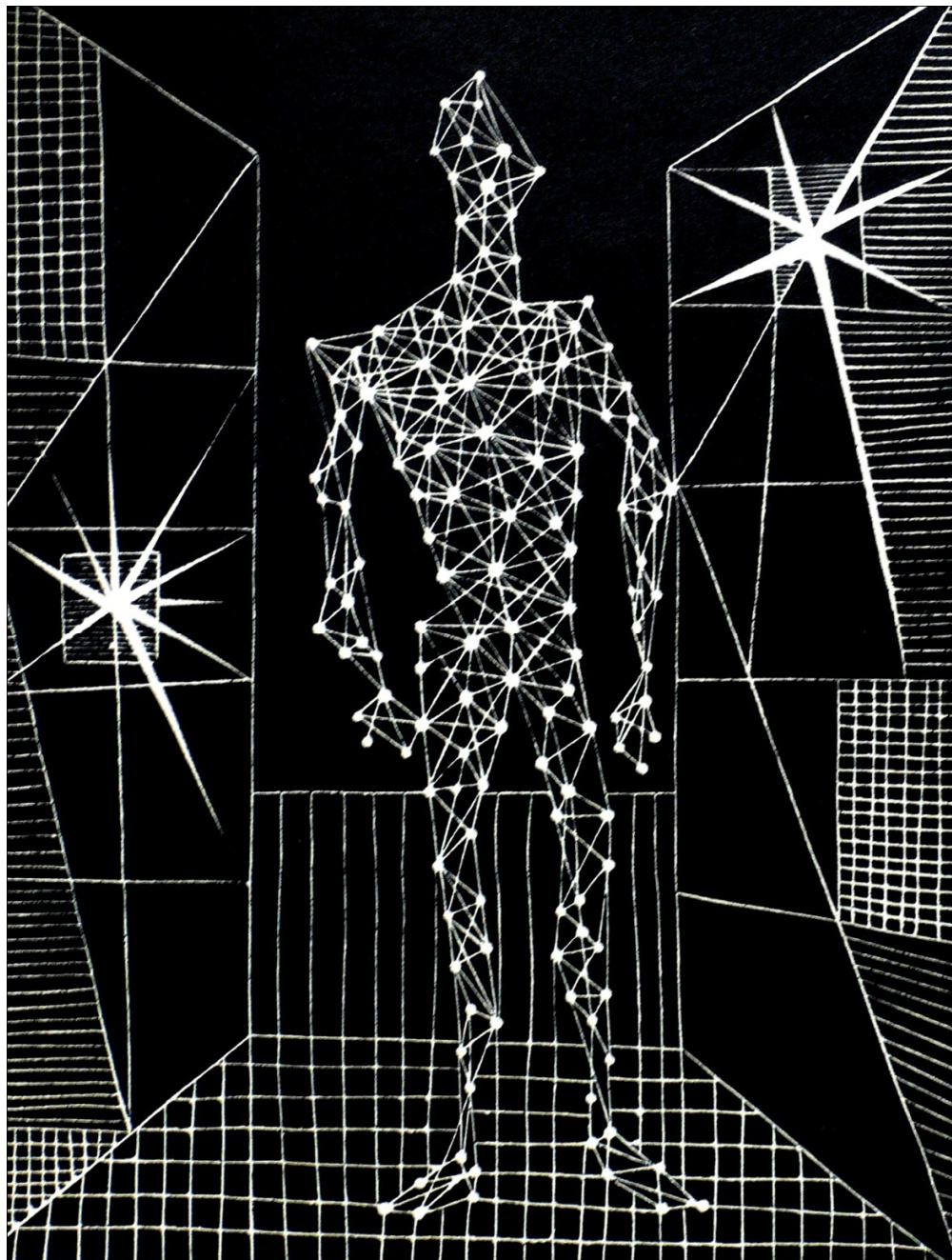
Annexe 39 : Illustration du chapitre III. 3. 2. La série des *Promeneurs nocturnes* de František Hudeček



František Hudeček, *Noční chodec* [Promeneur nocturne], 1945.

Source : Eva Petrová, *František Hudeček, Kresby* [FRANTISEK HUDECEK, DESSINS], Prague, Galerie Vltavín, 2004, p. 27.

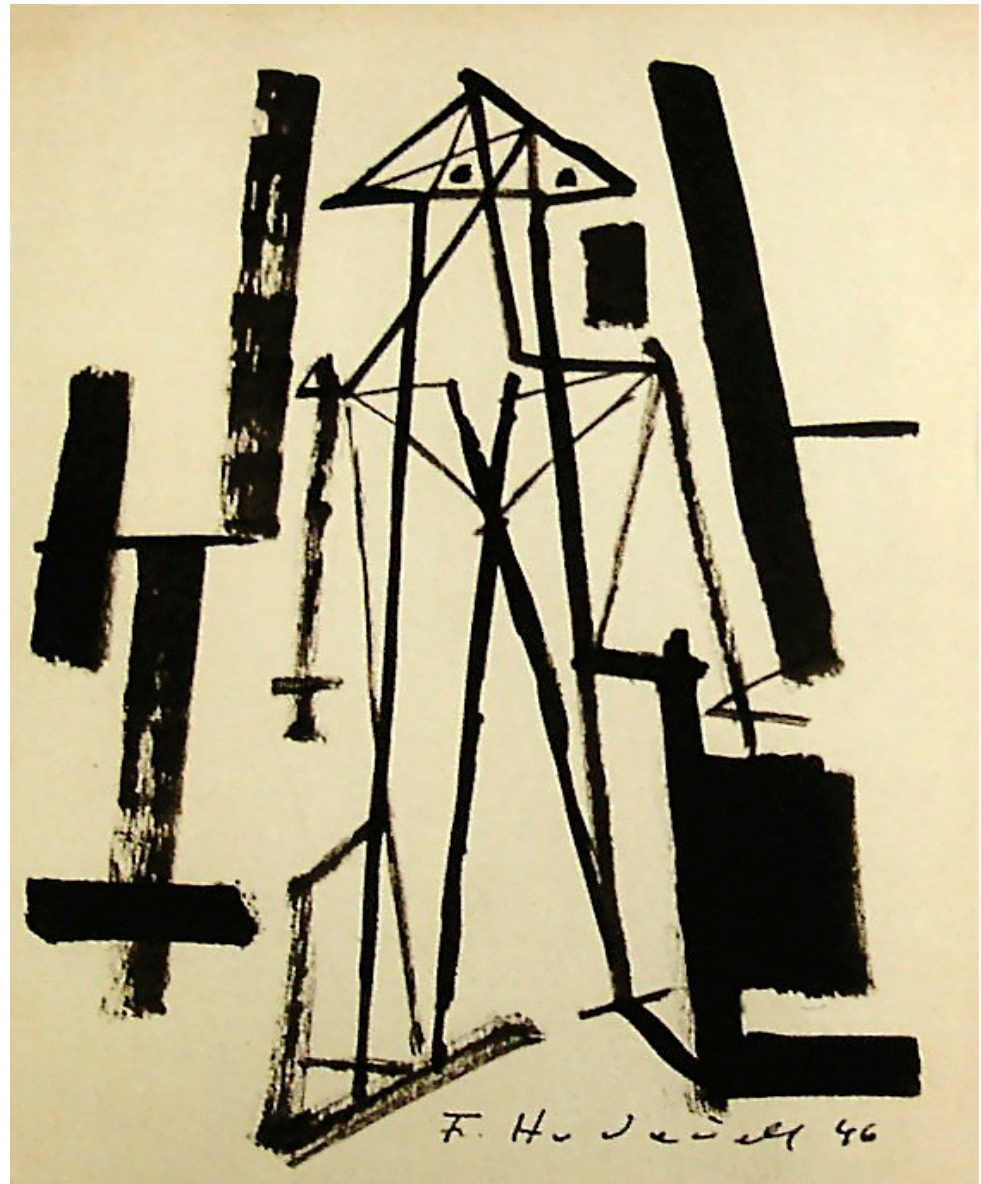
Annexe 40 : illustration du chapitre III. 3. 2. La série des *Promeneurs nocturnes* de František Hudeček



František Hudeček, *Noční chodec* [Promeneur nocturne], 1945.

Source : *Život 20* [La Vie], 1946 -1947, No. 4 – 5, octobre 1946.

Annexe 41 : illustration du chapitre III. 3. 2. La série des *Promeneurs nocturnes* de František Hudeček



František Hudeček, *Noční chodec* [Promeneur nocturne], 1946.

Source : Eva Petrová, *František Hudeček, Kresby* [FRANTISEK HUDECEK, DESSINS], Prague, Galerie Vltavín, 2004, p. 30.

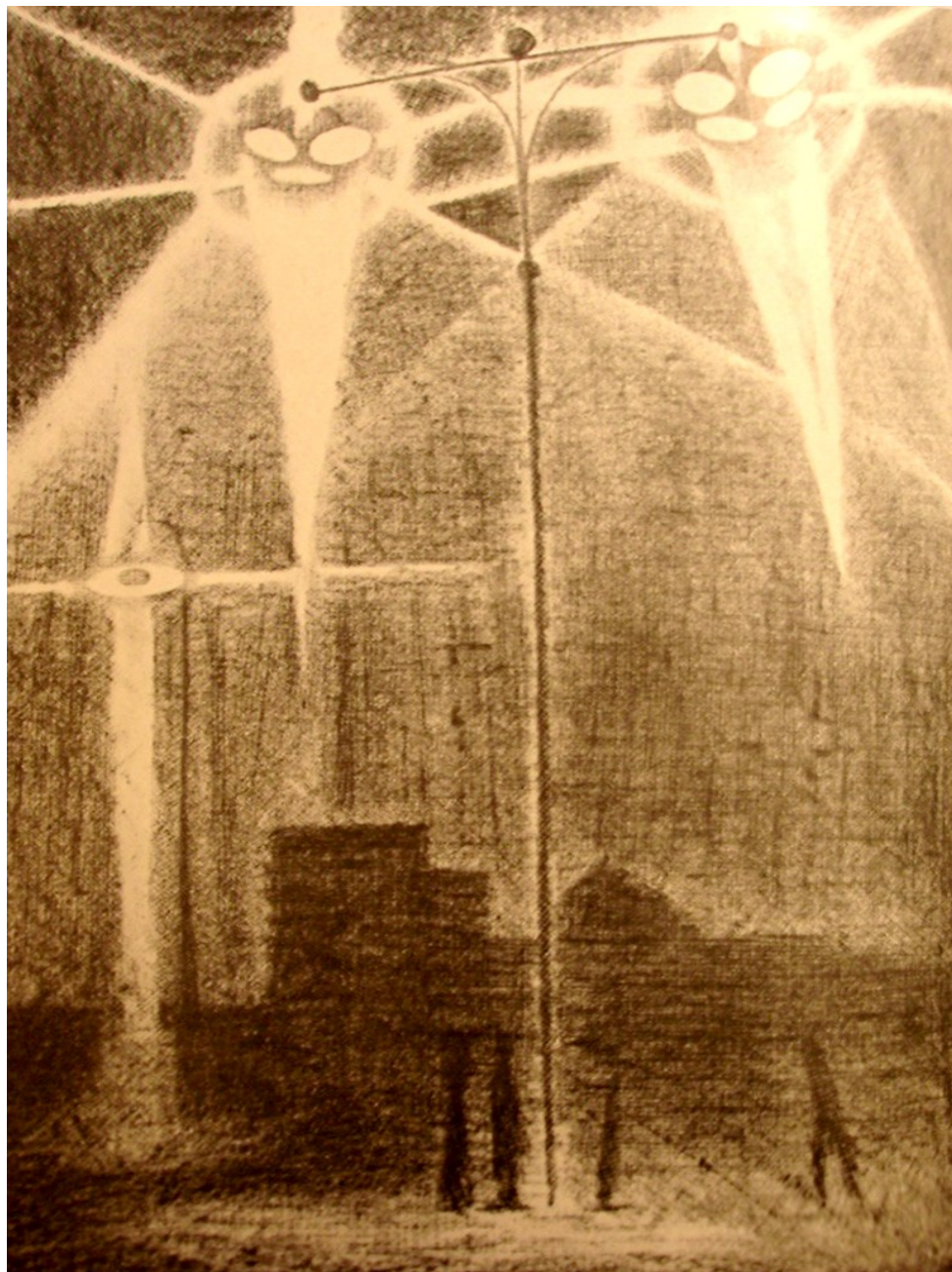
Annexe 42 : illustration du chapitre III. 3. 2. La série des *Promeneurs nocturnes* de František Hudeček



František Hudeček, *Večerní ulice* [Une rue vespérale], 1944.

Source : Eva Petrová, *František Hudeček*, Prague, Obelisk, 1969.

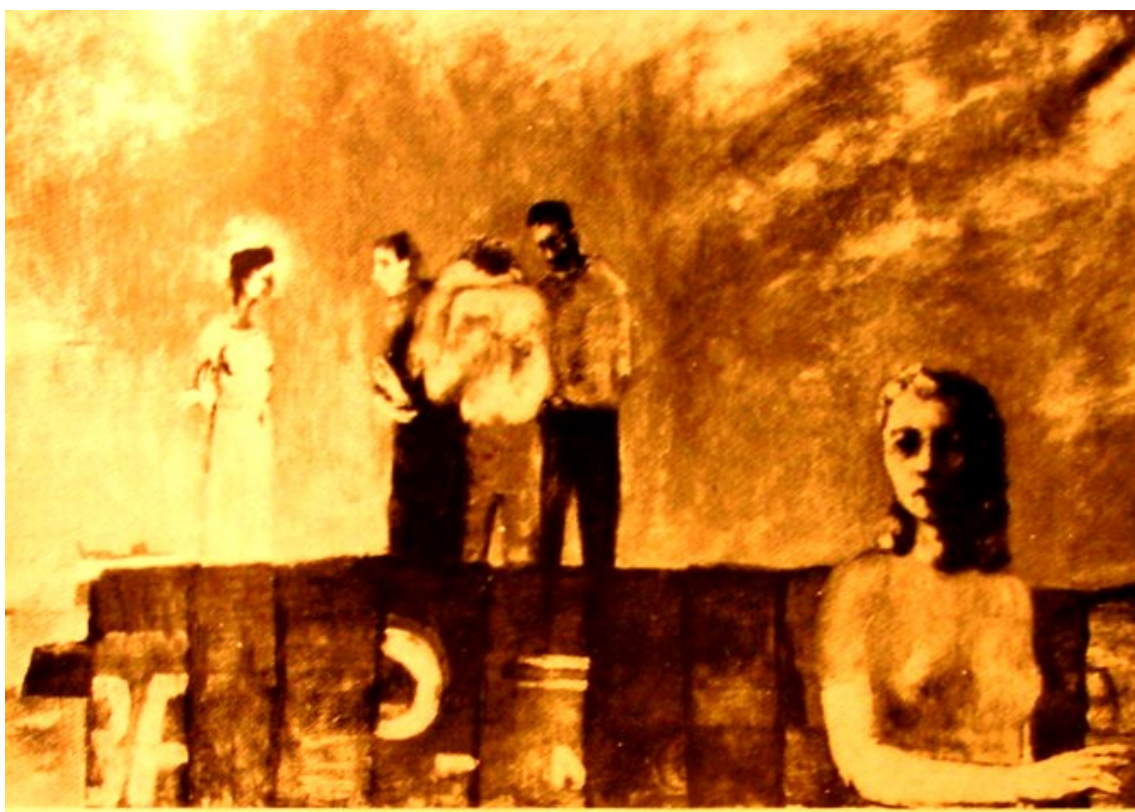
Annexe 43 : illustration du chapitre III. 3. 2. La série des *Promeneurs nocturnes* de František Hudeček



František Hudeček, *Lampy* [Réverbères], 1943.

Source : *Listy; čtvrtletník pro umění a filosofii* [Feuilles, trimestriel pour l'art et la philosophie], Prague, Melantrich, 1^{ère} année, le 15 avril 1946.

Annexe 44 : illustration du chapitre III. 1. 3. La scène artistique tchécoslovaque de 1940 à 1948 : de la rivalité à la défense de la liberté artistique

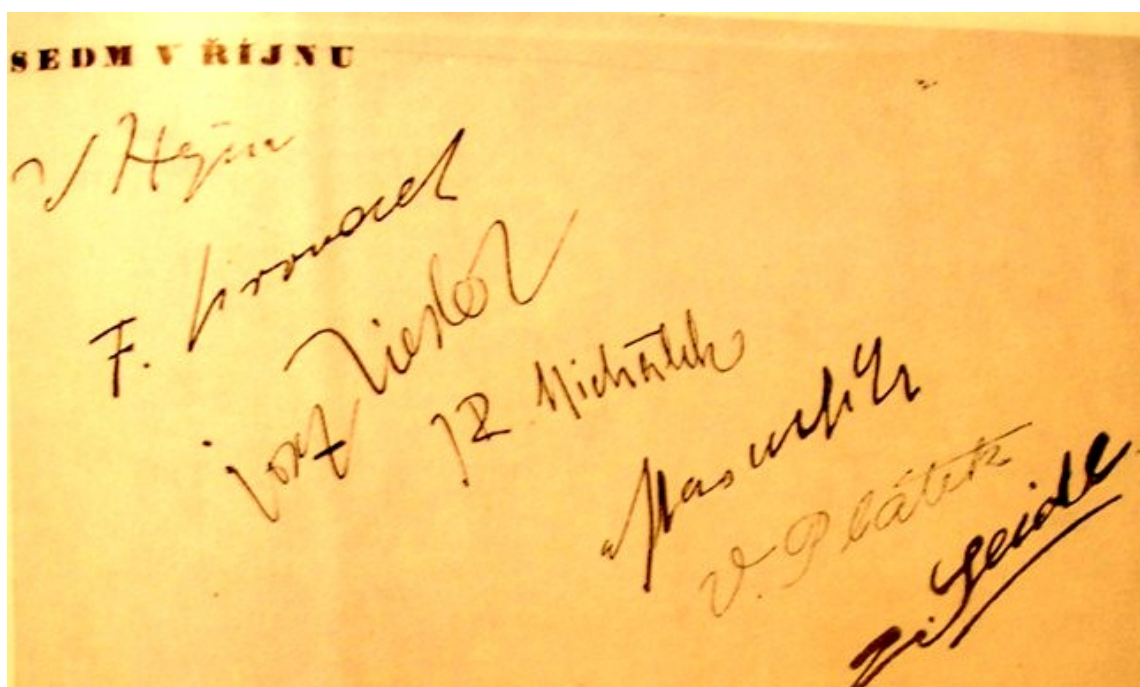


Arnošt Paderlík, *Lidé u ohrady* [Des gens près d'une clôture], 1942.

Groupe « *Sedm v říjnu 1939* » [« Sept en octobre 1939 »].

Source : « *Sedm v říjnu 1939* » [« Sept en octobre 1939 »], catalogue d'exposition, *Oblastní Galerie v Liberci* [Galerie régionale à Liberec], mai-juin 1979.

Annexe 45 : illustration du chapitre III. 1. 3. La scène artistique tchécoslovaque de 1940 à 1948 : de la rivalité à la défense de la liberté artistique



Détail de l'invitation à l'exposition du groupe « *Sedm v říjnu 1939* » [« Sept en octobre 1939 »] de 1941.

Source : « *Sedm v říjnu 1939* » [« Sept en octobre 1939 »], catalogue d'exposition, *Oblastní Galerie v Liberci* [Galerie régionale à Liberec], mai-juin 1979.

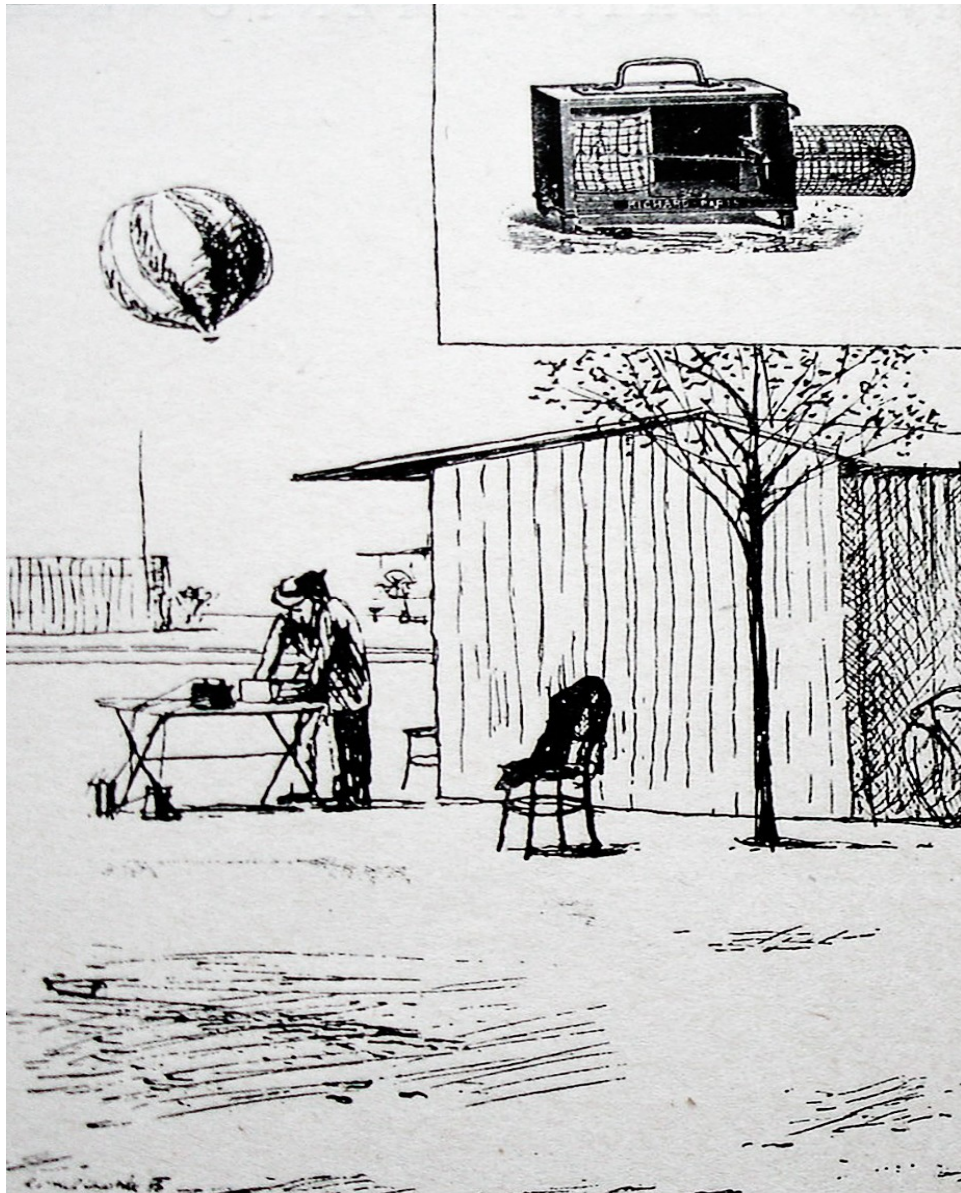
Annexe 46 : illustration du chapitre III. 3. 2. La série des *Promeneurs nocturnes* de František Hudeček



František Hudeček, *Poutník* [Pèlerin], 1931.

Source : Eva Petrová, *František Hudeček*, Prague, Obelisk, 1969, p. 6.

Annexe 47 : illustration du chapitre III. 3. 5. Écrire sur le présent pour
conserver la mémoire. Le recueil *Tento večer* [Ce soir] d'Ivan Blatný et son
contact avec le Groupe 42



La couverture intérieure de Kamil Lhoták du recueil d'Ivan Blatný, *Tento večer* [Ce soir], Prague, B. Stýblo, 1945.

Annexe 48 : Résumé historique

Résumé historique

Le contexte historique des Pays de la Couronne de Bohême et de la France au XIX^e siècle ainsi que les événements majeurs qui ont eu lieu après la fondation de la Tchécoslovaquie ayant exercé une influence incontestable sur les changements de valeurs en général et donc sur la représentation artistique et l'interprétation des figures de pèlerins et de marcheurs dans la littérature française et tchèque, il faudrait brièvement rappeler les grands axes de l'évolution historique des deux pays et illustrer ainsi les différences de leurs contextes socioculturels.

FRANCE

1830

La date clef à partir de laquelle commence à se forger, nous l'avons vu, « le mythe de Paris » au masculin et qui annonce le début de la Modernité est l'année 1830. Suite aux trois Trois Glorieuses (les journées des 27, 28, 29 juillet) s'instaure en France la Monarchie de Juillet. Le 30 juillet, le groupe du *National* lance la candidature du duc d'Orléans, « prince dévoué à la cause de la Révolution ».¹³³² La Chambre des députés révisé la Charte qui devient un pacte entre la nation et le roi. Le 9 août 1830, le duc d'Orléans jure de l'observer et prend pour titre Louis-Philippe I^{er}, roi des Français. L'idéal de la monarchie de Juillet qui est ainsi officiellement proclamée, est de maintenir un équilibre éloigné des excès du pouvoir populaire et du pouvoir royal. Les années 1830 sont marquées par une

¹³³² Cf. Hubert Néant, *La Politique en France du XIX^e siècle à nos jours*, Paris, Hachette, 2010 ; Michel Winock, *La France politique, XIX^e – XX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 1999.

tentative de mettre en place une loi assouplissant les procédures électorales qui augmente le nombre des électeurs.

1832 - 1846

En 1832 Paris est frappé par une épidémie de choléra qui coûte la vie au président du Conseil, Casimir Périer. Le régime est attaqué de toute part, par les légitimistes et par les républicains. La fin des années 1830 et la première moitié des années 1840 sont sous le signe de l'approfondissement d'une crise sociale qui aboutit à la disette à cause d'une mauvaise récolte en 1846.

1848

Les manifestations ouvrières se développent, les affaires de corruption et les scandales entachent le régime. En février 1848, le président du Conseil français, François Pierre Guillaume Guizot démissionne, le roi abdique et le gouvernement provisoire installé à l'Hôtel de Ville proclame la Deuxième République. L'année 1848 constitue une étape décisive de l'histoire constitutionnelle française. Le suffrage universel, (seulement masculin) adopté ne se sera plus remis en cause. En décembre, Louis-Napoléon remporte facilement l'élection présidentielle.

1851 - 1859

Deux ans plus tard, le 2 décembre 1851, il lance un « Appel au peuple » et, décidé au coup d'État, procède à la dissolution de l'Assemblée, à l'organisation d'un plébiscite au suffrage universel et à la rédaction d'une nouvelle Constitution. Celle-ci affirme la volonté des

Français de maintenir l'autorité de Louis-Napoléon. L'année suivante a lieu la promulgation de la nouvelle Constitution. Le prince-président, Louis-Napoléon prend ses distances par rapport aux monarchistes en publiant le décret sur la nationalisation des biens de la famille d'Orléans. En novembre 1852, après la révision de la Constitution par sénatus-consulte (texte législatif émanant du Sénat) la dignité impériale est rétablie en faveur de Louis-Napoléon Bonaparte. Le 2 décembre, jour de l'anniversaire d'Austerlitz, après un plébiscite, on proclame le rétablissement de l'Empire. Louis-Napoléon Bonaparte, le Président de la République française, devient Napoléon III. Il est le seul maître du pouvoir exécutif, il gouverne avec l'aide de deux organes dont les attributions sont distinctes : le cabinet particulier et le gouvernement. Pendant deux décennies, la France mène successivement trois guerres. Entre 1854 et 1856, elle entre en guerre contre la Russie, la guerre de Crimée, aux côtés de l'Empire ottoman, le Royaume-Uni et le royaume de Piémont-Sardaigne. La signature du traité de Paris qui stipule l'intégrité de l'Empire ottoman renforce le prestige de Napoléon III car la victoire redonne de l'importance à la France et constitue une revanche aux humiliations subies en 1815. Par ailleurs, la guerre de Crimée est considérée comme la première guerre moderne. Pour la première fois on utilise les chemins de fer de façon tactique. On a recours au système de communication par le télégraphe électrique et on emploie des fusils à canon rayé. En 1859, la France s'engage, aux côtés des du Piémont dans la guerre d'Italie contre l'Autriche qui permet de poser les bases de la constitution du royaume d'Italie.

1860 - 1940

Les années 1860 sont placées sous le signe des réformes libérales ; un assouplissement s'opère au niveau de la censure, du droit de réunion et des débats parlementaires. En 1870, la France s'oppose aux forces allemandes unies derrière le royaume de Prusse. Le conflit se termine par la défaite du Second Empire français et par la perte de son territoire en Alsace-Lorraine. Le 2 septembre 1870 Napoléon III est fait prisonnier à Sedan. Deux jours plus tard a lieu la déclaration de la Troisième république à Paris ainsi que la formation d'un gouvernement de Défense nationale. En hivers 1870-1871, Paris est assiégé et connaît la

famine. L'échec militaire entraîne une insurrection de la Garde nationale et des ouvriers de Paris : la Commune de Paris le 18 mars 1871. Elle est écrasée au cours de la « Semaine sanglante » du 21 au 28 mai de la même année par le gouvernement d'Adolphe Thiers. En 1875 ont lieu les votes des lois constitutionnelles qui organisent le Sénat, les pouvoirs publics et les rapports entre les pouvoirs publics. De même, le mode d'élection du président de la République est fixé. La Troisième république se maintient jusqu'à 1940.

La Bohême pendant la première moitié du XIX^e siècle

La première moitié du XIX^e siècle en Bohême est marquée par le mouvement national tchèque, nommé Renaissance nationale ou Renouveau national. Mais ce fait ne représente qu'une partie de la réalité historique. Comme l'affirment Pavel Bělina, Petr Čornej et Jiří Pokorný dans *l'Histoire des Pays tchèques*

L'histoire de la Bohême pendant cette période n'est ni plus ni moins qu'une part de l'histoire européenne, elle est influencée par les mêmes conditions politiques et sociales. Il n'y a de spécifique que la manière dont ces questions furent résolues dans les Pays tchèques, c'est-à-dire à partir d'une situation et de traditions historiques concrètes.¹³³³

Les Pays tchèques évoluent dans le cadre de la monarchie des Habsbourg. Considérés comme une nationalité du second ordre, l'administration d'État et l'ascension sociale sont subordonnées pour ses ressortissants à l'usage de l'allemand. La mixité nationale est la règle dominante de l'espace centre-européen. Dans les années 1840, la Bohême est un territoire occupé à 60 % par des Tchèques et 40 % des Allemands. Pendant la première moitié du XIX^e siècle, la majorité de la population tchèque ne s'engage pas dans le mouvement national. Plutôt que tentée les revendications romantiques du nationalisme moderne, la Bohême se laisse bercer par le style Biedermeier dont l'influence se limite aux

¹³³³ *Histoire des Pays tchèques*, sous la dir. de Pavel Bělina, Petr Čornej et Jiří Pokorný, trad. du tchèque par Miroslav Pravda et Marie-Jeannine Salé, Paris, Éditions du Seuil, 1995, p. 289.

domaines de l'art utilitaire et du divertissement populaire qui inspire la soumission à la volonté de Dieu, l'amour de la patrie et de la famille.¹³³⁴ L'Autriche gouvernée par Clément-Wenceslas de Metternich est un système absolutiste, basé sur l'idée de la contre-révolution qui met en place la restauration catholique et la lutte policière contre les courants démocratiques souterrains. En 1848, l'Europe est secouée par une série de soulèvements nationaux. La Bohême ne fait pas exception. Suite au soulèvement du peuple qui a eu lieu en mars à Vienne et en Hongrie, inspiré par la révolution à Paris, l'empereur François I promet de réaliser des réformes libérales majeures. Après les émeutes d'octobre 1848, Le Diète, constituée le 28 novembre prépare une Constitution selon le modèle français et américain. Les représentants tchèques défendent la proposition du premier article de la Constitution qui proclame la souveraineté du peuple. Mais l'abdication de l'empereur François I^{er} en faveur de son neveu François –Joseph I^{er} met un terme à tout espoir. Le nouvel empereur se charge lui-même de rédiger le Constitution et des mesures répressives ne se font pas attendre. En 1859, l'Autriche subit une série de défaites au Nord de l'Italie face à l'alliance entre le royaume de Sardaigne et Napoléon III et doit s'incliner devant l'armée franco-sarde à la bataille de Solferino. En 1866, l'Autriche-Hongrie subit une nouvelle défaite face la Prusse à Sadowa.

La politique intérieure de l'Autriche est incarnée par Alexandre Bach qui n'est pourtant pas le seul à avoir un mot décisif dans les affaires d'État. Dans certains domaines, le régime de Bach fait preuve de libéralisme.

1860 -1910

Les années 1860 sont marquées par une renaissance de la culture dans les Pays tchèques. Trois grands journaux, *Čas* (le Temps), *Politik* (Le Politicien) et *Národní listy* (les Feuilles nationales) ont été lancés. A cette époque le chœur patriotique *Hlahol* voit le jour (À pleine voix) ainsi que le mouvement de gymnastique *Sokol* (le Faucon). En 1867, les joyaux de la Couronne de Bohême reviennent à Prague. L'année suivante est posée la première pierre

¹³³⁴ Cf. *ibid.*, p. 291.

du Théâtre national. Son ouverture en 1881 et sa réouverture après un incendie ravageur en 1883, comptent parmi les événements culturels les plus importants du XIX^e siècle. De grandes personnalités tchèques s'affirment dans tous les domaines artistiques, entre autres Jan Neruda dans le journalisme, Bedřich Smetana dans l'opéra, Josef Mánes dans la peinture, Vítězslav Hálek dans la poésie, Josef Hlávka dans l'architecture. En outre, en 1869 les établissements d'enseignement supérieur, jusqu'alors allemands, deviennent indépendants. Le tchèque devient une langue universitaire. Dans les années 1880, les Tchèques découvrent les grands courants de pensée européenne grâce aux traductions publiées dans les revues *Osvěta* (Éducation populaire) et *Lumír*. En 1895 naît le *Manifest české moderny* (le Manifeste de la modernité tchèque). Suite à l'élan donné par le régime Bach, la Bohême se développe aussi économiquement grâce aux industries textile, agroalimentaire, mécanique et métallurgique.

Depuis le début des années 1880, Tomáš Garrigue Masaryk est devenu le personnage central de la vie publique tchèque. Professeur de sociologie et de philosophie à la nouvelle université tchèque de Prague, sa série d'écrits porte notamment sur les raisons qui mènent la société au bord de la crise et de plus en plus de gens à se donner la mort. Il en conclut que ce phénomène est dû à la perte des repères, fournis jadis à la vie par la religion. La fin du XIX^e siècle se caractérise par un manque de sincérité intérieure.¹³³⁵ Comme remède à la crise morale, Masaryk propose aux Tchèques un travail incessant. Malgré des mésententes avec d'autres intellectuels, Masaryk est l'un des personnages les plus respectés avant la Première Guerre.

En 1905, influencés par la Révolution russe, les Tchèques se lancent dans la lutte pour le suffrage universel. Un défilé important a lieu à Prague. Le gouvernement viennois et la Cour cèdent à la pression et les premières élections au suffrage universel ont lieu en 1907. Les sociaux-démocrates s'imposent au premier tour.

¹³³⁵ *Ibid.*, p. 334.

Les années 1910

Les années 1912 et 1913 sont marquées par l'éclatement des guerres balkaniques. Le 28 juin 1914, Vienne apprend l'assassinat de l'archiduc François-Ferdinand, l'héritier du trône de l'Autriche-Hongrie par un étudiant serbe à Sarajevo. Cet événement est l'élément déclencheur de la Première Guerre mondiale. Les Tchèques sont partagés. Certains combattent en Russie. En décembre 1914, Tomáš Garrigue Masaryk s'exile d'abord à Londres, puis aux États-Unis, après un bref passage par la Russie en 1917-1918. Sous la direction d'Edvard Beneš, resté en Bohême, Masaryk et un cercle de ses proches créent une organisation secrète qu'ils baptisent « Mafia ». Elle a pour but d'assurer la liaison, de faire du renseignement et surtout d'agir sur les politiciens locaux pour qu'ils ne soutiennent pas ouvertement l'Autriche-Hongrie car cela aurait discrédité l'action extérieure. En septembre 1915, Beneš arrive à Paris. L'initiative clandestine tchèque est soutenue aussi par l'astrophysicien slovaque Milan Rastislav Štefánik qui vit depuis longtemps à Paris. En 1916 les trois personnalités forment le Conseil national tchèque qui deviendra plus tard le Conseil national tchécoslovaque qui, pour donner de l'importance à ses actions commence à former une armée tchécoslovaque à l'étranger – les légions- sur les fronts français, italien et russe. La valeur des légions militaires est suffisamment importante pour qu'en 1917 la France reconnaisse le Conseil national comme représentant légal des deux nations. Elle est suivie par la Grande-Bretagne et les États-Unis.

En 1916 est couronné le dernier empereur d'Autriche-Hongrie, Charles I^{er}.

1918 – 1929

En été 1918, le Conseil n'est pas sûr de pouvoir mener à bien son projet de déclaration d'indépendance de la Tchécoslovaquie, il craint que les hommes politiques à Prague ne cèdent à l'offre de fédéralisation de l'empereur Charles I^{er}. Le Conseil veut devancer ces événements, le 18 octobre 1918 il proclame donc la République tchécoslovaque, dans la

déclaration dite de Washington. À Prague, la proclamation de l'indépendance a lieu dix jours plus tard par « les hommes du 28 octobre », Antonín Švehla, Alois Rašín, Jiří Stříbrný, František Soukup et Vavro Šrobar. Selon un vœu unanime, Tomáš Garrigue Masaryk devait être le premier président de la République tchécoslovaque. Karel Kramář devient le premier président du Conseil. Dans les premiers mois après la naissance du nouvel État démocratique, de nouvelles frontières sont fixées. Le territoire de la Tchécoslovaquie est complété par la Ruthénie (ou Ukraine) à la demande des organisations ruthènes américaines. La Tchécoslovaquie est alors un État avec un nombre élevé des minorités. En 1921, elle compte « 51% de Tchèques, 14,5% de Slovaques, 23,4% d'Allemands, 5,4% de Hongrois, 3,4% de Ruthènes, des Ukrainiens et des Russes, des Juifs- reconnus comme nationalité-, des Polonais... ». ¹³³⁶ L'Allemagne n'accepte l'existence de la Tchécoslovaquie qu'en 1922. Suite à la dépression de 1922 et 1923, l'économie de la Tchécoslovaquie se relance au point de devancer, pendant quelques mois, l'Allemagne défaillante. L'industrie a connu un essor remarquable après 1926. La période de l'entre-deux-guerres s'inscrit sous le signe d'un épanouissement sans pareil dans l'histoire tchèque et slovaque. Le niveau d'enseignement supérieur est très élevé. Prague constitue un carrefour intellectuel. Cette ville où cohabitent les Tchèques, les Allemands et le Juifs est le domicile, entre autres, de Kafka, de Max Brod, de Rainer Maria Rilke, de Franz Werfel mais aussi de Roman Jakobson qui travaille avec le cercle de Prague de Jan Mukařovský. Parmi les plus grands écrivains tchèques du XX^e siècle il faut citer les frères Karel et Josef Čapek , Jaroslav Hašek, Jiří Wolker, Josef Hora, Jaroslav Seifert, Vítězslav Nezval et bien d'autres. Les années 1920 et 1930 sont marquées par un essor des avant-gardes dans la littérature, dans les arts, au théâtre, dans le domaine de la musique et dans l'architecture.

¹³³⁶ Antoine Marès, *Histoire des Pays tchèques et slovaque*, Paris, Hatier, 1995, p. 270.

Les années 1930 et 1940

Suite à la crise de 1929, la chute économique a des conséquences très graves. Ce fait sur la radicalisation de la politique, les préférences pour le Parti allemand des Sudètes (SDP), inspiré par le nazisme, montent, il est soutenu par les deux tiers des voix allemandes. L'échec des partis démocratiques allemands est causé par la sévérité de la crise dans les régions frontalières. Dans une telle situation d'insécurité, la Tchécoslovaquie est obligée de chercher de nouveaux alliés. La France est financièrement épuisée. La Grande-Bretagne est partie sur la voie de la politique d'*appeasement*. Masaryk démissionne en décembre 1935 à cause d'une maladie grave. Il est relayé par Edvard Beneš qui tente un rapprochement avec l'URSS.

Le 13 mars 1938 Hitler annexe l'Autriche. Dans la nuit du 29 au 30 mars, l'Allemagne, la France, le Royaume-Uni et l'Italie représentées respectivement par Adolf Hitler, Edvard Daladier, Neville Chamberlain et Benito Mussolini ont signé les accords de Munich. En l'absence du président Beneš, la Tchécoslovaquie a été condamnée à céder la région des Sudètes à l'Allemagne et une partie de la Silésie à la Pologne. Daladier et Chamberlain choisissent de céder aux revendications hitlériennes dans le but de maintenir la paix, même si la guerre semble inévitable. Une partie de la population est prête à se battre mais Beneš n'est pas favorable à la mobilisation générale. Il démissionne le 5 octobre et part en Grande-Bretagne, puis aux États-Unis. On parle de la période du 1^{er} octobre 1938 au 14 mars 1939 comme de la Deuxième république. Le pouvoir démocratique est affaibli. Les Tchèques sont expulsés des territoires frontaliers allemands. Emil Hácha devient président. Le 15 mars 1939 la Tchécoslovaquie est occupée par l'Allemagne nazie et devient le Protectorat de Bohême -Moravie. La Slovaquie déclare son autonomie sous la pression d'Hitler. C'est la période la plus sombre de l'histoire tchèque. De nombreux intellectuels sont tués ou déportés dans les camps de concentration. Le gouvernement en exil organise un attentat contre Reinhard Heydrich, le protecteur. Ce coup spectaculaire, exécuté avec succès par un commando de parachutistes tchécoslovaques organisé en mai 1942 a de très graves conséquences à l'intérieur du Protectorat : déportations massives, accélération de la

« solution finale », massacres délibérés d'otages et l'extermination de deux villages, Lidice et Ležáky. Après la libération le 8 mai 1945, les Pays tchèques et la Slovaquie se réunissent à nouveau. Edvard Beneš revient d'exil. En 1946, Edvard Beneš en tant que chef du gouvernement tchécoslovaque provisoire fait promulguer les décrets. Ratifiés par l'Assemblée nationale, les décrets de Beneš ordonnent l'expulsion des citoyens de nationalité allemande et hongroise supposés favorables au régime nazi. Au total, environ 2,6 millions d'Allemands et 400 000 de Hongrois sont chassés.

La troisième république ne dure que trois ans. Le parti communiste obtient 38% des suffrages en 1946. En 1947, sur l'ordre de Staline, la Tchécoslovaquie rejette le Plan Marshall, auparavant approuvé à l'unanimité par le gouvernement. La porte vers l'ouest se ferme. Après des manœuvres préliminaires en février 1948, connus sous le nom du Coup de Prague, le Parti communiste tchécoslovaque prend le pouvoir sur l'État sous l'égide de Staline. Le parlement approuve le nouveau gouvernement. Le 7 juin 1948, le président Beneš démissionne. Il meurt deux mois plus tard. Klement Gottwald prend sa place. Le coup d'État assure la main mise sur le pays qui passe sous la coupe d'un régime totalitaire pour quarante ans.

Annexe 49 : Résumé

Résumé

Écrire le monde en marchant. Une approche de la Modernité en Bohême et en France du début du XIX^e siècle aux années 1940

Dans les récits allégoriques chrétiens, le pèlerin est une figure symbolique représentant le parcours de l'Homme vers le Paradis. À partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, les poètes, promeneurs et flâneurs poursuivent la quête d'un au-delà entre les murs des grandes villes. La présente thèse examine les cas de figures des flâneries modernes. En étudiant des textes qui mettent en scène le thème de la marche, ce travail propose une analyse chronologique des approches de la Modernité dans la littérature et dans les arts français et tchèques du début du XIX^e siècle aux années 1940. En étudiant les motifs constituant des récits de promenades modernes et le rôle du contexte historique et social de leur création, cette thèse apporte une contribution à la réflexion sur les parallèles culturels entre la France et la Bohême. En outre, elle livre une analyse de divers genres littéraires nés de la nécessité de l'Homme d'écrire le monde en marchant.

Mots-clés : pèlerins, flâneur, promenades, modernité, ville, Prague, Paris, littérature tchèque, le Romantisme tchèque et polonais, surréalisme, Groupe 42, Skupina 42.

Jít a psát. Způsob poznávání moderního světa v Čechách a ve Francii od začátku 19. století do roku 1948

V křesťanských alegorických textech je poutník symbolickou postavou na cestě do Ráje. Od druhé poloviny devatenáctého století básníci, chodci a flâneři, se pokoušejí odhalit skrytou tvář reality na ulicích velkoměst. Tato disertační práce analyzuje podoby moderního poutnictví. Chronologicky řazené rozbory děl, týkajících se tématu chůze, sledují vývoj tvůrčích postojů k modernímu světu ve francouzské a české literatuře a výtvarném umění od začátku devatenáctého století do konce čtyřicátých let století dvacátého. Studium dílčích motivů moderních poutnických textů, zasazených do historického a sociálního kontextu doby jejich vzniku, tato práce přispívá k prohloubení poznatků o kulturních paralelách mezi Francií a Čechami. Navíc tato disertace zkoumá rozličné literární žánry, pro něž byla prvotním impulsem potřeba autora jít a psát.

Klíčová slova : poutníci, flâneur, procházky, moderní společnost, město, Praha, Paříž, česká literatura, český a polský Romantismus, surrealismus, Skupina 42.

Walking and writing the world. An approach to modernity in Bohemia and France from the beginning of the 19th century to the 1940's

In Christian allegoric texts the Pilgrim traditionally symbolizes the journey of mankind to heaven. From the second half of the 19th century on, poets, travelers, and vagabonds pursued the quest of an afterlife from within city walls. This dissertation examines the different representations of modern wandering via an in-depth analysis of the theme as encountered in French and Czech literature and arts from the early 19th century to the 1940's. It reveals, in chronological order, the different artistic approaches to modernity. By bringing out the various patterns that emerge from the texts, while taking into account the historical and social contexts in which they were created, this work adds to existing

knowledge on the cultural similarities between France and Bohemia. It also examines the different literary genres which originate from mankind's need to walk and write the world.

Key words: pilgrim, flâneur, wandering, modernity, city, Prague, Paris, Czech literature, Czech and Polish Romanticism, surrealism, Groupe 42, Skupina 42.

Discipline : Littérature comparée

Ecole doctorale III : Littératures françaises et comparée

28, rue Serpente

750 06 Paris