

Jules Romains, *Un Être en marche* et ses prédécesseurs Bergson, Baudelaire, Rousseau

par Alessandra Marangoni

Paru aux éditions du Mercure de France en 1910, le volet épique d'*Un Être en marche*¹ n'a jamais fait l'objet d'une réédition pendant plus d'un siècle², l'auteur lui-même ayant choisi de rééditer, vers la fin de sa vie, uniquement le volet lyrique de l'ouvrage³ (correspondant à la deuxième partie du livre originel), à un moment où le mot *lyrique* semblait contenir, à lui seul, la poésie tout entière.

En ce bouillonnant début de siècle, le sous-titre *poème épique* est pourtant parlant. En général comme gage d'appartenance à une époque où l'adjectif *lyrique* paraît sujet à caution, après que Nietzsche a jeté le soupçon sur l'artiste subjectif (la première traduction française de *La Naissance de la tragédie*⁴ date de 1901). En particulier, en tant que définition factuelle, liée à l'action et à sa continuité dans la déambulation. *Un Être en marche* est en effet un vaste poème déambulatoire antérieur aux plus connus spécimens du genre: car ce poème de la marche est antérieur à *Zone*, poème en vers libres placé en tête d'*Alcools* (Apollinaire), et à l'autre grand poème de la déambulation dans la ville, ayant longtemps contesté à *Zone* le primat du poème déambulatoire, les *Pâques à New York* de Cendrars.

Le poème suit les déplacements d'un pensionnat de jeunes filles un jour de fête nationale: dans la rue, dans la vitesse du train, à la campagne... Seuls les êtres collectifs ont droit de cité dans ce poème que composent 1290 vers: une pension de jeunes filles, un bataillon de

soldats, un troupeau d'oies, la Ville tout entière...

Il s'agit d'un seul poème en dépit de ses dix-huit sections⁵: autant d'instantanées sur des groupes en mouvement, autant d'unanimes (dans un langage unanimiste) qui se font et se défont au hasard des rencontres. Ce qui fait d'*Un Être en marche* un poème de l'espace et un poème de l'espèce.

L'espace et son corollaire, le temps

Comme le titre l'indique, c'est la dominante de la marche qui procure sa note essentielle au poème et qui fait de cet ouvrage un poème de l'espace, où l'étendue l'emporte sur l'écoulement temporel. Âgé de 82 ans et désormais en veine de bilans, le fondateur de l'unanimisme tiendra à préciser: «*Un Être en marche* succédait à *La Vie unanime* parue en 1908. Il s'en distingue par la dose plus forte d'unanimisme pur, à tendance mystique, qu'il contient; et aussi par sa teneur exclusive au présent pur: [...] tout ce poème est directement et uniquement issu du monde tel qu'il s'imposait, au cours des journées, à la conscience d'un promeneur parisien de 1910»⁶. Enfin plongé dans le temps et docile à la diachronie de l'histoire littéraire, Romains ne manquera pas de souligner la portée polémique inhérente à l'emploi exclusif du présent de l'indicatif, une manière de tourner la page par rapport à la récente tradition romantique, parnassienne, symboliste: «nous sortions [...] d'une période où la poésie

avait fait une orgie du passé. Les romantiques avaient donné l'exemple. Les parnassiens l'avaient confirmé et aggravé. Que dire des symbolistes? Tout leur matériel, tout leur magasin d'accessoires est emprunté non seulement au passé de notre civilisation, mais à des civilisations disparues⁷. Pour peu qu'on élargisse la perspective à un niveau international, on s'aperçoit néanmoins que le présent domine un ouvrage aussi fulgurant que les *Feuilles d'herbes* de Walt Whitman, dont la première traduction française en volume date de 1908. On sait d'autre part que, dans les mêmes années, le premier groupe d'avant-garde européen renie à grande voix le passé pour se proclamer futuriste⁸.

Après la mort de Romains, la poète Marie-Claire Bancquart voudra elle aussi souligner la composante spatiale de cette œuvre: «nulle poésie peut-être n'évacue davantage le temps au profit de l'espace. [...] Jules Romains estimait avec raison qu'*Un Être en marche* était le plus long poème du présent que l'on pût citer». Et Jean d'Ormesson de conclure: «cette première moitié du XX^e siècle français a vu deux grands écrivains, l'un qui était un écrivain du temps, et c'est Proust, et l'autre qui est un écrivain de l'espace, et c'est Jules Romains»⁹.

Or l'auteur d'*Un Être en marche* a su tirer toutes les conséquences de ce choix extrême. Évacuer le temps, cela ne signifie pas seulement renoncer aux souvenirs, cela signifie surtout renoncer à ce qu'on appelle la vie intérieure, foncièrement imbue de mémoire, cela signifie encore renoncer à la psychologie au profit de la physiologie: Romains le sait qui se veut un biologiste, et un biologiste de l'espèce plutôt que de l'individu, et il le sait d'autant plus en écrivain et admirateur de Zola (en fait de physiologie, la leçon qui se dégage des romans de Zola a d'abord porté sur la poésie de Romains). Si la vie extérieure importe davantage que la vie intérieure, c'est que la vie extérieure s'annexe l'intériorité, c'est que le dehors comporte le dedans: à la profondeur succèdent l'étendue et la surface.

Or, cette perte apparente de la dimension temporelle est moins un appauvrissement qu'un approfondissement, voire un gain. Car évacuer le temps peut ouvrir la voie à un espace-temps tel que l'indique la science de ce début du XX^e siècle. En d'autres mots, on a l'impression d'assister à une spatialisation du temps, compte tenu du fait que c'est le temps – comme l'a suggéré Bergson¹⁰ – la quatrième dimension de l'espace. Et comme beaucoup de jeunes gens

assoiffés de nouveauté, Louis Farigoule (vrai nom de Jules Romains) a assisté avec une foule enthousiaste, entre ses camarades André Cuisenier et Henri Franck, aux leçons de Bergson au Collège de France¹¹.

Si la science du moment discute de relativité et en est à la continuité de l'espace-temps, si la poésie se laisse de plus en plus éblouir par la notion de simultanéité, si la fascination pour la quatrième dimension va bientôt envahir la littérature et la divulgation scientifique de la première moitié du XX^e siècle, comment imaginer que Romains, dont la formation est à la fois scientifique et philosophique¹², ne soit pas, l'un des premiers et parmi tant d'autres, attiré et capturé par cette amalgame de l'espace-temps, où ce dernier (le temps) vit et gît implicitement dans le premier (l'espace)?

C'est ainsi que le croisement et la rencontre rapide entre unanimes défie la notion cartésienne d'étendue valable pour les corps immobiles, finissant par s'en affranchir ostensiblement:

La pension s'est crue un peu la ville encore;
Elle veut oublier qu'il gît et qu'il se tait,
Le cadavre de l'étendue, entre elles deux. (XIII)

Ennemi du repos, un groupe de quatre cyclistes anéantit la fixité de l'espace et triomphe périodiquement de l'étendue, compte tenu de ses huit jambes en mouvement cyclique et rythmique:

Un rythme assène
Leurs jambes nues;
Leurs jambes dansent
Sur l'étendue,
Comme l'on danse
Sur le cadavre
De l'ennemi
Qu'on a tué
Et qu'on retue. (XVI)

L'académicien Jules Romains, en considérant le devenir bergsonien, la relativité d'Einstein et la quatrième dimension, aura beau contester l'artifice spéculatif de l'espace non-euclidien qui fait fi de l'expérience réelle¹³. Les nombreux «élans» de vitalité qui traversent *Un Être en marche* (le mot élan y connaît mainte occurrence) participent sans doute d'un climat culturel globalement bergsonien, même quand il s'agit d'un élan vital sujet à être transformé, par la vitesse, en simple énergie cinétique.

N'empêche que la position de Romains à 25 ans doit aussi être perçue à contre-courant par rapport à la philosophie de Bergson, à un moment où on a de plus en plus tendance, dans les revues littéraires et philosophiques, à associer le nom de Bergson à l'individualisme¹⁴ et au lyrisme¹⁵: deux prisons (notamment la première) d'où le jeune Romains est en train de s'échapper, deux faux-fuyants qu'il n'est pas prêt à ménager, lui qui a dû commencer par rejeter jusqu'à «L'individualisme du style»¹⁶, faute d'y pouvoir remédier. (Quant au lyrisme, sans y renoncer, il voudra s'aventurer vers un lyrisme collectif, si cela se peut).

Surtout, la position de Romains doit être perçue à contre-courant vis-à-vis d'un passé qui serait continuellement à la lisière et à l'affût du présent (le passé coexiste avec le présent, a dit Bergson) et sans cesse prêt à le dévorer: il se peut donc, paradoxalement, que la méthode du cinématographe soit la bonne, et non un simple pis-aller, un escamotage pour se donner l'illusion du devenir! Soit le célèbre exemple du cinématographe, que Bergson, qui en fait son cheval de bataille, avait souvent utilisé pendant ses cours au Collège de France:

Supposons qu'on veuille reproduire sur un écran une scène animée, le défilé d'un régiment par exemple. Il y aurait une première manière de s'y prendre. Ce serait de découper des figures articulées représentant les soldats, d'imprimer à chacune d'elles le mouvement de la marche, mouvement variable d'individu à individu, quoique commun à l'espèce humaine, et de projeter le tout sur l'écran. [...] il y a une seconde manière de procéder, beaucoup plus aisée en même temps que plus efficace. C'est de prendre sur le régiment qui passe une série d'instantanées, et de projeter ces instantanées sur l'écran.¹⁷

Tel est donc le défi: reconstituer la mobilité d'un régiment qui passe. Défi accepté, aurait-on envie de dire, étant donné que la quatrième section d'*Un Être en marche* met précisément en scène un bataillon, un jour de parade: «Un bataillon, / Maigre et dur, sort / Du carrefour». Quand, dans le morcellement des corps dû au mouvement, une volonté collective se fait jour avec ses instances physiologiques, c'est l'espèce qui commande, au détriment de l'individu. L'être en marche qu'est le bataillon pense alors avec son corps:

Les armes

Matent les bras, fouettent les cuisses;
Les gamelles courbent les cous;
Les torsos, dans les courroies noires
Où ballottent les cartouchières,
Se figurent pris dans l'étreinte
De vieilles qui appuient sur eux
Des mamelles sèches et basses. (IV)

Dans l'image, contraste et analogie avec *Bohémiens en voyage* (XIII. *Fleurs du mal*: «Le trésor toujours prêt des mamelles pendantes. // Les hommes vont à pied sous leurs armes luisantes»). Du ralenti à l'accélééré, le pas est bref.

Pari gagné à partir du moment où le dynamisme du bataillon frôle celui de la pension qui s'élanche vers le monde: c'est la rue citadine qui prend vie («La rue aime la pension de jeunes filles» III) grâce à ces groupes que la force de la jeunesse attire irrésistiblement l'un vers l'autre («La rue arrête au bord des maisons ses vieillards / En qui le temps s'allonge» III); notons au passage, ne fût-ce que pour rendre compte d'un air du temps, que la chanson italienne *Giovinazza* (jeunesse) destinée à devenir l'hymne fasciste des années Vingt, date précisément de 1909. Pendant la marche, l'être collectif qu'est le bataillon croise, alors, l'être collectif qu'est le pensionnat, dans un véritable «Baiser des nombres» (IV):

[...] il en a bien envie
De cette bande bariolée
Où des bouches rient et le défient (IV)

Pari gagné puisque le poète (à la différence du cinéaste imaginaire de Bergson) peut aisément reprendre au romancier – encore une fois à Zola – le stratagème de l'indirect libre collectif pour donner aux deux groupes, que le hasard et l'instinct attirent l'un vers l'autre, une pensée qui soit le fruit d'une vibration commune.

Car ce prototype de poème-déambulatoire vire vite au poème-conversation, tel que l'entendra bientôt Apollinaire, et cet être en marche, il faut le reconnaître, marche bien des fois d'un pas de devancier, capturant ça et là des bribes de conversation pour la plupart issues de la troupe de jeunes filles: plusieurs voix y sont audibles, aucune n'est identifiable (les quelques prénoms qu'on entend – Émilie, Jeanne, Berthe, Lucie – ne sont que des sons parmi d'autres). Les champs de forces que forment les groupes, dans leur interaction d'énergies, dépassant largement le plan individuel.

Un poème de l'espèce

Dans *Un Être en marche*, non seulement tout est dit au présent (*hic et nunc*), mais – fait exceptionnel – la première personne du singulier disparaît entièrement: voilà la différence capitale entre *poème épique* et *poème lyrique*, qui justifie le traitement inégal que l'auteur fera subir aux deux différents pans de son ouvrage. Dès l'indéfini du titre, ce poème épique abdique au subjectivisme.

À un niveau thématique, le motif de la jeunesse – «la sainte jeunesse» de Baudelaire¹⁸ – procure une réaction manifeste contre la sénilité décadente, dont la première personne du singulier a souvent été le signe. De plus, en abolissant le *je*, l'auteur renonce à se placer sous la tutelle d'ouvrages même novateurs comme les *Feuilles d'herbes*, où la première personne relève d'une stratégie stylistique, ou comme *Les Lauriers sont coupés*, dont le sixième chapitre constitue un vrai «poème à la gloire de la rue»¹⁹.

Dans *Un Être en marche, poème épique*, le *je* du poète est banni. Or la disparition élocutoire du poète laisse, pour une fois, la place et le primat non aux mots²⁰, mais aux foules, aux «jeunes foules» (xvi) rencontrées au hasard de la rue et des chemins, dans leurs ensembles mobiles et leurs rassemblements mouvants. Invisible spectateur, le marcheur, s'il en est un, se perd en tant qu'individualité dans le fleuve continu des corps, un 14 juillet, jour de parade et de fête nationale. Restent des yeux qui voient au fur et à mesure que les corps se déplacent et des oreilles qui entendent, encore que sporadiquement, quelques-uns des mots qu'on se dit. «Il écoute, pensif, marcher le genre humain»²¹ aurait-on envie de dire avec un alexandrin de Victor Hugo, l'un des poètes préférés de Romains.

Mais finalement ce protagoniste en marche est-on sûr que ce soit le poète-locuteur? Ne se peut-il pas que cet être en marche soit tour à tour le pensionnat, le bataillon, le troupeau...? N'est-ce pas là la raison de cette immanquable majuscule à Être dans la page de titre, et toujours sous la plume de l'auteur?

«En marche», disait le titre visionnaire du cinquième livre des *Contemplations*. Qu'on enlève à la marche de l'humanité, magnifiquement décrite par Hugo, son souffle temporel, et on aura le présent de l'espèce humaine, non dépourvu d'illogismes, de banalités et d'analogies avec le monde animal. Si la troupe de jeunes filles ressemble, à un moment donné, à un trou-

peau d'oies et que le troupeau est à son tour attiré par le groupe humain (viii), cela n'est pas dû à la misogynie de l'auteur, mais à son savoir relatif à l'espèce.

Un défi si ouvert à l'anthropocentrisme ambiant, pilier d'une civilisation tout entière, ne saurait que décevoir une longue et glorieuse tradition humaniste: «une poésie qui ne sonne ni ne se meut humainement», commente de manière significative Henri Ghéon, à propos d'*Un Être en marche*, dans la «Nouvelle Revue Française» du 1^{er} juin 1910.

Marcheur, flâneur et promeneur

Le grand marcheur, c'est indiscutablement Jean-Jacques Rousseau, l'infatigable promeneur. Comment oublier les mots de l'auteur des *Confessions*?

La marche a quelque chose qui avive et anime mes idées; je ne puis presque penser quand je reste en place; il faut que mon corps soit en branle pour y mettre mon esprit.²²

En même temps, on ne saurait exagérer l'importance de Jean-Jacques pour l'auteur des *Petits poèmes en prose*, dont l'un des titres envisagés était précisément *Le Promeneur solitaire*²³. En dépit de mainte divergence et méfiance²⁴, Baudelaire a tellement tiré profit du promeneur par excellence qu'il l'a finalement transformé en flâneur, aurait-on envie de dire d'emblée. Ce qui serait pourtant inexact d'un point de vue philologique, vu qu'aucune occurrence du mot 'flâneur' ne se donne à lire dans *Les Fleurs du Mal* ni dans *Le Spleen de Paris* et que ce mot (qui semble fait pour plaire au public²⁵) ne fait montre de soi que dans *Le Peintre de la vie moderne*, essai certes fondamental et qui entretient des liens évidents avec le poème en prose *Les Foules*. Mais n'oublions pas que c'est précisément ce dernier texte du *Spleen de Paris* qui remet à l'honneur «le Promeneur solitaire et pensif»²⁶!

Bref, notre marcheur est bien de la partie et fort à son aise dans cette lignée de marcheurs que pousse «un invincible besoin de marcher»²⁷: si bien que l'unanimisme, dans ce poème cinétique qu'est *Un Être en marche* n'est, à tout prendre, que «l'élan de ceux qui vont» (xiv). Or dans cette généalogie de marcheurs quelque peu générique, force est de risquer un pas de plus en s'aventurant davantage dans les textes.

On a souvent détecté la présence ou l'ombre de

Jean-Jacques derrière les démarches et rêveries du *Rôdeur parisien* (autre titre potentiel des petits poèmes en prose)²⁸. Dans certains cas, tel celui du *Gâteau*, le philosophe des *Discours* a paru éclipser le promeneur solitaire, alors que c'est bien la *Neuvième promenade* qui procure son armature diégétique au *Gâteau*²⁹. Au sujet des *Rêveries*, il existe une idée fort répandue selon laquelle le promeneur est solitaire dans la mesure où il s'isole, en s'extasiant, au milieu de la nature: voilà qui fait de la *Cinquième promenade* un sommet lyrique. Or Jean-Jacques est également un promeneur parmi ses semblables, et dans les environs de Paris (ce qui avait échappé même à l'œil attentif de Pierre Citron³⁰). Voici enfin l'épisode qu'on dirait étayer le noyau diégétique d'*Un Être en marche*, et qui précède de quelques lignes seulement celui (situé à la Chevette) ayant procuré son étoffe narrative au *Gâteau*:

Un dimanche nous étions allés, ma femme et moi, dîner à la porte Maillot. Après le dîner nous traversâmes le bois de Boulogne jusqu'à la Muette [...] Une vingtaine de petites filles conduites par une manière de religieuse vinrent les unes s'asseoir les autres folâtrer assez près de nous [...] Ce mot répandit dans toute la troupe une joie [...]³¹

On le voit, les principaux ingrédients du *poème épique* sont déjà là: un jour de fête, une troupe de jeunes filles menées par une gouvernante entre Paris et la campagne, la joie collective de la sortie en banlieue...

En somme, ces rares pages où Jean-Jacques se promène, au gré des souvenirs, parmi ses semblables, si elles n'ont pas échappé au Baudelaire des petits poèmes en prose, pourquoi auraient-elles échappé au Jules Romains d'*Un Être en marche*?³²

Seulement, dans son idée de marche en avant d'ascendance hugolienne, Jules Romains ne sera pas toujours prêt à renoncer à l'idée d'un progrès de l'humanité comme l'ont fait, de manière aussi systématique que répétée, et Rousseau et Baudelaire.

Essai de bilan

L'auteur d'*Un Être en marche* choisit l'espace au détriment du temps et le présent au détriment du passé. Choisir aussi résolument l'espace revient à renverser une hiérarchie implicite qui, tout au long du XIX^e

siècle, a mis l'espace au service du temps – rôle ancillaire dont s'était moqué le Laforgue des *Complaintes* (*Complainte du Temps et de sa commère l'Espace*).

Rousseau, Bergson: voilà deux géants du Temps à qui Romains paraît reprendre deux anecdotes significatives – une troupe de jeunes filles, un défilé de soldats – tout en rejetant leur assujettissement à la dimension temporelle. Deux acteurs collectifs – la pension et le bataillon – qui deviennent des emblèmes unanimes où l'individu s'évapore (ce que ses prédécesseurs n'auraient sans doute pas voulu) au profit de l'ensemble social et de l'espèce biologique. Vaporisation du moi qu'avait pressentie Baudelaire (certaines formulations du *Spleen de Paris* en sont devenues célèbres: «le moi se perd vite», «prendre un bain de multitude»³³...), mais que Jean-Jacques Rousseau n'avait pas ignorée non plus: «Rousseau, Novalis, Baudelaire [...] se sont approchés d'une région où 'le moi se perd'», écrivait Marcel Raymond³⁴.

Reste que le rapport du marcheur urbain du XX^e s. au promeneur solitaire du XVIII^e est des plus bellicieux, faisant ressortir une analogie anecdotique parmi d'innombrables différences, dont la plus substantielle n'est pas la conversion de la solitude en multitude (voie qu'avait déjà magistralement indiquée Baudelaire). On dirait en effet d'*Un Être en marche*, par rapport aux *Rêveries du promeneur solitaire*, qu'il en hérite le squelette narratif de départ tout en renonçant à sa chair intime qui est faite de souvenirs et imprégnée de subjectivité. Renoncer aux souvenirs (les souvenirs peinent à disparaître, «Les petites filles se souviennent» v), cela ne se fait pas en un jour, comme le saura l'Apollinaire de *Liens* («O sens ô sens chéris / Ennemis du souvenir / Ennemis du désir / Ennemis du regret / Ennemis des larmes / Ennemis de tout ce que j'aime encore»)³⁵.

De manière hardie, *Un Être en marche* substitue le présent au passé et, dans son panneau épique, le pluriel au singulier. Ce faisant, ce poème citadin aux acteurs collectifs abdique à la malédiction qui pèse sur la Ville au moins depuis la Bible (Cain y est un bâtisseur de villes), et dont on trouve des traces un peu partout chez Rousseau (dans l'*Émile*, dans *La Nouvelle Héloïse*...) aussi bien que dans la poésie du XIX^e siècle, y compris chez Hugo («Quelque Babel démesurée»)³⁶.

Question *urbanitas*. On se souvient que Rousseau, l'irremplaçable précurseur, s'était acharné, dès son premier *Discours sur les sciences et les arts* – une

bombe dans le panorama des Lumières – contre l'*urbanitas* si prisée de Cicéron³⁷. Quelque intempestive qu'elle soit parmi les Philosophes, l'admonestation rousseauvienne ne sera pas sans suites. Entre le XIX^e et le XX^e siècles, l'urbanité aura définitivement perdu son charme ressortissant au raffinement de la politesse: la cité devient, au passage, une *Ville tentaculaire* (Verhaeren) et une *Ville charnelle* (Marinetti).

Ainsi l'urbanité de mœurs est-elle remplacée par la vitalité et l'énergie, des prérogatives désormais inséparables de la cité moderne. Sauf que ce plein de vie et de jeunesse en mouvement débouchera bientôt, dans le monde réel et au détriment des hommes, sur le premier conflit mondial. De tels condensés poétiques conçus à l'enseigne de l'énergie collective

seront considérés, dès lors, comme trop âpres et prophétiques pour subsister, même sur papier. C'est peut-être la raison, dans le cas d'*Un Être en marche*, *poème épique*, d'un exil éditorial long de plus d'un siècle.

Quant au triomphe de l'espace urbain, il peut aussi s'expliquer d'un point de vue social. Romains nous en fournira une motivation explicite l'année suivante, dans *Puissances de Paris* (ses raisons ne sont pas si éloignées de celles qu'on lisait, presque deux siècles auparavant, dans le *Discours sur l'origine de l'inégalité* de Rousseau³⁸): «L'espace n'est à personne. Et nul être n'a réussi à s'approprier un morceau d'espace pour le saturer de son existence unique. Tout s'entrecroise, coïncide, cohabite»³⁹.

Notes

- ¹ Jules Romains, *Un Être en marche*, Paris, Mercure de France 1910 (pp. 5-83: I. Poème épique, pp. 85-106: II. Poème lyrique).
- ² Désormais dans Jules Romains, *Poèmes unanimistes* 1904-1910, Paris, «Société des Textes Français Modernes» 2020, pp. 91-138.
- ³ Suivi de poèmes beaucoup plus récents: Jules Romains, *Un Être en marche* (poème lyrique) et *Maisons*, Paris, Flammarion 1967.
- ⁴ Frédéric Nietzsche, *L'Origine de la tragédie ou Hellénisme et pessimisme*, éd. sous la dir. Henri Albert, Paris, Mercure de France 1901, chapitre 5.
- ⁵ Nous ferons référence à ces dix-huit sections par les chiffres romains qui les distinguent.
- ⁶ Avertissement, in Jules Romains, *Un Être en marche* (poème lyrique) et *Maisons*, cit., pp. 5-6.
- ⁷ Jules Romains, *Ai-je fait ce que j'ai voulu?*, Namur, Wesmael-Charlier 1964, pp. 52-3.
- ⁸ Sur les rapports entre Romains et Marinetti avant la publication de *La Vie unanime* et avant la fondation du Futurisme, voir Alessandra Marangoni, *Le Jules Romains de Poesia (1906-1908)*, «La Revue des revues» 58 (2017) pp. 100-110.
- ⁹ Actes du Colloque *Jules Romains*, Bibliothèque Nationale 17-18 février 1978, «Cahiers Jules Romains» 3 (1979), respectivement pp. 52-3 (Bancquart) et p. 55 (d'Ormesson).
- ¹⁰ Dès son *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Felix Alcan 1889.
- ¹¹ Lire Olivier Rony, *Jules Romains ou l'appel au monde*, Paris, Laffont 1993, p. 119.
- ¹² Louis Farigoule est licencié en sciences naturelles en 1908 et agrégé de philosophie en 1909.
- ¹³ Jules Romains, *Pour raison garder*, Paris, Flammarion 1960, pp. 71-98.

- ¹⁴ Georges Aimel, *Individualisme et philosophie bergsonienne*, «Revue de philosophie» XII, 1^{er} juin 1908, pp. 582-593.
- ¹⁵ Tancred de Visan, *La philosophie de M. Bergson et le lyrisme contemporain*, «Vers et prose» XXI (1910) pp. 125-140.
- ¹⁶ Note manuscrite citée par Michel Décaudin dans sa préface à Jules Romains, *La Vie unanime*, Paris, Gallimard 1981, p. 12.
- ¹⁷ Henri Bergson, *L'Évolution créatrice* [Paris, Felix Alcan 1907], Presses Universitaires de France 2001, p. 304.
- ¹⁸ *J'aime le souvenir de ces époques nues...*, v. 36 (*V. Fleurs du mal*).
- ¹⁹ Comme l'observe Jean-Pierre Bertrand dans sa présentation d'Édouard Dujardin, *Les Lauriers sont coupés*, Paris, Flammarion 2001, p. 14.
- ²⁰ La référence est à la célèbre affirmation de Mallarmé: «L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots» (*Igitur, Divagations, Un Coup de dés*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard 2003, p. 256).
- ²¹ Victor Hugo, *Les Orientales, Les Feuilles d'automne*, Paris, Gallimard 1966, p. 271.
- ²² Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, livre 4^{ème}, Paris, Gallimard 1973, p. 215.
- ²³ Cf. lettre à Arsène Houssaye du 25 décembre 1861, reproduite par Aurélia Cervoni et Andrea Schellino dans le dossier du *Spleen de Paris*, Paris, Flammarion 2017, p. 237.
- ²⁴ Divergences qu'avait bien focalisées Marc Eigeldinger dans *Baudelaire juge de Jean-Jacques*, «Études baudelairiennes» IX (1981) pp. 9-30.
- ²⁵ Surtout à partir de l'étude de Walter Benjamin sur *Paris, capitale du XIX^e siècle* (1939) et de son chapitre sur «Baudelaire et les rues de Paris».
- ²⁶ Pour un commentaire de cette définition, cf. Charles Baudelaire, *Poemetti in prosa*, a cura di Patrizio Tucci, Roma, Carocci 2019, p. 230.
- ²⁷ *Chacun sa Chimère, ibidem*, p. 58.
- ²⁸ Par exemple dans *Le Mauvais Vitrier* («Un autre, timide à

ce point qu'il baisse les yeux même devant les regards des hommes, à ce point qu'il lui faut rassembler toute sa pauvre volonté pour entrer dans un café») en parallèle flagrant avec *Fusées* VI («Jean-Jacques disait qu'il n'entrait dans un café qu'avec une certaine émotion. Pour une nature timide [...]»).

²⁹ Comme l'avait bien vu Jean Starobinski dès 1978: «Sur Rousseau et Baudelaire: le dédommagement et l'irréparable», in *Le Lieu et la formule. Hommage à Marc Eigeldinger*, Neuchâtel, à la Baconnière, pp. 47-59. Starobinski reviendra sur cette parenté thématique: lire *La Beauté du monde*, Paris, Gallimard 2016, pp. 406-417.

³⁰ «*Les Rêveries du promeneur solitaire* où il n'est pas question de Paris»: *La Poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, t.1, Paris, Minuit 1961, p. 104.

³¹ Jean-Jacques Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, Genève, Droz 1948, pp. 150-51.

³² Romains faillira insérer le dernier Rousseau parmi les *Saints*

de notre calendrier (Paris, Flammarion 1952, p. 90): «j'hésiterais même à en exclure le Rousseau des dernières années».

³³ Respectivement dans *Le Confiteur de l'artiste* et dans *Les Foules*.

³⁴ Introduction à Jean-Jacques Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, éd. cit., p. xxxi.

³⁵ Poème publié en avril 1913, ensuite placé en ouverture de *Calligrammes*.

³⁶ Victor Hugo, *Soleils couchants*, xxxv *Les Feuilles d'automne* (*Les Orientales*, *Les Feuilles d'automne*, cit., p. 303).

³⁷ Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur les sciences et les arts*, *Discours sur l'origine de l'inégalité*, Paris, Flammarion 1992, p. 31.

³⁸ «Vous êtes perdus, si vous oubliez que les fruits sont à tous et que la terre n'est à personne», *ibidem*, p. 222.

³⁹ Jules Romains, *Puissances de Paris* (Paris, Figuière 1911), Paris, Gallimard 2000, p. 125.