

Université de Montréal

Décombres de l'avenir et projets rudéraux : les métamorphoses de Paris chez Verne, Hugo  
et Zola

par  
Claudia Bouliane

Département des littératures de langue française

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de M.A.  
en littératures de langue française  
Août 2009

© Claudia Bouliane, 2009

Université de Montréal

Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :  
Décombres de l'avenir et projets rudéraux : les métamorphoses de Paris chez Verne, Hugo  
et Zola

présenté par :  
Claudia Bouliane

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Catherine Mavrikakis (Université de Montréal)  
président-rapporteur

Pierre Popovic (Université de Montréal)  
directeur de recherche

Marc Angenot (Université McGill)  
membre du jury

Mémoire accepté le : 14 octobre 2009

## RÉSUMÉ

Entre 1853 et 1870, de multiples quartiers de la ville sont éventrés pour permettre la mise en place de nouveaux boulevards par le baron Haussmann, préfet de Paris sous Napoléon III. Ces travaux majeurs ont frappé l'imaginaire social et constitué un objet de fascination pour la littérature. Le mémoire se situe sur le terrain de la sociocritique. La chercheuse cherche à comprendre comment des textes de Verne, Hugo et Zola lisent la nouvelle configuration urbaine parisienne. Dans *Paris au XX<sup>e</sup> siècle* (1863), Jules Verne projette la destruction dans le futur et, en retour, imagine les rémanences d'un passé étrangement constructif. Bien qu'il soit en exil, Victor Hugo est très au courant des changements urbains et sociaux en cours. Dans *Paris* (1867), son écriture travaille à rendre compatibles les idées de ruine et de progrès. Émile Zola, avec *Paris* (1898), exprime les contradictions accompagnant le changement urbain par le biais de métaphores médicales et organiques proches de « l'esprit de décadence » qui caractérise la fin du siècle. En conformité avec les visées de l'approche sociocritique, c'est à partir d'une lecture interne des oeuvres, mettant à profit les ressources de l'analyse de texte, de la poétique et de la narratologie, que la recherche se développe. L'étude mobilise également les ressources des travaux consacrés aux relations de la littérature et de la ville, ainsi que celles des ouvrages de synthèse produits dans les champs de l'histoire générale et de l'histoire de l'urbanisme.

**Mots-clés :** littérature; sociocritique; ville; urbanisme; Haussmann; second Empire; ruine; Verne, Jules; Hugo, Victor; Zola, Émile.

## ABSTRACT

Between 1853 and 1870, many areas of the French capital are torn down to allow the establishment of new avenues by Baron Haussmann, Paris' prefect under Napoleon III. These major urban projects have struck the social imaginary and became an object of fascination for literature. This essay is located on the grounds of sociocriticism and seeks to understand how Verne's, Hugo's and Zola's texts interpret the Paris' new urban conformation. In *Paris au XX<sup>e</sup> siècle* (1863) Jules Verne is planning future destructions and, in turn, imagines the strange constructiveness of residual past. Although in exile, Victor Hugo is very aware of urban and social changes under way. In *Paris* (1867) his writing works to make compatible the ideas of ruin and progress. Émile Zola with *Paris* (1898) reflects the contradictions accompanying urban change through medical and organic metaphors close to "the decadence's spirit" that characterizes the end of the century. In accordance with the aims of the sociocriticism's approach, the research develops itself from an internal reading of works, drawing on the resources of texts' analysis, poetics and narratology. The essay also mobilizes diverse works on relations between literature and the city, as well as works of synthesis produced in the fields of general history and of urban planning history.

**Keyword** : literature; sociocriticism; city; urbanism; Haussmann; Second Empire; ruin; Verne, Jules; Hugo, Victor; Zola, Émile.

## TABLE DES MATIÈRES

Page titre .....	i
Composition du jury .....	ii
Résumé et mots-clés en français .....	iii
Résumé et mots-clés en anglais .....	iv
Table des matières .....	v
Remerciements .....	vii
<b>INTRODUCTION</b> .....	1
<i>La mémoire à l'ère de la reproduction technique</i> .....	2
<i>Le XIX<sup>e</sup> siècle et l'oubli</i> .....	5
<i>L'illisibilité des signes culturels : l'exemple de L'Assommoir de Zola</i> .....	9
<i>Du musée à la cité</i> .....	16
<i>Le rôle de l'écrivain</i> .....	18
<b>PREMIER CHAPITRE</b>	
« Je suis ce héros, répondit hardiment Michel. » <i>Paris au XX<sup>e</sup> siècle</i> de Jules Verne .....	22
<i>La ville comme alter héros</i> .....	22
<i>Un poète romantique dans la foule</i> .....	23
<i>Un héros ambigu</i> .....	25
<i>De l'inadéquation du romantisme au XX<sup>e</sup> siècle</i> .....	28
<i>Le progrès : une régression décadente</i> .....	31
<i>Paris au X(I)X<sup>e</sup> siècle?</i> .....	35
<i>Vivre ou survivre en ville</i> .....	37
<i>La circulation contre la flânerie</i> .....	39
<i>De l'art de tourner en rond sur un damier</i> .....	40
« Une prison ronde » .....	44
<i>Carrousel mémoriel</i> .....	47
<i>La ville des morts</i> .....	51
<i>Détruire la ville : les ruines de Paris au XX<sup>e</sup> siècle</i> .....	53
<i>La mort du héros</i> .....	56
<i>Le Léviathan de Verne</i> .....	58
<i>Juger de la profondeur de la ville</i> .....	61
<b>DEUXIÈME CHAPITRE</b>	
La mémoire visionnaire. <i>Paris</i> de Victor Hugo .....	63
<i>Au commencement était l'Avenir</i> .....	63
<i>L'Avenir en question</i> .....	68
« Rivoli! Rivoli! Rivoli! » .....	74
« Ce n'est pas leur Pays. » ( <i>Les Mémoires du Baron Haussmann</i> ) .....	76
« On passe par-dessus les murs et on se fiche du gouvernement. V'la. » ( <i>M., II, 490</i> ) .....	80
<i>La ruine sublime le passé</i> .....	87
<i>Habiter le monument</i> .....	92
<i>Du Léviathan à l'air-navire</i> .....	95

<i>Les champignons de Paris</i> .....	99
<b>TROISIÈME CHAPITRE</b>	
<i>Squatter les métaphores urbaines romantiques. Paris d'Émile Zola</i> .....	102
<i>Une ville totale : ce qu'on voit du haut de la Butte</i> .....	103
<i>Anatomie de Paris</i> .....	105
<i>Une ville bipolaire</i> .....	107
<i>Montmartre</i> .....	110
<i>La Madeleine</i> .....	114
<i>Topographie romanesque : deux phénomènes</i> .....	118
<i>Mécanique de Paris</i> .....	122
<i>Mécanismes inhumains</i> .....	124
<i>Moteurs du futur</i> .....	127
<i>Circulation et stagnation</i> .....	133
<i>Machinations urbaines</i> .....	135
<i>Les châtiments : l'Incendie et le Déluge</i> .....	138
<i>Détruire la ville</i> .....	142
<i>Rudéralité</i> .....	143
<i>Ville champignon</i> .....	145
<i>La moisson parisienne</i> .....	149
<b>EN GUISE DE CONCLUSION</b> .....	154
<b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....	158

## Remerciements

Je désire témoigner ma reconnaissance à Pierre Popovic dont la direction fut pour moi une incroyable formation de chercheuse et un inestimable atelier d'écriture. Cette étude doit énormément à sa disponibilité et à son implication sans bornes. Je souhaite remercier Marc Angenot et Catherine Mavrikakis pour leurs commentaires constructifs. Je tiens également à remercier mon mari pour sa sollicitude, sa compréhension et ses conseils. Je remercie enfin mon père, qui m'a initiée à la littérature et suscité ma vocation, et ma mère, source intarissable d'encouragements et de soutien.

## Décombres de l'avenir et projets rudéraux : les métamorphoses de Paris chez Verne, Hugo et Zola

Les lieux sont des histoires fragmentaires et repliées, des passés volés à la lisibilité par autrui, des temps empilés qui peuvent se déplier mais qui sont là plutôt comme des récits en attente et restent à l'état de rébus, enfin des symbolisations enkystées dans la douleur ou le plaisir du corps.

Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. Arts de faire*<sup>1</sup>

*Musée du Louvre, été 2007. Quatre jeunes visiteurs parcourent une partie quasi déserte du musée qui est consacrée à la sculpture religieuse européenne occidentale des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. Ils s'arrêtent, interloqués, devant celle d'un abbé. L'un d'entre eux, malgré l'interdiction plurilingue, palpe la pierre cinq fois centenaire; un autre reconnaît en l'abbé le pape Jean-Paul II. Ils prennent incontinent un cliché – avec flash. Avertis à la fois de leur erreur et de leur grave délit tactile, ils s'extasient devant la réelle antiquité de l'objet d'art, sincèrement surpris d'apprendre que le Louvre produise les véritables œuvres.*

Bien des gens qui se sont trouvés dans un musée ou plus généralement dans un lieu de la mémoire institutionnalisée au cours des dernières décennies ont pu être témoins d'une scène semblable. Depuis l'explosion de l'industrie touristique au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, les lieux et monuments conservés ou créés *pour mémoire* sont plus souvent tenus pour des attractions divertissantes que pour des buts de pèlerinages – lorsqu'ils sont visités. Les groupes voyageant en car aujourd'hui, comme les participants du Grand Tour de jadis, rendent visible en l'amplifiant le rapport problématique qu'entretiennent les individus aux espaces de mémoire – personnelle, collective, nationale, historique – qui les entourent. Ce phénomène est particulièrement manifeste dans les métropoles, où les époques les plus éloignées se chevauchent, où les témoignages historiques de toutes sortes prolifèrent au point d'étourdir le visiteur, voire le citoyen qui les a quotidiennement sous les yeux. Dès son apparition, la photographie vient pallier en partie les difficultés d'appréhension de la ville et, surtout, les lacunes mémorielles que ses usagers expérimentent. Mais, dans la mesure où les images photographiques entrent dans une bibliothèque visuelle immensurable et vont se perdre dans la multitude des archives pour n'être plus jamais regardées, dans la mesure où il s'avère que les

---

<sup>1</sup> Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. 1. arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1990 [1980], p. 163.

dispositifs de lumière artificielle intégrés sur les appareils actuels participent à la lente dégradation des œuvres, la mise en question de ce nouveau type d'acte de mémoire est inévitable. La découverte du fonds artistique et artéfactuel par ces jeunes visiteurs qui ignoraient l'authenticité des objets exposés dans les musées, croyant que n'étaient accessibles au grand public que les reproductions des véritables antiquités, est révélatrice d'une rupture dans la conception de la conservation, muséale comme urbaine, qui s'est progressivement fait jour au fil du temps<sup>2</sup>.

### ***La mémoire à l'ère de la reproduction technique***

À l'ère où la reproductibilité technique, dont la qualité frise souvent la perfection, est incluse dans le mode de vie de la majorité des êtres humains, où l'image et son objet deviennent interchangeables à quelque détail infinitésimal près, où la copie rend poreuse la frontière entre le vrai et le faux, la datation des créations humaines sans renfort scientifique est de plus en plus ardue pour les spécialistes et impossible pour les gens ordinaires. Ce phénomène de brouillage temporel n'est pas l'apanage du siècle présent; il est le corollaire du progrès technique et s'intensifie parallèlement à son développement. La reproduction technique introduit le principe normalisateur de l'industrie dans le quotidien humain. Cette manière d'aplanissement historique bouleverse continuellement la relation du présent au passé et au futur ainsi que, plus globalement, la mémoire et la conservation. La permanence de la mémoire collective et l'attestation de sa réalité passée ne sont plus assurées par sa matérialisation, par son extériorisation, dès lors qu'il est possible de douter de l'authenticité des objets, des paysages, des œuvres.

---

<sup>2</sup> Dans *Mégapolis*, Régine Robin critique de façon stimulante la notion d'authenticité comme valeur urbaine qui perdure encore de nos jours : « Je voudrais insister sur les illusions de l'authenticité, submergée par la patrimonialisation, les *Heritage Politics*, les retours identitaires; sur l'extrême difficulté de trouver ou de déchiffrer un "premier moment", recouvert depuis la nuit des temps par des reconstructions, recouvrements, restaurations, réhabilitations, récits ou rationalisations. L'authenticité s'est dégradée en idéologie. » (R. Robin, *Mégapolis. Les derniers pas du flâneur*, Paris, Stock, coll. « Un ordre d'idées », 2009, p. 45.)

Walter Benjamin, dans la première version de son essai « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », rattache ces deux aspects de la durée matérielle et du témoignage historique au concept du pouvoir *auratique*, « singulière trame d'espace et de temps : l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il<sup>3</sup>. » La reproductibilité technique anéantit l'unicité significative des objets d'art et des artefacts historiques et, ce faisant, détruit leur aura :

[...] à l'époque de la reproductibilité technique, ce qui dépérit dans l'œuvre d'art, c'est son aura. Ce processus a valeur de symptôme; sa signification dépasse le domaine de l'art. *On pourrait dire, de façon générale, que la technique de reproduction détache l'objet reproduit du domaine de la tradition.* [...] elle actualise l'objet reproduit. [...] son aspect destructeur, son aspect cathartique<sup>4</sup>.

Ce déclin de l'aura, cette « liquidation de la valeur traditionnelle de l'héritage culturel<sup>5</sup> » rend chaque génération légataire de l'« oubli culturel » de la génération précédente, oubli qui s'accroît proportionnellement à l'accumulation des nouvelles données sociales.

Ce processus n'est pas sans rappeler le principe industriel du gain en quantité impliquant la perte en qualité. De fait, la mutation de l'aura, que Benjamin et bon nombre de penseurs placent sous le signe du déclin et de la perte, sans sombrer pour autant dans le pessimisme tragique, est en partie tributaire de l'industrialisation massive qui a connu un essor phénoménal au cours de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans la foulée des diverses tentatives de démocratisation en cours à cette époque, l'industrie capitaliste entreprend d'attirer une clientèle plus vaste et plus composite. Afin de permettre une plus grande accessibilité aux divers produits de consommation qui se multiplient alors de façon exponentielle, l'industrie révolutionne le commerce et les échanges en uniformisant ces biens qui étaient autrefois conçus sur et avec mesure. Par cette normalisation, la valeur du pouvoir effectif de l'objet diminue au profit de la force de l'*idée de l'objet* (au sens du grec *eidon*), de son image : les biens acquièrent le statut de représentation matérielle d'une image officialisée du bienfait qu'ils sont censés procurer et perdent ainsi leur caractère propre de matière, d'objet.

La publicité alors naissante table sur cette *eidon* qu'elle « fait voir » par le moyen d'un nouveau type de discours où les mots valent en eux-mêmes, sans nécessité de recourir à l'autorité du référent. Par un raccourci typiquement moderne, la rivière de billes de verre poli désigne la prospérité. Elle fait écran le temps d'un éblouissement à l'absence de réussite

---

<sup>3</sup> Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique [première version, 1935] » dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2000 [1972], p. 75.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 73. Benjamin souligne.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 73.

financière et donne l'illusion éphémère d'une ascension sociale<sup>6</sup>. À défaut d'atteindre les objectifs visés, comme doivent s'y résoudre des foules de jeunes gens accourus en masse à Paris pour y réussir et s'y voyant rapidement déclassés<sup>7</sup>, il faut désormais posséder l'image de l'état désiré par le biais d'autres simulacres, dans une mise en abyme où l'objet réel se trouve toujours plus éloigné, où « l'apparition du lointain » benjaminienne devient de moins en moins probable : « De jour en jour le besoin s'impose de façon plus impérieuse de posséder l'objet d'aussi près que possible, dans l'image ou, plutôt, dans son reflet, dans sa reproduction<sup>8</sup>. » C'est paradoxalement lorsque l'objet s'est complètement dissolu dans l'image que la jouissance possessive de l'acquéreur atteint son paroxysme. Ce phénomène atteint aujourd'hui des sommets vertigineux : avec l'image photographique de ce que les visiteurs du Louvre croyaient être la *reproduction* de la *représentation* sculptée d'un abbé qui a prêché au XV<sup>e</sup> siècle, le simulacre atteint un triple degré qui achève de ruiner l'aura de la sculpture, déjà initialement amoindrie lorsqu'elle fut retirée de son lieu d'origine : « Sortir de son halo l'objet, détruire son aura, c'est la marque d'une perception dont le "sens de l'identique dans le monde" (Joh. V. Jensen) s'est aiguisé au point que, moyennant la reproduction, elle parvient à standardiser l'unique<sup>9</sup>. »

Pourtant, exposer une statue dans un musée, lieu de mémoire par excellence où l'unicité est la valeur capitale, est-ce l'amputer de son halo? N'est-ce pas plutôt lui conférer officiellement l'exclusivité et l'authenticité qui lui reviennent? Cette authentification n'est-elle

---

<sup>6</sup> Déjà en 1830, Auguste Luchet, dans son *Nouveau tableau de Paris au dix-neuvième siècle*, commentait ainsi ce que Karlheinz Stierle appelle la « poussée d'abstraction dans la vie de la grande ville » (K. Stierle, *La capitale des signes : Paris et son discours*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1993 [2001], p. 133) : « Car le soir, quand des torrens de gaz enflammé ruissèlent à travers les vitrages, teignent en pourpre le pâle visage des femmes, donnent au cuivre le bruni de l'or, et changent les cristaux en diamans; alors ces petits riens, ces jouets, ces riches misères aux mille formes, aux mille couleurs, que le luxe jette impérieusement à l'obéissance de ses favoris, resplendent d'un éclat magique; alors les figures des marchandes s'animent d'une expression si semblable à de la joie, à du bonheur, elles vous apparaissent si fraîches et si contentes, qu'on se surprendrait volontiers à désirer être, comme elles, assis là du matin au soir, tenant boutique et mettant son amour-propre à gagner cinq sous de plus aujourd'hui qu'hier. » (A. Luchet cité dans K. Stierle, *op. cit.*, p. 122.)

<sup>7</sup> Sur le thème de la jeunesse déclassée, cf. notamment Marc Angenot, 1889. *Un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, coll. « L'Univers des discours », 1990, p. 381-382. Le baron Haussmann, dont il sera question plus loin, résume ce phénomène dans ses *Mémoires* : « [...] je ne saurais oublier cette masse toujours renouvelée de personnes déclassées, de gens à bout de ressources, inventeurs de combinaisons plus ou moins chimériques, et dégagés de scrupules, que poussent vers ce grand centre de population le besoin de l'oubli, un vague espoir de succès et de médiocres desseins. » (Georges-Eugène Haussmann, *Mémoires*, édition établie par Françoise Choay, Paris, Seuil, 2000 [1890, 4<sup>e</sup> éd.], p. 557.)

<sup>8</sup> W. Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique [première version, 1935] », *loc. cit.*, p. 75.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 76. Benjamin souligne.

pas impliquée dans le processus de distinction de l'unique à travers la masse unifiée ? D'autant plus qu'avec l'apparition de la reproductibilité technique, seuls les spécialistes sont en mesure d'établir la démarcation entre le vrai et le faux, entre le passé et le présent, ce qui explique la nécessité des institutions qui ont recours à leur expertise. Face à la standardisation industrielle, qui rend possible l'ornementation de la devanture d'un grand magasin par des colonnes de faux marbre dignes du Parthénon, qui permet à une petite bourgeoise comme la Madame Forestier de « La Parure » (Maupassant) de jouer à la grande dame avec de fausses perles dont elle est persuadée de la valeur, se font jour des désirs de recensement et de classement.

En plus du doute qu'elle jette sur la valeur intrinsèque des choses, la prolifération des biens de toutes sortes accroît l'appréhension de l'oubli taraudant l'homme de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle qui est obnubilé par le caractère éphémère de son être et de ses créations<sup>10</sup>. Dans l'ensemble de la France du XIX<sup>e</sup> siècle et tout particulièrement dans les grandes villes où l'industrialisation bat son plein, de plus en plus de gens s'inquiètent du devenir du présent et sont « saisi[s] par l'urgence du danger de la perte des traces encore actuelles, vivantes, démonstratives d'un passé qui ne serait pas vraiment mort. Sur leurs propres territoires, les groupes sociaux [sont] en mal de la disparition de leurs repères culturels<sup>11</sup>. »

### *Le XIX<sup>e</sup> siècle et l'oubli*

Le XIX<sup>e</sup> siècle, au cours duquel se succèdent maints états de société très différents les uns des autres et se précipitent de multiples changements sociaux, est brusquement confronté à un problème de conservation. Outre la mise en question des dogmes académistes dont les hérauts décidaient jadis et naguère de ce qui devait être préservé et désignaient ce qui pouvait

---

<sup>10</sup> Par exemple, dans le domaine qui nous intéresse, les transformations de Paris donnent jour à une pléthore de prouesses rhétoriques fort emphatiques sur le thème de la précarité fatale de la capitale adorée :

Des mortels, je le sais, toute œuvre est périssable;

Les plus solides tours ont leur pied dans le sable.

Ce que bâtit un siècle, un autre le détruit.

Et tout rentre à son tour dans l'éternelle nuit.

(Charles Valette, *Le Vieux Paris et le Docteur Véron*, Paris, chez les principaux libraires de France, 1856, p. 7.)

Baudelaire a cristallisé ce motif dans les célèbres lignes de son poème « Le Cygne », où, à propos des transformations de la place du Carrousel, le poète se désole : « Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville / Change plus vite, hélas! que le cœur d'un mortel); » (Charles Baudelaire, « Le Cygne », LXXXIX, dans *Œuvres complètes I*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 85.)

<sup>11</sup> Henri-Pierre Jeudy, *Mémoires du social*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 1986, p. 8.

être abandonné à l'oubli, les travaux haussmanniens constituent la pierre de touche de cette nouvelle forme d'insécurité face à l'oubli :

Il a fallu détruire Paris pour découvrir le Vieux Paris. Les détracteurs d'Hausmann, eux, vont se faire les défenseurs d'une nécessaire conservation du passé. À partir des débats entre Hausmann et ses adversaires s'opère de fait la distinction entre ce qui doit se garder et ce qui doit se détruire... En effet, introduire une nouvelle architecture dans une ville qui n'était que vieilleries aux yeux d'Hausmann, c'est en même temps imposer une transformation à la représentation que l'on a de ses restes... Depuis Hausmann l'architecture ne vieillit [*sic*], elle devient ancienne<sup>12</sup>.

Dès le début du siècle, en raison des avancées de l'industrialisation et des premiers exodes ruraux, lesquels entraînent une surpopulation, des difficultés d'approvisionnement, des crises continuelles du logement et des problèmes pénibles de circulation, la transformation de Paris devient nécessaire. Il faut cependant attendre le second Empire pour que des changements décisifs soient opérés. Entre 1853 et 1870, de multiples quartiers de la ville sont éventrés pour permettre la mise en place de nouveaux boulevards par le baron Hausmann, préfet de Paris sous Napoléon III. Durant dix-sept ans, les habitants de la capitale française ont sous les yeux les décombres produits par les grands travaux<sup>13</sup>. Leur vie est bouleversée par une modification sans précédent de l'environnement urbain.

Cette transformation ne se conclut pas avec la fin de l'Empire. Au contraire, les travaux entamés par Hausmann se poursuivent sous la Troisième République. De plus, des destructions guerrières et des perturbations urbaines populaires succèdent aux importants aménagements édilitaires. Les bombardements prussiens au cours des années 1870 et 1871 dévastent de nombreux quartiers de la ville assiégée. Immédiatement après la signature de l'armistice, ce sont nombre de Parisiens eux-mêmes qui, lors des pires journées de la Commune, dans un retournement insolite de situation, incendient leur propre ville alors que la canonnade versaillaise fait rage. Plusieurs bâtiments hautement symboliques, dont l'Hôtel de

<sup>12</sup> Laurence Bachman-Ehrenberg, « Du monument à la ville » dans *La mise en ordre du passé à travers les traces architecturales et urbaines*, IRIS, décembre 1980, citée dans H.-P. Jeudy, *op. cit.*, p. 14.

<sup>13</sup> Pour une histoire détaillée de l'ère haussmannienne, cf. notamment : Jean Des Cars et Pierre Pinon, *Paris-Hausmann. « Le pari d'Hausmann »*, Paris, Éditions du Pavillon de l'Arsenal : Picard, 2005 [1991]; Maurice Agulhon (dir.), *La ville de l'âge industriel, le cycle haussmannien (1840-1940)*, 2<sup>e</sup> éd. dans Georges Duby (dir.), *Histoire de la France urbaine*, t. 4., Paris, Seuil, coll. « Points. Histoire » 1998 [1983]; Pierre Lavedan, *Histoire de l'urbanisme à Paris*, 2<sup>e</sup> éd., Paris, Hachette, coll. « Nouvelle histoire de Paris », 1975; David H. Pinkney, *Napoleon III and the Rebuilding of Paris*, 2<sup>e</sup> éd., Princeton, Princeton University Press, 1972 [1958]; Pierre-André Touttain, *Hausmann, Artisan du Second Empire, créateur du Paris moderne*, Paris, Librairie Gründ, 1971.

Ville et les Tuileries, disparaîtront alors dans les flammes, allumées indistinctement par les deux opposants<sup>14</sup>.

Si de telles mutations urbaines et de telles circonstances ont des conséquences sociales, politiques et culturelles immédiates, elles ont aussi des répercussions directes sur les esprits. Les transformations de Paris altèrent profondément les conceptions que les contemporains se font du passé, du présent et du futur. Les percées haussmanniennes de la capitale française, souvent interprétées par les Parisiens de l'époque comme autant de balafres infligées au visage de leur ville, de mutilations qui ravagent son corps aimé, créent ce que plusieurs interprètent comme une rupture dans le cours du flux temporel. Malgré le baume des années qui continuent de s'écouler, pour nombre des gens qui assistent à ces travaux ou qui, plus souvent, les subissent, le temps n'est plus linéaire mais duel, il est scindé en deux : l'*avant* et l'*après* de la transformation de la capitale.

Hannah Arendt, commentant une parabole de Kafka (qu'elle n'identifie pas), décrit les tensions qui se jouent dans le présent de tout homme entre deux forces temporelles opposées :

Du point de vue de l'homme, qui vit toujours dans l'intervalle entre le passé et le futur, le temps n'est pas un continuum, un flux ininterrompu; il est brisé au milieu, au point où « il » se tient; et « son » lieu n'est pas le présent tel que nous le comprenons habituellement mais plutôt une brèche dans le temps que « son » constant combat, « sa » résistance au passé et au futur fait exister. C'est seulement parce que l'homme est inséré dans le temps et seulement dans la mesure où il tient bon que le flux du temps indifférent se divise en temps adverses; c'est cette insertion – le commencement d'un commencement, pour le dire en termes augustiniens – qui fractionne le continuum du temps en forces qui, parce qu'elles convergent sur la substance singulière qui leur donne leur direction, commencent alors à se combattre les unes les autres et à agir sur l'homme de la manière que Kafka le décrit<sup>15</sup>.

Les Parisiens du second Empire et de la Troisième République expérimentent particulièrement ce type de tensions qui prennent forme au cœur même de leur ville. La plupart d'entre eux se sentent coincés entre deux Paris, l'ancien et le nouveau, qui leur semblent irrémédiablement antinomiques : « Je suis le cri plaintif et impuissant de Paris qui s'en va contre Paris qui

---

<sup>14</sup> Pour une histoire impartiale de la destruction de Paris pendant les journées de la Commune, cf. Éric Fournier, *Paris en ruines, du Paris haussmannien au Paris communard*, Paris, Imago, 2008, p. 39-164 et *passim*.

<sup>15</sup> Hannah Arendt, « La brèche entre le passé et le futur », préf. de *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1972 [1954], p. 21.

vient<sup>16</sup>. » Dans la mesure où le conflit temporel constitutif de la vie humaine se manifeste concrètement dans l'univers immédiat des Parisiens, où les boulets à la fois des grues de démolition, du « terrible Krupp » et des canons versaillais élargissent brutalement la brèche kafkaïenne dans laquelle se trouve l'homme de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le présent, sa *présence*, est plus lourd à porter, l'impératif du « combat », de la « résistance » se montre plus fort.

Cette lutte pour la maîtrise du temps s'exprime au XIX<sup>e</sup> siècle par une fièvre muséale qui se perpétue de nos jours. Aux ouvertures de nombreux musées<sup>17</sup> s'ajoutent des Expositions nationales et universelles, des élévations de statue ainsi que des consécration de monuments historiques<sup>18</sup>. L'édilité, fortement encouragée par plusieurs personnalités de renom<sup>19</sup>, entreprend de recenser et de classer tous les éléments distinctifs de la capitale afin d'établir officiellement un patrimoine parisien auquel pourront désormais se référer des citoyens dont l'identité souffre d'une grave crise depuis le début de ce siècle aux innombrables bouleversements. Non contents d'accumuler et de trier les témoins matériels des époques révolues, les fonctionnaires chargés de mener à bien la solidification de la mémoire nationale, et leurs émules au nombre toujours croissant, appliquent leurs méthodes muséographiques au temps présent. Dès lors commence le processus de « rétroprojection » étudié par Henri-Pierre Jeudy :

Le principe même de la conservation ne se satisfait plus des figures monumentales d'une résistance au temps, il s'investit dans l'anticipation pétrifiante, dans la mise en mémoire immédiate. Ni reconnaissance, ni réappropriation, mais *rétroprojection* infinie qui devient figure du désir de la perte de l'identité dans l'identique. La pétrification, mémoire

---

<sup>16</sup> Victor Fournel, *Paris nouveau et Paris futur*, Paris, Librairie Jacques Lecoffre, 1865, p. 4.

<sup>17</sup> Pour n'en citer que quelques cas : le Musée du Luxembourg, premier musée d'art ouvert au public en France, qui avait fermé ses portes en 1780 trente ans après sa création, rouvre en 1803; le musée du Louvre devient un lieu d'exposition permanent en 1793, mais ce n'est qu'en 1855 qu'il devient accessible au grand public, qui n'était auparavant admis que le dimanche, les autres jours étant réservés aux artistes en formation; l'Hôtel des Invalides se dote très tôt d'une fonction muséographique : d'abord musée d'artillerie en 1872 puis musée historique des armées en 1896, il réunit ses deux activités muséales en musée de l'armée en 1905. Le Musée Carnavalet est créé en 1880. Le Petit Palais et le Grand Palais sont construits tout deux pour l'Exposition universelle de 1900.

<sup>18</sup> Cet engouement taxinomique s'exprime aussi dans la sphère du langage, où des spécialistes trient les archaïsmes et les néologismes, font la part entre les mots à conserver ou à introduire et ceux qu'il faut évacuer : « La fin du XIX<sup>e</sup> siècle est une grande époque pour les dictionnaires : le *Grand Dictionnaire universel* de Larousse est en cours de parution; on publie le *Dictionnaire général* de Guérard et Sardou et on réédite le Bescherelle (de 1843). » M. Angenot, *1889, op. cit.*, p.138.

<sup>19</sup> Depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais particulièrement autour de 1830, une série d'initiatives ont été entreprises pour sensibiliser la nation à la valeur du patrimoine français, dont l'une des plus célèbres demeure le pamphlet « Guerre aux démolisseurs! » publié en 1825, puis en 1832 dans une version remaniée, par Victor Hugo. Sur l'éveil au patrimoine, cf. notamment André Chastel, « La notion de patrimoine » dans Pierre Nora (dir.), *Lieux de mémoire*, vol. 2, t. I, La Nation, Paris, Gallimard, 1986, p. 405-450.

de l'altérité figée, hybridité du mort et du vivant, est le miroir indéformable, tragique et ironique, du désir d'être pour la mémoire<sup>20</sup>.

Cette « muséophilie » s'impose de plus en plus au cours du siècle et s'étend jusqu'au domaine privé. Du chiffonnier populaire au collectionneur bourgeois, deux chronotypes<sup>21</sup> baudelairiens analysés par Benjamin<sup>22</sup>, tous s'érigent en conservateurs des traces de leur existence, chérissent les preuves de leur passage dans le temps<sup>23</sup>. La « rétroprojection » vise donc à parer l'oubli tout en préparant le terrain pour un avenir inconnu, inquiétant pour plus d'un. Paradoxalement, la conservation et la mise en valeur des artefacts du passé contribuent à créer de l'oubli, l'instance ordonnatrice semant sur son passage chronologique des scories qui ne pourront être sauvées de la disparition que par quelque archéologue en mal de sujet d'investigation.

### ***L'illisibilité des signes culturels : l'exemple de L'Assommoir de Zola***

Mais suffit-il de cumuler des témoins matériels dans un lieu circonscrit, de les étiqueter et de les rendre accessibles à tous pour que le public se souvienne, pour qu'il reconnaisse leur intérêt passé, voire leur souveraineté déchu? L'exposition de ces fantômes contente-t-elle le « désir d'être pour la mémoire » ressenti par les « muséophiles » du XIX<sup>e</sup> siècle? La « perte de l'identité dans l'identique » ne flotte-t-elle pas comme une épée de Damoclès au-dessus de leur tête? Autrement dit, la prolifération de lieux de mémoire institutionnalisés ne participe-t-elle pas elle aussi de la reproductibilité technique? La conservation purement matérielle, hâtivement

<sup>20</sup> H.-P. Jeudy, *Mémoires du social, op. cit.*, p. 159. Nous soulignons.

<sup>21</sup> Concept élaboré à partir du chronotope bakhtinien, lequel désigne « la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature. [...] L]e temps se condense, devient compact, visible pour l'art, tandis que l'espace s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps, du sujet, de l'Histoire. Les indices du temps se découvrent dans l'espace, celui-ci est perçu et mesuré d'après le temps. » (Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978 [1975], p. 237.) Résultat d'une « corrélation essentielle » des rapports entre le temps et un être vivant dans son mouvement, le chronotype est à la fois un personnage emblématique d'un moment de l'histoire sociale et en contradiction historique avec la situation dans laquelle il se trouve. Sa présence dans un discours ou dans un texte (ou un ensemble de discours ou de textes) relève d'une métaphorisation partielle de la poétique de l'auteur : ce personnage est choisi parce qu'il indique une certaine attitude de l'écrivain par rapport à la littérature, il désigne le statut de la littérature tel que l'auteur tente de la concevoir par le biais de son écriture. Le flâneur de Baudelaire vu par Benjamin est un chronotype en cela qu'il caractérise l'état de la marchandise par rapport à l'œuvre d'art au moment de l'essor de la reproductibilité technique et qu'il métaphorise la flânerie dans les mots mise en œuvre par le poète, laquelle entre en parallèle avec la flânerie dans la ville moderne où règne la circulation rapide.

<sup>22</sup> Sur ces deux figures, cf. Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1982 [1969].

<sup>23</sup> Sur l'importance des traces au XIX<sup>e</sup> siècle, cf. notamment Walter Benjamin, « L'intérieur, la trace », partie I, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle. Le livre des passages*, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Passages », 1989, p. 230-246.

réalisée dans l'urgence de l'oubli, n'annule en rien l'éventualité de la disparition des traces; les musées et monuments ne sont pas garants de leur éternité dans les mémoires.

La perception du halo dont il ne faut sortir les objets d'art et artefacts historiques sous peine de ternir leur aura, selon Benjamin, dépend moins du lieu – préservé intact, reconverti, bouleversé ou détruit – où ces témoins matériels sont conservés que de la capacité de leurs observateurs à déchiffrer les signes qui désignent ce halo et donnent à éprouver cette aura. Cette activité exige un effort d'intropathie<sup>24</sup> que le spectateur n'est pas toujours prêt à fournir, comme le note judicieusement Jeudy : « Dans une métropole, avec ce brassage culturel permanent, c'est souvent le “droit à l'indifférence” qui est souhaité plutôt que le “droit à la différence”. Les signes identitaires deviennent parfois fugitifs au regard du passant<sup>25</sup>. » Les innombrables transformations de Paris qui ont cours au XIX<sup>e</sup> siècle accroissent considérablement l'écart entre le passé inscrit dans la ville et le présent de ceux qui y habitent. Le mode de vie urbain évolue, les cadres de la ville sont modifiés, mais certaines traces – lieux, monuments et œuvres – demeurent. La rupture entre les deux temporalités est sensible pour la plupart des citoyens qui, à l'exception peut-être des privilégiés ayant reçu une éducation poussée, ont conscience de ne plus parler le même langage que leur ville, de ne plus avoir la capacité d'en lire les signes et les symboles. Plusieurs auteurs et publicistes de l'époque présentent, tour à tour avec alarme, cynisme ou humanité, ceux qui ne s'émeuvent pas de cette scission entre le passé et leur présent, qui acceptent placidement leur analphabétisme culturel selon certains, qui s'y résignent selon d'autres. Il est plus probable que la plupart n'en aient cure, comme le suggère Richard Hoggart, qui restreint son propos aux ouvriers malgré son extensibilité à la modernité en général :

As to working-class attitudes towards the intellect and the imagination, most writers and most politicians assume they are both positively anti-intellectual and contemptuous of the arts. This is alien to my experience. Most working-class people were and are un-intellectual and not anti-intellectual; the first arose from their condition, the second was not part of their culture. You have to be slightly up the social ladder to be both aware of intellectualism and cut off from it, to feel threatened and judged by it; so that you attack it. Working-class people would habitually react against anyone who assumed airs of any kind, in dress, deportment, speech, assumptions of superiority in mind or taste. They would not react against a serious intellectual interest in itself.

[...] Somewhat similarly, working-class people have not tended to be anti-art; the arts in the usually defined senses are not among their active concerns; how could they easily or

<sup>24</sup> Le mot est de Walter Benjamin (traduction proposée par Flournoy pour l'*Einführung* de Lipps), qui définit la projection de sympathie dans de la matière morte, inorganique, de ce qu'éprouve le sujet.

<sup>25</sup> H.-P. Jeudy, *op. cit.*, p. 139.

generally be? [...] But if you talk to working people even today you are unlikely to find an active philistinism. Those kinds of philistinism may be part of the sensitivities of life at some other social levels but are still relatively unassimilated among working-class people; nor do they seem relevant to them<sup>26</sup>.

L'illisibilité des signes du passé parisien est thématifiée dans nombre d'ouvrages et de récits de l'époque. La littérature bourgeoise tend toutefois à faire de l'ouvrier le type de l'analphabète urbain, bien que ce soit le lot de la plupart des citoyens, nonobstant leur origine sociale. Dans *L'Assommoir*, Zola met en scène ce nouveau rapport à la ville. À la suite de la cérémonie du mariage de Coupeau et de Gervaise, les convives, entraînés par le bourgeois Madinier, entreprennent la visite du musée du Louvre. Cette exploration s'avère rapidement laborieuse, du fait de l'absence de repères pour tous les invités de la noce : « C'était très grand, on pouvait se perdre<sup>27</sup>. » Monsieur Madinier ne s'effraie toutefois pas de cette perspective car « il [est] souvent venu avec un artiste. » (A., 444) Or, pour ce bourgeois à l'érudition incertaine, la signification de la désignation « artiste » se distingue de la définition normative, que Zola fait vraisemblablement sienne : l'artiste en question est « un garçon bien intelligent, auquel une grande maison de cartonnage [achète] des dessins, pour les mettre sur des boîtes » (A., 444), un copiste donc, un dessinateur au service de l'industrie. Monsieur Madinier confond les copies de ce dernier avec les œuvres d'un artiste; il prend pour de la création artistique ce qui relève de l'artisanal et de la reproduction technique, dans l'acception la plus ancienne de cette désignation puisque c'est encore la main de l'homme et non la machine qui produit et reproduit.

En se référant immédiatement à son ami « artiste » qui est, comme beaucoup d'indices textuels le laissent croire, l'un des commis de l'atelier de cartonnage dont il est le propriétaire, Monsieur Madinier fait également un rapprochement entre le milieu du musée du Louvre, qui lui est étranger, et son propre quotidien de petit commerçant, son actualité la plus triviale. Ce mode de lecture des signes sera employé par tous les autres membres de la noce, qui projettent systématiquement des éléments de leur univers familier sur toutes les manifestations du passé pour le déchiffrement desquelles ils sont dépourvus d'outil. Il en est ainsi lorsque, dans les

---

<sup>26</sup> Richard Hoggart, *A Local Habitation: Life and Times (1918-1940)*, vol. 1, Londres, Oxford University Press, coll. "Oxford letters & memoirs", 1989 [1988], p. 130.

<sup>27</sup> Émile Zola, *L'Assommoir* dans *Les Rougon-Macquart*, texte intégral établi, annoté et présenté par Armand Lanoux et Henri Mitterand, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1961 [1877], p. 444. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le signe A. suivi du numéro de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

premiers instants de sa visite, la joyeuse compagnie s'engage involontairement dans le musée assyrien, lequel est glacial. Le narrateur, qui prend le point de vue des personnages et qui affecte d'employer leur discours, remarque avec bonhomie que « la salle aurait fait une fameuse cave. » (*A.*, 444)

Gervaise et ses amis entament leur exploration, d'un pas mal assuré, entre les « dieux de marbre noir muets dans leur raideur hiératique. » (*A.*, 444) Ils sont alors confrontés à une barrière langagière : les œuvres d'art demeurent « muettes » devant eux, ne leur *disent* rien, puisqu'ils ne parlent pas le même langage, élément d'identification sociale capital selon Marie-Claire Bancquart : « Dans *L'Assommoir*, en effet, le peuple parisien du quartier de la Goutte-d'Or est uni par la langue. Uni – et séparé des autres<sup>28</sup>. » Cet obstacle deviendra de plus en plus imposant tout au long de leur promenade. Eux-mêmes se montrent fermés à ces sculptures, les comparant défavorablement au travail de la pierre effectué par les artisans contemporains : « On travaillait joliment mieux la pierre au jour d'aujourd'hui. » (*A.*, 444) Le roman présente des personnages incapables de s'extirper de leur logique ouvrière et de leur routine; ils demeurent ahuris devant les témoignages matériels de cultures qui leur sont à la fois extérieures et antérieures : « Une inscription en caractères phéniciens les stupéfia. Ce n'était pas possible, personne n'avait jamais lu ce grimoire. » (*A.*, 444) Zola, qui fait rarement dans la dentelle, surtout en ce qui a trait à la symbolique, les confronte ici à une culture dont l'éloignement géographique et temporel est démesuré. Cet exemple criant prélude à tous les problèmes de lisibilité qui surviennent ensuite, d'abord dans le cadre restreint de l'art canonique mis en valeur au Louvre, puis dans l'environnement parisien global. Bancquart décrit avec justesse le fonctionnement de cette illisibilité dont sont victimes les personnages de *L'Assommoir* :

Tous les signes y sont brouillés. Mais il en va de même, plus profondément, de leur compréhension des choses de l'esprit. La noce est entraînée au Louvre par un respect vague de « l'instruction ». Mais tout demeure indéchiffrable dans le contexte contemporain de la culture, exactement comme l'inscription en caractères phéniciens [...]. Quand bien même ils seraient écrits, le déchiffrement ne pourrait être que purement littéral. Les ouvriers ne lisent (quand ils lisent : ce n'est pas le cas de Coupeau) que le langage immédiat, et non cette langue médiate que constitue l'œuvre d'art. Celle-là, ils ne la *reconnaissent* pas. Ils la jugent selon un naïf réalisme [...]<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> Marie-Claire Bancquart, *Paris « fin-de-siècle » : de Jules Vallès à Rémy de Gourmont*, 2<sup>e</sup> éd., Paris, Éditions de la Différence, coll. « Essais », 2002, p. 103.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 104.

Cette immédiateté à laquelle la théoricienne fait référence lorsqu'elle évoque la situation des ouvriers zoliens est la spécificité dominante de la temporalité urbaine moderne touchant extensivement la population française entière; elle constitue l'un des aspects les plus généralement décriés du changement social qui s'est fait progressivement jour au cours du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>30</sup>. Ces ouvriers que Zola décrit dans *L'Assommoir* sont les représentants les plus typiques d'un groupe beaucoup plus vaste, qui s'étend au-delà de la simple classe sociale : ceux qui, consciemment ou non, volontairement ou non, par refus, paresse, ignorance ou manque de temps, feuilletent le livre de la ville sans en lire le texte, jetant à peine un coup d'œil aux images, qui se réclament du « droit à l'indifférence » urbaine ou le mettent en pratique sans le savoir : « Hugo dépeint la ville comme un phare de l'humanité. Zola nous montre que ce phare n'éclaire pas également les hommes : certains sont aveugles à sa lumière, alors même qu'ils se trouvent à sa source<sup>31</sup>. »

De cette manière, si les signes ne se donnent pas à lire instantanément pour les membres de la noce, qui sont bien de leur époque, ces derniers ne leur accordent pratiquement pas d'importance, en détournent leur regard : « Il aurait fallu une heure devant chacune [des images], si l'on avait voulu comprendre. » (A., 444) C'est ce « droit à l'indifférence » évoqué par Jeudy que Zola met en scène avec un mépris patent. Ce droit n'est cependant pas assumé par les personnages de *L'Assommoir*, qui professent un respect quasi mystique pour l'incompréhensible, pour l'inaccessible, lequel est par ce fait même haussé au rang du sacré : « Il n'y avait là que des chefs-d'œuvre, murmurait [Madinier] à demi-voix, comme dans une église. » (A., 445) Le passage souligne le caractère impressionnable des gens du peuple, la crédulité dans laquelle le lecteur peut croire, à l'instar de Bancquart qui défend cette thèse, qu'ils sont maintenus, parce que cela les rend plus facilement contrôlables :

On ne peut qu'échouer à vouloir utiliser des signes dont on n'a pas la clef. Les gens de la noce sont innocents. En outre, ils sont mystifiés, car on leur a appris un modèle éloigné et grossier de l'usage de ces signes : la lecture; le nom des monuments; une révérence globale pour l'instruction que les autres possèdent, et les spectacles que les autres admirent. [...] L'oppression est fondamentale : elle est dans l'exclusion d'un peuple qui donne pourtant sa prospérité à la ville<sup>32</sup>.

---

<sup>30</sup> Ainsi, le publiciste Texier remarque cyniquement : « On ne vit plus, on court la vie, haletant, la sueur au front, l'écume aux lèvres. » (Edmond Texier & Albert Kaempfen, *Paris, capitale du monde*, Paris, J. Hetzel, Libraire-éditeur, 1867, p. 20.)

<sup>31</sup> M.-C. Bancquart, *op. cit.*, p. 105.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 106.

Suivant cette logique, l'incapacité à lire les signes des œuvres et du musée – prolégomènes à l'incapacité à lire les signes de la ville – dont souffrent les personnages de Zola découlerait non de la paresse ou de l'indifférence, comme le proposent certains romanciers bourgeois de l'époque, mais du problème plus vaste de l'exclusion langagière des ouvriers parisiens, qui est le corollaire de l'exclusion physique qu'ils subissent depuis le commencement des travaux haussmanniens, lesquels ont pour principe structurel de repousser les indésirables vers la périphérie<sup>33</sup>.

Le langage des habitants de la Goutte-d'Or imaginés par Zola se caractérise entre autres par l'absence de référents culturels canoniques, lesquels sont plutôt l'apanage de la culture de l'élite. Les mots qu'ils lisent ne renvoient pas automatiquement à ce qu'ils désignent. Ainsi, Gervaise demande quel est « le sujet des *Noces de Cana* » et trouve bête de ne pas écrire les sujets sur les cadres. (A., 445) Dans *L'Œuvre*, Zola insiste également sur l'impossibilité pour la plupart des visiteurs des Salons de saisir le sens des tableaux exposés, les symboles obvies pour les locuteurs du langage pictural canonique ne réveillant rien dans l'esprit de la majorité ou renvoyant à des données de son univers propre, suivant le processus analogique décrit ci-dessus : l'étrangeté et la nouveauté ne se lisent que sur le mode humoristique ou que par le biais d'un recentrement sur la vie quotidienne ordinaire. Ce second cas de figure donne lieu à quelques situations cocasses dans *L'Assommoir*, lorsque les personnages s'adonnent à une lecture référentielle des toiles auxquelles ils sont confrontés : « Coupeau s'arrêta devant la Joconde, à laquelle il trouva une ressemblance avec une de ses tantes. » (A., 445) Seul le petit bourgeois Madinier tente de se transcender culturellement, d'imiter les usages de l'élite : « Comme [Mme Lorilleux] s'intéressait à la maîtresse du Titien, dont elle trouvait la chevelure jaune pareille à la sienne, il la lui donna pour la Belle Ferronnière, une maîtresse d'Henri IV,

---

<sup>33</sup> Bien que des historiens de la ville aient entrepris de nuancer la vision généralement reconduite de la tendance ségrégative d'Hausmann, la plupart des spécialistes du sujet s'entendent et reconnaissent que, pour reprendre l'expression éloquent de Yves Lequin, « le petit peuple [a été] chassé par Hausmann et ses émules » (« Les citadins et leur vie quotidienne » dans M. Agulhon, *La ville de l'âge industriel, le cycle haussmannien (1840-1940)*, *op. cit.*, p. 358), c'est-à-dire que bon nombre des membres des classes populaires ont été évacués des grands centres parisiens par la hausse radicale des loyers. C'est le résultat de la conception libérale de la croissance urbaine, qui encourageait la spéculation et l'entreprise privée au détriment des « questions sociales » de l'époque : « Un résultat qui s'inscrit dans l'espace urbain, une fois encore, c'est la ségrégation. Les bourgeois catholiques restent installés dans les paroisses du centre, tiennent la cathédrale, trop vaste désormais pour l'assistance aux offices; les pauvres sont rejetés à la périphérie où se créent de nouvelles paroisses spécialisées quant à leurs fidèles et à leur clergé [...] » (Maurice Crubellier avec la collaboration de Maurice Agulhon, « Les citadins et leurs cultures » dans Georges Duby (dir.), *op. cit.*, p. 463.) Les classes populaires sont souvent renvoyées vers ce que Jacques Rougerie appelle l'« espace de rejet », qui correspond « à la ceinture des hôpitaux (Lariboisière, Saint-Louis, de Lourcine plus tard Broca), des hospices, des cimetières, abattoirs, prisons, industries polluantes de La Chapelle ou La Villette. » (M. Crubellier, *ibid.*, p. 394)

sur laquelle on avait joué un drame, à l'Ambigu. » (A., 445) Au contraire de Mme Lorilleux, femme du peuple, qui n'a d'autre référent que sa propre réalité, sa propre personne dans le cas présent, monsieur Madinier tente maladroitement une sortie vers les domaines historique et théâtral. Il ne maîtrise toutefois pas le langage qu'il cherche à employer, s'efforçant vainement de mimer l'élite cultivée qui a la capacité de discourir sur les sujets des tableaux. Les réactions diverses des personnages disent toutes l'inadéquation des classes populaires et petites bourgeoises à l'idéal grand bourgeois. En fait, pour le narrateur zolien, toute tentative de leur part pour s'élever au-dessus de leur classe, de leur culture, de leur langage, se résume à une imitation aux conséquences souvent pathétiques. Ce n'est pas par hasard si « ce qui les intéressait le plus, c'étaient encore les copistes, avec leurs chevalets installés parmi le monde. » (A., 445) Les ouvriers et les petits bourgeois commerçants formant la noce sont rassurés de rencontrer, dans l'univers du Louvre qui leur est hostile, des gens qui accomplissent un travail essentiellement manuel, individus auxquels ils peuvent se rattacher selon un procédé analogique récurrent. Cet épisode montre une fois de plus que, à l'ère de la reproductibilité technique, les copistes sont davantage valorisés et admirés que les véritables artistes<sup>34</sup>. Mais il importe plus encore parce qu'il dénote la forte impression que la capacité à multiplier l'unique et à unifier le dissemblable produit sur les Parisiens de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>35</sup>.

---

<sup>34</sup> La copie subjugué tant les Parisiens du XIX<sup>e</sup> siècle que Thiers, comme le note André Chastel, « conçu au début de la III<sup>e</sup> République un "musée des Copies" destiné à recomposer à grands frais le musée "idéal". » (« La notion du patrimoine » dans Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire, op. cit.*, p. 424.) Ce phénomène de la copie supplantant l'authentique chef-d'œuvre dans l'esprit du public a atteint son apogée au siècle présent, où un copiste notoire, Edgar Mrugalla, expose avec grand succès et entreprend de vendre chèrement ses célèbres copies de Rembrandt, de Van Gogh, etc. (Lorraine Rossignol, « En Allemagne, le "roi des faussaires" fait son retour », *Le Monde*, Paris, 28 novembre 2007.)

<sup>35</sup> C'est par ailleurs l'une des principales critiques que l'on fera à l'architecture haussmannienne. Le publiciste Texier raille constamment la nouvelle uniformité parisienne :

- Quel est, je vous prie, cet édifice avec colonnes corinthiennes, fronton, etc.?
  - C'est un théâtre...
  - Et cet autre édifice avec colonnes corinthiennes, fronton, etc.?
  - C'est un palais...
  - Et ce troisième édifice avec colonnes corinthiennes, fronton, etc.?
  - C'est une église...
  - Et ce quatrième édifice avec colonnes corinthiennes, fronton, etc.?
  - C'est une prison...
  - Admirable architecture, cette architecture à colonnes et à fronton qui s'adapte à tout!
- (E. Texier, *Paris, capitale du monde, op. cit.*, p. 3-4.)

*Du musée à la cité*

Dans l'œuvre de Zola comme dans maints romans de la même période, l'impuissance devant l'opacité des signes artistiques, mise en scène par la visite du Louvre dans le cas présent, est métonymique de l'illisibilité des signes urbains et sert souvent d'entrée en matière à la découverte subséquente de l'incapacité à lire le texte de la ville. Ce n'est que la première étape, que la première déroute dans le parcours urbain de la noce hors de l'enclos de la Goutte-d'Or. Dans l'économie du roman, cet épisode prépare la promenade dans Paris. À la mise en scène de la perte de repères dans les lieux de la culture artistique succède un tableau similaire, où les réactions aux modifications spatiales sont transposées dans la sphère urbaine et historique globale. La dénonciation de « l'administration » fautive du Louvre – « [...] monsieur Madinier qui s'épongeait le front, hors de lui, furieux contre l'administration, qu'il accusait d'avoir changé les portes de place » (A., 447) – laisse entrevoir l'amorce d'une critique du pouvoir édilitaire qui, à sa manière, change aussi « les portes de place » dans la ville de Paris à une rapidité telle que bon nombre de citoyens ne s'y retrouvent plus.

Après la brève montée historique et culturelle des étages thématiques du Louvre, la noce s'engage dans les rues environnantes et est contrainte par un orage subit de chercher refuge sous le Pont-Royal. Des hauteurs artistiques du grand musée parisien, elle atterrit dans un « trou » à ordures où elle peut enfin respirer à son aise un air qui lui est familier :

On y était joliment bien. Par exemple, on pouvait appeler ça une idée chouette! [...] La Seine charriait des nappes grasses, de vieux bouchons et des épluchures de légumes, un tas d'ordures qu'un tourbillon retenait un instant, dans l'eau inquiétante, tout assombrie par l'ombre de la voûte; tandis que, sur le pont, passait le roulement des omnibus et des fiacres, la cohue de Paris, dont on apercevait seulement les toits, à droite et à gauche, comme du fond d'un trou. (A., 448)

Par cette vision, Zola inverse l'inscription urbaine du mouvement d'ascension sociale cher aux écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle; le spectacle de ce fond de trou est à l'exact opposé de la vue panoramique de Rastignac défiant Paris des hauteurs du Père-Lachaise. Cela renforce l'impression que les membres du cortège font partie d'un groupe dont nul membre ne peut s'élever. De surcroît, si les échanges entre l'univers du Louvre et la noce étaient impossibles – elle traverse ébahie les pièces du musée « [...] tandis que les gardiens, les lèvres pincées, re[tiennent] des mots d'esprit » (A., 446), ne daignant s'adresser à eux, pas même pour les brocarder – le « trou » sous le Pont-Royal, « parlant » précisément un langage ordurier qui leur

est familier, lui répond : « Les hommes s’amusèrent à crier très fort, pour éveiller l’écho de l’arche en face d’eux; Boche et Bibi-la-Grillade, l’un après l’autre, injuriaient le vide, lui lançaient à toute volée : “Cochon!” et riaient beaucoup, quand *l’écho leur renvoyait le mot.* » (A., 448, nous insistons)

Comme il l’a fait sans succès dans le musée, monsieur Madinier s’offre néanmoins pour proposer une nouvelle tentative d’élévation, cette fois-ci dans Paris même :

Puis, comme la noce, arrivée sur la place Vendôme, regardait la colonne, monsieur Madinier songea à faire une galanterie aux dames; il leur offrit de monter dans la colonne pour voir Paris. Son offre parut très farce. Oui, oui, il fallait monter, on en riait longtemps. D’ailleurs, ça ne manquait pas d’intérêt pour les personnes qui n’avaient jamais quitté le plancher aux vaches. (A., 448)

Tout au long du passage, Zola insiste sur l’étrangeté comique de cette offre, que ressentent même les principaux concernés. De fait, l’ascension se révèle extrêmement difficile : « Et la noce monta. Dans l’étroite spirale de l’escalier, les douze grimpaient à la file, butant contre les marches usées, se tenant aux murs. [...] Ensuite, Boche, tout à fait lancé, déclara qu’on se faisait vieux, dans ce tuyau de cheminée; ça ne finissait donc pas, on allait donc au ciel? » (A., 449) Les personnages issus du peuple sont lucides par rapport à leur état et à leur élévation artificielle qui, à leurs yeux, peut s’avérer dangereuse, voire fatale. Les femmes souffrent d’un vertige puissant qui les fige sur place : elles ne franchissent pas la porte de l’escalier, regardent à peine. Dans l’économie symbolique du roman, ce mouvement de peur donné pour typiquement féminin désigne de façon métaphorique une conscience de classe particulièrement forte. Même au sommet de la colonne, éloignées physiquement de leur réalité, elles pensent au pavé, à la fois emblème de leur milieu et réminiscence du péril qui les menace dans cette entreprise icarienne : « Mais monsieur Madinier, sur la plate-forme, montrait déjà les monuments. Jamais madame Fauconnier ni mademoiselle Remanjou ne voulurent sortir de l’escalier; la pensée seule du pavé, en bas, leur tournait les sangs; et elles se contentaient de risquer des coups d’œil par la petite porte. » (A., 449) Tous sont obsédés par la chute probable que peut entraîner cette élévation à laquelle ils ne sont pas habitués et dont ils ont conscience du caractère provisoire : « Mais c’était tout de même rudement émouvant, quand on songeait qu’il aurait suffi de passer une jambe. Quelle culbute, sacré Dieu! » (A., 449) Seul le bourgeois sait enrayer le vertige, conserve son assurance dans sa nouvelle position précaire; il est apte à contempler l’horizon, à envisager l’avenir : « Monsieur Madinier, pourtant, recommandait de lever les yeux, de les diriger devant soi, très loin ; ça empêchait le vertige. » (A., 449)

Guide autodéclaré, il signale au groupe les monuments et bâtiments surélevés par rapport à la masse urbaine : « Et il continuait à indiquer du doigt les Invalides, le Panthéon, Notre-Dame, la tour Saint-Jacques, les buttes Montmartre<sup>36</sup>. » Il n'y a que Madinier qui sache identifier les principaux éléments d'architecture parisiens. Il est loisible de supposer que les autres compères de la noce, s'ils en connaissent le nom, en ignorent l'apparence, sans parler de l'histoire et de la fonction. Cette perspective panoramique, que le bourgeois essaie de leur faire apprécier, leur est inaccessible. Bancquart remarque à juste titre que les ouvriers de la noce sont prisonniers du détail :

De cette grande ville dont ils ne peuvent déchiffrer les trésors d'art, ils ignorent aussi la beauté générale : tout ce qui n'est pas détail, et leur détail, leur échappe. Du haut de la colonne Vendôme, ils identifient bien les principaux monuments; mais ce n'est pas ce qui les intéresse. Ils cherchent à localiser, sur le boulevard de la Chapelle, le « marchand de vin où ils vont manger ». [...C]'est pour montrer au lecteur ce que les ouvriers ne voient pas, ce que lui [Zola] voit : la ville dans sa splendeur d'ensemble<sup>37</sup>.

L'écrivain seul (et peut-être le lecteur en le lisant) est en mesure de dominer Paris de son regard, d'acquiescer un point de vue panoramique sur la ville.

### ***Le rôle de l'écrivain***

Sans être spécialistes, historiens ou muséographes, de nombreux écrivains réagissent énergiquement face à l'analphabétisme urbain de leurs contemporains, à la désémantisation généralisée de la ville, lacune sociale dont ils redoutent les conséquences à long terme. Aiguillonnés par les modifications sans retour de leur cadre de vie, plusieurs auteurs se donnent une mission de conservation de l'éphémère mémoire humaine contenue dans Paris. Conscients de l'illisibilité des signes passés pour nombre de Parisiens, de l'incapacité quasi généralisée à déchiffrer la mémoire de la ville, ils prennent des mesures pour faire en sorte que ne se produise pas l'inéluctable *fin d'un monde* qu'ils pressentent et que ne périlite pas une culture menacée selon eux par un péril imminent : « La culture n'est plus dans la tête des gens mais devant eux, composée d'une multitude de signes à repérer et à interpréter, ou encore à revivre comme l'expression d'une tradition incontestée. Le besoin de culture se traduit par une objectalisation

---

<sup>36</sup> M.-C. Bancquart, *Paris « fin-de-siècle »*, op. cit., p. 105.

<sup>37</sup> *Idem*.

des cultures<sup>38</sup>. » Ils réalisent cette « objectalisation » à laquelle Jeudy fait référence non pas par une collection d'œuvres et d'artefacts, mais par une collection de souvenirs urbains qu'ils mettent en scène afin de leur donner une consistance, afin d'éviter que, évanescents, ils ne disparaissent complètement, emportant avec eux le sens dont ils seraient dépositaires. Ils procèdent à une « rétroprojection » par le biais de la littérature : plutôt que d'exposer des fantômes à la manière des muséographes, ils écrivent des « fantasmagories » au sens où Benjamin l'entend : ils « font parler en public » ces fantômes afin d'en tirer quelques préceptes pour la suite du monde. Ils expriment par l'écriture le sens des signes que ces « fantômes » offrent au regard du passant, déchiffrent les traces qu'ils ont laissées pour indiquer la voie à suivre. Ils dénoncent en contrepartie les fantasmagories propres aux discours des dirigeants en place et des gouvernances, leur livrant combat sur le terrain discursif.

Nombreux sont les écrivains de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle qui œuvrent à montrer ce que les modifications urbaines et sociales se produisant alors dans Paris dévoilent de son passé, ce qu'elles révèlent de son présent et, surtout, ce qu'elles annoncent pour son avenir. Les mutations de Paris, pensées en tant que « déterminations sociales et historiques<sup>39</sup> », s'inscrivent dans les œuvres littéraires à l'étude sous la forme d'un travail original sur l'imaginaire social. Ces transformations urbanistiques ont fait couler beaucoup d'encre; les décisions édilitaires controversées ont amené nombre d'auteurs et de publicistes de l'époque à développer des arguments divergents et à construire des positions antagonistes. Les écrivains de tout acabit ne cessent d'osciller entre un sentiment de perte et de nostalgie issu du chagrin éprouvé devant la démolition du patrimoine et l'appel vers l'avenir engendré par le rêve de construire « la capitale des capitales » (ainsi que l'appelle la *doxa* bonapartiste), sur le plan urbanistique comme sur le plan idéologique. La littérature reprend cette opposition, la complexifie et la déplace, trouve des moyens poétiques ou narratifs pour explorer toutes les facettes d'un double paradoxe qui veut d'une part que l'avenir tue et d'autre part que la ruine renouvelle. Cette double action est rendue possible parce que les ruines, d'abord restes du passé, sont aussi liées au futur : elles sont nécessaires à l'accomplissement du devenir, qui est virtuellement contenu en elles, comme le rappelle avec justesse Jeudy : « Nul n'ignore que sous ses pieds se décomposent les vestiges des civilisations. Et cette disparition est aussi condition de la vie et de sa reproduction<sup>40</sup>. » Ce

---

<sup>38</sup> H.-P. Jeudy, *Mémoires du social*, *op. cit.*, p. 8.

<sup>39</sup> Régine Robin et Marc Angenot, « La sociologie de la littérature », *Histoire des poétiques*, sous la direction de Jean Bessière, Eva Kushner, Roland Mortier, Jean Weisgerber, PUF, coll. « Fondamental », 1997, p. 408.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 40.

principe rudéral est donc le corollaire de l'avenir en décombres que maintes Cassandre anxieuses prophétisent. En conclusion de son commentaire de la parabole kafkaïenne cité précédemment, Hannah Arendt résume l'aporie issue du choc perpétuel des flux contraires du continuum temporel : « [Le] passé, en outre, dont la portée s'étend jusqu'à l'origine, ne tire pas en arrière mais pousse en avant, et c'est contrairement à ce que l'on attendrait, le futur qui nous repousse dans le passé<sup>41</sup>. »

Face à l'aporétique, à l'irrationnel inextricable, les réactions sont multiples. Le propre de la littérature n'est pas de fournir des solutions définitives, comme des scientifiques se targueraient de pouvoir le faire, ni d'imposer une vérité dont le vœu serait d'être hégémonique, ce que tentent la plupart des dogmatiques politiques et religieux. La littérature offre des possibilités d'interprétation grâce à l'univers créatif qu'elle déploie sous les yeux du lecteur. Dans les chapitres suivants, nous tenterons d'évaluer ce travail d'invention proprement littéraire chez trois des écrivains les plus célèbres et les plus lus de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle à partir d'une lecture sociocritique de leurs œuvres : *Paris au XX<sup>e</sup> siècle* (1863) de Jules Verne, *Paris* (1867) de Victor Hugo et *Paris* (1898) d'Émile Zola. Les titres ont en commun le même mot, « Paris », lequel dénote une orientation de projet littéraire similaire. Ces écrits rarement analysés font écho aux transformations majeures de la capitale qui ont frappé l'imaginaire social et constitué un objet de fascination pour les contemporains. Étudier les procédures de mise en « forme-sens » (thématisations, contradictions, apories, dérives sémantiques, polysémie, etc.) des textes de Hugo, de Verne et de Zola mettra au jour une partie de leur capacité d'écart à l'égard de ce qui se dit et d'invention à l'endroit de la vie sociale.

La littérature permet à la fois l'extériorisation des cauchemars futuristes engendrés par l'accélération du changement social et l'élaboration, ne serait-ce encore qu'en esprit, de configurations urbaines inédites, plusieurs auteurs projetant leurs rêves progressistes sur Paris. Verne, Hugo et Zola, écrivains populaires s'il en est, s'adressent à un très large public et détiennent un réel pouvoir d'influence sur l'évolution des représentations et des mentalités. Dans *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*, Jules Verne fantasme la destruction dans le futur et, en retour, imagine les rémanences d'un passé étrangement constructif. Bien qu'il soit en exil, Victor Hugo est très au courant des changements urbains et sociaux en cours. Dans *Paris*, texte écrit pour l'Exposition universelle qui s'est tenue dans la capitale française en 1867, son écriture

---

<sup>41</sup> H. Arendt, « La brèche entre le passé et le futur », *op. cit.*, p. 20.

travaille à rendre compatibles les idées de ruine et de progrès. Émile Zola, avec *Paris*, exprime les contradictions accompagnant le changement de la métropole par l'éclatement des métaphores urbaines romantiques. Ces images, proches de « l'esprit de décadence » qui caractérise la fin du siècle, laissent transparaître le passage douloureux de la guerre civile sur le corps de la capitale. L'étude sociocritique de cette trilogie conduira à présenter une lecture précise de ces faits et de proposer quelques réflexions sur la façon particulière dont la littérature thématise le changement social et sur la fonction singulière qui est la sienne au cours de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

Lorsque Louis-Napoléon Bonaparte fait élever d'immenses décors de carton sur les grands boulevards en construction lors des inaugurations des nouveaux bâtiments afin de cacher les ruines des démolitions laissées en place depuis des années<sup>42</sup> ou lorsque d'innombrables groupes d'Anglais déferlent sur les ruines de la Commune, étape que des organisateurs de tourisme de masse ont ajoutée à leur copie pour la *middle-class* du Grand Tour traditionnel<sup>43</sup>, les Parisiens se sentent pour la plupart dépossédés de leur ville, des trésors anciens qu'elle recelait et des promesses futures qu'elle semblait contenir. Si certains nostalgiques prennent d'assaut la capitale pour photographier ce qu'il en reste *pendant qu'il en est encore temps*<sup>44</sup>, d'autres, des visionnaires, Verne, Hugo et Zola en tête, tentent plutôt de répondre aux deux grandes questions qui tiraillent leurs contemporains : qu'advient-il de notre passé? que s'est-il produit avec notre futur?

---

<sup>42</sup> « Une décoration de carton (arc de triomphe, colonnade, fontaine) veut préfigurer de futures réalisations de pierre et de marbre. » (Louis Girard, *Nouvelle histoire de Paris. La Deuxième République et le Second Empire (1848-1870)*, Paris, Hachette, 1981, p. 336.)

<sup>43</sup> Éric Fournier cite Ludovic Halévy à propos d'un touriste anglais venant admirer Paris en flammes : « Un Anglais est installé là [...]. Il a trois lorgnettes... trois... une grosse jumelle... une petite et une longue vue avec pieds. De temps en temps il consulte un plan de Paris et prend des notes avec son petit calepin. Sa figure rayonne autant que peut rayonner la figure d'un Anglais, il est au bon endroit, le temps est clair, ses lorgnettes excellentes et Paris brûle. De temps en temps, il s'assoit sur un petit pliant... Il n'a rien oublié... Il a son pliant. Rien de plus irritant que la vue de cet Anglais épanoui et souriant. Cela donne le désir de voir un peu brûler Londres. » (É. Fournier, *op. cit.*, p. 224.)

<sup>44</sup> « Les amoureux de la ville fixent sur la plaque sensible les coins voués au démolisseur et l'édification des quartiers neufs. » (L. Girard, *Paris en ruines, op. cit.*, p. 255.)

**« Je suis ce héros, répondit hardiment Michel. » *Paris au XX<sup>e</sup> siècle* de Jules Verne**

*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? Pour l'étranger de notre temps la reconnaissance est impossible.*

Arthur Rimbaud, « Villes », *Illuminations*<sup>45</sup>

***La ville comme alter héros***

Dans la France du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est à Paris que l'on devient héros. La ville est le lieu où se produit la métamorphose du personnage en héros : « Rapidement, écrit Roger Caillois, la structure mythique se développe : à la cité innombrable s'oppose le Héros légendaire destiné à la conquérir<sup>46</sup>. » La ville assure dans la diégèse la fonction d'*alter héros*. Présent depuis quelques siècles dans la littérature française, le pivot narratif que constitue le passage urbain dans l'essor du héros devient un poncif, au sens baudelairien du terme, pendant le premier XIX<sup>e</sup> siècle. La montée parisienne du jeune provincial mythifiée par Balzac connaît une grande fortune littéraire : elle informe bientôt l'horizon de lecture de tout texte qui traite de la capitale française en régime de modernité.

Un résumé de *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*<sup>47</sup> de Jules Verne laisse entrevoir – et craindre – un énième ersatz des *Illusions perdues*. Le roman raconte les malheurs d'un jeune poète romantique, Michel Dufrénoy, qui, au sortir du collège, ne trouve pas d'occupation à la mesure de son talent et doit lutter contre les forces négatives de Paris. Cet orphelin incompris de sa famille d'accueil est originaire de Bretagne (« évêché de Vannes, chef-lieu du Morbihan<sup>48</sup> »).

---

<sup>45</sup> Arthur Rimbaud, « Villes », *Illuminations* dans *Œuvres complètes*, éd. établie, annotée et présentée par Antoine Adam, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 138.

<sup>46</sup> Roger Caillois cité par W. Benjamin, *Paris au XIX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 165.

<sup>47</sup> Vraisemblablement rédigé au cours de l'année 1863, refusé par l'éditeur Hetzel puis probablement perdu, ce manuscrit n'a été retrouvé et publié qu'en 1994. Sur les problèmes de datation et pour des détails concernant la publication de ce récit, cf. Piero Gondolo Della Riva, « Préface et établissement du texte » dans Jules Verne, *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette/Le cherche midi, 1994.

<sup>48</sup> J. Verne, *ibid.*, p. 34. Désormais, les références à cet ouvrage seront placées entre parenthèses dans le corps du texte. L'origine provinciale particulière de Michel pourrait en dire long sur sa personnalité et annoncer son destin funeste, son « insoumission » aux normes du XX<sup>e</sup> siècle ayant entraîné une succession de malheurs : « Vers 1835, d'Angeville décrit le Morbihan comme le département de France ayant la meilleure moralité (peu de bâtards, peu d'enfants trouvés, peu de crimes, levée facile des impôts, cependant nombre important d'insoumis), mais aussi comme l'un des plus pauvres (durée de vie courte, hygiène médiocre, alphabétisation très en retard). » (Jean Meyer, « Vannetais » dans *Encyclopaedia universalis* (DVD), version 10.2, Paris, 2004.) Sans présumer du développement de ce département français au cours des trente années

Au début du récit, cependant, Michel habite déjà Paris, apparemment depuis longtemps : il n'y a donc pas de « montée à Paris » au sens habituel de l'expression. Néanmoins, le roman introduit le protagoniste alors que ce dernier quitte l'institution scolaire où il a vécu plusieurs années; rien n'indique qu'il a connu la capitale autrement que par ce lieu clos. Maints détails donnent au contraire à comprendre qu'il a peu fréquenté la ville en dehors de l'enclave de la « Société générale du Crédit instructionnel » (SGCI) où il a complété ses études. S'il parcourt sans hésitation le chemin entre son collège et l'hôtel particulier de l'oncle qui est son tuteur, il se perd constamment lorsqu'il tente de rallier un autre lieu. De surcroît, au lendemain de la fin des classes, le poète, tout féru de littérature qu'il soit, pénètre curieusement pour la première fois dans la Bibliothèque nationale et dans la plus grande librairie du Paris vernien, la Librairie des Cinq Parties du Monde. Ces indices permettent de lire le passage de l'enceinte protégée du collège au vaste Paris jusqu'alors inexploré par Michel comme une manière de montée à Paris, légèrement décalée par rapport au sens ordinaire de l'expression.

### *Un poète romantique dans la foule*

C'est également une figure bien connue que la narration présente à première vue au lecteur : Michel Dufrenoy paraît être le parangon du héros romantique. L'entrée en scène du protagoniste est précédée par la remise d'un premier prix de thème latin à un « pauvre diable de la division des lettres, honteux à l'appel de son nom. » (34) À l'inverse, Michel avance fièrement sous les quolibets de la foule bête de ses camarades de classe : « Cependant, Michel Jérôme Dufrenoy allait, et avec aplomb encore; il bravait les rires; c'était un jeune homme blond d'une charmante figure, avec un joli regard, ni gauche, ni maladroit. Ses cheveux longs lui donnaient une apparence un peu féminine. Son front resplendissait. » (34) Le poète, dont la description recoupe en tous points le portrait que Balzac trace de Lucien de Rubempré (jeune éphèbe dont le « beau front de poète » a « la blancheur veloutée des femmes » et est encadré par une « blonde chevelure naturellement bouclée »), se rebiffe devant l'autorité qu'il ne respecte pas : il « arracha, plutôt qu'il ne reçut, son prix de la main du directeur », le regarda « avec mépris et, le jetant à terre, il revint tranquillement à sa place, la couronne au front, sans

---

suivant l'affirmation de d'Angeville, il est loisible de penser que Jules Verne n'a pas choisi inconsidérément ce lieu natal. Cet auteur a plus d'une fois émis des commentaires à caractère imagologique à l'endroit de ses personnages (par exemple, le professeur Schultze des *500 millions de la Bégum* est un Allemand « robuste » aux « épaules carrées » et à la « voix raide encore plus que rude » qui déteste plus que tout les Français).

même avoir baisé les joues officielles de Son Excellence. » (34) Aux murmures de la troupe de ses condisciples, Michel répond par un « dédaigneux sourire » (34), il se dresse contre la multitude.

La foule est le premier personnage introduit par la narration : « Le 13 août 1960, une partie de la population parisienne se portait aux nombreuses gares du chemin de fer métropolitain, et se dirigeait par les embranchements vers l'ancien emplacement du Champ de Mars. » (27) *L'incipit de Paris au XX<sup>e</sup> siècle* ne diffère pas du reste du roman en ramenant la totalité des individus à l'unité de la masse qu'ils composent. Michel, et la narration avec lui, affiche un mépris patent pour la foule qui afflue dans l'enceinte de son établissement scolaire, pour « le populaire » (31) qui envahit la cour de la SGCI spécialement ouverte au public à l'occasion de la collation des grades. Mais, hors les murs de la ville universitaire où le poète en herbe peut maintenir son attitude arrogante, la foule l'absorbe. Dès les premières lignes du deuxième chapitre, Michel devient un « jeune homme timide au milieu de cette cohue », « simple goutte d'eau de ce fleuve que la rupture de ses barrages changeait en torrent. » (37) Le narrateur recourt à une série de comparaisons et de métaphores qui tournent autour d'une image romantique devenue cliché : le flux de la foule est un océan qui entraîne tout sur son passage.

La discordance entre Michel et la cohue des Parisiens à laquelle il est confronté au sortir du collège, le malaise que le premier ressent au contact de la seconde sont en partie imputables à une différence de rythme. Dès l'ouverture du roman, la foule est caractérisée par sa vélocité : ce bloc unifié ne se déplace pas, il se « précipite » (37) avidement, adoptant une « allure pressée » qui dénote sa « fougue américaine » (43). Michel, à l'instar de Nerval qui troublait la course de ses contemporains en promenant un homard en laisse dans les passages parisiens, ou des élégants flâneurs du XIX<sup>e</sup> siècle qui « emmen[aient] une tortue quand [ils] allai[ent] se promener<sup>49</sup> », fait obstacle au flot des spectateurs qui s'écoule hors de la cour de la SGCI. Michel n'agit toutefois pas ainsi en guise de protestation romantique contre la hâte inhérente au progrès; c'est sa maladresse, son inadaptation au monde moderne dans lequel il vit, qui transparaissent derrière sa lenteur : « Où ses condisciples s'avançaient d'un pas rapide, il allait lentement, avec hésitation. » (37) Une telle représentation pourrait être un renvoi à « L'Albatros » de Baudelaire, qui dépeint le pauvre oiseau « exilé sur le sol au milieu des huées », d'autant plus que Michel établit lui-même une correspondance entre sa condition dans la ville et celle des « vastes oiseaux des mers » à bord des navires : « [...] me voilà entraîné en

---

<sup>49</sup> W. Benjamin, *Paris au XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 441.

pleine mer; où il faudrait les aptitudes d'un poisson, j'apporte les instincts d'un oiseau; j'aime à vivre dans l'espace, dans les régions idéales où l'on ne va plus, au pays des rêves, d'où l'on ne revient guère. » (38) La relation difficile que Michel entretient avec la masse humaine qui l'entoure est assimilable à celle du poète avec la foule oppressante peuplant certains poèmes de Baudelaire<sup>50</sup>, lequel pousse à sa limite le mythe romantique de la solitude dans la multitude.

### *Un héros ambigu*

Michel paraît d'abord être un héros féru de l'idéal romantique, bien qu'il ne soit pas désigné comme tel. La narration insiste sur sa sensibilité excessive et sur son besoin de la partager, de croire qu'il existe des âmes conformées semblablement à la sienne : « [Michel] revenait au bureau le matin enflammé par ses pensées de la nuit, et il entreprenait le musicien, qui ne parvenait pas à lui imposer le silence. » (73) Suivant le portrait que le narrateur trace du héros de *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*, un cœur innombrable bat en son cœur et le porte vers d'autres artistes isolées avec qui il forme un cénacle : « [...] les trois jeunes gens se lièrent étroitement; ils composaient un petit monde à part dans la vaste capitale de la France. » (91) Ce sentiment d'appartenance à une communauté propre au premier romantisme disparaît cependant lors du passage à l'action romanesque. Le cours des événements du récit critique ce cliché romantique; un rictus baudelairien s'épanouit sur le visage du héros qui, à l'inverse de ce que laisse entendre la narration au préalable, se sait seul dans la foule. Malgré les stéréotypes auxquels Verne fait appel pour édifier son personnage en héros, la figure romantique devient donc de plus en plus grinçante à mesure que le texte avance.

De nombreux écarts minent l'héroïsme romantique auquel il semblait *a priori* possible d'attacher Michel. Certains traits distinctifs du héros romantique sont exagérés à l'extrême, jusqu'à ce qu'ils frôlent le ridicule : Michel est un poète en constant « besoin d'épanchement », « plein de sentiments trop longtemps contenus » (108) et dont les « pensées atteign[ent] les dernières limites de la poésie éthérée. » (117) Force est de constater, de concert avec Hetzel le

<sup>50</sup> Une rare scène où Michel évolue dans la ville, marchant « tout en réfléchissant, heurté et cahoté » (*P.*, 38) par la multitude, rappelle un passage de « Fusées » : « Perdu dans ce vilain monde, coudoyé par les foules, je suis comme un homme lassé dont l'œil ne voit en arrière, dans les années profondes, que désabusement et amertume, et, devant lui, qu'un orage où rien de neuf n'est contenu, ni enseignement ni douleur. » (Ch. Baudelaire, « Fusées », XV dans *Œuvres complètes I, op. cit.*, p. 667.) Il est à noter cependant que Verne n'a pu connaître ce texte de Baudelaire, faute de concordance temporelle : « Asselineau, on l'a dit, a publié quelques notes dans sa biographie de Baudelaire [1869]. De plus importants fragments furent mis au jour par Octave Uzanne (Le Figaro, 30 août 1880; Le Livre, 10 septembre 1884; Nos amis les livres, Quantin, 1886). » (Claude Pichois, « Publications. Établissement du texte » dans Ch. Baudelaire, *ibid.*, p. 1471.)

déclarant sans ambages dans la lettre de refus adressée à Verne, que « Michel est un serin<sup>51</sup>. » Trop passionné, et souvent pour rien, le poète romantique de Verne est aussi trop détourné du monde dans lequel il vit, trop extérieur pour y prendre part, surtout de façon critique. Le rapport du protagoniste à son époque n'est pas conflictuel, mais inexistant : il ignore tout du XX<sup>e</sup> siècle et assiste avec consternation à la chute de ses idéaux et illusions<sup>52</sup>. Pascal Brissette situe ce dernier aspect au cœur de sa définition du poète maudit, qui est selon lui l'un des avatars du héros romantique :

Le poète maudit est ce *nomothète* vivant dans une tension perpétuelle entre l'ordre ancien et l'ordre nouveau; il est celui par qui le *novum* arrive, celui qui, par les multiples refus qu'il oppose aux instances officielles de reconnaissance et les ruptures esthétiques qu'il opère, par le sacrifice consenti de sa personne et de son intérêt immédiat, impose de nouvelles règles de jeu. Ses actions le désignent comme le nouveau héros, pur et désintéressé, d'un ordre dégradé, régi par la loi du louis d'or<sup>53</sup>.

S'il se distingue de ses contemporains par son désintéressement du monde brutalement matériel, s'il tente de résister à la dévalorisation que lui fait subir l'institution qui dispose du verdict méritocratique<sup>54</sup>, Michel n'est pas le vecteur de la nouveauté dans *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*, bien au contraire : il souffre plutôt d'un profond décalage, à la fois par rapport à la date présumée de rédaction, 1863, et plus encore à la date à laquelle Verne fait commencer son récit, 1960. Dès le premier chapitre, le nom du personnage principal est attaché à – et entaché par – son premier prix de vers latins, discipline considérée comme arriérée. Michel et le cercle restreint de ses proches qui l'appuient dans son combat perdu d'avance contre le Paris du XX<sup>e</sup>

<sup>51</sup> « Dans le langage pop., Niais, niaise, sot, sotté : C'est un serin, une serine. Quel serin! Il faut être bien serin, bien serine pour croire, pour dire de pareilles choses. » (Pierre Larousse, « serin », *Grand Dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, tome XIV, Paris, Librairie classique Larousse et Boyer, 1876, p. 595.)

<sup>52</sup> Ne connaissant rien du Paris du XX<sup>e</sup> siècle, Michel Dufrenoy se trouve dans une position similaire à celle du lecteur de 1863 qui aurait dû suivre son aventure demeurée inédite. C'est un trait typique du didactisme vernien d'exposer un monde inouï à son lecteur au fur et à mesure de sa découverte par le protagoniste. Il en est ainsi, par exemple, de l'univers sous-marin et de l'intérieur du *Nautilus* que le lecteur de *Vingt mille lieues sous les mers* découvre au rythme des notations du professeur Aronnax.

<sup>53</sup> Pascal Brissette, *La malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2005, p. 23.

<sup>54</sup> Michel Dufrenoy reçoit certes un prix de vers latin, mais, dans l'esprit des Français de 1960 imaginés par Verne, cette récompense est déshonorante. En témoigne l'absence du tuteur de Michel, son oncle Boutardin, qui, sachant que son protégé allait être primé pour ses talents de versification latine, « n'avait pas même jugé convenable d'assister à la distribution des prix; il savait de quoi son neveu était "incapable", disait-il, et il fût mort de honte à le voir couronner comme un nourrisson des Muses. » (37) Le lecteur apprend plus loin dans le roman que Michel est le dernier étudiant à avoir reçu un tel prix, les cours de rhétorique latine ayant été rayés du programme de la Société de Crédit instructionnel. Au surplus, le jeune poète lauréat essuie une suprême insulte lors de la cérémonie de la collation des grades : alors que le récipiendaire du prix de mathématiques reçoit « une bibliothèque de trois mille volumes » (34), Michel reçoit « un volume unique : le *Manuel du bon usinier* » (34). Le message est clair.

siècle vivent dans un univers de référence suranné, parfois même antique. D'une part, deux mentors confortent les goûts rétrogrades du jeune poète. Ces vieillards sont particulièrement liés au monde ancien par leur profession : l'un, M. Richelot, est professeur de rhétorique grecque et latine et s'exprime en français latinisé (« voilà une juconde surprise, et une soirée qui s'annonce laetamment », p. 107), quand ce n'est pas en latin pur; l'autre est bibliothécaire à la Bibliothèque impériale, à l'étage où les livres du XIX<sup>e</sup> et des siècles précédents sont conservés. Ce dernier vit dans un petit logement dont l'ameublement consiste en « deux vieux fauteuils et une ancienne table du temps de l'Empire avec leurs sphinx dorés et leurs faisceaux romains. » (94) Tous deux s'épanouissent lors d'une « discussion archéologique sur les guerres d'autrefois. » (113) D'autre part, les deux seuls amis de Michel se désolent comme lui de n'avoir pu connaître « ce passé charmant pour lequel [ils étaient] nés » (88); ils sont également convaincus d'être « né[s] pour un siècle meilleur. » (49) Tous quatre vénèrent Napoléon Bonaparte.

Le rapport que Michel Dufrénoy entretient avec la ville n'est pas non plus celui qui caractérise généralement le héros romantique. Michel Condé décrit ainsi la « posture nouvelle de l'écrivain face au monde » urbain qui vient au jour au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle :

[...] un repli subjectif [...] permet précisément [à l'écrivain] de prendre la mesure (souvent imaginaire) de l'espace social dont Paris est le centre. L'écrivain n'est plus dans la cité, il est en rupture avec cet univers qui lui devient de ce fait étranger. [...] il ne s'agit plus pour le poète romantique d'affirmer, comme le faisaient les écrivains du XVIII<sup>e</sup> siècle, la vérité (supposée) du monde face à l'erreur, à l'ignorance et aux préjugés [...] mais de découvrir un sens inédit, original, singulier à cette ville dont la seule définition sociale est désormais l'indétermination et l'incertitude<sup>55</sup>.

Michel est certes introverti, en « rupture avec [l']univers » qui l'entoure, mais son repli sur soi n'initie rien; ce faisant, le poète ne prend pas un recul nécessaire pour « découvrir un sens inédit » à la ville. Il s'y ferme plutôt, la refuse. Il ne sait pas lire les signes inouïs que la nouvelle capitale projette, il se concentre sur l'absent, le disparu, le décati. Il ne possède pas le don de percevoir le revers fascinant de cette foule qui l'opprime : pour peu que « jouir de la foule [soit] un art<sup>56</sup> » comme le croyait Baudelaire, il faut convenir que Michel ne l'a jamais acquis. Il ressent puissamment sa solitude dans la multitude, mais n'en jouit pas, ne la

<sup>55</sup> Michel Condé, « Représentations sociales et littéraires de Paris à l'époque romantique », *Romantisme*, vol. 24, n° 83 (premier trimestre 1994), p. 53-54.

<sup>56</sup> Expression de Baudelaire à propos de l'ivresse que lui procure sa solitude dans la multitude. Cf. Ch. Baudelaire, « Les Foules » dans *Œuvres complètes I, op. cit.*, p. 291.

transcende pas pour devenir le « poète actif et fécond » qu'il souhaiterait être, dans son incapacité à se projeter dans la foule : « il se sentait seul, étranger, et comme isolé dans le vide. » (37) Cette impuissance à lire la poésie de la foule urbaine moderne empêche Michel de se hisser au rang de héros romantique, le bloque dans sa situation inconfortable de simple personnage qui subit son destin plutôt qu'il ne l'invente, qui plie l'échine devant la ville plutôt qu'il ne lui résiste.

### *De l'inadéquation du romantisme au XX<sup>e</sup> siècle*

Au premier abord, il peut sembler très curieux que Verne ait forgé son héros à partir de caractéristiques romantiques, alors que le romantisme est en voie de désuétude en 1863, *a fortiori* en 1960. Il serait aisé de contourner cette difficulté en alléguant les « maladresses «juvéniles»<sup>57</sup> » de l'auteur en début de carrière, à l'instar d'autres critiques à propos de plusieurs aspects problématiques de *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*. Il importe plutôt d'essayer de comprendre le rôle que peut jouer ce type de personnage dans le récit, d'interroger sa fonction pour savoir si elle n'est pas plus dynamique qu'elle ne le paraît d'abord.

Les lacunes dans l'élaboration du protagoniste et le grossissement de certains traits de son comportement ou de son caractère donnent à penser par moment que l'auteur ébauche une caricature, une satire pour moquer le type grâce auquel ses prédécesseurs avaient atteint la gloire littéraire : le héros romantique. Verne serait-il ironique lorsqu'il décrit longuement les tribulations d'un chanvre des « prairies, [d]es vallons, [d]es nuages, [d]es étoiles, [de] l'amour, toutes choses usées, et dont on ne veut plus! » (78), surtout en 1960? Serait-ce une manière d'attaque contre ses contemporains qui résistent au changement<sup>58</sup>? Certains éléments confortent cette explication. Au seul moment où Michel est littéralement traité de et en héros, son héroïsme est négatif. Le jeune homme décide une nuit d'explorer les bureaux de la banque où il travaille depuis peu. Cependant, il frôle l'une des calculatrices futuristes imaginées par Verne, laquelle, munie d'un mécanisme de défense novateur, enclenche un processus qui emprisonne Michel dans son propre bureau. Subséquemment, il est muté vers la division du Grand Livre

<sup>57</sup> Paul-André Touttain, « Lorsque cent ans seront écoulés. À propos du *Paris au XX<sup>e</sup> siècle* de Jules Verne », *Bulletin de la société de Jules Verne*, n° 114 (premier trimestre 1995), p. 38.

<sup>58</sup> David Platten propose une interprétation similaire du récit ambigu de Verne : « It is possible that by making his apparent mouthpiece so foppish Verne intended to undermine the thesis presented in *Paris*, thus disarming with irony those who foolishly protest at the advances of science. » (D. Platten, « A Hitchhiker's Guide to Paris » dans *Jules Verne: narratives of modernity*, dirigé par Edmund J. Smyth, Liverpool, Liverpool University Press, 2000, p. 83.)

des comptes, après avoir essuyé les quolibets de ses collègues et subi le mépris de ses supérieurs, sans parade orgueilleuse cette fois. Lors de la première rencontre de Michel avec son ami Quinsonnas, calligraphe du Grand Livre, ce dernier lui demande malicieusement : « Est-ce vous le héros d'une aventure qui... » De cette manière, lorsque Michel répond « hardiment » qu'il est « ce héros », cela rajoute à son ridicule déjà monumental plutôt que de confirmer son héroïsme.

Au surplus, les héros verniens qui ont le plus marqué l'imaginaire de ses contemporains et qui sont depuis entrés dans la postérité diffèrent radicalement de Michel Dufrénoy. Bien loin d'être poètes et romantiques, ce sont généralement des polytechniciens ou des ingénieurs qui se caractérisent par un pragmatisme à toute épreuve, des aptitudes pour les travaux manuels et un volontarisme victorieux. Le docteur Fergusson de *Cinq semaines en ballon*, roman qui date également de 1863, est « un homme de caractère [...] jamais embarrassé dans la vie. [...] Étant de l'Église militante et non bavardante, il trouv[e] le temps mieux employé à chercher qu'à discuter, à découvrir qu'à discourir »; il considère que « les obstacles sont faits pour être vaincus ». Cyrus Smith, protagoniste de *L'Île mystérieuse* (1874),

[...] était un de ces ingénieurs qui ont voulu commencer par manier le marteau et le pic, comme ces généraux qui ont voulu débiter comme simples soldats. Aussi, en même temps que l'ingéniosité de l'esprit, possédait-il la suprême habileté de main. Véritablement homme d'action autant qu'homme de pensée, il agissait sans effort, sous l'influence d'une large expansion vitale, ayant cette persistance vivace qui défie toute mauvaise chance. Très instruit, très pratique, très « débrouillard », pour employer un mot de la langue militaire française, c'était un tempérament superbe, car, tout en restant maître de lui, quelles que fussent les circonstances, il remplissait au plus haut degré ces trois conditions dont l'ensemble détermine l'énergie humaine : activité de l'esprit et du corps, impétuosité des désirs, puissance de la volonté<sup>59</sup>.

Michel Dufrénoy n'est cependant pas unique en son genre dans l'œuvre prolifique de Verne. Comme l'a noté Jean Chesneaux, « le monde des *Voyages extraordinaires* abonde aussi en épisodes romantiques et en silhouettes hugoliennes. [...] Jules Verne aime les figures de bannis, de solitaires et d'incompris<sup>60</sup>. » Mais il leur réserve généralement un sort funeste. Les romans qui comportent de tels protagonistes se situent pour la plupart dans ce que nombre de critiques ont décrit comme la période obscure et pessimiste du romancier<sup>61</sup>. Il en est ainsi par exemple

<sup>59</sup> Ces deux extraits de Verne sont cités dans Jean Chesneaux, *Jules Verne. Un regard sur le monde. Nouvelles lectures politiques*, Paris, Bayard, 2001, p. 61-62.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>61</sup> De nombreux spécialistes ont argué que la production de Verne se scindait en deux périodes : la première partie de l'œuvre de l'auteur serait marquée par un optimisme doublé de positivisme, alors que la seconde

du comte Franz de Telek, dont la tragédie amoureuse qui le fait sombrer dans la folie est racontée dans *Le Château des Carpathes* (1890).

En plus d'être nombreux dans les romans de Verne, ces personnages romantiques bénéficient souvent de la sympathie de l'instance narrative. Même si cette dernière ne fait preuve d'aucune pitié pour la candeur sociale et pour le narcissisme du poète, il reste qu'une complicité se noue entre elle et le héros romantique de *Paris au XX<sup>e</sup> siècle* : le narrateur manifeste un fort penchant pour l'individualisme du protagoniste, qu'il conserve dans l'univers standardisé du roman, et pour sa révolte face aux institutions normatives. Aussi, les descriptions de Michel et de ses acolytes sont connotées positivement. Le portrait du poète à la « charmante figure » et au « front resplendiss[ant] » de *Paris au XX<sup>e</sup> siècle* a déjà été cité. Son cher oncle Huguenin a semblablement une « bonne figure » qui donne « confiance » (55). Il se distingue favorablement de la plupart des hommes du XX<sup>e</sup> siècle, qui sont des machines : « [...] le bonhomme se posa comme un vieux livre que le jeune homme viendrait feuilleter quelquefois, et bon tout au plus à lui raconter les choses du temps passé. » (57) La narration prend le parti de ces personnages contre les autres, qui sont tout aussi caricaturaux, mais dans une verve négative. De cette manière, elle entame une peinture comiquement imagée du Directeur de la Société Générale de Crédit instructionnel : son discours « rappelait à s'y méprendre les sifflements, les frottements, les gémissements, les mille bruits désagréables qui s'échappent d'une machine à vapeur en activité. » Le vieil oncle Huguenin prend quelques lignes plus loin la parole pour la première fois : « Il chauffe trop, *reprit* le vieillard *en continuant sa métaphore*. » (32, nous soulignons) Verne rattache ainsi l'énonciation narrative au camp de Huguenin et, partant, de Michel.

Plus qu'une simple satire, il serait loisible de lire dans la décision qu'a prise Verne de faire de son protagoniste le porteur de l'idéal romantique une compréhension particulière de ce courant idéologique. L'auteur du roman d'anticipation discernait-il dans le romantisme autre chose que le résultat d'une crise? Entrevoyait-il le retour périodique de cette attitude à l'égard du monde, avec toutes les ambiguïtés qu'une telle résurgence suppose? Après tout, avec ses cheveux longs, son amour de la poésie et de la nature, son refus de se subordonner aux

---

partie serait caractérisée par le désenchantement de tous les espoirs qui avaient animé les fictions des premiers temps (le triomphe de la science sur l'ignorance, l'idéal américain, etc.). Plusieurs critiques expliquent ce retournement idéologique par la disparition de Hetzel en 1886, qui aurait laissé libre cours aux pensées noires de Verne, corrigées jusqu'alors par l'éditeur tout au long de leur collaboration. La découverte du manuscrit de *Paris au XX<sup>e</sup> siècle* a bouleversé cette conception bipartite de l'œuvre vernienne. Sur la (dis)continuité dans le cycle des *Voyages extraordinaires*, cf. J. Chesneaux, *op. cit.*, p. 39 *passim*. et Nadia Minerva, *Jules Verne aux confins de l'utopie*, Paris, L'Harmattan, coll. « Utopies », 2001, p. 75-89.

conventions sociales et aux principes prônés par les institutions, son opposition affirmée au mode de vie de ses tuteurs, Michel n'est pas bien éloigné de l'adolescent contestataire qui fut l'une des figures de proue des années 1960, moment même où se déroule le roman. Sans exagérer la portée de cette coïncidence historique, ce rapprochement permet de jeter une lumière nouvelle sur le discours de Verne au sujet du futur.

### ***Le progrès : une régression décadente***

Une vision particulière du temps imprègne la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et informe la narrativité moderne. La conception téléologique de l'évolution temporelle cède peu à peu le pas à la notion d'un progrès qui advient au fil de détours, lesquels paraissent souvent n'être que des répétitions d'événements passés : « La résurgence de la répétition est liée à une inquiétude concernant les formes de médiation du temps de l'histoire<sup>62</sup> », rappelle Jean-François Hamel. Jules Verne, à l'aube de la modernité, a l'intuition des composantes du cycle temporel qui risquent de se faire jour périodiquement au cours des années à venir. La renaissance du héros romantique au XX<sup>e</sup> siècle est l'un de ces éléments cycliques. Aux fondements de la société futuriste que l'auteur imagine se trouvent des phénomènes qui servent depuis le tournant du XIX<sup>e</sup> siècle à caractériser la décadence minant l'humanité. Il applique à son XX<sup>e</sup> siècle parisien un discours désenchanté par rapport à l'avenir reconduit par de nombreux doxographes et écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle, présumant que ce type de propos renaîtra de ses cendres plus d'une fois au cours des temps à venir. À l'image de Baudelaire dans sa poésie, il intègre l'« éternel retour du même dans le nouveau<sup>63</sup> », il reprend de façon féconde des motifs anxieux qu'il réalise dans un univers inquiétant où ils trouvent place en toute logique.

Apparemment en rupture avec l'image de l'écrivain progressiste, voire visionnaire, qu'il incarnera par la suite pour ses lecteurs<sup>64</sup>, Verne se pose dans *Paris au XX<sup>e</sup> siècle* comme le prophète de la décadence parisienne, comme la Cassandra de la fin d'un monde, sinon du monde. Son récit inédit est marqué par une résistance au changement qui frôle la réaction. D'un

<sup>62</sup> J.-F. Hamel, *Revenances de l'histoire*, op. cit., p. 15.

<sup>63</sup> W. Benjamin, *Charles Baudelaire*, op. cit., p. 230.

<sup>64</sup> Malgré l'avis généralement partagé par la critique vernienne selon lequel Jules Verne aurait été aveuglé, au début de sa carrière littéraire, par son optimisme pour la science, n'en ayant entrevu les inconvénients qu'après plusieurs romans, la rédaction de *Paris au XX<sup>e</sup> siècle* en 1863 donne à penser que l'auteur a toujours été conscient du double tranchant du progrès scientifique : « Le pessimisme à l'égard de la science ne doit donc pas être vu comme une caractéristique du dernier Verne, mais comme une constante de sa pensée qui alterne avec l'enthousiasme pour le progrès, dont les inconvénients contrebalancent les avantages. » (N. Minerva, op. cit., p. 78.)

point de vue fin-de-siècle avant la lettre, il présente la plupart des innovations du futur comme autant de dérives et de déchéances par rapport au XIX<sup>e</sup> siècle : « C'est une turpe décadence! », résume le professeur Richelot, dans son typique français latinisé (108). Les premiers chapitres inventorient les principaux déclin politiques et institutionnels. Dans ce Paris gouverné par Napoléon VI, la « Haute Banque » fait la loi et la bureaucratie triomphe : « le fonctionnarisme se développait sous toutes les formes possibles; nous verrons plus tard quelle légion d'employés le gouvernement menait au pas, et militairement. » (28) Les autres professions disparaissent sous la pression de la machine bureaucratique : « les maladies s'usent », « on ne plaide plus, on transige » (136), etc. Les institutions qui canalisait l'idéologie française au XIX<sup>e</sup> siècle n'ont pas passé le cap du siècle suivant : « [...] voici Michel, un poète, Jacques, un soldat, Quinsonnas, un musicien, et cela, au moment où il n'y a plus ni musique, ni poésie, ni armée! » (82)

La société entière, jusque dans ses fondements, menace ruine. C'est la « fin d'un sexe » : « il n'y a plus de femmes; c'est une race perdue comme celle des carlins et des mégalenthérium! » (118) La femme française, même la « Parisienne », s'américanise. C'est aussi la fin d'une race : « Mais peu à peu, le sang s'appauvrit, la race tomba, et les physiologistes constatèrent dans leurs écrits cette déplorable décadence. » (118). L'auteur désigne le malthusianisme comme coupable : « on a suivi la tendance du siècle dernier, dans lequel on cherchait à n'avoir que le moins d'enfants possible. [...] la famille tend à se détruire. » (121) Les êtres humains sont devenus des machines :

Cet homme élevé dans la mécanique, expliquait la vie par les engrenages ou les transmissions; il se mouvait régulièrement avec le moins de frottement possible, comme un piston dans un cylindre parfaitement alésé; il transmettait son mouvement uniforme à sa femme, à son fils, à ses employés, à ses domestiques, véritables machines-outils dont lui, le grand moteur, tirait le meilleur profit du monde. (47)

Les rapports amoureux et sexuels entre les « cœurs industriels » des hommes du XX<sup>e</sup> siècle sont également mécanisés : « [...] Madame Boutardin] était la locomotive, et lui le chauffeur-mécanicien; il l'entretenait en bon état, la frottait, la huilait, et elle roulait ainsi depuis un demi-siècle, avec autant de sens et d'imagination qu'une Crampton. » (48)

Il n'est pas jusqu'aux saisons qui ne se dérèglent : le roman se clôt sur un hiver effroyable qui amène de « funestes désastres » sur Paris, comme dans le monde entier : « [...] la nuit, on tombait frappé dans les rues. » (155) Ce cataclysme en provoque d'autres, suivant – ou dégringolant – la pente fatale réactionnaire : « L'agriculture fut particulièrement atteinte par

cette immense calamité. » (155) Puis la famine accroît la misère déjà bien présente dans cette ville où le travail manuel est pratiquement aboli. Même la science, qui régule pourtant tout au XX<sup>e</sup> siècle imaginé par Verne, n’y peut rien : « [...] toutes les ressources de la science étaient impuissantes devant une pareille invasion. » (155) Ce catastrophisme se complète d’une série d’ava-l’eau culturels : « La littérature est morte » (57), « on ne goûte plus la musique, on l’avale! » (84), « la vieille langue française est perdue. » (98) La condamnation est sans appel pour les « barbares du vingtième siècle<sup>65</sup>. » (99)

Si une partie de ces maux est imputable à l’américanisation de l’Europe, ce sont surtout les excès du passé qui expliquent le déclin d’un présent, lequel est en fait le futur des lecteurs :

L’auteur dystopique imagine le futur comme le développement cohérent du présent; au principe même de la civilisation d’origine, la situation décrite n’en est que l’amplification ou la conséquence extrême. [...] Par le procédé de grossissement, les tendances de la société française du Second Empire – avec son affairisme d’État dévorant et sans scrupules, constamment visé – prennent corps, se déforment, jusqu’à devenir des créatures monstrueuses : terne massification des individus et des institutions, centralisation obsédante, étatismes et fonctionnarismes inquiétants, ordre maniaque, rationalisation effrénée, conformisme niveleur qui marginalise la différence<sup>66</sup>...

Quinsonnas, le meilleur ami et collègue de Michel, est le porte-parole moraliste du « ceci tuera cela ». Il épilogue ainsi sur la déchéance du journalisme : « [...] cela devint un tel abus qu’en fin de compte, la critique fut tuée sur place [...] l’excès amena la catastrophe, et le petit journalisme alla rejoindre le grand dans l’oubli. » (136) De manière générale, la licence passée engendre un futur malsain : « il oubliait que la collaboration au dix-neuvième siècle contenait en germe toute cette institution du *Grand Entrepôt Dramatique* [« caserne » où des auteurs fonctionnaires « menés un peu militairement » écrivent les succès scéniques de l’heure]. » (146) Le roman écrit par Verne au début des années 1860 pourrait donc être lu comme un

---

<sup>65</sup> Jules Verne reprend ici l’expression qu’Eugène Sue utilise dans l’ouverture *des Mystères de Paris* : « Seulement les barbares dont nous parlons sont au milieu de nous; nous pouvons les coudeoyer en nous aventurant dans les repaires où ils vivent, où ils se rassemblent pour concerter le meurtre, le vol, pour se partager enfin les dépouilles de leurs victimes. » (E. Sue, *Les Mystères de Paris*, éd. établie par Francis Lacassin, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1989 [1842], p. 31.) Ce sont toutefois différents groupes que Sue et Verne désignent respectivement par la même appellation. Les barbares du XIX<sup>e</sup> siècle mis en scène par Sue sont des prolétaires alors que ceux du XX<sup>e</sup> siècle vernien sont des fonctionnaires. Par conséquent, les causes de leur barbarie ainsi que les formes qu’elle prend dans les deux œuvres sont dissemblables. Chez Sue, la misère conduit à l’inculture et, ultimement, à l’assimilation par la pègre. La barbarie conçue par Verne a pour origine l’oubli culturel qui mène aussi à l’inculture et à la sujétion. Les fonctionnaires parisiens ne sont pas asservis à une association de voleurs, mais aux normes et règles d’un gouvernement oppressif, ce qui n’est pas nécessairement mieux.

<sup>66</sup> N. Minerva, *op. cit.*, p. 85-86.

avertissement à ses contemporains : il faut freiner la machine pendant qu'il en est encore temps. Son message est toutefois équivoque : l'auteur souligne à plusieurs reprises la grandeur, oubliée en 1960, du XIX<sup>e</sup> siècle, flattant le lecteur pris de délectation morose anticipée à l'idée que le déraillement du monde n'est pas encore advenu et qu'il n'y sera plus lorsqu'il surviendra. Projeter son récit urbain dans le XX<sup>e</sup> siècle est pour Verne un moyen d'aborder une contemporanéité problématique et difficile à exprimer en raison de la censure bonapartiste et de la domination doxique d'un discours positiviste, dont le pharmacien Homais vient d'épandre toute la gamme du prêt-à-dire.

Quel est le rôle de Michel Dufrenoy dans cet univers dégénéré? Que peut un poète romantique pour ce XX<sup>e</sup> siècle mécanisé à l'humanité agonisante? Absolument rien. Il ne peut que s'écraser devant le géant, sans même essayer de le combattre. *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*, plus qu'une énumération alarmiste des fléaux qui menacent la capitale française, est le récit de la mort du héros. Dans la ville de 1960 que Verne imagine, l'héroïsme tel qu'il pouvait être conçu au XIX<sup>e</sup> siècle n'est plus possible. Il n'y a plus même de place pour un « héros négatif<sup>67</sup> » dans la métropole technobureaucratique qu'est devenue Paris. Au contraire, chez Verne, c'est la « Ville-concept » qui est « à la fois la machinerie et le héros de la modernité<sup>68</sup> », pour paraphraser Michel de Certeau. Paris, qui donne son nom au roman, est à la fois le cadre du récit et son personnage principal. Paris est le moteur, le mouvement et le mouvant; la ville agit ses habitants, les fait circuler en elle comme autant de rouages, ne les maintient en vie que parce qu'ils la font exister. En 1860, Paris crève ses murs d'enceinte. Elle ne cesse depuis de gagner du terrain, de phagocyter l'espace autour d'elle. En 1960, prédit Verne, hors de la ville, il n'y a plus rien. Tout est ville. Le roman de Verne raconte l'anéantissement des derniers êtres humains dans la « Ville-concept », leur misérable résistance avant leur absorption finale par la ville triomphante.

---

<sup>67</sup> P.-A. Touttain, « Lorsque cent ans seront écoulés. [...] », *loc. cit.*, p. 38.

<sup>68</sup> M. de Certeau. *L'invention du quotidien*, *op. cit.*, p. 144.

### *Paris au X(I)X<sup>e</sup> siècle?*

Il convient d'abord de détailler la conformation de cette ville tentaculaire, d'inspecter la « machinerie » qu'est Paris<sup>69</sup>. Le deuxième chapitre, « Aperçu général des rues de Paris », donne à voir l'accomplissement de maints projets conçus et parfois débutés sous le second Empire : « ce qui s'appelait le Progrès, il y a cent ans, avait pris d'immenses développements. » (27) Verne reconduit l'idée des hygiénistes et des urbanistes de son époque en présentant une capitale où prime la circulation. Ayant Londres en tête comme horizon de la modernité industrielle<sup>70</sup>, il visualise un « chemin de fer métropolitain. » (38) Il multiplie en pensée les grands boulevards haussmanniens, y fait rouler la toute récente invention de Lenoir, les « gaz-cabs », ou automobiles : « On pouvait circuler d'une extrémité de Paris à l'autre avec la plus grande rapidité. » (39) Cette fluidité gagne les piétons qui se déplacent « avec ordre », à la manière des Londoniens décrits par Engels : « Et pourtant, ces gens se croisent en courant, comme s'ils n'avaient rien en commun, rien à faire ensemble, et pourtant la seule convention entre eux est l'accord tacite selon lequel chacun tient sur le trottoir sa droite, afin que les deux courants de la foule qui se croisent ne se fassent pas mutuellement obstacle<sup>71</sup>. »

Comme la plupart des critiques l'ont remarqué, hormis quelques innovations technologiques<sup>72</sup>, le Paris de Verne diffère peu de la capitale du XIX<sup>e</sup> siècle : la cérémonie d'ouverture est présidée par « Son Excellence, le ministre des Embellissements de Paris » (27); les « embellissements » en question consistent en « élégantes colonnes de bronze galvanisé » et en « arcades transversales » (40); le ministre réintroduit vraisemblablement les passages du XIX<sup>e</sup> siècle : « Ainsi, ce long viaduc, supportant la voie ferrée, formait une galerie couverte, sous laquelle les promeneurs trouvaient un abri contre la pluie ou le soleil » (40), etc. Le

<sup>69</sup> Cf. Christian Montès, « Paris au XX<sup>e</sup> siècle de Jules Verne, une approche à la fois haussmannienne et "révolutionnaire" », *Géographie et Cultures*, n°15 (automne 1995), p. 3-20. L'auteur survole l'organisation citadine conçue par Verne, établissant notamment des parallèles avec des aménagements urbains contemporains à la rédaction. Cf. P.-A. Touttain, *loc. cit.*, qui recense entre autres les données factuelles relatives aux noms des rues et à leur configuration dans le Paris de 1863, en regard du passé et du futur qu'on connaît à la ville.

<sup>70</sup> Jules Verne, dont on a souvent souligné la mésestime pour les Anglais – certains vont jusqu'à le qualifier d'« anglophobe », cf. C. Montès, *loc. cit.*, p. 19 – emploie dans *Paris au XX<sup>e</sup> siècle* l'exemple anglais comme un repoussoir : « Nous étions jaloux de [l'atmosphère] de Londres, et, au moyen de dix mille cheminées d'usine, de fabrique de produits chimiques, de guano artificiel, de fumée de charbon, de gaz délétères, et de miasmes industriels, nous nous sommes composé un air qui vaut celui du Royaume-Uni. » (129)

<sup>71</sup> F. Engels, *La Situation de la classe laborieuse en Angleterre, d'après les observations de l'auteur et des sources authentiques*, cité dans W. Benjamin, *Charles Baudelaire, op. cit.*, p. 88.

<sup>72</sup> Christian Montès indique à ce sujet que dans *Paris au XX<sup>e</sup> siècle* « comme souvent par la suite, Jules Verne additionne une proposition déjà faite à l'extrapolation des résultats de ce qui n'était alors qu'une découverte sans application réelle. » (C. Montès, *loc. cit.*, p. 7.)

vocabulaire employé pour décrire la ville et son fonctionnement est typiquement haussmannien : « nouveau Paris », « percées », « sociétés de crédit ». Verne reporte également les critiques de son époque sur les choix urbanistiques de Haussmann et de Napoléon III dans le Paris du XX<sup>e</sup> siècle qu'il met en texte : il fustige entre autres l'esthétique militaire des hôtels particuliers (l'hôtel des Boutardin, famille adoptive de Michel, sis sur la rue Impériale, est une « véritable caserne transformée en habitation particulière, non pas imposante, mais lourde », p. 45), la destruction de la Cité (« [...] où s'élevaient seulement le Tribunal de Commerce, le Palais de Justice, la Préfecture de Police, la cathédrale, la morgue, c'est-à-dire de quoi être déclaré failli, condamné, emprisonné, enterré et même repêché. Les édifices avaient chassé les maisons. », p. 75) et « [...] l'affreuse fontaine [Saint-Michel], complètement cachée sous la croûte de glace, complètement invisible, se produis[ant] ainsi sous son aspect le plus favorable. » (160) Même les réalisations les plus impressionnantes du Paris de 1960 imaginé par Verne – « Paris port de mer » (111) par exemple<sup>73</sup> – sont enracinées dans le XIX<sup>e</sup> siècle<sup>74</sup>.

Les deux principaux griefs urbains que formule la narration, « l'excessive cherté des loyers actuels » (75) et la ségrégation subséquente de ceux qui ne peuvent les payer, sont les deux mêmes que les publicistes servaient à l'édilité parisienne de 1863<sup>75</sup>. Tout se passe donc

<sup>73</sup> « Cette idée d'ériger Paris en port de mer [date du] règne de Louis XIV. » (P.-A. Touttain, *loc. cit.*, p. 40.)

<sup>74</sup> Il est toutefois très surprenant de ne rencontrer aucune mention d'améliorations hygiéniques, hormis la circulation qui concerne uniquement les déplacements motorisés, dans le roman de ce partisan des idées saint-simoniennes (l'éditeur Hetzel était aussi un saint-simonien reconnu) et, comme le note Françoise Choay, admirateur de l'*Hygeia* de Benjamin Ward Richardson (*cf.*, F. Choay, *L'urbanisme, utopies et réalités. Une anthologie*, Paris, Seuil, coll. « Points. Sciences humaines », 1965, p. 145). Ce souci de l'hygiène est particulièrement mis de l'avant dans les projets urbains du docteur Sarrasin (*Les cinq cents millions de la Bégum*) : « Cette question de la propreté individuelle et collective est du reste la préoccupation capitale des fondateurs de France-Ville. Nettoyer, nettoyer sans cesse, détruire et annuler aussitôt qu'ils sont formés, les miasmes qui émanent constamment d'une agglomération humaine, telle est l'œuvre principale du gouvernement central. » (J. Verne, *Les cinq cents millions de la Bégum*, Paris, Hachette, 1929 [1879], p. 161.)

<sup>75</sup> Dans *Paris désert. Lamentations d'un Jérémie haussmannisé*, un anonyme élabore, à partir du poncif qu'est devenue la comparaison entre Paris et Babylone, une longue plainte au sujet des retombées sociales des travaux haussmanniens :

[Chapitre 1] 1. Voici les paroles qu'écrivit Jérémie lorsqu'il eut cherché des logements pendant trois mois à Babylone :

2. Faut-il que je me couvre de cendre? Je ne vois pas ici de maisons ni de chaumières, on ne bâtit plus que des palais.

[...] 5. Il n'y a que les Pharisiens, les princes et les princes des prêtres qui puissent se loger dans ces palais, avec ceux qui ont des pâturages hors des murs de la ville et les gens qui trafiquent de choses imaginaires dans un temple appelé la Bourse.

[... Chapitre 2] 1. Jérémie a continué ainsi :

2. Lorsque ceux qui sont riches ne trouvent plus un toit où abriter leur tête, où iront les petits, les faibles et les pauvres?

3. Babylone! Babylone! Tu es la ville superbe et tes ennemis eux-mêmes te proclament la reine du monde et tombent en admiration devant tes magnificences, tandis que tes propres fils se reposent fatigués sur les bornes de tes carrefours en se demandant où ils coucheront pendant la nuit. » (*Paris désert. Lamentations d'un Jérémie haussmannisé*, Paris, impr. de G. Towne, (s. d.), In-8, p. 1-2.)

comme si *Paris au XX<sup>e</sup> siècle* était la simple critique détournée du présent par le biais de l'anticipation rétroactive narrative. Mais, comme pour les divers topoï de la dégénérescence française que l'auteur pousse à l'extrême dans son récit, Verne ne se contente pas d'éreinter le Paris de 1863 sous le masque peu trompeur du XX<sup>e</sup> siècle. Il radicalise les tendances déjà exacerbées à l'époque de la rédaction pour en dénoncer la portée sur le long terme. La métropole de Verne se distingue radicalement du Paris en voie d'haussmannisation en ce qui a trait à la pratique de l'espace urbain, à la façon dont les habitants vivent leur ville. L'auteur souligne deux principaux aspects du Paris tel qu'il est en train de se développer selon lui dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle : l'impossibilité d'y résider et de s'y promener.

### *Vivre ou survivre en ville*

La première conséquence est à l'origine de la mise à mort du héros par la « Ville-concept » héroïque : Paris n'est plus un lieu qu'on habite, une ville où l'on vit, mais une ville qui vit, un organisme phagocytaire. Du point de vue de son organisation fonctionnelle, le Paris de Verne a peu à voir avec le Paris de Louis-Napoléon et de son Préfet de la Seine. En effet, comme l'a remarqué Christian Montès dans son examen urbanistique de la capitale vernienne, l'auteur élabore sa ville selon le principe beaucoup plus tardif du zonage, dans une perspective en tous points contraire à l'idée qu'Haussmann se faisait de l'aménagement urbain<sup>76</sup>. Montès identifie quatre « îles » dans Paris : 1) l'Île de la Cité, « Île de l'Officialité » où sont encaqués « le Tribunal de Commerce, le Palais de Justice, la Préfecture de Police, la cathédrale, la morgue » (75); 2) la cité scolaire, soit la « Société Générale de Crédit instructionnel » : « C'était une cité complète, une véritable ville, avec ses quartiers, ses places, ses rues, ses palais, ses églises, ses casernes, quelque chose comme Nantes ou Bordeaux » (30)<sup>77</sup>; 3) la cité maritime : « Tout autour [des dix-huit bassins de « Paris port de mer »] s'élevait une ville entière de cabarets » (113); 4) le « quartier de la souffrance », constitué des « hospices entassés dans ce coin de Paris, les Enfants Malades, les Jeunes Aveugles, l'hôpital Marie-Thérèse, les

<sup>76</sup> Françoise Choay affirme à ce sujet que « le classement des espaces, le “zoning”, n'a pas cours dans l'aménagement haussmannien, caractérisé, au contraire, par un systématique mélange des fonctions. » (F. Choay citée dans C. Montès, *loc. cit.*, p. 9.)

<sup>77</sup> « Ce type de complexe scolaire était dans “l'air du temps”; en 1875, le promoteur du Vésinet, A. Pallu lançait le projet d'y bâtir une “ville écolière” (Coll., 1989), composée de bâtiments consacrés à toutes les matières utiles [...] rassemblés dans un parc où s'élèvent des “villas écolières” où logent les élèves. De plus, les réalités britanniques étaient à la disposition de Verne – qui s'en inspire donc –, à savoir les villes universitaires d'Oxford et Cambridge qui rassemblent en un même lieu toutes les matières. Verne systématise et modernise seulement l'idée de campus. » (C. Montès, *loc. cit.*, p. 10.)

Enfants Trouvés, la Maternité, l'hôpital du Midi, de la Rochefoucault, Cochin, Lourcine. » (160)

D'autres « villes dans la ville » ne sont pas identifiées par Montès. Les plus considérables sont la Librairie des Cinq Parties du Monde où « [...] un bureau télégraphique correspondait avec les points les plus reculés des magasins; une légion d'employés circulait incessamment ; des contrepoids, jouant dans les murs, enlevaient les commis jusqu'aux rayons supérieurs des salles » (51) et le bateau *Léviathan IV*, ville idéale conçue sur le modèle des hygiénistes anglais qui comporte notamment des chemins de fer pour circuler aisément dans un bâtiment lui-même en circulation constante et des squares de verdure pour les voyageurs en mal d'air pur : « Ce navire était un monde. » (114)

Ces six enclaves sont toutes fonctionnelles et non résidentielles. Personne n'habite plus Paris au XX<sup>e</sup> siècle; dans l'extrapolation fictionnelle de Verne, ce n'est plus seulement la population pauvre qui est victime de la ségrégation urbaine, mais la quasi-totalité des êtres humains : « Les édifices avaient chassé les maisons. » (75) Il y a bien les Boutardin, famille d'accueil de Michel Dufrenoy, qui résident rue Impériale<sup>78</sup>, « sur l'emplacement du vieil opéra » (59), au cœur de la ville. Mais leur hôtel particulier renferme essentiellement les bureaux de la Banque Casmodages et Cie, ce qui en fait un lieu bien peu résidentiel. Les fonctionnaires de la Ville-concept, tenus pour les rouages de la machine urbaine, doivent cependant loger quelque part. Leur situation géographique est problématique : la plupart habitent en fait Paris, mais dans les arrondissements nouvellement annexés ou à l'extrême limite des anciens arrondissements. Or, comme Éric Fournier l'indique, ces sous-préfectures annexées à la capitale en 1860 n'ont été que très lentement reprises dans l'imaginaire parisien des contemporains : « [...] l'annexion de 1860 est restée essentiellement administrative et édilitaire. La géographie sensible parisienne n'a pas intégré les nouveaux quartiers dans ses cartes mentales<sup>79</sup>. » De fait, lorsque l'oncle Huguenin, qui pense comme un homme de 1863, invite son neveu à lui rendre visite dans la plaine Saint-Denis où se situe son petit deux-pièces, il insiste sur l'immense distance qu'il devra parcourir : aux portes de Paris, le vieil homme a tout de même l'impression d'habiter « loin, très loin » (57) de la capitale.

<sup>78</sup> « La rue Impériale est le nom ancien de la rue du Carrousel mais celle que Verne imagine ne peut que désigner la future avenue de l'Opéra (1864 à 1867) dont l'ouverture était prévue dès 1853 et qui porta d'abord le nom d'avenue Napoléon. » (P.-A. Touttain, « Lorsque cent ans seront écoulés. [...] », *loc. cit.*, p. 40-41.)

<sup>79</sup> É. Fournier, *Paris en ruines, op. cit.*, p. 234.

Cet éloignement du centre devenu inhabitable entraîne des effets essentiellement positifs dans la fiction de Verne. Ce n'est qu'en périphérie que l'humanité survit à la machine urbaine. Chez l'oncle Huguenin, où le petit cénacle des résistants à la modernité se rencontre, Michel est « heureux [de] respirer un peu plus d'oxygène loin du centre des affaires [...]. Michel se [sent] vivre. » (91) Il n'est pas impossible que ces oasis humaines se maintiennent parce que la différence peut s'y épanouir. De cette manière, le « Paris port de mer », sis station Grenelle, à l'extérieur de la capitale suivant la géographie sensible des contemporains de Verne, déroge en partie à l'idéal circulatoire et ordonné accompli par la ville de Napoléon VI : il y a certes un trafic dense, un roulement de produits et une multitude d'échanges culturels et langagiers, mais tout ce branle-bas étourdit les spectateurs exogènes. Vivant selon une organisation *sui generis* bien éloignée de l'ordre rigide du Paris financier, les gens qui évoluent dans la ville portuaire tranchent avec les autres Parisiens : « Ils formaient d'ailleurs une population à part, point mêlée à celle des autres faubourgs, et assez peu sociable. On eût dit Le Havre séparé de Paris par la seule largeur de la Seine. » (113) À l'instar d'autres villes qui contiennent un port, ce quartier revêt des atours exotiques avec ses « marins débarqués [qui tranchent] du nabab et [courent] d'opulentes bordées. » (113) Ce dernier exemple montre bien l'hétérogénéité constitutive de ce lieu marginal, lequel informe jusqu'à l'énonciation, où la vulgarité de l'expression « trancher du nabab », ton inusité dans le récit, jure avec le lyrisme de la formule « courir d'opulentes bordées ».

### ***La circulation contre la flânerie***

La deuxième conséquence provoquée par la modernisation de Paris est tout aussi capitale : dans la métropole vouée à la circulation sous toutes ses formes, il n'est paradoxalement plus concevable de se promener. Dans cet univers de lignes droites facilitant les déplacements utilitaires entre deux points précis, la flânerie n'est plus de mise. Les nouveaux réseaux de transports en commun ultrarapides, en plus de rendre la marche inutile, font en sorte que les trajets de la population sont presque totalement décidés par l'édilité. Il n'y a plus d'« énonciation piétonnière<sup>80</sup> » de la ville par les citoyens; ces derniers répètent

---

<sup>80</sup> C'est une expression de Michel de Certeau : « L'acte de marcher est au système urbain ce que l'énonciation (le *speech act*) est à la langue ou aux énoncés proférés. Au niveau le plus élémentaire, il y a en effet une triple fonction "énonciative" : c'est un procès d'*appropriation* du système topographique par le piéton (de même que le locuteur s'approprie et assume la langue); c'est une *réalisation* spatiale du lieu (de même que l'acte de parole est une réalisation sonore de la langue); enfin, il implique des *relations* entre des positions

docilement les itinéraires étatiques, déclament en chœur le Paris moderne conçu et dirigé par l'Empire. L'unique scène de promenade dans ce roman urbain, où les déplacements se multiplient pourtant, est révélatrice de cette condition. Michel, son oncle Huguenin, le professeur Richelot et sa petite-fille Lucy décident de faire une balade. Le but de l'excursion est fixé à l'avance : ils désirent admirer le plus récent spectacle parisien, le titanesque paquebot *Léviathan IV*<sup>81</sup>. Le parcours que les quatre amis doivent faire de la porte d'Asnières à la station Grenelle n'est pratiquement pas narré. Il est majoritairement réalisé par le moyen des transports en commun : « La petite troupe descendit dans la rue, Michel offrit son bras à la jeune fille, et l'on se dirigea vers le chemin de fer de ceinture. » (110-111) La promenade en tant que telle donne lieu à la description détaillée et didactique des « merveilles des bassins du commerce » (113). À la fin du chapitre, le lecteur apprend qu'« ils revinrent au logis de l'oncle Huguenin » (115). Les déplacements d'un point à l'autre de la ville sont expédiés par la narration aussi bien que par les personnages : si Michel se caractérise par sa lenteur lorsqu'il se trouve au milieu de la presse, il adopte toujours un pas leste lors de ses courses en solitaire dans les rues de Paris : « Michel gagna rapidement la rue et se dirigea vers la Librairie. » (51) Puis, de la librairie vers la bibliothèque, Michel « cour[t] à travers les rues », s'y déplace « d'un pas rapide » (53). Les rues de Paris ne sont plus auréolées d'une aura particulière; interchangeable, elles sont rarement nommées par la narration. Elles ne sont plus des sources d'inspiration pour le versificateur, ne sont plus même des étals où le poète flâneur vient s'offrir en marchandise.

### *De l'art de tourner en rond sur un damier*

Les grandes percées rectilignes qui ont constitué jadis et naguère la marque des travaux haussmanniens, qui en sont rapidement devenues la synecdoque, ont paru à Verne, comme à beaucoup de ses contemporains, par trop militairement directionnelles. À plusieurs reprises lors de ses errances, Michel Dufrenoy voit s'étendre devant lui « une lieue et demie de ligne droite » (163), se confond face à ces vastes avenues qui lui font perdre la tête. Ces lignes droites oblitèrent cependant la forme réelle prise par la capitale française : Paris est une ville ronde,

---

différenciées, c'est-à-dire des “contrats” pragmatiques sous la forme de mouvements (de même que l'énonciation verbale est “allocution”, “implante l'autre en face” du locuteur et met en jeu des contrats entre colocuteurs). La marche semble donc trouver une première définition comme espace d'énonciation. » (M. de Certeau, *L'invention du quotidien, op. cit.*, p. 148.)

<sup>81</sup> Ce nom renvoie à la conception d'absolutisme gouvernemental que Hobbes a exposée dans son célèbre traité. Le chiffre qui suit évoque la sérialité inhérente à ce type de gestion.

fermée sur elle-même, sur ses autres « villes dans la ville » tout aussi closes sur elles-mêmes, faisant cercle autour du centre des affaires<sup>82</sup>. Cette poupée gigogne est animée par un réseau ferroviaire métropolitain conçu sous la forme de « quatre cercles concentriques » (39). Ces quatre boucles relient les différentes parties de la ville tout en les cloisonnant : « [La] première ceinture de voies ferrées enlaçait à peu près l'ancien Paris de Louis XV sur l'emplacement même du mur auquel survivait ce vers euphonique : Le mur murant Paris rend Paris murmurant. » (38) Un quatrain également en vogue à l'époque de l'élévation du mur honni insiste sur la fonction d'emprisonnement de cette enceinte : « Pour augmenter son numéraire / Et raccourcir notre horizon, / La Ferme a jugé nécessaire / De mettre Paris en prison<sup>83</sup>. » Comme le mur des Fermiers généraux, qui n'était pas destiné à défendre la ville mais à servir de douane, et qui eut surtout pour résultat d'oppresser la population, les multiples dispositions circulaires dans le roman de Verne ont toujours un objectif officiel d'efficacité tout en claustrant de plus en plus étroitement les Parisiens dans leur place respective : Peter Schulman n'a pas tort lorsqu'il affirme que « the external, technological metaphors for Verne's twentieth-century society are represented by the enclosing circles of the métro, [...] which is designed not to make life more comfortable, but more rapid<sup>84</sup>. » Mais la rapidité dans *Paris au XX<sup>e</sup> siècle* est paradoxalement doublée de statisme, les citoyens étant constamment bloqués dans la ville, par la ville : la machine urbaine tourne à vide.

Cette conformation de la capitale découle en partie des doctrines saint-simoniennes quant à l'organisation de l'espace, lesquelles ont largement influencé les proto-urbanistes et utopistes urbains du XIX<sup>e</sup> siècle : comme le note judicieusement Antoine Picon, « plus qu'une simple "idéologie d'accompagnement", leur mouvement fait figure de matrice au sein de laquelle s'élaborent des représentations et des pratiques nouvelles de l'aménagement<sup>85</sup>. » Publiant au cours des années 1830 leurs projets d'aménagement sous forme de textes littéraires et non sous forme de plans commentés, les saint-simoniens sont à l'origine de l'« entrée en force [de la littérature] dans le domaine des médiations possibles entre

<sup>82</sup> Cette configuration urbaine rappelle le plan initial de Napoléon III pour les travaux de Paris. Il comptait trois réseaux circulaires autour de « la grande Croisée » reliant les deux rives.

<sup>83</sup> Quatrain anonyme cité dans Émile de Labédollière, *Le Nouveau Paris : histoire de ses 20 arrondissements en 1860*, Paris, SACELP, 1986 [1860], p. 4.

<sup>84</sup> Peter Schulman, « The Legacy of *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*: Eccentricity as Defiance in Jules Verne's Uneasy Relationship with His Era », *Romance Quarterly*, vol. 48, n° 4 (Fall 2001), p. 258. Ce critique souligne avec justesse que le motif de la circularité se trouve au cœur des *Voyages extraordinaires*.

<sup>85</sup> Antoine Picon, *Les saint-simoniens : raison, imaginaire et utopie*, Paris, Belin, coll. « Modernités », 2002, p. 234.

représentations de la ville et pratiques de l'aménagement urbain<sup>86</sup>. » Le système de réseaux circulaires impliquant plusieurs moyens de transport publics complémentaires qui caractérise le Paris futuriste de Verne a beaucoup à voir avec la conception circulaire de la ville propre aux saint-simoniens : « [...] Point nodal d'un système de routes, de canaux, de chemins de fer et de voies navigables conçu à l'échelle de la planète, la grande ville est elle-même envisagée comme un ensemble de réseaux<sup>87</sup>. » Des théoriciens de l'espace urbain tels que Michel Chevalier, Stéphane Flach et Henri Fournel, aux allégeances saint-simoniennes confirmées, visent l'efficacité absolue par le moyen de la modernité technique, laquelle confère un aspect machinal<sup>88</sup> à leur cité idéale. L'objectif de rationalisation urbaine, qu'ils ont hérité des Lumières, passe par l'acceptation d'une ségrégation sociale, vue sous un angle positif :

Si cette mesure était prise enfin, toute la population des ports, cette population la plus pauvre, la plus faible de Paris, serait conduite à chercher de nouvelles habitations, et une bonne partie même quitterait l'intérieur de la ville pour aller habiter la banlieue, où elle trouverait pour le même prix que celui qu'elle paie aujourd'hui, des logements plus sains et mieux aérés<sup>89</sup>.

Verne, dans *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*, actualise, intentionnellement ou non, plusieurs des programmes proposés par les saint-simoniens pour résoudre les problèmes urbains de leur siècle. La filiation des travaux haussmanniens avec nombre de ces desseins n'est plus à prouver, Picon signale à plusieurs reprises ce type d'analogie, qui touche non seulement l'organisation de la ville, mais son fonctionnement, les disciples de Saint-Simon ayant suggéré la création de sociétés de crédit et l'application de mesures d'expropriation bien avant l'avènement de Napoléon III au pouvoir. Plus que les visées saint-simoniennes, c'est avant tout le résultat des aménagements d'Hausmann que Verne critique par le biais de sa fiction d'anticipation. Plusieurs éléments caractéristiques du Paris vernien diffèrent cependant des projets du Prince et de son Préfet de la Seine, découlant entièrement des doctrines saint-simoniennes, comme si le romancier délaissait les premiers pour discuter les

---

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 254.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 245.

<sup>88</sup> « [...] le Paris des saint-simoniens prend aussi des allures machiniques avec le réseau de ses rues principales et secondaires repensé à neuf au lieu de suivre les tracés anciens. » (*Ibid.*, p. 256)

<sup>89</sup> Michel Chevalier, « Politique. France. Fin du choléra par un coup d'état » dans *Le Globe*, mercredi 11 avril 1832, p. 405, cité par A. Picon, *op. cit.*, p. 260.

idées des seconds, auxquelles il a pu être initié par son éditeur Hetzel, lui-même disciple de Saint-Simon.

La ville du roman vernien est conçue selon le principe de zonage, étranger à l'administration urbaine de Bonaparte, mais trouvant des échos en la devise saint-simoniennes, « À chacun suivant sa capacité; à chaque capacité suivant ses œuvres » :

Le Paris des saint-simoniens reprend à son compte l'idée de zonage fonctionnel destiné à purifier la ville en évacuant de son centre les activités les plus sales et les plus polluantes. Cette idée s'exprimait déjà dans les années 1760-1770 chez des auteurs comme Patte<sup>90</sup>.

Les villes dans la ville du romancier, lesquelles sont développées à partir des corps de métiers (marins dans le port, bibliothécaires dans la Librairie des Cinq Parties du Monde, comptables dans la Banque Casmodages et cie., artistes dans le Grand Entrepôt Dramatique, etc.), tendent également à évacuer l'individu qui n'entre pas dans ces cases prédéterminées, comme c'est le cas pour Michel Dufrenoy.

Les saint-simoniens avaient à cœur de compenser la rigidité mécanique des réseaux de communication par le pittoresque de monuments reprenant la symbolique de leurs croyances spirituelles, en témoignent le « temple femme » projeté par Machereau ou le « temple pile de Volta » imaginé par Michel Chevalier<sup>91</sup>. Verne manifeste un intérêt similaire pour la statuaire complémentaire, qui orne son circuit routier, mais celle-ci tient souvent de la parodie dans *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*. Avec sa « muse de l'industrie » ornant la cour du Louvre, l'auteur des *Voyages extraordinaires* semble reprendre pour les ridiculiser la symbolique et le lyrisme descriptif des plus grandes plumes saint-simoniennes : « [Au centre, se trouvait] une forte mégère accroupie sur un cylindre de machine, tenant un viaduc sur ses genoux, pompant d'une main, soufflant de l'autre, avec un collier de petites locomotives sur ses épaules et un paratonnerre dans son chignon! » (134) Verne entretient donc un rapport mi-amusé mi-craintif avec les idées saint-

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 261.

<sup>91</sup> « Un temple pile de Volta; un temple bâti d'aimants colossaux, un temple de mélodie et d'harmonie, un temple à travers le mécanisme duquel d'énormes lentilles jetteraient à des instants donnés des flots de chaleur et de lumière; un temps qui à un instant donné vomirait la lumière et le feu par le gaz; la vie de la terre manifestée dans sa face de mystère par le magnétisme et l'électricité, dans sa pompe par l'éclat des métaux et des tissus, par les cascades merveilleuses, par une pompeuse végétation apparaissant à travers les vitraux du temple; la vie solaire manifestée par la chaleur et la lumière; la vie des hommes manifestée par la musique par tous les arts, par la profusion des peintures et des sculptures, par les panoramas et dioramas qui réuniraient en un seul point tout l'espace et tout le temps, quelle communion immense! quelle gigantesque moralisation de tout un peuple! quelle glorification de Dieu, de son messie et de l'humanité! » (M. Chevalier, cité par A. Picon, *op. cit.*, p. 273)

simoniennes quant à l'aménagement de la métropole, ayant l'intuition de leur application prochaine dans les villes du monde et, surtout, des conséquences sociales qui en découleraient.

« *Une prison ronde* »

Comme la métropole, les villes dans la ville sont autant de prisons rondes. Le premier lieu présenté par la narration, la première « ville dans la ville » est la Gare de l'instruction, la « vaste cour d'honneur » (29) se trouvant au centre des bâtiments qui constituent la Société Générale de Crédit instructionnel, « [fusion d]es lycées de Paris et de la province, Sainte-Barbe et Rollin, [d]es diverses institutions particulières en un seul établissement » (28). Les étudiants entrent enfants dans ce corps de bâtiments en rotonde et y restent bouclés jusqu'à leur majorité. Le second lieu décrit par Verne fonctionne similairement : la résidence particulière des Boutardin, « véritable *caserne* transformée en habitation particulière » (45, nous insistons), mais fusionnée avec la Banque Casmodge et Cie, comporte au rez-de-chaussée des « bureaux circulairement disposés » (45). Michel y tournera en rond pendant quelques mois, passant d'un secteur à l'autre, avant de se faire remercier pour cause d'incompétence absolue. Le soir de sa première journée de travail, Michel fait un rêve révélateur : « [...] une sorte de cauchemar s'emparait de son cerveau. Le Grand Livre lui apparaissait avec des proportions fantastiques; tantôt, il se sentait pressé entre les feuilles blanches comme les plantes desséchées d'un herbier, ou bien emprisonné dans le dos de la reliure qui l'écrasait sous ses armatures de cuivre. » (63-64) Immédiatement après, il subit la réalisation de son cauchemar : il est littéralement engagé dans son propre bureau :

Tout à coup, il sentit le terrain manquer sous ses pieds, un bruit épouvantable se produisit; les portes des salles se fermèrent avec fracas; les verrous et les pènes se précipitèrent dans leurs gâches; des sifflets assourdissants sortirent des corniches; une illumination soudaine éclaira les bureaux [...] il se trouvait prisonnier dans une cage de fer. (64)

D'ailleurs, lorsqu'il est mis à la porte de la Banque, Michel « [croit] sortir de prison », tel un « esclave ivre de ses premières heures de liberté. » (127)

La ville ronde empêche non seulement la promenade et la flânerie, elle séquestre les gens dans les petites cases que sont leurs appartements. La pollution, scorie des multiples engins qui font tourner le moteur urbain, oblige les Parisiens à s'enfermer chez eux, malgré

l'exiguïté de leur logis : « [...] nous resterons tranquillement chez nous, en fermant bien nos fenêtres et nous déjeunerons du mieux qu'il nous sera possible. » (129) Quinsonnas, prophète de malheur qui prend souvent le relais de la narration, résume la situation : « Vous n'ignorez pas que les philanthropes américains avaient imaginé jadis d'enfermer leurs prisonniers dans des cachots ronds pour ne pas même leur laisser la distraction des angles. Eh bien, mon fils, la société actuelle est ronde comme ces prisons-là! Aussi on s'y ennuie à plaisir! » (72) La société du XX<sup>e</sup> siècle fonctionne rondement, aux sens littéral et métaphorique du terme : « Mais, ici, plus de ces conversations subversives! Je suis un rouage, vous êtes un rouage, fonctionnons et reprenons les litanies de la Sainte Comptabilité! » (72) Pire encore, les nouvelles voies qui foisonnent en 1960 comme en 1863, aussi rectilignes soient-elles, semblent disposées de telle sorte que le citoyen ne s'y retrouve plus : comme Paul-André Touttain le remarque avec perspicacité, Michel tourne en rond aux portes de Paris alors qu'il tente de rejoindre le minuscule deux-pièces de son oncle Huguenin<sup>92</sup>. Ville-prison, ville-piège, Paris est aussi ville-tentaculaire. Par la grâce de la « fée Électricité » qui la couvre entièrement, la capitale dote ses gouvernances qui surveillent et maîtrisent ses habitants d'une extension technologique : « [...] au-dessus de sa tête le ciel était zébré de fils électriques qui passaient d'une rive à l'autre, et tendaient comme une immense toile d'araignée jusqu'à la Préfecture de Police. » (161) Lors de sa fuite finale, Michel se rend compte avec effroi qu'il n'y a plus de refuge possible à la filature électrique : « Notre-Dame était là; ses vitraux resplendissaient de lumière ; des chants solennels se faisaient entendre. [...] L'autel étincelait de feux électriques et des rayons de même nature s'échappaient de l'ostensoir soulevé par la main du prêtre! "Toujours l'électricité, répéta le malheureux, même ici!" » (162)

Plusieurs éléments narratifs pointent vers le blocage généralisé de la ville. Les dernières scènes du roman se déroulent à l'hiver 1961-1962. La saison est « particulièrement rude » (155), à telle enseigne que « la Seine fut prise pendant quarante-deux jours, et la navigation entièrement interrompue. » (154) L'horizon est bouché, la société stagne, la grande marche du progrès est freinée : les locomotives, révolution technique du XIX<sup>e</sup> siècle toujours actuelle dans le Paris de 1960 imaginé par Verne, sont entravées par la nature qui demeure la plus forte : « Les voitures ne pouvaient plus circuler, les trains de chemin de fer furent interrompus. » (155) Une atmosphère crépusculaire, bien éloignée de l'activité décrite par Simone Delattre dans son

---

<sup>92</sup> P.-A. Touttain, « Lorsque cent ans seront écoulés. [...] », *loc. cit.*, p. 41.

ouvrage *Les douze heures noires. La nuit à Paris au XIX<sup>e</sup> siècle*<sup>93</sup>, caractérise la nuit du terrible Paris vernien : « Michel marchait par les rues silencieuses; la neige amortissait le pas des passants rares; les voitures ne circulaient plus; il était nuit. » (157) La ville gelée bloque le courage et les espérances du personnage qui a échoué, qui n'a pu y devenir héros; l'état du froid et l'enceinte de la ville l'emprisonnent tout à la fois : « Sa tête était comme cerclée de fer sous l'influence du froid, et son cerveau commençait à se prendre. » (156). Le gel de Paris empêche même la résolution de Michel, courageuse selon la mentalité de l'époque, d'en finir par la noyade : « Mauvais temps pour le désespoir, s'écria-t-il! On ne peut seulement pas se noyer. » (160) Le vieil oncle Huguenin avait averti Michel : « Non! tu n'es pas libre » (56) dans le Paris du XX<sup>e</sup> siècle.

Cette ville ronde, dirigée par un Empereur invisible mais rendu omniprésent par le moyen du « démon électricité » qui traque les individus, lesquels sont complètement isolés par l'inhumanité de la société, rappelle les desseins exprimés par Jeremy Bentham dans son *Panopticon* (1787). Le philosophe utilitariste anglais, assimilable aux « philanthropes américains » cités par Quinsonnas, y préconise un modèle architectural formé d'un bâtiment en anneau à la périphérie divisé en cellules individuelles et d'une tour au centre. Ce type de construction, conçu comme une machine<sup>94</sup> dont tous les rouages fonctionnent les uns par rapport aux autres, crée des effets de visibilité et d'invisibilité par le biais de la lumière électrique :

Dispositif important, car il automatise et désindividualise le pouvoir. Celui-ci a son principe moins dans une personne que dans une certaine distribution concertée des corps, des surfaces, des lumières et des regards; dans un appareillage dont les mécanismes internes produisent le rapport dans lequel les individus sont pris. [...] Il y a une machinerie qui assure la dissymétrie, le déséquilibre, la différence. Peu importe, par conséquent, qui exerce le pouvoir. Un individu quelconque, presque pris au hasard, peut faire fonctionner la machine<sup>95</sup>.

L'installation architecturale de Bentham était à la base vouée à des institutions carcérales. Si elle n'est pensée qu'en termes de territoire restreint, elle peut s'actualiser dans un espace

<sup>93</sup> Cf. le troisième chapitre « Activités » de Simone Delattre, *Les douze heures noires. La nuit à Paris au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Albin Michel, coll. « L'Évolution de l'humanité », 2000, p. 205-259.

<sup>94</sup> Jeremy Bentham, dans la préface de *Panopticon* établit ce lien entre le type d'architecture qu'il propose et une machine : « Such is the engine. » (J. Bentham, *The Panopticon Writings*, éd. Miran Bozovic Londres et New York, Verso, 1995 [1787], p. 30.)

<sup>95</sup> Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1975, p. 235-236.

beaucoup plus vaste, voire dans les bornes d'une métropole, transformant la ville en une prison ronde : « [Ce] schéma [est] destiné à se diffuser dans le corps social [...] il s'agit de rendre plus fortes les forces sociales – augmenter la production, développer l'économie, répandre l'instruction, élever le niveau de la morale publique, faire croître et multiplier<sup>96</sup>. » La cité utopique de *Paris au XX<sup>e</sup> siècle* en elle-même, mais aussi la plupart des villes dans cette ville, sont édifiées selon un modèle circulaire, le roman entrant en conformité avec le projet initial de Bentham, qui concevait l'applicabilité de son concept à plusieurs contextes différents, de la prison à l'école, en passant par l'usine<sup>97</sup>. Dans la cauchemardesque société disciplinaire imaginée par Verne, les résidents marchent au pas le long des larges avenues, les étudiants obtiennent d'excellents résultats qui satisfont le conseil d'administration en charge de l'unique institution scolaire et les travailleurs ont atteint un niveau d'efficacité digne des seules machines.

Comme le note Foucault, le système panoptique de Bentham entraîne l'engourdissement de la volonté de celui qui le subit, ce dernier étant paralysé par la conscience d'être constamment surveillé : « Celui qui est soumis à un champ de visibilité, et qui le sait, reprend à son compte les contraintes du pouvoir; il les fait jouer spontanément sur lui-même; il inscrit en soi le rapport de pouvoir dans lequel il joue simultanément les deux rôles; il devient le principe de son propre assujettissement<sup>98</sup>. » C'est ce qui se produit en Michel Dufrénoy, lequel est si bien envahi par l'idée de l'omniprésence de l'électricité qu'il ne conçoit plus la possibilité de résistance et se laisse choir, vaincu.

### ***Carrousel mémoriel***

Le dernier parcours de Michel dans la ville agit en tant que syncrétisme de l'imaginaire urbain que Verne met en place dans *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*. Le jeune poète essaie une dernière fois de dominer Paris, use toute son énergie restante dans une ultime tentative pour « ruser » avec la

---

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 242.

<sup>97</sup> « No matter how different, or even opposite the purpose: whether it be that of *punishing the incorrigible, guarding the insane, reforming the vicious, confining the suspected, employing the idle, maintaining the helpless, curing the sick, instructing the willing* in any branch of industry, or *training the rising race* in the path of *education*: in a word, whether it be applied to the purposes of *perpetual prisons* in the room of death, or *prisons for confinement* before trial, or *penitentiary-houses, or houses of correction, or work-houses, or manufactories, or mad-houses, or hospitals, or schools.* » (J. Bentham, Letter I, « Idea of the Inspection Principle », *op. cit.*, p. 40.)

<sup>98</sup> M. Foucault, *op. cit.*, p. 236.

ville<sup>99</sup>. Contre sa volonté, il reproduit pas à pas la logique circulaire de Paris. Sa course erratique forme une grande boucle : parti de l'hôpital Saint-Louis, il traverse le Palais-Royal, les Invalides, l'École militaire, le Champs de Mars, Port-Royal et le cimetière Montparnasse, la Sorbonne, l'Île de la Cité et Notre-Dame, la Place des Vosges, la Bourse, l'Opéra, le Bassin de la Villette, puis atteint finalement le cimetière Père-Lachaise, par « l'interminable rue Saint-Maur », qui est pratiquement adjacente à l'hôpital Saint-Louis, point de départ de ce circuit. Le protagoniste tourne en rond, en majeure partie dans le Paris d'avant l'annexion de 1860. Au cours de son trajet insensé, il fait plusieurs petites boucles à l'intérieur de la grande : Michel, égaré « au milieu des hospices entassés » du quartier Port-Royal, tourne dans cette « ville dans la ville » : « il ne pouvait sortir de ce quartier de la souffrance. » (160) Avec la description de ce quartier, la narration présente une autre prison, un autre lieu de souffrance où l'on tournaillonne de la prime jeunesse (Maternité, Enfants-Trouvés, Enfants Malades) à l'agonie (Cochin, Lourcine). Plus loin, il gagne le cimetière Montparnasse autour duquel il « [rôle] comme un homme ivre. » (160)

Aussi, malgré ses efforts, n'échappe-t-il jamais à la surveillance de la capitale française : dès le début de sa course funeste, il entre en dialogue avec les bâtiments et monuments de Paris, tous hostiles au héros, tous organes du contrôle étatique : « – Quelle heure est-il, se dit le jeune homme. / – Six heures, lui répondit l'horloge de l'hôpital Saint-Louis. » (157) Le cours du temps, lui répètent les noirs symboles urbains qu'il croise, signifie pour lui l'augmentation de son tourment : ainsi, il se désole d'avoir pour unique interlocuteur « une horloge qui ne sert qu'à mesurer des souffrances. » (157)

Son errance nocturne permet au lecteur de mesurer l'immensité de l'oubli au XX<sup>e</sup> siècle envisagé par Verne. Depuis le début du roman, les personnages qui composent le cénacle autour de Michel n'ont de cesse de déplorer la disparition des lieux, des pratiques et des œuvres dont seuls ils conservent le souvenir. Forts de leurs affinités électives – « vous êtes des nôtres », s'étonnent-ils chacun leur tour lors des nouvelles rencontres –, ils luttent contre le « silence de

---

<sup>99</sup> Michel de Certeau analyse les trajets divergents comme autant de « ruses » avec le « mode collectif de la gestion » de l'espace. Il montre comment certaines pratiques personnelles de l'espace urbain participent d'un « mode individuel [de] réappropriation » de la ville : « [...] ces procédures qui, bien loin d'être contrôlées ou éliminées par l'administration panoptique, se sont renforcées dans une proliférante illégitimité, développées et insinuées dans les réseaux de la surveillance, combinées selon des tactiques illisibles mais stables au point de constituer des régulations quotidiennes et des créativité subreptices que cachent seulement les dispositifs et les discours, aujourd'hui affolés, de l'organisation observatrice. » (M. de Certeau, *L'invention du quotidien*, op. cit., p. 145.)

la mémoire historique<sup>100</sup> », à la manière des membres du petit groupe de *Fahrenheit 451* imaginé par Ray Bradbury. Nadia Minerva écrit avec justesse que « comme il arrive toujours en dystopie, c'est au héros qu'est confié le rôle d'opposant à l'ordre nouveau, à la massification et à l'oubli de la mémoire historique (on a vu la naissance de la dystopie dans la naissance du personnage et dans sa révolte contre la collectivité)<sup>101</sup>. » Michel échouant en tous points à devenir un héros, il n'y parvient pas; sa rétrospective des grands noms de l'histoire littéraire française, qui a dégoûté pour de bon l'éditeur Hetzel, agace par son didactisme pédant. C'est plutôt l'instance narrative qui prend en charge la mission de pallier l'avenir amnésique, particulièrement en ce qui a trait à la mémoire urbaine<sup>102</sup>. Des fragments de souvenirs parisiens surgissent au cœur des descriptions : lors de la cérémonie d'ouverture qui a lieu dans la cité scolaire située sur l'ancien emplacement du Champ de Mars, le narrateur note : « Des applaudissements frénétiques éclatèrent à cette même place, où, cent soixante-dix ans plus tôt, les bravos accueillaient la fête de la confédération. » (33) Insérant au passage des étincelles du quotidien parisien d'antan (« [...] la dépense du gaz, contrôlée d'une façon précise, permettait de calculer le travail utile de chaque voiture, et la Compagnie ne pouvait plus être trompée comme autrefois par ses cochers », p. 42), la narration a parfois quelque chose du processus d'appropriation mémorielle de Paris par Walter Benjamin au cours de ses flâneries lorsque « [...] la simple proximité de lieu lui fai[sait] des signes et lui donn[ait] des instructions » : « Il est devant Notre-Dame-de-Lorette et les semelles de ses chaussures lui rappellent que c'est ici l'endroit où, jadis, l'on attelait le "cheval de renfort" à l'omnibus qui remontait la rue des Martyrs en direction de Montmartre<sup>103</sup>. »

Durant le récit de la fuite erratique de Michel Dufrénoy, la narration adopte l'état d'esprit du protagoniste et sert au lecteur un cocktail urbain d'époques et de règnes à la hauteur de l'oubli des Parisiens du XX<sup>e</sup> siècle, contre lequel le poète n'a pu brandir ses connaissances historiques. L'écriture de Verne prend alors un tour poétique inédit qui préfigure en partie certaines *illuminations* urbaines de Rimbaud<sup>104</sup>. Cette modernité stylistique qui caractérise par moments la description spatiale constitue la nouveauté la plus saisissante de ce roman

<sup>100</sup> Cette expression est de Nadia Minerva, *Jules Verne aux confins de l'utopie*, op. cit., p. 86.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>102</sup> Il est possible d'interpréter cette constante réactivation de la mémoire nationale comme une manifestation du didactisme tant révééré par Hetzel.

<sup>103</sup> W. Benjamin, *Paris capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 434.

<sup>104</sup> Dans le premier poème du recueil intitulé « Villes », le poète célèbre entre autres merveilles « les vieux cratères ceints de colosses et de palmiers de cuivre [qui] rugissent mélodieusement dans les feux. » (A. Rimbaud, « Villes » dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 135.)

d'anticipation. Juxtaposant éléments de réalité, eux-mêmes heurtés les uns contre les autres, et envolées hallucinatoires, le romancier tente dans ces passages de saisir la simultanéité urbaine en dépit de la contrainte linéaire inhérente à l'écriture. Il dépasse les contradictions entre les espaces et les temps différents qu'il fait coexister, mettant les chocs en valeur plutôt que de les aplanir :

Michel devenait fou; il croyait voir le démon de l'électricité à sa poursuite; il reprit le quai de Grèves, il s'enfonça dans un dédale de rues désertes, tomba sur la place Royale d'où la statue de Victor Hugo avait chassé celle de Louis XV, trouva devant lui le nouveau boulevard Napoléon IV qui s'étendait jusqu'à la place du milieu de laquelle Louis XIV s'élançait en galopant vers la Banque de France; et, faisant un coude, il reprit par la rue Notre-Dame des Victoires. [...] Il remonta jusqu'aux boulevards. Les candélabres s'y renvoyaient leurs faisceaux d'une blancheur intense, et des affiches transparentes sur lesquelles l'électricité écrivait des réclames en lettre de feu, scintillaient sur les colonnes rostrales. (162-163)

Il est possible de lire dans ce Time Square antique et dans ces autres alliages architecturaux une référence cynique au goût douteux du second Empire, qui privilégiait les constructions composites, ce que de nombreux contemporains ont décrié. L'interpénétration des couches du palimpseste urbain, si elle est en effet représentative de la confusion mémorielle qui, à en croire Verne, caractérise la France depuis cent ans déjà en 1960, entraîne chez les Parisiens une perte de repères sans précédent : Pierre Pinon, au sujet du Paris haussmannien, évoque la prolifération des récits mettant en scène un Parisien égaré<sup>105</sup>. La ville est devenue indéchiffrable pour ses habitants. Les abords de la Bibliothèque impériale en rénovation symbolisent l'accès difficile à la ville qui l'abrite : Michel gagne la salle des lettres par « l'escalier des hiéroglyphes, que des maçons étaient en train de restaurer à grand coups de pioche. » (54) Cette scène souligne à la fois l'illisibilité de ce lieu, les hiéroglyphes jouant un rôle similaire aux « caractères phéniciens » du Louvre décrits par Zola dans *L'Assommoir*, et sa disparition imminente du fait d'une entreprise de conservation malhabile sinon malhonnête.

La ville continue pourtant à émettre des signes, mais ceux-ci, lorsqu'ils ne mettent pas à nu ses désordres mémoriels, insistant sur des détails et oubliant des pans complets de l'Histoire<sup>106</sup>, signifient la mort imminente du protagoniste et la disparition prochaine de Paris :

<sup>105</sup> Pierre Pinon, *Atlas du Paris haussmannien : la ville en héritage du Second Empire à nos jours*, Paris, Le Grand livre du mois, 2003, p. 114-115.

<sup>106</sup> Alors qu'aucun de ses contemporains ne sait qui était Victor Hugo, Michel rencontre « sur la façade de la rue qui fait le coin de la place de la Bourse » une « table de marbre où s'étaient ces mots en lettres d'or : Souvenir historique. Au quatrième étage de cette maison Victorien Sardou demeura de 1859 à 1862. » (163)

fuyant le « démon de l'Électricité », le jeune poète dépasse ou traverse moult hôpitaux, deux cimetières et une morgue avant d'atteindre le site où ont lieu les exécutions des mineurs criminels, où l'on tue littéralement la jeunesse<sup>107</sup>.

### *La ville des morts*

Le titre du dernier chapitre, « *Et in pulverem reverteris* », habile boucle narrative – le récit s'ouvre sur la remise d'un prix de versification latine – est puisé de la Genèse, mais annonce la mort, comme le jour naissant n'est pas le signe d'un renouveau, mais de la fin, et de Michel et du roman : « [...] lorsque le soleil d'hiver se leva sur toute cette cité blanche, Michel se trouva dans le cimetière. » (165) Le protagoniste n'est pas venu à bout du piège circulaire tendu par la ville : « S'égara-t-il sans pouvoir quitter cette capitale funeste, ce Paris maudit? [...] Il faut croire qu'il tourna sans cesse au milieu de ces rues innombrables qui entourent le cimetière du Père-Lachaise, car le vieux champ des Morts se trouvait en pleine population. La ville s'étendait dans l'Est jusqu'aux forts d'Aubervilliers et de Romainville. » (165) Le cimetière du Père-Lachaise, autre « ville dans la ville », dernière prison urbaine dont le poète ne peut sortir, se trouve au cœur de cette ville en constante expansion, soit dans le 20<sup>e</sup> arrondissement, partie nouvellement intégrée à la capitale : Michel parvient donc, si l'on adopte la géographie sensible des Parisiens auxquels étaient destinée *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*, à sortir de la ville, mais c'est pour y mourir.

Dans les dernières pages de son roman, Verne insiste sur le caractère métonymique du cimetière par rapport à la grande ville : « Plus au-dessous, le bas cimetière; de là, certains groupes de tombes apparaissaient comme de petites villes, avec leurs rues, leurs places, leurs maisons, et leurs enseignes, leurs églises, leurs cathédrales, faites d'un tombeau plus vaniteux. » (166) Comme la capitale française, le « champ des morts » est morcelé en quartiers, en « petites villes ». La division du cimetière reproduit la hiérarchie du monde des vivants : « Puis il entra dans un village de tombes propres comme des maisons hollandaises, avec leur grille polie sur le devant, et leurs marches frottées à la pierre ponce. Cela lui donnait envie d'y

---

<sup>107</sup> L'exécution capitale est l'une des seules institutions étatiques qui demeurent dans le Paris futur imaginé par Verne. Ce dernier, dans l'une des rares prédictions technologiques qui se trouvent dans *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*, entrevoit l'utilisation de l'électricité pour les exécutions capitales : « La pensée lui revint! il comprit. On ne coupait plus la tête. On foudroyait avec une décharge. Cela singeait mieux la vengeance céleste. » (164) La chaise électrique a été développée à la fin des années 1880 par Harold P. Brown, sur la demande de Thomas Edison, alors que les États-Unis cherchaient une alternative moins cruelle et plus efficace à la pendaison. La première utilisation eut lieu en 1890 sur William Kemmler.

entrer. [...] Là, il se trouva dans le quartier des riches, qui se donnaient encore le luxe d'opulentes apothéoses. » (166-167) Il est loisible de lire dans cette fragmentation sociale de la cité des morts la critique de la ségrégation, qui, selon plusieurs contemporains, était l'un des objectifs des travaux d'Hausmann commandés par Louis-Napoléon Bonaparte.

Cependant, la critique la plus importante qui est portée par la description du cimetière du Père-Lachaise en 1960 concerne une fois de plus la mémoire urbaine. Si par extraordinaire la pierre respecte certains noms – « Il passa devant ce nom incrusté dans la pierre, sans date, sans regrets gravés au ciseau, sans emblèmes, sans faste, nom respecté du temps, La Rochefoucauld. » (166) – la plupart des inscriptions sur les tombes sont devenues illisibles pour l'œil du XX<sup>e</sup> siècle : « Soudain l'idée vint au malheureux de chercher parmi ces noms; pas un cependant ne parlait à son esprit de ceux que le temps avait respectés; beaucoup étaient illisibles, et des plus fastueux, au milieu des emblèmes disparus, des mains unies disjointes, des écussons rongés, sur ces tombes mortes à leur tour! » (166) Les génies, à l'instar de leurs noms qui s'effacent, s'évanouissent dans des limbes devant les conduire inévitablement à l'oubli : « [...] là où Balzac sortant de son linceul de pierre, attendait encore sa statue, où Delavigne, où Souvestre, où Bérat, où Plouvier, Banville, Gautier, Saint-Victor, et cent autres n'étaient plus, même de nom. » (167)

C'est d'ailleurs sur une scène pastichant Balzac que se clôt le roman : « Puis il remonta plus haut, plus haut encore, se souvenant et souffrant, et par une éclaircie de cyprès et de saules, il aperçut Paris. » (167) Au sommet du cimetière du Père-Lachaise, Michel contemple le tableau panoramique qui s'ouvre symboliquement entre deux arbres funéraires. À l'instar de Rastignac qui distingue la colonne Vendôme et le dôme des Invalides, lesquels forment les bornes du territoire qu'il souhaite conquérir, le narrateur identifie les principaux monuments parisiens, retrouve en quelque sorte les repères qui ont fait défaut au jeune homme lors de sa déroute urbaine : « Au fond, le Mont Valérien se dressait, à droite Montmartre, attendant toujours le Parthénon que les Athéniens eussent placé sur cette acropole, à gauche, le Panthéon, Notre-Dame, la Sainte-Chapelle, les Invalides, et, plus loin le phare du port de Grenelle, jetant sa pointe aiguë à cinq cents pieds dans les airs. » (167) Verne n'a pas poussé sa vision apocalyptique jusqu'à raser ces monuments anciens. Ils sont toutefois évoqués dans les dernières lignes du roman comme des éléments incongrus qui débordent la ville couchée qu'est Paris tout en restant dans l'ombre des constructions modernes : dépassant les « cent mille maisons entassées » et les « cheminées empanachées de dix mille usines » (168) – le Paris du

XX<sup>e</sup> siècle vernien paraît ici calqué sur le Londres de la révolution industrielle – ils sont toutefois bien peu de choses au pied du « plus haut monument du monde », le « phare électrique, sans grande utilité, s'enfonç[ant] dans le ciel à une hauteur de cinq cents pieds<sup>108</sup>. » (114) Entre ces deux types d'architecture représentant les débuts et le futur de la modernisation urbaine – l'un rappelle les usines anglaises, l'autre les gratte-ciel américains –, les lieux de mémoire parisiens font tache.

### ***Détruire la ville : les ruines de Paris au XX<sup>e</sup> siècle***

Bien loin de préférer quelques paroles de défi à la ville, ayant depuis longtemps désespéré de dominer un jour Paris, Michel désire ultimement se libérer du joug de la capitale française pour ensuite la détruire : « Michel eût voulu couper les cordes qui le retenaient captif, et que la ville s'abîmât sous un déluge de feu! » (168) Thème ancré dans l'imaginaire social depuis la Révolution française<sup>109</sup>, la destruction de Paris est plus que jamais présente dans les esprits au cours de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. La possibilité de la disparition de Paris est devenue une véritable fascination pour les contemporains de Verne, en témoigne la multiplication effarante d'ouvrages d'anticipation technique et scientifique, de fiction et de poésie dont le titre comprend les expressions « ruine(s) de Paris », « démolition(s) de Paris », etc. L'anéantissement de la capitale française est dans toutes les bouches, des rénovateurs urbanistiques et sociopolitiques, qui caressent le rêve de la table rase, aux conservateurs et nostalgiques, qui imaginent avec effroi la disparition des lieux qui leur sont chers. Pour ceux qui tenteront de la mettre en œuvre – principalement Haussmann, l'« artiste démolisseur », les Communards et les Versaillais des dernières heures, auxquels les « déluges de feu » souhaités par Michel Dufrenoy font inévitablement penser par avance, et les anarchistes du tournant du siècle – la destruction est généralement conçue en des termes de renouvellement. Tout au long du siècle, les partisans de la démolition, malgré leurs idéologies contradictoires, partagent la même vision de la démolition :

---

<sup>108</sup> Paul-André Touttain affirme que « Verne dut avoir l'idée de ce phare en songeant peut-être au phare d'Alexandrie et sûrement à la tour monumentale du puits artésien de Grenelle qui s'élevait place de Breteuil et ce dans les années 1860 – inutile de voir en ce phare la préfiguration de la Tour Eiffel élevée en 1889 et que, d'ailleurs, Verne n'aimera pas. » (P.-A. Touttain, « Lorsque cent ans seront écoulés. [...] », *loc. cit.*, p. 39-40.)

<sup>109</sup> Sur ce sujet, cf. Pierre Citron, *La poésie de Paris dans la littérature française : de Rousseau à Baudelaire*, Paris, Éditions de minuit, 1961, vol. 1, p. 105-112.

Or, à la lumière [des] étonnantes fêtes impériales, ces martiales parades du pouvoir au milieu des débris et des chantiers, on peut considérer que Louis-Napoléon Bonaparte et les révolutionnaires parisiens partagent en partie une vision de la capitale, celle-ci totalement opposée à celle des notables et des érudits. Paris est moins une ville au riche patrimoine, accessible seulement à une élite de flâneurs instruits, commémorant sans cesse la marque du passé dans l'espace urbain, qu'un immense champ de forces, potentiellement porteur de progrès, à condition d'accepter que des mutilations, barricades ou percées, soient le préalable incontournable de ce progrès politique, social ou urbain. La destruction de l'espace parisien n'est plus un achèvement, la fin d'un monde, mais un prologue, une fondation, un renouvellement<sup>110</sup>.

Ce principe de rudéralité est pourtant totalement absent de *Paris au XX<sup>e</sup> siècle* : Jules Verne n'a retenu qu'un aspect du topos de la destruction urbaine qui parcourt tout l'imaginaire social de son époque : la ruine. Si de nouvelles constructions s'élèvent sur les vestiges des anciennes, si des institutions remplacent celles qui sont disparues, elles ne sont pas conçues à l'échelle humaine. Au contraire, ces nouveautés envahissent le terrain parisien et délogent rapidement les individus qui y survivent. Dans la « Ville-concept » du XX<sup>e</sup> siècle, il n'y a plus de transcendance possible, toutes les solutions proposées pour lutter contre la mécanisation progressive de la vie humaine sont vouées à l'échec. Au début du roman, l'amour que Michel ressent pour Lucy, la petite-fille de son professeur de latin, donne espoir au jeune poète quant à son destin, quant au renouvellement éventuel du monde : à ses yeux, la jeune fille est « fraîche et toute naissante, si ce mot peut rendre ce qu'il y avait en elle de nouveau, de pur, d'à peine éclos. » (108) Rejeté par sa famille d'accueil, incapable de survivre dans la ville, n'ayant plus qu'elle au monde, Michel traverse Paris pour lui remettre un « bouquet de violettes à demi fanées », seules fleurs qu'il ait pu se procurer avec ses derniers sols. Ces violettes ne sont pas des plantes rudérales, mais des fleurs funéraires, déjà pratiquement mortes elles-mêmes. De fait, l'amour s'est éteint, étouffé par Paris : la jeune fille et le professeur Richelot ont été « mis à la porte » de leur minuscule logement par un fonctionnaire, intermédiaire des gouvernances, qui « ignore » où ils se trouvent (159). Michel ne les reverra pas; tout porte à croire que la faim et le froid terrible auront raison d'eux. En tuant la femme-enfant qu'est Lucy<sup>111</sup>, membre de la nouvelle génération et éventuelle porteuse d'une génération future, la ville anéantit tout espoir de renaissance.

Le meilleur ami du héros, le musicien Quinsonnas, clame à tout moment qu'il faut « étonner [son] siècle » pour y survivre, qu'il faut s'opposer à une époque où le « droit à

<sup>110</sup> É. Fournier, *Paris en ruines*, op. cit., p. 34.

<sup>111</sup> La narration oscille au sujet de son âge. Lucy est âgée de 16 ou de 19 ans.

l'indifférence » a triomphé, où tous se sont « habitués depuis cinquante ans à tant de merveilles. » (31) Mais il ne dévoile jamais son plan, ne définit jamais comment il entend « étonner » Paris au XX<sup>e</sup> siècle : « [...] je prétends jouer du piano d'une manière nouvelle qui émerveillera le public! Comment? Je ne puis vous le dire. Une allusion, une indiscretion, et l'on me volerait mon idée. Le vil troupeau des imitateurs se lancerait sur mes traces. » (88) Effectivement, dans un siècle où « l'art est mort » (133), où nul n'a « que faire de nouveauté », où « toute personnalité doit disparaître » (141), il n'y a que la copie des œuvres anciennes qui fonctionne auprès de la masse, que le kitsch qui soit reconnu : les auteurs fonctionnaires du Grand Entrepôt dramatique « [ont] pour mission de refaire les pièces des siècles précédents, soit en les copiant tout bonnement, soit en retournant les personnages. » (143) Quinsonnas, comme Michel, refuse la copie, ouvrage issu de la seule habileté mécanique, antithétique de la création humaine. Le roman se termine sans indiquer ce qu'il advient de cet artiste aux vues bien larges. La narration a condamné l'art et les artistes à tant de reprises que le lecteur est en droit de supposer le pire.

Quinsonnas a également tenté au cours du roman de quitter la ville, solution qui lui semblait la plus favorable pour acquérir un renom lui permettant de rentrer victorieux à Paris. Il n'en revient vraisemblablement jamais. De même, Michel, dans sa naïveté initiale, se propose de « chercher ailleurs » le bonheur qu'il ne trouve pas dans la ville. Mais, comme l'employé de la Librairie des Cinq parties du Monde lui répond lorsqu'il demande en vain des recueils de poésie du siècle précédent, dans la société futuriste imaginée par Verne il n'existe plus d'alternative à la métropole, tout est ville : « Oh! Vous ferez tout Paris sans rien trouver. Ce qui ne se rencontre pas ici, ne se rencontre nulle part. » (53) Michel s'acharne à fuir la capitale tout au long du récit : « Fuyons! fuyons! s'écria le malheureux, poursuivi par ce démon tenace! hors de Paris! hors de Paris, je trouverai peut-être le repos! » (164) Il échoue dans ce projet, qui est pourtant le salut de nombreux héros verniens, comme le note Peter Schulman : « [...] the heroes in the rest of Verne's novels retaliate by doing what Michel was unable to do: they leave society by going where they please when they please [...] »<sup>112</sup>.

Verne propose plusieurs fois au cours du récit une autre solution, laquelle entre en conformité avec une valeur très présente à la fin du siècle, promue notamment par les deux autres auteurs qui forment le corpus de la présente étude : le travail. Dès le premier épisode de *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*, le « travail de manœuvre » (62) est l'unique avenue qui s'ouvre devant

---

<sup>112</sup> P. Schulman, « The Legacy of *Paris au XX<sup>e</sup> siècle* [...] », *loc. cit.*, p. 259-260.

Michel au terme de ses études littéraires : récipiendaire d'un inutile prix de vers latins, il reçoit en sus le *Manuel du bon usinier* (34). Cependant, Verne donne une image très noire du travail. Les fonctionnaires de la Banque Casmodage et Cie, de la Librairie des Cinq Parties du Monde, de la Bibliothèque impériale et du Grand Entrepôt Dramatique sont tous complètement aliénés, ont perdu leur humanité pour devenir des rouages du monstre Finance. Ceux qui s'y refusent, comme le professeur Richelot ou Quinsonnas, sont évincés par le système. Les seuls travailleurs qui accomplissent leur tâche dans la joie sont les ouvriers qui élèvent une estrade pour l'exécution capitale de jeunes criminels : « La plate-forme s'élevait déjà sous la main des ouvriers qui chantaient. » (164) Leur travail, aussi gaiement exécuté soit-il, loin d'être productif, loin de participer à la « grande marche en avant du Progrès », annihile les détenteurs de la suite du monde. Ce type de travail tombe en désuétude : « [Michel] chercha un travail manuel; les machines remplaçaient partout l'homme avantageusement; plus de ressources [...] » (154) Il en est ainsi dans tous les domaines présentés par Verne. Aussi sa vision de l'agriculture est-elle complètement opposée à l'espérance qu'apporte le travail agricole à la fin du *Paris* de Zola : « L'agriculture fut particulièrement atteinte par cette immense calamité [...] Les récoltes de blé et de foin furent entièrement compromises pour l'année. » (155) La conclusion de *Paris au XX<sup>e</sup> siècle* est on ne peut plus claire à ce sujet : « [...] on ne peut littéralement pas travailler. » (156)

### ***La mort du héros***

La situation de Michel est des plus noires à la fin du roman : en ces « temps d'égoïsme » (154) où « la charité publique fit un peu plus, mais peu encore, et la misère atteignit ses dernières limites » (155), le poète n'a plus pour se maintenir en vie que du « pain de houille » (156), dernière solution de la science pour apaiser la famine. Au terme de son errance dans Paris, ayant appris la disparition de tous les êtres qui lui sont chers, définitivement seul dans la foule mécanique, à bout de forces et de courage, il s'affaisse sur le sol enneigé du cimetière, n'attendant plus que les fossoyeurs : « Oh! Paris! s'écria-t-il avec un geste de colère désespéré! Oh! Lucy, murmura-t-il, en tombant évanoui sur la neige. » (168) *L'excipit*, bien qu'il ne l'indique pas clairement, ne laisse pas beaucoup de doutes quant à la destinée du pauvre poète : tout porte à croire qu'il s'éteint discrètement dans le cimetière mythique auprès des monuments funéraires de ses modèles, dont les noms sont déjà presque tous effacés. Verne

procède avec cette scène à une réécriture d'un certain type de suicide romantique<sup>113</sup>. Mais la mort du jeune poète de *Paris au XX<sup>e</sup> siècle* n'est nullement héroïque; elle ne fait pas même l'objet d'une narration. Michel Dufrenoy est tout simplement évacué par le Paris moderne du XX<sup>e</sup> siècle. Walter Benjamin a écrit que le héros est « le vrai sujet de la *modernité* », que « pour vivre la modernité, il faut une nature héroïque » :

Les résistances que la modernité oppose à l'élan productif naturel de l'homme sont sans commune mesure avec les forces de celui-ci. On peut comprendre qu'il soit frappé de paralysie et se réfugie dans la mort. La modernité doit se tenir sous le signe du suicide. Celui-ci appose son sceau au bas d'une volonté héroïque qui ne cède rien à l'état d'esprit antagoniste. Ce suicide n'est pas un renoncement mais une passion héroïque. C'est la *conquête* de la modernité dans le domaine des passions<sup>114</sup>.

Mais Michel n'est pas un héros, pas même au moment de sa mort : il ne change pas le monde, n'est pas seulement changé par le monde. Il se révèle être un simple personnage statique, une relique a-moderne, un obstacle à la circulation, au progrès, que la narration écarte du revers de la main sans même conclure son récit. Paris ne tolère plus en son enceinte les individus, ne comprend plus que d'innombrables copies d'hommes-machines. Le héros est effacé par la ville, comme avant lui les peintures du Louvre se sont écaillées à force de restaurations par les copistes professionnels :

[...] la peinture n'existe plus; il n'y a plus de tableaux, même au Louvre; on les a si savamment restaurés au siècle dernier, qu'ils s'en vont en écaille; les *Saintes Familles* de Raphaël ne se composent plus guère que d'un bras de la Vierge et d'un œil de saint Jean; ce qui est peu; *Les noces de Cana* t'offrent au regard un archet aérien qui joue d'une viole volante; c'est insuffisant! Les Titien, les Corrège, les Giorgione, les Léonard, les Murillo, les Rubens ont une maladie de peau qu'ils ont gagnée au contact de leurs médecins, et ils en meurent; nous n'avons plus que des ombres insaisissables, des lignes indéterminées, des couleurs rongées, noircies, mêlées, dans des cadres splendides! (133-134)

Dans le Paris du XX<sup>e</sup> siècle, les bourgeois nouvellement mariés ne se cassent plus la tête pour trouver le sujet du célèbre tableau de Véronèse dont ils ne voient plus que « des ombres insaisissables », pas plus qu'ils ne s'inquiètent de la mémoire des siècles précédents, « oubliant, comme le rappelle Verne à maintes reprises, que les merveilles du vingtième siècle germaient déjà dans les projets du dix-neuvième. » (33) De même, les écrivains du XX<sup>e</sup> siècle n'ont plus

---

<sup>113</sup> José Luis-Díaz décrit le suicide romantique comme un « “scénario auctorial” élégiaque, mélancolique, féminin aussi, qui veut que le poète, jeune ombre virginale, se retire par une mort voilée. » (J. Luis-Díaz, cité dans P. Popovic, *Imaginaire social et folie littéraire : le second Empire de Paulin Gagne*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2008, p. 66)

<sup>114</sup> W. Benjamin, *Charles Baudelaire, op. cit.*, p. 110.

que quelques traits des héros d'autrefois – chevelure de soleil, yeux de mer, lyrisme effrité, écailles de volonté, traces de courage... – pour concevoir leurs ombres de personnages. La narration vernienne simule cet état de la création littéraire. L'effacement ultime de Michel pointe vers l'illisibilité, la disparition puis l'oubli qui menacent la littérature, mais surtout la société entière, dont il ne restera bientôt que les « cadres splendides », que les ruines des murs de ceinture pour témoigner de la ville qui y était jadis contenue.

### ***Le Léviathan de Verne***

En 1898, Jules Verne confiait au critique Adolphe Brisson qu'il avait voulu avec *Paris au XX<sup>e</sup> siècle* « secouer jusque dans ses fondements la société moderne, par l'audace et la cruauté de ses peintures<sup>115</sup>. » L'œuvre inédite de Verne entre en discordance avec un élément clé de l'imaginaire social de son époque : les nombreuses destructions qu'il met en scène ne sont aucunement rénovatrices, nulle plante rudérale ne pousse sur les ruines qu'il laisse derrière son *Paris*. Il n'y a plus de vie, que des machines qui composent une « Ville-concept », véritable héros du XX<sup>e</sup> siècle imaginé par l'auteur. Comme la plupart des rares commentateurs du récit de Jules Verne l'ont remarqué, *Paris au XX<sup>e</sup> siècle* peut être lu comme une manière de pamphlet contre les gouvernances parisiennes de 1863, contre ce que leurs politiques et projets signifient lorsqu'ils sont projetés sur le long terme. Le roman décrit une mégapole qu'on pourrait croire conçue sur le modèle du *Léviathan* de Hobbes. Il n'est pas anodin que le plus grand navire au monde, que la « ville dans la ville » américaine baignant sa splendeur dans le port de Paris pour la plus grande édification des Français, soit le quatrième à porter le nom du monstre marin biblique, mais surtout, du traité théologico-politique du théoricien anglais. Cet indice textuel peut être compris comme l'une des façons possibles de lire le *Paris* de Verne<sup>116</sup>.

La gravure frontispice de la première édition anglaise du *Léviathan* de 1651 montre « un homme gigantesque, composé d'une infinité de petits hommes » qui est présenté en tant

<sup>115</sup> Relation d'une visite d'Adolphe Brisson chez Jules Verne à la fin de 1898 dans *Entretiens avec Jules Verne, 1873-1905*, textes réunis et commentés par Daniel Compère et Jean-Michel Margot, Genève, Slatkine, 1998, p. 136.

<sup>116</sup> Depuis Hobbes, la figure du Léviathan est généralement utilisée pour représenter l'État : Carl Schmitt affirme que « sous l'impulsion de Hobbes s'est donc naturellement exercé un effet spécifique sur l'emploi du terme dans le langage courant. » (C. Schmitt, *Le Léviathan dans la doctrine de l'État de Thomas Hobbes : sens et échec d'un symbole politique*, trad. de l'allemand par Denis Trierweiler, préf. d'Étienne Balibar, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », p. 90)

que « protecteur d'une ville paisible<sup>117</sup> ». Cette ville est close sur elle-même par une enceinte de fortifications et par une élévation de terrain. Carl Schmitt synthétise la « totalité mystique » du Léviathan de Hobbes en quatre figures : 1) le dieu – mortel, symbole de la puissance étatique; 2) l'homme, ou le représentant humain de cette puissance; 3) l'animal, qui désigne globalement l'état de nature qu'il faut contrôler, le monstre terrestre Béhémoth : le chaos, opposé et complémentaire au monstre marin : l'ordre; 4) la machine. Dans sa présentation de l'ouvrage de Schmitt, René Balibar précise au sujet de la *machina* qu'elle « se donne selon deux modalités : en tant qu'elle est fabriquée, mue par une force externe [*animall artificiale*], et en tant qu'automate [*automaton*] se régénérant lui-même. Mieux, en tant que machine politique, elle se situe à la limite de ces deux déterminations, là où se pose la question de sa permanence et de sa décomposition<sup>118</sup>. »

Le récit de Verne se déroule dans un univers sécularisé, vide de toute transcendance divine. Napoléon VI<sup>119</sup> règne sur la France non en despote, mais en incarnation du principe despotique. L'ordre a triomphé de l'état de nature; la mécanisation des êtres humains permet le fonctionnement sans heurts de la machine étatique. La ville de Paris est devenue une immense caserne où l'électricité traque les rarissimes dissidents. Une structure aussi solide ne nécessite pratiquement pas de contrôle, le moteur roulant seul : le dieu mortel, l'« homme en grand » intégrant en lui tous les autres hommes et dominant la ville, n'est plus que le « contrôleur » de l'État, à la manière de l'aiguilleur du métro ou de l'avion : « [...] Hobbes transfère la conception cartésienne de l'homme comme mécanisme doté d'une âme sur l'« homme en grand », l'État, dont il fait une *machine* animée par la personne représentative-souveraine<sup>120</sup>. » Cette « personne » est, par le fait de son rôle, inhumaine, assimilable à la machine-État qu'elle représente : « cet élément personnel est lui-même absorbé par le processus de mécanisation et il y sombre<sup>121</sup>. » De fait, la figure de l'empereur, qui n'est nommé qu'une seule fois, est totalement absente du récit. Hormis quelques patrons, quelques supérieurs hiérarchiques, le Pouvoir, bien qu'omniprésent dans Paris, n'est pas palpable, s'exprimant uniquement par le biais de gouvernances diffuses. Napoléon VI est un empereur de pacotille au service du véritable souverain : la Finance. La *machina* inhumaine incorpore en effet tous les

---

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>119</sup> Il est indiqué au début du roman que Napoléon V régnait en 1937. L'Empereur de 1960 est vraisemblablement le sixième du nom.

<sup>120</sup> C. Schmitt, *op. cit.*, p. 94.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 97.

individus, eux-mêmes mécanisés : dans le texte de Hobbes, « après que l’“homme en grand” eut été, avec corps et âme, transformé de la sorte en machine, la transposition inverse devenait possible et le petit homme aussi, l’individu, pouvait devenir un *homme-machine*<sup>122</sup>. » Suivant cette logique, « avec ce type d’État ne sont pas seulement créées les conditions essentielles [...] à l’ère industrielle technique qui va suivre; [le *Léviathan*] est déjà lui-même une œuvre typique, et même prototypique, de la nouvelle époque technique<sup>123</sup>. » D’aucuns pourraient affirmer la même chose au sujet du *Paris au XX<sup>e</sup> siècle* de Jules Verne qui, s’il n’abonde pas en inventions technologiques qui font l’apanage des œuvres de science-fiction, propose une vision du fonctionnement de la ville moderne assez proche de la réalité du XX<sup>e</sup> siècle.

L’ouvrage de Hobbes a souvent été lu à l’aune du despotisme. Plusieurs critiques ont récemment montré de façon parfois convaincante que le *Léviathan* recelait une « théologie novatrice et émancipatrice », qui contenait en germe les Lumières<sup>124</sup>. Il n’empêche, la lecture la plus répandue, notamment au XIX<sup>e</sup> siècle, associe ce monstre quadripartite à un État dominé par un despote faisant régner l’ordre de façon à aliéner les individus qui composent la société. Anne Herla rappelle que, dans la conception étatique de Hobbes, l’individu est complètement assujéti à l’État, à la *machina* : « L’individu qui reprend sa liberté encourt le risque de la peine de mort : il n’a aucun *droit* de résister, mais s’il en a la puissance, il peut résister *en fait*. Mais il se place alors, à ses risques et périls, dans un pur rapport de force avec un individu beaucoup plus puissant que lui<sup>125</sup>. » Michel Dufrenoy a vainement tenté de s’élever en héros contre la « Ville-concept » qu’est devenu Paris au XX<sup>e</sup> siècle. Le jeune poète romantique succombe au pouvoir de la ville. Ne pouvant quitter Paris, prisonnier de son enceinte et littéralement incapable de se suicider héroïquement, il s’abandonne à la ville souveraine, se laisse effacer par elle.

---

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 96-99.

<sup>124</sup> C’est entre autres la thèse d’Anne Herla (A. Herla, *Hobbes, ou, Le déclin du royaume des ténèbres : politique et théologie dans le Léviathan*, Paris, Kimé, coll. « Philosophie, épistémologie », 2006, p. 265 *passim*).

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 103.

### *Juger de la profondeur de la ville*

À l'image de Rimbaud dans ses « Villes », Verne tente avec *Paris au XX<sup>e</sup> siècle* de se rendre compte des niveaux situés sur ou sous l'acropole parisienne<sup>126</sup>, de déceler la ville qui se cache sous les décors encore en chantier de la nouvelle capitale impériale ou qui est contenue en germes dans les décombres issus des destructions haussmanniennes. Cette quête des degrés autres de Paris confère à son roman une équivocité qui peut expliquer son rejet par Hetzel; le récit de Verne s'élabore à partir de faux-semblants, de dérobades et de retournements. L'auteur y joue avec les références de la littérature urbaine, savante ou non, reprenant à son compte le mythe parisien romantique, récrivant certaines scènes de Balzac, projetant les desseins de Haussmann sur une durée d'un siècle... Son écriture confond les énumérations poétiques et les inventaires techniques, chevauche les traces du passé et les éclats du futur, à telle enseigne qu'elle contribue à désordonner le récit épique de la capitale, constamment réactualisé dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Paris n'est anthropomorphisé à aucun moment dans le texte, ce n'est qu'une *machina* urbaine pouvant être assimilée à tout autre « Ville-concept » et, partant, n'ayant aucun rôle particulier à jouer dans le cours du monde. Les nouveaux procédés scientifiques et techniques propres à la cité du futur conçue par Verne ne sont pas les catalyseurs du Progrès que ses contemporains espéraient, ils s'opposent au contraire à l'histoire plutôt que de la faire advenir. La science est instrumentalisée par la Finance, plus souvent pour donner la mort aux individus que pour apaiser leurs souffrances. *Paris au XX<sup>e</sup> siècle* met en question la thèse de la centralité parisienne alors prônée par la doxa bonapartiste, laquelle voulait faire de Paris la « capitale des capitales », la grande instigatrice du Progrès. Au XX<sup>e</sup> siècle vernien, Paris n'est plus la « capitale de l'Europe », comme le souhaite Hugo dans sa préface de *Paris-Guide*, ou le « cerveau du monde », comme l'écrit Zola dans *Paris*, mais une copie aggravée de Londres ou d'une métropole américaine, tels que les percevaient les Français du XIX<sup>e</sup> siècle.

Les multiples revenances de courants de pensée, de motifs discursifs, de mesures politiques, sociales et urbaines que Verne met en scène dans sa capitale future en viennent à

---

<sup>126</sup> L'assimilation du Nouveau Paris à une seconde Athènes était courante dans le discours social de l'époque : « [...] il me faut ici entrer dans quelques détails, et préciser, s'il se peut, ce qu'est Paris, qualifié tantôt de nouvelle Athènes, tantôt de moderne Babylone. » (*Paris nouveau jugé par un flâneur*, Paris, Dentu, 1868, p. 18.); « On veut faire de vous un Paris sans pareil, / Une ville modèle, une seconde Athènes!... » (Auguste Barthélémy, *Le Vieux Paris et le nouveau. Dialogue en vers*, Paris, Les Principaux libraires, 1861, p. 3.), etc.

déconstruire la conception téléologique soutenue par nombre de ses contemporains au sujet de Paris et de l'Humanité, qui se confondent dans l'esprit de plusieurs d'entre eux. De cette manière, les rémanences de modèles utopiques anciens de gouvernances disciplinaires, le Léviathan de Hobbes, le Panopticon de Bentham et la cité idéale des saint-simoniens, lesquels se rallient sous la bannière de l'organisation mécanique, fondent un futur parisien caractérisé par le triomphe de la technocratie et par la disparition de la mémoire de la ville et de la culture de la rue, toutes deux représentées par l'absence significative du flâneur. Fouillant dans l'imaginaire passé de la ville, revisitant d'anciennes utopies urbaines dont il sélectionne certains pans qu'il suture de manière à créer une dystopie inédite, Jules Verne agit comme un chiffonnier de l'histoire parisienne. Ce procédé inventif témoigne de la modernité littéraire de *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*.

## La mémoire visionnaire. *Paris* de Victor Hugo

*Who controls the past controls the future.*

George Orwell, 1984<sup>127</sup>

En 1867, au sommet de son règne, Louis-Napoléon Bonaparte invite le monde entier à admirer sa « capitale des capitales » en construction. C'est l'apogée de ce que les chroniqueurs du régime bonapartiste appellent la « fête impériale ». L'Exposition universelle de Paris se déroule sous le signe des tensions que génèrent la montée en puissance de la Prusse et, dans le contexte national plus restreint, le regain de vie de l'opposition républicaine. Sous l'impulsion de Paul Meurice, les plus grandes plumes de la France profitent de l'occasion pour joindre leur talent et dépeindre Paris, dont ils font le héros d'un livre collectif, *Paris-Guide*. La préface est signée par Victor Hugo, alors en exil depuis seize ans. Selon certains critiques, le poète bénéficie d'un point de vue idéal pour saisir l'essence de la ville : « La distance, l'éloignement, le regret, la mélancolie, la colère donnent à ces pages leur vocifération sublime, leur grandeur intemporelle<sup>128</sup>. » Pour d'autres, à l'inverse, ce texte accuse un décalage de ton, en majeure partie imputable à la longue absence de Hugo : « On rit encore de ce quasi délire, de cette paranoïa sonore, et somme toute de ce narcissisme d'exil où prophète et prophétie se confondent<sup>129</sup>. » Optimal ou déphasé, le *Paris* de Hugo ne constitue pas moins un concentré de la nouvelle capitale française telle que se la représente l'un des plus grands auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle qui, s'il est physiquement éloigné de « la ville natale de son esprit<sup>130</sup> », est au fait de ses multiples transformations et demeure en constant dialogue avec le discours social de son époque.

### *Au commencement était l'Avenir*

Comme plusieurs critiques l'ont remarqué, la préface de Hugo surprend d'abord par sa disposition, qui va à l'encontre de la linéarité chronologique attendue pour ce type de

---

<sup>127</sup> George Orwell, 1984, New York, Penguin, coll. « Signet Classic », 1990 [1949], p. 35.

<sup>128</sup> Dominique Fernandez, « Le Paris de Victor Hugo : une splendide utopie » dans Victor Hugo, *Paris*, Paris, Bartillat, 2001, p. 10.

<sup>129</sup> Jacques Seebacher, « Capitale de la violence : le Paris de Victor Hugo », *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, n° 42 (1990), p. 43.

<sup>130</sup> Victor Hugo, *Les Misérables*, T. I, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, p. 479. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le signe *M.* suivi de l'indication du tome et du numéro de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

présentation : le poète commence par décrire l'avenir de la ville. Jacques Seebacher souligne « la virtuosité stratégique du texte de *Paris* » qui

transform[e] le genre traditionnellement discursif du conte (il était une fois une ville qui s'appelait Paris et qui...) en un système de nécessité : “Au XX<sup>e</sup> siècle il y aura une nation extraordinaire...”, dont on omet de savoir l'identité pour mieux l'obliger à s'efforcer de devenir elle-même<sup>131</sup>.

Il y a certes chez Hugo une volonté d'accélérer le cours du progrès, de forcer l'avènement d'un futur sur lequel il fait reposer toutes ses espérances. Mais plus encore, ce bouleversement des grandes articulations temporelles dénote une profonde difficulté à aborder de front le présent de la capitale française. Après la courte partie intitulée « Avenir », suit une section beaucoup plus longue qui traite du « Passé ». Les troisième et quatrième parties, « Suprématie de Paris » et « Fonction de Paris », portent sur le temps présent, mais essentiellement en regard du passé et en perspective du futur. Avec la cinquième et dernière séquence, « Déclaration de Paix », Hugo opère un retour vers l'avenir. De cette manière, celui qui écrivait s'être donné pour sujet « le rôle de Paris dans le passé, dans le présent et dans l'avenir<sup>132</sup> » paraît dans un premier temps éviter à peu de choses près de commenter l'état de Paris en 1867, qui semble avoir été étouffé entre l'enthousiasme débordant pour l'avenir et les constantes réminiscences du passé de la ville.

Or, une lecture minutieuse de *Paris* montre que, si son absence entre les deux premières parties étonne d'abord, le « Présent » de la ville perce constamment la trame du texte, que la construction discursive du Paris futur et du Paris ancien vise la destruction effective du Paris impérial dont l'auteur s'est vu proscrit. Loin de déroger à son projet initial, Victor Hugo parvient à faire de la critique du Paris présent la clef de voûte de sa préface en utilisant comme paravent sa prétendue méconnaissance de l'état contemporain des lieux. Le texte est criblé d'allusions au présent. Dès l'*incipit* se forme une constellation de signes à déchiffrer d'après l'histoire contemporaine : les « projectiles coniques », le « général d'armée » et la « bataille [...] entre Prussiens et Français » (*P.*, 25) des premières

---

<sup>131</sup> Jacques Seebacher, « L'universalité de Paris : Victor Hugo et l'Exposition de 1867 » dans *Victor Hugo, ou, Le calcul des profondeurs*, Paris, Presses universitaires de France, 1993 [1989, dans *Conférences du Musée d'Orsay, Quarante-huit-quatorze*, n° 1, p. 63-68], p. 91-92.

<sup>132</sup> « Or, dans ma préface, j'indique, et c'est là mon sujet, le rôle de Paris dans le passé, dans le présent et dans l'avenir. » (Victor Hugo, *Correspondance (1849-1866)*, T. 2, Paris, Ollendorff, 1950, p. 568.)

lignes de la préface renvoient à Sadowa et, plus globalement, à l'équilibre européen qui s'y rejoue en 1866.

Dans ses écrits d'exils sur la capitale – principalement *Les Misérables* et *Paris* –, Hugo a affirmé maintes fois « ignorer » ses transformations. Il prend ainsi des précautions – qui ne sont pas uniquement oratoires – avant de décrire les « zigzags de la stratégie » de Jean Valjean qui essaie de fuir Javert et sa troupe :

Voilà bien des années déjà que l'auteur de ce livre, forcé, à regret, de parler de lui, est absent de Paris. Depuis qu'il l'a quitté, Paris s'est transformé. Une ville nouvelle a surgi qui lui est en quelque sorte inconnue. Il n'a pas besoin de dire qu'il aime Paris; Paris est la ville natale de son esprit. Par suite des démolitions et des reconstructions, le Paris de sa jeunesse, ce Paris qu'il a religieusement emporté dans sa mémoire, est à cette heure un Paris d'autrefois. Qu'on lui permette de parler de ce Paris-là comme s'il existait encore. Il est possible que là où l'auteur va conduire les lecteurs en disant : « Dans telle rue il y a telle maison », il n'y ait plus aujourd'hui ni maison ni rue. Les lecteurs vérifieront, s'ils veulent en prendre la peine. Quant à lui, il ignore le Paris nouveau, et il écrit avec le Paris ancien devant les yeux dans une illusion qui lui est précieuse. C'est douceur pour lui de rêver qu'il reste derrière lui quelque chose de ce qu'il voyait quand il était dans son pays, et que tout ne s'est pas évanoui. » (*M.*, I, 479)

Hugo emploie habilement le terme polysémique « ignorer » : très renseigné sur l'actualité parisienne du fait de sa correspondance active avec des amis parisiens et des allers et retours de ses proches entre Guernesey et la capitale<sup>133</sup>, s'il « ignore le Paris nouveau », c'est qu'il ne désire pas en tenir compte, le considérant comme un accident de l'Histoire invalidé par sa transitivité. Les rares passages des textes d'exil sur Paris où il émet une remarque portant directement sur le présent de la ville servent à le discréditer en regard du futur qui n'attend que sa chute pour advenir :

---

<sup>133</sup> Plusieurs extraits de la correspondance de Hugo montrent qu'il s'enquerrait régulièrement du cours des travaux éditaires, au point de s'inspirer parfois des nouvelles données urbaines pour certains épisodes de ses romans : « Au sujet des dernières transformations de Paris, Hugo avait adressé à Théophile Guérin, un de ses compagnons d'exil, un questionnaire précis portant sur les lieux de certains épisodes du roman, et, en particulier, le n° 50-52 du boulevard de l'Hôpital. Bernard Leuillot publie en annexe la réponse de Guérin du 3 février 1862, qui montre à quel point l'imagination du romancier va s'engouffrer dans la brèche qui fissure le réel pour construire la mesure Gorbeau : "Il n'y a pas de n° 50 et 52 boulevard de l'hôpital, les n° sautent du 46 au 54. Je suppose qu'il y a eu des remaniements dans le numérotage des maisons, comme cela a eu lieu dans beaucoup d'endroits dans Paris. Je crois que le 50-52 a été porté par une petite maison que je vais vous décrire : – un seul étage, pas d'ouvertures sur le boulevard (fausses fenêtres) une petite porte dans le mur à gauche, peinte en vert avec un judas grillé, du lierre sur la crête du mur; apparence délabrée, profil ténébreux et criminel. J'ai demandé le 50-52 à tous les voisins personne n'a plu me renseigner. J'y retournerai si c'est nécessaire et je ferai d'autres recherches." » (Chantal Brière, *Victor Hugo et le roman architectural*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2007, p. 148.)

Mais, dira-t-on, le Paris immédiatement actuel, le Paris de ces quinze dernières années, ce tapage nocturne, ce Paris de mascarade et de bacchanale, auquel on applique particulièrement le mot décadence, qu'en pensez-vous? Ce que nous en pensons? Nous n'y croyons pas. Ce Paris-là existe-t-il? S'il existe, il est au vrai Paris du passé et de l'avenir ce qu'est une feuille à un arbre. Moins encore. Ce qu'est une excroissance à un organisme<sup>134</sup>.

Le second Empire n'est qu'une vilaine maladie attrapée par la ville, dont il faut la débarrasser au plus tôt, Hugo réservant aux dirigeants bonapartistes le discours hygiéniste dont ils ont usé fréquemment pour justifier leurs mesures édilitaires et nombre de leurs ordonnances. Se proposer de « parler du passé au présent » (*M.*, I, 480) revient à effacer la ville impériale comme on corrige une négligence.

Ce brouillage volontaire des temporalités fonctionne aussi en sens inverse : le temps passé mis en scène dans *Les Misérables* est autant pénétré de présent que le « Passé » et l'« Avenir » glosés dans *Paris*. Ce présent pointe entre les phrases ou affleure à la surface d'un texte censé l'ignorer. Sous forme d'allusions, de comparaisons, de digressions où il reprend de façon critique des éléments du discours social contemporain, Hugo discute à loisir les transformations de Paris. Quelques pages à peine après avoir affirmé ne pas connaître ou ne pas s'intéresser à la forme actuelle de la ville qu'il chérit, il éreinte le Paris impérial où les jeux foisonnent mais pas le pain, où les gouvernances emprisonnent les citadins qui nuisent à la réussite de la fête :

Le point de Paris où se trouvait Jean Valjean, situé entre le faubourg Saint-Antoine et la Râpée, est un de ceux qu'ont transformés de fond en comble les travaux récents, enlaidissement selon les uns, transfiguration selon les autres. Les cultures, les chantiers et les vieilles bâtisses se sont effacés. Il y a là aujourd'hui de grandes rues toutes neuves, des arènes, des cirques, des hippodromes, des embarcadères de chemins de fer, une prison, Mazas; le progrès, comme on voit, avec son correctif. (*M.*, I, 485)

L'auteur reconnaît certes l'émergence de dispositions progressistes en matière de circulation (les « grandes rues toutes neuves » et les « embarcadères de chemins de fer »), mais le ton grinçant de l'aparté sur le « nouveau Paris » et l'ampleur du « correctif », Mazas, infirment leur potentiel rénovateur.

Ses jugements défavorables font aussi état des disparitions de certains éléments urbains, sans qu'elles soient pourtant au cœur de son argumentation, comme c'est le cas

---

<sup>134</sup> V. Hugo, *Paris, op. cit.*, p. 93. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le signe *P.* suivi du numéro de la page et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

pour de nombreux textes fortement empreints de nostalgie publiés à la même époque. Il y a bien ça et là dans *Les Misérables* et *Paris* quelques considérations mélancoliques sur l'effacement du passé de la ville, mais elles ne relèvent pas des mêmes ambitions que les positions prises antérieurement par Hugo au sujet de l'urbanisme. Dans « Guerre aux démolisseurs! », dont la version finale a été publiée en 1832, Hugo milite pour des causes différentes de celles qui se présentent à sa conscience en 1867. Au sortir de la Restauration, le jeune Victor Hugo s'indigne contre « *la démolition successive et incessante de tous les monuments de l'ancienne France*<sup>135</sup> » qui se poursuit malgré le changement de régime, dans un climat de spéculation post-révolutionnaire. Il se fait alors le héros du combat pour la sauvegarde du patrimoine national, dans le sillage de son maître d'alors, Charles Nodier, et de Mme de Staël, qui a attiré l'attention des Français sur le défaut de conservation des monuments.

Il peut paraître surprenant, à la lecture de la préface de *Paris-Guide*, que le poète exilé n'ait pas saisi l'occasion de fustiger, comme l'ont fait tant d'autres amoureux moins connus des vestiges du Moyen Âge parisien, la destruction de plusieurs monuments de la Cité et le démantèlement de la majeure partie du « réseau dédaléen des rues de Paris<sup>136</sup> ». Pour Hugo, l'heure n'est plus à la défense du trésor patrimonial français, mais à la question du devenir politique de la France. À plus forte raison que ses propos de 1825 et de 1832 valent encore pour les travaux haussmanniens. Selon Éric Fournier, dès l'époque d'*Hernani*, il avait fondé les lieux communs du discours contre les démolisseurs de toutes sortes qui ont opéré dans Paris par la suite : « [...] la plupart des descriptions du chantier reprennent cependant les images développées avant Haussmann par Hugo jeune lorsque les destructions étaient perçues comme un effacement aveugle du patrimoine, et non comme un préalable indispensable au progrès<sup>137</sup>. » Plutôt que de renchérir sur son attachement pour les œuvres architecturales du passé, plutôt que d'anathémiser une fois de plus le « vandalisme », cet « architecte [...] fêté, applaudi, encouragé, admiré, caressé, protégé, consulté, subventionné, défrayé, naturalisé<sup>138</sup> » par Paris, Hugo préfère prendre le parti du progrès.

---

<sup>135</sup> V. Hugo, « Guerre aux démolisseurs! Sur la destruction des monuments en France », dans *Pamphlets pour la sauvegarde du patrimoine*, Paris, L'Archange Minotaure, [1832] 2006, p. 26. Les italiques sont de l'auteur.

<sup>136</sup> V. Hugo, *Notre-Dame de Paris*, Paris, Gallimard, coll. « 1000 soleils », 1984 [1831], p. 149.

<sup>137</sup> É. Fournier, *Paris en ruines*, *op. cit.*, p. 139.

<sup>138</sup> V. Hugo, *Guerre aux démolisseurs!*, *op. cit.*, p. 37.

### *L'Avenir en question*

Hugo a une mainmise sur la capitale française depuis la parution de *Notre-Dame de Paris* puis des *Misérables*, doublet faisant de lui à la fois l'historien et le « philosophe » de la ville, intellectuel retraçant l'histoire en longue durée et réfléchissant sur la « question sociale ». Cette emprise lui confère une grande crédibilité lorsqu'il décrit dans sa préface l'avenir de Paris, proclamant une « déclaration de paix » comme s'il gouvernait la France. Cependant, il évoque peu l'aspect concret que devrait prendre selon lui Paris au siècle suivant, à l'inverse de Jules Verne qui détaille dans *Paris au XX<sup>e</sup> siècle* les réseaux de transport en commun et la conformation de certains quartiers. La ville du poète est fondamentalement idéale, elle est porteuse de normalisation, principal vecteur de l'égalité qu'il souhaite pour les générations futures : « Nulle part l'entrave, partout la norme. Le collège normal, l'atelier normal, l'entrepôt normal, la boutique normale, la ferme normale, le théâtre normal, la publicité normale, et à côté la liberté. » (*P.*, 32) Affichant une foi inébranlable en l'avenir, Hugo ne voit pas dans la normalisation une cause de l'assujettissement de l'individu par ses propres créations abstraites que sont la Finance et la Technique. La ville, pour lui, est civilisation : « Elle sera plus que nation, elle sera civilisation. » (*P.*, 30)

S'il rejette dans la vacuité le second règne bonapartiste d'un point de vue moral, Victor Hugo retient néanmoins les innovations urbaines si elles lui paraissent bonnes pour l'avenir de la capitale. Il est sensible aux propositions des hygiénistes de son époque. Dans cette perspective, pour propager la condition normale espérée, pour diffuser l'idéal d'égalité dont il est épris, il promeut la circulation idéale, lorsqu'elle touche les idées et les valeurs, et concrète, lorsqu'elle concerne les échanges de biens. Il oppose ces deux formes de circulation à l'état de stagnation alors déploré par plusieurs prophètes de la décadence : « À une époque où les syllabus décrètent l'immobilité, il fallait rendre un service au genre humain, prouver le mouvement. Paris le prouve. Comment? En étant Paris. – Être Paris, c'est marcher » (*P.*, 97);

La circulation sera préférée à la stagnation. On ne s'empêchera plus de passer. Aux fleuves frontières succéderont les fleuves artères. Couper un pont sera aussi impossible que couper une tête. La poudre à canon sera poudre à forage; le salpêtre, qui a pour utilité actuelle de percer les poitrines, aura pour fonction de percer les montagnes. (*P.*, 26-27)

En conformité avec un trait de discours de l'époque qui sera cristallisé par Maxime Du Camp dans *Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie durant la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle*, Hugo anthropomorphise sa ville, il explique la nécessité de la circulation urbaine par une métaphore corporelle, d'où ce rapprochement entre deux types de percement pour le moins hétérogènes.

Il a cependant un rapport plus équivoque avec la reprise du discours hygiéniste par les gouvernants et par l'édilité parisienne, qui s'en servent pour justifier la plupart de leurs projets et travaux. Il reprend plusieurs termes courants de la doxa bonapartiste, généralement pour les subvertir. S'il évoque le percement de façon orthodoxe dans la métaphore naturelle de l'extrait précédent (« percer les montagnes »), il emploie le concept d'épuration, l'un des principaux motifs de l'entreprise haussmannienne qui a servi de prétexte à la mise en place de mesures favorisant la ségrégation sociale, pour faire l'apologie de la Révolution française, dont les héritiers sont ceux-là même qu'on évacue, par prudence, du faubourg Saint-Antoine : « Qu'est-ce que la révolution française? Un vaste assainissement. Il y avait une peste, le passé. Cette fournaise a brûlé ce miasme. » (*P.*, 95) Au début de sa préfiguration urbaine, Hugo entrevoit la réduction du rôle et du devoir des gouvernances à la seule organisation de la « voirie » : « Le gouvernement restreint à cette vigilance, la voirie, laquelle a deux nécessités, circulation et sécurité. » (*P.*, 31) Plus loin, faisant référence au présent de la ville, l'auteur recourt au sens vieilli de ce terme administratif fort usité par les édiles de l'époque. Le sens du mot « voirie » déchoit alors de « réseau circulatoire », centre du projet urbain bonapartiste, à « dépotoir », voire à « déchet<sup>139</sup> » : « [...] Paris a mis dehors toutes les immondices, la voirie, les abattoirs, la peine de mort. » (*P.*, 100) Pour le lecteur de 1867, habitué depuis plus d'une dizaine d'années à lire dans les journaux les polémiques que suscitent les nouveaux aménagements de l'administration publique, la présence du terme « voirie » peut éveiller un soupçon quant à la signification de cette dernière assertion potentiellement polysémique. Qui procède à une lecture attentive comprend que, en plus de la condamnation directe de la malpropreté urbaine en partie surmontée par Paris au XIX<sup>e</sup> siècle, Hugo fait également allusion à un

<sup>139</sup> « Lieu où l'on dépose les boues et immondices : Le Calvaire était la voirie de Jérusalem. Les anciens jetaient à la voirie les corps de certains criminels. Par ext. Cadavre, débris d'animaux : Le loup dévore les voiries les plus infectes. (Buff.) L'ibis suit pendant plus de cent lieues les caravanes qui vont à La Mecque, pour se repaître des voiries qu'elles laissent après elles. (Buff.) Ce fut un grand travail, que de dessécher ce cloaque (Marly) de tous les environs qui y jetaient leurs voiries. (St-Simon.) Ce sens a vieilli. Fig. Charogne, personne vile, méprisable. » (P. Larousse, « voirie », *Grand Dictionnaire, op. cit.*, XV, 1876, p. 1152.)

autre élément dont il faut désormais que Paris se débarrasse, à savoir ces « personnes méprisables » à la tête de l'administration publique qui sont en charge des voies de communication.

Les conceptions urbaines prônées par le second Empire circulent par le biais de vocables dont Hugo souligne le double sens. De son souffle ironique, le poète aère une série de mots coincés dans les cases d'une doxa rigide qui se les est appropriés :

Les retournements de la rhétorique [...] amorcent la subversion générale des idées reçues et des illusions de la volonté de puissance, prennent au piège l'Empire et son impérialisme caduc, le libre-échange des égoïsmes, des appétits et des ignorances, la vanité des divertissements et le fait de la fête pour installer l'autorité inévitable de la distance, du regard, de la conscience<sup>140</sup>.

Victor Hugo s'oppose, dans sa préface de 1867, aux propos déterritorialisants qui se répandent dans la capitale française : « Au moment où nous sommes, la coalition nocturne des vieux préjugés et des vieux régimes triomphe, et croit Paris en détresse, à peu près comme les sauvages croient le soleil en danger pendant l'éclipse. » (*P.*, 97) L'auteur prend le parti de l'évolution et mise tout sur l'avenir. Il joue avec les topoï de la doxa bonapartiste et leur greffe des connotations positives : s'il reconnaît avec la « coalition nocturne » qu'il y a urgence, lui évoque « une menace souriante » (*P.*, 74). Dans le même ordre d'idées, il retourne avec humour et efficacité le discours pathologique : « Le présent, si robuste qu'il semble et si hautain qu'il soit, est attaqué de cette maladie incurable, l'avenir. » (*P.*, 89) Il se moque également du poncif apocalyptique qui injurie Paris : « De même Paris n'est qu'une Gomorrhe. *Sodome* est la variante de Joseph de Maistre. » (*P.*, 96) L'écrivain qui a élu Rabelais « Père » de la « trinité de la raison » (*P.*, 82) parisienne fait sienne la carnavalisation propre à la capitale française pour sa préface, laquelle doit paraître dans une situation nationale et européenne on ne peut plus délicate :

Quand il est mécontent, Paris se masque. De quel masque? D'un masque de bal? Aux heures où d'autres prendraient le deuil, il déconcerte étrangement l'observateur. En fait de suaire, il met un domino. Chansons, grelots, mascarades, tous les airs penchés de l'abâtardissement, pyrrhiques excessives, musiques bizarres, la décadence jouée à s'y méprendre, des fleurs partout. Transformation gaie. Y réfléchir. (*P.*, 90)

Il « masque » semblablement son écriture pour inscrire la ville dont il a été exilé, qui continue à vivre sans lui, dans un récit de l'histoire de la Ville lumière. S'il se cache, c'est

<sup>140</sup> J. Seebacher, « L'universalité de Paris : Victor Hugo et l'Exposition de 1867 », *loc. cit.*, p. 94.

pour mieux apparaître; son texte est une façon de dire son désaccord sans le dire, toutes les images tendant à cette manière de performance.

À la « fête impériale » répond le « carnaval<sup>141</sup> ». Évoquant ironiquement les pertes inévitables engendrées par l'avènement de l'avenir, Hugo, après avoir déploré l'incompréhension des hommes du futur pour les guerres du présent et leur ignorance des principales innovations dans l'artillerie du XIX<sup>e</sup> siècle, se désole devant la disparition imminente des « comptes fantastiques<sup>142</sup> » qui font tonner la France entière : « D'autres beautés et magnificences du temps présent seront perdues; par exemple, chez ces gens-là, on ne verra plus de ces budgets, tels que celui de la France actuelle, lequel fait tous les ans une pyramide d'or de dix pieds carrés de base et de trente pieds de haut. » (*P.*, 28) Par ses jeux avec le langage et par son inversion des lieux communs, l'écrivain contourne une censure, dont la sévérité s'était accrue sous Louis-Napoléon Bonaparte. Par ces procédés, il contribue à refaire de Paris une ville polémique, progressiste et révolutionnaire. Il désire rompre avec les années de l'hégémonie de la doxa bonapartiste. À la reconduction de discours creux, il oppose la force poétique de ses caricatures, où l'amoncellement des pièces d'or vouées à la rénovation de Paris crée un tombeau pharaonique pour le régime du Prince qui n'a pas su administrer son pays. Sa rhétorique sardonique vise donc à la fois à provoquer de l'indignation chez son lecteur et, de façon plus subtile, à dénoncer le type de manipulation discursive qui fait l'apanage de la doxa bonapartiste. Celui qui a souligné à maintes reprises la « ruse<sup>143</sup> » du second empereur français, en rusant lui-même avec le langage, en détournant certaines expressions consacrées, cherche à montrer comment les représentants du pouvoir se cachent eux aussi derrière le « domino » des mots, non pas pour rétablir la vérité comme Hugo, mais pour atteindre leur véritable objectif<sup>144</sup> : le contrôle de Paris.

---

<sup>141</sup> Il n'est pas le seul à le faire : « L'idée de la "fête impériale", qui caractérise fréquemment la période correspondant au second Empire, est un tel lieu commun, forgé dans le discours politique par les opposants républicains à Napoléon III et relayé (c'est ce qui en a assuré sans aucun doute le succès) par toute une série de chroniqueurs, de caricaturistes et d'écrivains – dont Zola, qui en a poussé particulièrement loin l'usage dans les *Rougon-Macquart*, – que les historiens mêmes l'ont reprise à leur compte. Mais c'est d'un "carnaval impérial" qu'il faudrait plutôt parler. Il est inutile d'ajouter que, dans ce contexte de critique et de satire, ne sont retenus que les traits négatifs de la fête. » (Marie Scarpa, *Le Carnaval des Halles. Une ethnocritique du Ventre de Paris de Zola*, Paris, CNRS éditions, coll. « CNRS littérature », 2000, p. 239.)

<sup>142</sup> L'expression est de Jules Ferry.

<sup>143</sup> V. Hugo, *Napoléon le Petit*, Paris, Actes Sud, coll. « Un endroit où aller », 2007 [1852], p. 77.

<sup>144</sup> Cette sonde du langage de l'Autre pour y déceler les mensonges n'est pas sans rappeler l'exploration de l'égout par Jean Valjean dans *Les Misérables*, l'égout étant l'Autre de la ville puisque son « tracé [...] répercuté, pour ainsi dire, le tracé des rues qui lui est superposé » (*M.*, III, 306) : « L'égout, dit Hugo, est la "fosse de vérité" où les masques tombent et où les signes de la grandeur sociale s'égalisent avec les déchets de

Dans *Napoléon le Petit*, il décortique quelques extraits d'une série de discours et de « fragments historiques » attribués à Napoléon III et met en exergue, par le biais des italiques, les affirmations les plus mensongères du « Prince » :

Le 27 novembre 1848, il disait à ses concitoyens dans son manifeste : « Je me sens obligé de vous faire connaître mes sentiments et mes principes. *Il ne faut pas qu'il y ait d'équivoque entre vous et moi. Je ne suis pas un ambitieux... Élevé dans les pays libres, à l'école du malheur, je resterai toujours fidèle aux devoirs que m'imposeront vos suffrages et les volontés de l'Assemblée*<sup>145</sup>. »

Dès 1852, Hugo désire plus que tout ouvrir les yeux aux Français pour qu'ils voient la machination dont ils sont victimes. Il souhaite, comme il l'affirme explicitement dans les dernières lignes de son pamphlet, provoquer la conscience de ses compatriotes afin qu'ils regardent derrière la façade langagière de l'Empire et découvrent la vérité :

Vous ne voyez donc pas que c'est tout cela qui est chimère! vous ne voyez donc pas que le Deux-Décembre n'est qu'une immense illusion, une pause, un temps d'arrêt, une sorte de toile de manœuvre derrière laquelle Dieu, ce machiniste merveilleux, prépare et construit le dernier acte, l'acte suprême et triomphal de la révolution française! Vous regardez stupidement la toile, les choses peintes sur ce canevas grossier, le nez de celui-ci, les épaulettes de celui-là, le grand sabre de cet autre, ces marchands d'eau de Cologne galonnés que vous appelez des généraux, ces poussahs que vous appelez des magistrats, ces bonshommes que vous appelez des sénateurs, ce mélange de caricatures et de spectres, et vous prenez cela pour des réalités<sup>146</sup>!

Suivant Hugo, le second Empire n'est que fantasmagories. Walter Benjamin définit la fantasmagorie comme « l'art de faire voir et de faire “parler en public” des fantômes par illusion d'optique. [... C'est une] “illusion” [...], une “transfiguration” qui détourne le regard de l'homme de la réalité et qui le distrait, un “voile” et une “ivresse”<sup>147</sup>. » Pour Hugo, les « spectres » impériaux font « illusion » de deux façons. D'une part, la

---

la vie quelconque. D'un côté tout y tombe dans l'indifférence égalitaire, mais aussi toute une société peut s'y lire dans sa vérité à travers les fossiles qu'elle dépose incessamment dans ses bas-fonds. » (Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2007, p. 24.) Cet épisode des *Misérables* est une manière de réponse que Hugo fait à la supposée volonté de transparence du gouvernement impérial, qui entreprend de faire visiter ses réseaux d'égouts au grand public, les édiles affirmant ainsi dévoiler les « dessous » de leurs travaux urbains.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 79. Les italiques sont de Hugo.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 419-420. « **POUSSAH** [...] (du chinois *pou-sa*, idole chinoise, mot que les orientalistes font venir du sanscrit bodhisattva, saint indou). Jouet d'enfant consistant en un buste de carton qui représente un magot porté par une boule de pierre sur laquelle il tourne et se balance longtemps quand on le pousse : À chaque verset, ils se balançaient la tête, avec ce mouvement de magot ou de poussah qui finit par donner un vertige sympathique quand on le regarde longtemps. (Th. Gaut.) » P. Larousse, *Grand Dictionnaire, op. cit.*, XIII, 1875, p. 7

<sup>147</sup> Rolf Tiedemann dans W. Benjamin, *Charles Baudelaire, op. cit.*, p. 260.

« chimère » deux-décembriste fonctionne visuellement : le faste de ses costumes, décorations et ornements « fait voir » au peuple des « réalités » qui ne sont pas. Hugo emploie une métaphore muséale pour expliquer le succès de la fantasmagorie bonapartiste. À l'instar des membres de la noce visitant le Louvre dans *L'Assommoir* de Zola, le problème des Français de 1851 réside dans leur incapacité à lire les images qu'ils voient, dans leur ignorance de ce qui est extérieur au « canevas grossier » : « vous ne voyez pas trembler cette toile au souffle de ce qui est derrière<sup>148</sup> ! » D'autre part, cette « toile » est également langagière. Les détenteurs du pouvoir utilisent le discours pour faire écran devant leurs intentions, ils font « parler en public » des valeurs qui ne sont pas les leurs :

Quand il publia, étant à Ham, son livre sur l'*Extinction du paupérisme*, livre en apparence ayant pour but unique et exclusif de sonder la plaie des misères du peuple et d'indiquer les moyens de la guérir, il envoya l'ouvrage à un de ses amis avec ce billet qui a passé sous nos yeux : « Lisez ce travail sur le paupérisme, et dites-moi si vous pensez qu'il soit de nature à *me faire du bien*<sup>149</sup>. »

Les Français auxquels s'adresse Hugo ne questionnent pas les titres abstraits conférés à des individus qui ne les méritent pas, « appellent » « magistrats » des pantins dont ils ne voient pas la corde qui les fait danser en rang. Cette référence au spectacle participe de l'allégorie théâtrale mise en place pour décrire la marche du second Empire. Comme Zola, qui mène dans *Paris* une entreprise similaire à celle de Hugo dans *Napoléon le Petit*, le poète exilé incite le lecteur à ne pas se laisser berner par le paravent enchanteur, qui n'est bien souvent qu'un tissu de bons mots. La violence du Coup d'État perpétré par Louis-Napoléon Bonaparte exige de l'écrivain une prise de parole elle-même brutale, dont dérivent les appels directs aux destinataires du pamphlet et le ton véhément des assertions. Dans *Les Misérables* et dans *Paris*, le combat discursif est plus ténu. Hugo, en y faisant usage des thèmes urbains doxiques pour mettre en lumière des faits maintenus dans l'ombre, donne à voir les procédés rhétoriques de ses opposants idéologiques : « Les contrefaçons du passé prennent de faux noms et s'appellent volontiers l'avenir. » (*M.*, II, 37) Avec le même lexique que celui qu'emploient les gouvernants, il stigmatise certains aspects de la ville moderne et, surtout, célèbre des pratiques allant à l'encontre des règles de la vie urbaine imposées par le Prince et son Préfet.

---

<sup>148</sup> V. Hugo, *Napoléon le Petit*, *op. cit.*, p. 420.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 69-70.

« *Rivoli! Rivoli! Rivoli!* »

À l'origine d'un bouleversement urbain qui a révolutionné la conception de l'édilité, préparant la naissance prochaine de l'« urbanisme », Napoléon III et Haussmann ne sont pas les premiers à s'être attaqués à l'écheveau des rues parisiennes. Les « lignes droites », les « façades » et les « perspectives », de même que les insultes de « vandalismes » que ce type de décisions édilitaires suscitait, tous les tenants et aboutissants des percées souvent qualifiées à tort de « haussmanniennes » existaient avant même que Haussmann commence sa carrière préfectorale. Si Louis XIV a été l'un des premiers dirigeants à désirer modifier la capitale française dans sa globalité, ce sont les travaux effectués sous la Restauration qui constituent le prologue, sinon l'inspiration des aménagements du second Empire<sup>150</sup>.

Dès les premières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle, et plus encore par la suite, les interventions édilitaires allant croissant, nombreux sont ceux qui s'opposent au remodelage de Paris. Victor Hugo, l'un des plus influents détracteurs des projets urbains de Louis-Philippe, peste alors avec fougue contre les démolitions impliquées par ces travaux :

Le vandalisme a son idée à lui. Il veut faire tout à travers Paris une grande, grande rue. Une rue d'une lieue! Que de magnifiques dévastations chemin faisant! Saint-Germain-l'Auxerrois y passera, l'admirable tour de Saint-Jacques-de-la-Boucherie y passera peut-être aussi. Mais qu'importe! une rue d'une lieue! comprenez-vous comme cela sera beau! une ligne droite tirée du Louvre à la barrière du Trône! d'un bout de la rue, de la barrière, on contempera la façade du Louvre. Il est vrai que tout le mérite de la colonnade de Perrault, si mérite il y a, est dans ses proportions, et que ce mérite s'évanouira dans la distance; mais qu'est-ce que cela fait? on aura une rue d'une lieue! de l'autre bout, du Louvre, on verra la barrière du Trône, les deux colonnes proverbiales que vous savez, maigres, fluettes et risibles comme les jambes de Potier. Ô merveilleuses perspectives<sup>151</sup>!

Hugo a l'intuition du point tournant que constitue le percement de la rue de Rivoli. La même année, il renouvelle dans *Notre-Dame de Paris* ses sarcasmes à propos des visées rectilignes des édiles parisiens :

---

<sup>150</sup> Il importe d'apporter la nuance suivante à cette chronologie sommaire des modifications de Paris : « Ce constat établi, il ne faudrait pas, inversement, présenter l'œuvre d'Haussmann comme une simple continuation ou même amplification de l'œuvre entreprise par ses prédécesseurs. Les conceptions et surtout les moyens utilisés pour les mettre en œuvre ont considérablement évolué avec l'arrivée du célèbre préfet. » (Pierre Pinon, « Les préfets parisiens et l'urbanisme. Chabrol et Rambuteau » dans Jean Des Cars et Pierre Pinon, *Paris-Haussmann : le « pari d'Haussmann »*, Paris, Éditions du Pavillon de l'Arsenal, 1991, p. 21.)

<sup>151</sup> V. Hugo, *Guerre aux démolisseurs!*, *op. cit.*, p. 41-42.

Ce sont là sans aucun doute de très-superbes monuments. Joignons-y force belles rues, amusantes et variées, comme la rue de Rivoli, et je ne désespère pas que Paris, vu à vol de ballon, ne présente aux yeux cette richesse de lignes, cette opulence de détails, cette diversité d'aspects, ce je ne sais quoi de grandiose dans le simple et d'inattendu dans le beau, qui caractérise un damier<sup>152</sup>.

En 1853, au moment où tombent les premières pierres des bâtiments démolis pour la modernisation de Paris, le proscrit a proclamé depuis longtemps son exécration des grandes avenues. Lorsqu'il y fait référence dans ses écrits d'exil portant directement sur les travaux haussmanniens, il reprend l'essentiel des critiques qu'il avait émises sous le règne du Roi Citoyen :

Alignement tel est le mot d'ordre actuel  
 Paris, percé par toi de part en part en duel  
 Reçoit tout au travers du corps quinze ou vingt rues  
 Rêver, d'une caserne utilement accrue  
 Le Vieux Paris n'est plus qu'une rue éternelle  
 Qui s'étire, élégante et belle comme l'I  
 En disant Rivoli! Rivoli! Rivoli!<sup>153</sup>

Ce poème reconduit la plupart des éléments du discours social au sujet des transformations de Paris : l'anathème jeté sur les lignes droites, l'apitoiement sur le « corps » blessé de la ville, la dénonciation de l'« encasernement » de la capitale française.

Cette dernière idée va toutefois germer dans l'esprit fécond du poète qui la développe dans les deux principaux textes en prose où il traite de Paris sous le second Empire. Dans *Les Misérables* et dans *Paris*, il délaisse la dépréciation esthétique qu'il dénonçait lors de ses premières prises de parole sur la question haussmannienne pour considérer les implications sociales et les significations idéologiques de la réorganisation urbaine. Il ne s'en prend plus à la droiture des avenues de la capitale, mais au détournement du concept sanitaire de la circulation par Napoléon III et Haussmann.

---

<sup>152</sup> V. Hugo, *Notre-Dame de Paris*, op. cit., p. 169.

<sup>153</sup> V. Hugo, *Les années funestes (1851-1869)*, vol. XII, dans *Œuvres posthumes de Victor Hugo*, Paris, J. Hetzel, 1903, p. 147.

« *Ce n'est pas leur Pays*<sup>154</sup>. » (*Les Mémoires du Baron Haussmann*)

S'il n'est pas question de mettre en doute l'apport considérable des théories hygiéniques qui sont aux fondements de l'urbanisme progressiste<sup>155</sup>, il importe toutefois de souligner que les utopies et réalités urbanistiques qui ont pour base ces théories vont souvent de pair avec une conception paternaliste des « classes laborieuses » qui, dans le pire des cas, peut être méprisante. Au XIX<sup>e</sup> siècle, les programmes visant à modifier l'organisation d'une ville sont généralement formulés à partir de constatations affligeantes à propos des mœurs de la classe ouvrière, alors que celle-ci ne représente qu'une partie des bénéficiaires de la restructuration urbaine. La prise en charge de cette population jugée problématique implique fréquemment son enfermement dans des limites plus ou moins flexibles. Nombre de projets à caractère hygiénique prennent la forme de cellules de grandeurs variées, closes sur elles-mêmes pour éviter la contagion de maladies et de mœurs répréhensibles<sup>156</sup>. Cette pratique a donné d'excellents résultats, contribuant entre autres à diminuer significativement le taux de mortalité infantile. Il n'empêche, l'enclavement des « classes laborieuses » données pour dangereuses est une solution socialement critiquable.

<sup>154</sup> Cette phrase est issue d'un discours célèbre prononcé par Haussmann le 14 novembre 1859 à la Séance d'Installation du Conseil Municipal. Il y soutient que les Parisiens sont pour la plupart des nomades. Il s'appuie sur cet argument pour nier la présence de Paris sur le reste de la France, notamment en ce qui concerne les choix éditoriaux. Les habitants de la capitale visés par ce discours polémique sont essentiellement les ouvriers : « Des ouvriers, par centaines de mille, affluent à Paris, pour chercher des salaires élevés, et amasser un pécule qui leur permette de se retirer ensuite chez eux. [...] D'autres, en trop grand nombre, [sont] ballottés incessamment d'ateliers en ateliers, de garnis en garnis, ayant, pour tous foyers, les lieux publics; pour toute parenté, le bureau de bienfaisance, auquel ils s'adressent dans le malheur, sont de véritables nomades au sein de la Société Parisienne, absolument dépourvus du sentiment municipal, et ne retrouvent, au fond de leur cœur, celui de la Patrie, que dépouillé de ce qui le précède, le guide et l'épure chez les populations sédentaires. » (Baron Georges-Eugène Haussmann, *Mémoires*, édition établie par Françoise Choay, Paris, Seuil, 2000, p. 556.)

<sup>155</sup> « Dès la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, la spéculation sur l'espace habité avait été marquée au coin de l'hygiénisme et de la médicalisation. Les mémoires accompagnant les projets d'hôpitaux des années 1770, les écrits panoptiques inspirés un peu plus tard par les ouvrages de Jeremy Bentham, les utopies progressistes des Lumières, relayées par l'œuvre de Fourier durant le premier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, proposaient des modèles rationalisés d'agglomérations ou d'institutions, à valeur thérapeutique, qui constituent les prolégomènes des théories de l'urbanisme nées dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. L'impact des préoccupations sanitaires sur la conception de l'organisation urbaine continue de se développer sous le règne de Napoléon III [...]. » (Françoise Choay, « Pensées sur la ville, arts de la ville » dans G. Duby (dir.), *Histoire de la France urbaine*, *op. cit.*, p. 172.)

<sup>156</sup> « Providing lodgements for [working people] means [...] a great deal of vigorous legislation and cutting down of vested interests that stand in the way: and after that, or before that, so far as we can get it, through sanitary and remedial action in the houses that we have, and then the building of more, strongly, beautifully, and in groups of limited extent, kept in proportion to their streams, *and walled around*, so that there may be no festering and wretched suburb anywhere, but clean and busy streets within, and the open country without, with a belt of beautiful garden and orchard round the walls [...]. » (John Ruskin, *The Stones of Venice*, Londres, 1851, cité par Lewis Mumford, *The City in History*, New York, Harcourt, Brace and World, 1961, p. 475. Nous soulignons.)

Dans ses *Mémoires*, le baron Haussmann dresse le bilan de sa carrière préfectorale. Il explicite ses décisions édilitaires et répond aux objections formulées au sujet de ses travaux parisiens. Il s'emporte à quelques reprises contre les « archéologues, se posant comme des mieux informés, [admirant] de confiance ce vieux Paris, qu'ils n'ont certainement connu que dans les livres spéciaux, dans les anciens recueils de dessins et de gravures » qui « [gémissent] sur la façon cavalière dont l'a “fourragé” le baron Haussmann, qu'ils tiennent, comme ses œuvres, dans un dédain profond<sup>157</sup>! » S'il n'hésite pas à riposter énergiquement aux attaques faites à l'endroit de son œuvre urbanistique, s'il identifie sans ambages ses opposants types, sa rhétorique faiblit lorsqu'il entreprend d'exposer les objectifs des percements. Il reconduit les arguments hygiéniques qu'il employait à l'époque des travaux :

Si l'ouverture, à la circulation publique, de vastes artères débouchant le dédale inextricable des rues, étroites et sordides, enchevêtrées au centre du vieux Paris, s'imposait absolument à cette Capitale, comme une conséquence inéluctable de l'augmentation incessante de sa population, qui s'accroissait, chaque année, de trente mille âmes, depuis le développement des grandes lignes de Chemin de Fer, et, aussi, des exigences toujours plus pressantes de la science hygiénique, au sujet de la salubrité des villes, les mêmes raisons conspiraient pour entraîner son administration à réorganiser presque entièrement tous les Services Municipaux, dotés avec trop de parcimonie depuis longtemps, et restés bien en arrière du mouvement de progrès devenu la loi des sociétés modernes<sup>158</sup>.

Les formulations qu'il choisit dénotent un certain désengagement vis-à-vis de ces raisons alléguées. Le gouvernement est l'objet de ces phrases justificatrices dont le sujet est le besoin à combler. Tout se passe comme si l'administration avait obéi passivement aux événements qui la forçaient à agir, aux « lois » qui la poussaient dans le (droit) chemin à suivre : les décisions à prendre se sont « imposées », ces « conséquences inéluctables » ont « conspiré pour entraîner » l'édilité, laquelle paraît presque récalcitrante. Le fait que Haussmann se pose comme agi par les nécessités plutôt que comme acteur des projets peut être expliqué par son humilité, rhétorique ou non, ou par une réticence à endosser la responsabilité des dépenses imposantes et des destructions considérables occasionnées par les travaux.

L'écart entre ce passage où il se tient sur la défensive et la liberté du ton qu'il emploie ailleurs pour décrire ses projets plutôt que pour les justifier n'en est pas moins

---

<sup>157</sup> G.-E. Haussmann, *op. cit.*, p. 810.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 623.

significatif. Dans le second cas, il se montre affirmatif et ferme, voire énergique. Il délaisse les arguments rationnels et gluants de bonne volonté à l'égard des « ouvriers, qui Lui [Louis-Napoléon Bonaparte] tenaient tant au cœur, et qui se sont montrés toujours si peu reconnaissants de sa sollicitude et de ses bienfaits<sup>159</sup> », pour s'appuyer sur le seul argument esthétique : la Place du Château-d'Eau « régularisée » forme ainsi un « bel ensemble, d'une heureuse symétrie<sup>160</sup> » alors que la disposition de la Place de l'Étoile résulte en une « belle ordonnance, qu'[il est] fier d'avoir su trouver<sup>161</sup> ». Le Préfet de la Seine fait souvent référence aux travaux en parlant des « embellissements ». Cette propension à limiter son propos à l'harmonie visuelle lorsqu'il ne réfute plus des accusations à portée sociale indique que les motivations hygiéniques, qui étaient tout à fait fondées et dont on lui reconnaît pleinement le mérite de nos jours, se complétaient de raisons aux tenants et aboutissants autres.

Le recours systématique aux arguments sanitaires, qui s'appliquent majoritairement aux quartiers ouvriers, lesquels ne sont en aucun cas son seul terrain d'action, constitue le premier paradoxe de l'argumentation élaborée dans les *Mémoires*. Un second paradoxe est plus important en raison de ses implications idéologiques. Haussmann déclare à maintes reprises être un partisan de l'ordre, sous ses formes esthétique et politique. Celui qui s'est toujours montré déférent envers Napoléon III, auquel il continue de se référer en tant que « Sa Majesté » alors que le « Prince » est déchu, laisse poindre son enthousiasme lorsqu'il s'agit d'exalter le pouvoir du dirigeant sur ses gouvernés. L'évocation du « dégagement de la Place du Carrousel et de tout l'espace couvert de bâtiments, compris entre elle et la façade occidentale du Louvre », qui tranche par sa véhémence avec l'extrait précité, donne un autre éclairage sur les motivations de ses résolutions quant au tracé des rues ou à la promulgation de certains règlements :

On y voyait toujours comme à la fin du règne de Louis XVI, l'ancien Hôtel des Pages, les anciennes Écuries du Roi, l'ancien Manège (où siégea la Convention Nationale), édifices dépourvus de tout caractère, perdus au milieu de mesures *construites sans ordre*, en avant desquelles se dressaient, comme une quille, cet Hôtel de Nantes, resté légendaire, qui gênait la traversée de la Place et paraissait *défier le Roi Louis-Philippe*, aux Tuileries, de le faire démolir.

Ce fut une grande satisfaction pour moi que de raser tout cela pour mes débuts à Paris [...]. Depuis ma jeunesse, l'état délabré de la Place du Carrousel, devant la Cour des

---

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 598.

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 833.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 838.

Tuileries, me semblait être une honte pour la France, *un aveu d'impuissance* de son Gouvernement, et je lui gardais rancune<sup>162</sup>.

Malgré les commentaires mettant de l'avant le développement de la circulation (« gênait la traversée de la Place ») et l'amélioration cosmétique (« dépourvu de tout caractère »), les formulations choisies par Haussmann indiquent que la démolition de la Place du Carrousel relève essentiellement d'un objectif de domination du peuple par le biais de l'organisation urbaine<sup>163</sup>. Cette volonté de puissance, ce dessein de maîtrise des Parisiens sont exprimés avec plus de clarté encore dans un passage où il est question de discussions sur l'avenir de Paris à la suite des incendies de la Commune. Haussmann s'y rapporte à des faits historiques et à des événements récents. Il n'inclut pas ses propres travaux dans son argumentation. Il n'en demeure pas moins que les éléments d'urbanisation évoqués participent d'une ambition de claustration de la population parisienne qui n'est pas sans rappeler son œuvre urbaine :

En réalité, depuis le renversement de l'Empire par une insurrection, en 1871, je *demeurais* et suis *toujours* convaincu de la sagesse des préoccupations causées à tous nos Rois, même les plus puissants, par le caractère impressionnable, turbulent, des masses populaires parisiennes : depuis Philippe Auguste, faisant construire la forteresse du Louvre qui devait lui servir de résidence, hors des murailles dont il enclôt sa Capitale, jusqu'à Louis XIV transférant le siège de son Gouvernement à Versailles<sup>164</sup>.

Dans ces quelques lignes en forme d'aveu, le Préfet de Napoléon III expose des préoccupations qui mettent au jour une autre fonction du quadrillage de la ville par de grandes avenues et, surtout, par des boulevards. Favorisant une circulation plus rapide pour les Parisiens bien nantis qui ont à faire aux quatre coins de la ville et qui se déplacent en voiture, ces nouvelles voies forment aussi « en réalité » des barrières pour encadrer des

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 817. Nous soulignons.

<sup>163</sup> D'autant plus que la population visée par cette mesure édiltaire est constituée en majeure partie de miséreux, de commerçants vendant des curiosités et d'individus peut-être plus louches encore, des libraires : « De la place au Louvre, la voie publique était bordée de baraques, la plupart habitées par des marchands de bric-à-brac, qui débitaient de vieilles gravures rouillées, des têtes de Zélandais, des crocodiles empaillés, des bahuts et des momies [...]. On voyait aussi, adossées aux écuries d'Orléans, des bouquineries qui faisaient une concurrence fructueuse à celle des quais. [...] Quand la nuit venait, l'ombre enveloppait les alentours, encore augmentée par la masse noire des palais; et le passant attardé ne s'aventurait qu'en tremblant dans ces lieux solitaires, non loin desquels une population sinistre se cachait dans des cabarets borgnes et dans des maisons mal famées. [...] Entre la place du Carrousel et le Louvre est dessiné un élégant jardin. » (É. de Labédollière, *Le Nouveau Paris*, *op. cit.*, p. 6.)

<sup>164</sup> G.-E. Haussmann, *Mémoires*, *op. cit.*, p. 819. Nous soulignons ces éléments textuels qui signalent la permanence de ce jugement négatif par rapport aux « masses populaires parisiennes ».

quartiers plus pauvres, pour empêcher les déplacements de leur population au-delà de la case qui leur a été attribuée.

La configuration du quartier de la Goutte-d'Or est un exemple particulièrement révélateur de cette entreprise édilitaire. Faisant partie d'un arrondissement annexé à Paris par Haussmann en 1860, cette portion de la ville connaît de profonds changements dans sa disposition : « [...] Jusqu'à l'annexion, Montmartre s'est développé en paix<sup>165</sup> », note un contemporain l'année même de l'intégration des nouveaux arrondissements. Du fait de l'urbanisation accélérée propre à cette décennie, des maisons apparaissent là où auparavant se trouvaient des jardins, « [...] maintenant des murailles ont remplacé les haies et intercepté l'horizon<sup>166</sup>. » Émile de la Bédollière, qui accueille pourtant le « Nouveau Paris » de façon généralement enthousiaste, perçoit dans la multiplication des voies et dans l'application d'un tracé géométrique sur ce terrain autrefois caractérisé par son ouverture<sup>167</sup> l'ambition administrative d'empêcher la mobilité d'un groupe social ciblé. Le quadrillage des arrondissements en quartiers fermés par les nouveaux tracés de Napoléon III contribue à la fixation de leurs habitants. La Goutte-d'Or, où loge une population ouvrière et misérable, se fait encadrer de toutes parts. Les quelques rues coincées entre la rue Ordener, commencée en 1863 et terminée en 1869, les voies de la Gare du Nord, dont plusieurs ont été inaugurées sous le second Empire, et deux boulevards haussmanniens (le nouveau boulevard de la Chapelle, qui correspond à l'ancien mur des Fermiers Généraux, et le boulevard Barbès, percé en 1867), composent un univers à part, une manière de ville dans la ville. Les résidents de ce quartier y sont symboliquement emprisonnés; les nouveaux boulevards et grandes avenues rarement traversés marquent les limites de leur territoire, comme autant de murs d'enceinte. Ces lieux acquièrent une valeur symbolique qui finit par déborder leur fonction pratique, la représentation en venant à structurer le réel.

**« On passe par-dessus les murs et on se fiche du gouvernement. V'la. » (M., II, 490)**

L'« encasernement » de la capitale est un thème récurrent dans *Paris* de Victor Hugo. Selon lui, les dirigeants de la France ont toujours aspiré à la restriction de la liberté révolutionnaire et visionnaire de la Ville lumière. À l'occasion de l'une des rares allusions

<sup>165</sup> É. de Labédollière, *op. cit.*, p. 284.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 285.

<sup>167</sup> « La situation de Montmartre avait dû y attirer dans les temps les plus anciens ceux qui cherchaient l'air et les vastes horizons. » (*Idem.*)

semées dans sa préface, le proscrit inscrit la restructuration contemporaine de Paris dans la série noire des tentatives d'emmurement qui se sont succédé au cours des siècles :

Paris toujours un peu tenu en prison, ç'a été de tout temps l'arrière-pensée des princes. Gêner qui nous gêne est une politique. La Bastille au centre, une muraille à la circonférence, avec cela on peut régner. Murer Paris, ce fut le rêve. Stabilité sous clôture; cette discipline imposée aux moines, on a voulu l'imposer à Paris. De là contre la croissance de cette ville mille précautions, et beaucoup de ceintures bouclées avec des tours. D'abord la circonvallation romaine, à laquelle était adossée, près Saint-Merry, la maison de l'abbé Suger, puis le mur de Philippe Auguste, puis le mur du roi Jean, puis le mur de Charles V, puis le mur de l'octroi de 1786, puis l'escarpe et contrescarpe d'aujourd'hui. Autour de cette ville, la monarchie a passé son temps à construire des enceintes, et la philosophie à les détruire. (*P.*, 71-72)

L'« escarpe et contrescarpe d'aujourd'hui » fait référence à l'enceinte de Thiers construite sous la Monarchie de Juillet. Conçue par Louis-Philippe comme un moyen défensif, c'est Louis-Napoléon Bonaparte qui lui confère sa fonction de frontière. De cette manière, s'il n'érige pas le mur, l'Empereur l'emploie à des fins reliées à sa propre conception de la politique urbaine.

Paradoxalement, Hugo dénigre les enceintes qui ont délimité successivement Paris de manière semblable à celle d'Hausmann lorsqu'il évoque avec admiration les « préoccupations » despotiques d'« encl[ore] [l]a Capitale ». Ils s'appuient tous deux sur les mêmes considérations au sujet du passé de la ville (le peuple gêne le dirigeant, murer pour régner, la croissance de la ville doit être encadrée), l'un pour les célébrer, voire s'en inspirer, l'autre pour les dénoncer. Le Préfet de la Seine du second Empire n'a pas fait élever de muraille pour encercler la ville. Il n'en avait pas besoin, Thiers ayant déjà pourvu la ville d'un anneau de pierre qui seyait à la dimension que Napoléon III avait entrevue pour sa « capitale des capitales ». Au contraire, le baron a détruit le mur des Fermiers généraux, contre lequel les Parisiens avaient tant vociféré. Il a construit sur son emplacement un réseau de boulevards, lesquels ont formé une nouvelle ceinture autour de la ville. Le plan initial de l'Empereur comptait deux autres réseaux circulaires : situés à l'intérieur du mur des Fermiers généraux et autour de « la grande Croisée » reliant les deux rives, ils se composent à partir des tronçons de boulevards hérités des règnes précédents. Ces trois chaînes de boulevards encerclent toujours plus étroitement le centre de la ville. Elles agissent à la fois comme des voies pour gagner plus rapidement un lieu à partir d'un point éloigné et comme des murailles pour circonscrire les arrondissements et les quartiers.

Supprimée sous la Troisième République, l'enceinte de Thiers a été remplacée dès 1973 par un boulevard périphérique, l'administration gaulliste perpétuant le système haussmannien de claustration urbaine par de grands axes de circulation qu'il est impossible de traverser en dehors des voies prévues à cet effet.

En plus de la construction de boulevards pour borner la circonférence de la capitale, l'action limitative de Napoléon III sur la liberté de mouvement dans la ville se traduit par l'organisation de l'espace urbain en « damier ». Dans *Les Misérables*, au cours d'une digression où il commente l'état de la ville de 1862, Hugo dénigre à nouveau les avenues rectilignes qui condamnent Paris dans sa mobilité et son inventivité sous couvert de favoriser sa circulation :

[...] partout des rangées d'arbres parallèles, des bâtisses tirées au cordeau, des constructions plates, de longues lignes froides et la tristesse lugubre des angles droits. Pas un accident de terrain, pas un caprice d'architecture, pas un pli. C'était un ensemble glacial, régulier, hideux. Rien ne serre le cœur comme la symétrie. C'est que la symétrie, c'est l'ennui, et l'ennui est le fond même du deuil. Le désespoir bâille. On peut rêver quelque chose de plus terrible qu'un enfer où l'on souffre, c'est un enfer où l'on s'ennuierait. (*M.*, I. 466)

À ces murs droits, à ces rues rectilignes d'apparat, organes des gouvernances pour contrôler le peuple parisien, il oppose les petites rues tortueuses, moyenâgeuses<sup>168</sup>, et les barricades, appropriation de la ville par le peuple. Il décrit les barricades des émeutes de 1832 et de la révolution de 1848, qui furent suivies par beaucoup d'autres au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, notamment lors des révoltes de décembre 1851 et de la Commune.

Il n'évoque pas ces constructions révolutionnaires comme un fait historique, comme une donnée urbaine propre à 1832 ou à 1848, mais en tant qu'elles sont l'une des manières pour les Parisiens de s'exprimer dans la ville, *par le biais* de la ville. Dans l'imaginaire parisien, l'accumulation des éléments hétéroclites qui forment les barricades, la « fraternisation de tous les débris » s'opposent à l'unification « ennuyante » des façades haussmanniennes et à la réglementation toujours plus astreignante des nouvelles constructions, que ce soit au sujet de la hauteur des bâtiments, des matériaux choisis ou de

---

<sup>168</sup> Cette opposition reprend en termes édilitaires la distinction entre l'architecture classique, où « les belles lignes de l'Art font place aux froides et inexorables lignes du géomètre », et l'architecture gothique, où « le pilier qui est une lettre, l'arcade qui est une syllabe, la pyramide qui est un mot, mis en mouvement à la fois par une loi de géométrie et par une loi de poésie, se groupaient, se combinaient, s'amalgamaient, descendaient, montaient, se juxtaposaient sur le sol, s'étageaient dans le ciel, jusqu'à ce qu'ils eussent écrit, sous la dictée de l'idée générale d'une époque, ces livres merveilleux qui étaient aussi de merveilleux édifices. » (V. Hugo, *Notre-Dame de Paris*, *op. cit.*, p. 233 et p. 221.)

la hiérarchisation du mobilier urbain. Pour le lecteur de 1862, l'« acropole des va-nu-pieds » moque le faste faussement princier, la monumentalité pompeuse du Paris bourgeois<sup>169</sup>. La barricade agit alors comme un pied de nez « colossal<sup>170</sup> » à la rigidité urbaine propre au second Empire, comme une fêlure dans le contrôle édilitaire du Paris d'Haussmann et de « Napoléon le Petit », comme une « immense déchirure » dans les décors en carton de la nouvelle ville en construction qui cache ses ruines aux regards des spectateurs : « Aux yeux de Victor Hugo, ce bricolage de débris répond au bricolage politique du Second Empire, que l'on peut, en effet, analyser en terme d'assemblage<sup>171</sup>. »

La préséance de l'esthétique chaotique dans cet antagonisme entre deux visions de l'aménagement urbain est renforcée par la description des lieux où se réfugient Jean Valjean et Cosette, les deux héros poursuivis par Javert et ses acolytes. Les portes de ces asiles partagent les caractéristiques fondamentales de la barricade, soit l'aspect « monstrueux » dû à la « collaboration » de plusieurs matériaux et la sublimité de cette architecture grotesque : « c'était grand et c'était petit. » (*M.*, III, 198) Ces constructions asymétriques agissent en outre de façon semblablement défensive contre les intrusions des forces de l'ordre. La porte de la mesure Gorbeau, où l'ancien forçat et la petite fille logent, « n'[est] autre chose qu'un *assemblage* de planches vermoulues *grossièrement liées* par des traverses pareilles à des bûches *mal équarries*. » (*M.*, I, 463. Nous soulignons.) La muraille que Valjean escalade pour atteindre le jardin du couvent comporte une manière de portail : « Le pan coupé était entièrement rempli par une chose qui ressemblait à une porte *colossale* et misérable. C'était un vaste *assemblage informe* de planches perpendiculaires, celles d'en haut plus larges que celles d'en bas, reliées par de longues lanières de fer transversales. » (*M.*, I, 487. Nous soulignons.) L'accès à la maison de la rue Plumet, elle-même tombée

<sup>169</sup> Hugo assimile à plusieurs reprises la barricade à un organisme. La construction défensive est la réponse humaine, vivante, aux murs fonctionnels érigés par les gouvernances : « [...] la barricade est de part en part humaine. C'est ce qu'indiquent d'abord la nature, la composition et la provenance des éléments qui la forment : tout peut servir, sans aucune limite de provenance, comme le claironne Gavroche, enthousiaste; dans cette vaste récupération de restes en tous genres, les futailles vides de la veuve Hucheloup, l'omnibus "couché sur le flanc" (p 867), le vêtement-drapeau, le matelas évoquent l'être autant que l'objet. En outre la barricade est semblable au corps humain; elle respire par les ouvertures et les passages qui jusqu'à l'assaut final la relie à l'extérieur – en ce sens, l'assaut est étouffement –; elle est système sanguin, sans répit irrigué et parcouru; elle est sujette à des pulsations qui font varier son rythme de vie, entre la respiration singulière des moments de calme, les rythmes saccadés et syncopés des attaques, le souffle coupé des attentes. » (Thomas Bouchet, « La barricade des *Misérables* » dans Alain Corbin et Jean-Marie Mayeur (dir.), *La Barricade*, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « Histoire de la France aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles », 1997, p. 130.)

<sup>170</sup> À propos de la barricade de la Chanvrière, Hugo écrit : « [...] la barricade eut dans les ténèbres une figure surnaturelle et colossale. » (*M.*, III, 160)

<sup>171</sup> A. Corbin, « Préface » dans A. Corbin et J.-M. Mayeur (dir.), *op. cit.*, p. 13.

« lentement en ruines », est réduit à la « porte *bâtarde* de la rue de Babylone » (*M.*, II, 411. Nous soulignons) et à la grille du côté de la rue Plumet, à travers laquelle est seul visible le jardin qui, laissé inculte, relève plus de la « broussaille *colossale*; c'est-à-dire quelque chose qui est impénétrable comme une forêt » (*M.*, II, 413, nous soulignons). Cette « vieille grille rouillée » (*M.*, II, 414) est « tordue, branlante, scellée à deux piliers verdis et moussus, bizarrement couronnée d'un fronton d'arabesques indéchiffrables. » (*M.*, II, 413)

L'éléphant de la place de la Bastille qui abrite Gavroche est lui aussi une « ruine<sup>172</sup> » « colossale<sup>173</sup> » dont les rondeurs s'opposent à la symétrie du « tuyau de poêle, qu'on a baptisé d'un nom sonore et nommé la colonne de Juillet. » (*M.*, II, 485) Cet « assemblage<sup>174</sup> » de pièces devenues débris est également monumental et monstrueux, « repoussant et superbe », « difforme, mais à coup sûr majestueux » (*M.*, II, 484). Pour le soustraire en partie à la vue des bourgeois, qui ne peuvent souffrir sa « laideur », on a élevé une palissade autour de ce « symbole de la force populaire » (*M.*, II, 484), « un vaste enclos en planches, qui achevait d'isoler l'éléphant » (*M.*, II, 485), à l'image des enceintes puis des boulevards qu'emploient « “les édiles”, comme on dit en patois élégant » (*M.*, II, 484) pour enfermer le peuple parisien. À l'instar du mur des Fermiers généraux, cette barrière est honnie par plus d'un habitant de la capitale : « [la] palissade pourrie [était] souillée à chaque instant par des cochers ivres. » (*M.*, II, 484) Abandonnée par l'administration urbaine, elle n'est pas respectée par Gavroche qui entre « par une lacune de la palissade dans l'enceinte de l'éléphant » (*M.*, II, 484). L'éléphant lui-même, cette manière de barricade pachydermique, permet au gamin de résister à sa façon à la dure réalité urbaine<sup>175</sup>.

<sup>172</sup> « Il tombait en ruine; à chaque saison des plâtras qui se détachaient de ses flancs lui faisaient des plaies hideuses. » (*M.*, II, 484)

<sup>173</sup> « Il semblait que le vieux mastodonte misérable, envahi par la vermine et par l'oubli, couvert de verrues, de moisissures et d'ulcères, chancelant, vermoulu, abandonné, condamné, espèce de mendiant *colossal* demandant en vain l'aumône d'un regard bienveillant au milieu du carrefour. » (*M.*, II, 487, nous soulignons)

<sup>174</sup> « [...] à Dieu, le vieil assemblage de planches, de solives et de plâtras suffisait. » (*M.*, II, 487) Ce « mastodonte *misérable* » pourrait être considéré comme le symbole du roman éponyme.

<sup>175</sup> Ce motif de la barricade symboliquement opposée au mur revient à plusieurs reprises dans l'œuvre de Hugo. Cet antagonisme urbain est transposé en affrontement naturel lors de l'épisode de la « lutte » de Gilliat contre la tempête dans *Les Travailleurs de la mer*. (V. Hugo, *Les Travailleurs de la mer*, Paris, Gallimard, coll. « Écrits sur la mer », 1978 [1866], 408 p. Les références à cet ouvrage seront placées entre parenthèses dans le cadre de la note suivante.) Alors que le marin est fin prêt à quitter l'écueil Douvres pour rapporter la machine de la Durande au port de Guernesey, il est confronté aux forces réunies de l'océan et de la nuée. La conjonction des éléments naturels forme « une grande muraille, rectiligne, verticale, sans une crevasse dans sa hauteur, sans une déchirure à son arête, [qui] paraissait bâtie à l'équerre et tirée au cordeau. C'était du nuage ressemblant à du granit. » (407) La description urbanise plus avant la nature : la « haute muraille sombre » (409) se dote d'« étages » et d'un plafond (409), se referme sur elle-même et, partant, sur Gilliat; elle devient

Dans l'esthétique hugolienne, il est toujours question d'écarter au maximum les deux termes des oppositions, d'amplifier la brutalité des antithèses. Ainsi, plus la barricade affiche son bazar de débris, plus elle témoigne de l'authenticité de la misère et plus elle est grotesque. Par là, elle est au plus loin de la cause qu'elle incarne, le rêve de justice sociale. Par là, plus spectaculaire pourra être la transfiguration du grotesque au sublime que la Révolution effectuera.

Utilisées comme des constructions défensives, les habitations de Valjean et le monument de Gavroche rendent possible leur soustraction pour un temps à la surveillance des gouvernances, devenue plus pénétrante par le fait de la percée de voies rectilignes dans le tissu parisien<sup>176</sup>. Lors de sa fuite vers le Petit-Picpus, Jean Valjean, traqué par l'escouade de Javert, voit son passage bloqué à maintes reprises par de « grands murs aussi hauts que les maisons » (*M.*, I, 485) : « Il se précipita en avant, plutôt qu'il ne marcha, espérant trouver quelque ruelle latérale, s'évader par là, et rompre encore une fois sa piste. / Il arriva à un mur. » (*M.*, I, 484) Là où quelques années auparavant des ruelles tortueuses auraient pu favoriser sa fuite, il trouve une muraille à la rigidité inexorable. Le quartier imaginé par Hugo a déjà subi de nombreuses transformations au moment où se déroule le récit : « L'édilité républicaine l'avait démoli, percé, troué. [...] Il y a trente ans, ce quartier disparaissait sous la rature des constructions nouvelles. Aujourd'hui, il est biffé tout à fait. » (*M.*, I, 485-486) Ces modifications de 1832 participent de la même logique urbaine que celle qui anime « les travaux récents, enlaidissement selon les uns, transfiguration selon les autres » (*M.*, I, 485), encadrant la population donnée pour dangereuse par des barrières bien droites.

---

peu à peu un « antre » : « Il y avait des voûtes et des arches. » (410) Le pauvre solitaire entend même les voisins du dessus : « On croit entendre la chute d'un meuble dans la chambre des géants. » (410) Hugo humanise ensuite le « mur de nuées », qui respire (409) et fixe le navigateur d'un regard strabique (408). L'auteur compare la tempête formant bloc au Léviathan (408), monstre marin, mais aussi image du tyran. Cette analogie est renforcée par l'assimilation de l'océan, qui constitue la moitié du mur, à un « despote » auquel Gilliat oppose une « barricade » (411). Le jeune homme transforme l'écueil en « forteresse » : il se sert des deux Douvres comme « colonnes » pour sa « citadelle » (411). La barrière, « véritable porte » (411) de sa construction défensive, est construite à partir des débris de la ruine qu'est devenue le bateau à vapeur *Durande* à la suite du heurt avec l'écueil. Ces déchets ruinés sont composites et assemblés ingénieusement par Gilliat.

<sup>176</sup> Plusieurs détracteurs du régime bonapartiste ont vu dans les grandes avenues rectilignes une manière de défense contre une éventuelle révolution parisienne. À leurs yeux, elles rendent impossible l'érection de barricades (ce que les affrontements de la Commune ont infirmé) tout en formant un terrain idéal pour les canonnières de l'Empire.

Depuis 1853, les nouvelles rues qui se multiplient dans Paris avantagent semblablement le contrôle urbain : « Les étroites et bizarres ruelles de la vieille cité sont devenues de larges *artères*, croisées à angles droits, le long desquelles une population correcte circule au pas d'ordonnance, sous le regard paternel et satisfait des sergents de ville<sup>177</sup>. » Faisant allusion à l'état des environs du faubourg Saint-Antoine en 1862, l'auteur des *Misérables* pousse à son extrême limite le paradoxe des grandes avenues à la fois circulatoires et cloisonnantes en établissant, par le biais d'une énumération qu'il est important de citer à nouveau afin de la regarder d'un autre angle, un lien direct entre les « grandes rues toutes neuves » et la prison de « Mazas » : « Il y a là aujourd'hui de grandes rues toutes neuves, des arènes, des cirques, des hippodromes, des embarcadères de chemins de fer, une prison, Mazas<sup>178</sup>. » (*M.*, I, 485) Dans ce passage, Hugo condense les principaux éléments qui forment la fascination de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle pour le pouvoir des gouvernances en une antithèse typique : amusement, frivolités et circulation d'un côté; sanctions et emprisonnement de l'autre<sup>179</sup>.

Si Victor Hugo ne développe pas la thématique de l'enfermement dans *Paris*, il y proclame cependant le triomphe à venir de la circulation universelle, lequel dessine en creux l'état contemporain de cloisonnement dont il est impératif pour la France de se soustraire. Il décrit cette circulation future comme l'indice d'une libération universelle : « Il n'y aura plus de ligatures; ni péages aux ponts, ni octrois aux villes, ni douanes aux États, ni isthmes aux océans, ni préjugés aux âmes [...] la gigantesque dépense des guérites [sera] supprimée [...]. Nulle part l'entrave. » (*P.*, 29-32) Dans le Paris futur imaginé par le poète, aucune ceinture, de pierre ou de macadam, n'enfermera le citoyen. Au contraire, la vision

<sup>177</sup> V. Fournel, *Paris nouveau et Paris futur*, op. cit., p. 12.

<sup>178</sup> Ordonnée par Louis-Philippe, la construction de cette prison date de l'année précédant le coup d'État de Louis-Napoléon, mais la prison de Mazas est très occupée sous le second Empire, où règne la répression sous toutes ses formes. « Suppression et mise sous contrôle de la presse, suppression d'associations ouvrières pouvant servir de centres de résistance, enfin arrestation des républicains d'action épargnés par les réactions précédentes, quelque trois mille d'entre eux furent ainsi l'objet de poursuites dans la Seine. » (Louis Girard, op. cit., p. 81.) *Paris au XX<sup>e</sup> siècle* de Jules Verne comporte une scène conçue sur un motif similaire : au cours de son errance finale, Michel Dufrenoy parcourt « l'interminable rue Saint-Maur » et découvre avec effroi « la prison des jeunes détenus » qui se trouve tout au bout. (J. Verne, *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., 164.)

<sup>179</sup> Maxime du Camp produit une antithèse semblable dans *Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle* : « Grâce à une suite de règlements et d'ordonnances où les prescriptions les plus minutieuses ont pu trouver place, grâce à l'intelligente activité d'agents toujours sur pied, le problème est résolu : Paris trouve en abondance tout ce qui concourt au développement de sa vie physique et de sa vie intellectuelle. Il peut manger, boire, se promener, se baigner, danser fumer, aller au spectacle, à l'église, aux bibliothèques, aux musées; il est enregistré, catalogué, numéroté, surveillé, éclairé, nettoyé, dirigé, soigné, admonesté, arrêté, jugé, emprisonné, enterré; il n'a qu'à se laisser faire. » (M. Du Camp, *Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle*, T. 1, Paris, Hachette, 1875, p. 8-9.)

hugolienne implique un renforcement de la centralisation parisienne qui, de « cœur » de la France, deviendra « capitale » de l'Europe, mieux : de l'Humanité (*P.*, 33)<sup>180</sup>. Loin de se refermer sur elle-même, la Ville lumière s'ouvrira plus que jamais sur le monde.

### *La ruine sublime le passé*

Si l'avenir a préséance dans la chronologie inversée de *Paris*, la majeure partie de la préface n'en est pas moins vouée au rappel de l'histoire de la « ville prodige » (*P.*, 35), que l'auteur conçoit comme une ascension des ténèbres à la lumière. Dans la seconde partie du texte, Hugo sonde les profondeurs historiques de la capitale, passe en revue les multiples sédiments des siècles anciens qui s'accumulent sans fin dans le champ de ruines qu'est devenu Paris :

L'histoire de Paris, si on la déblaie, comme on déblaira Herculanium, vous force à recommencer sans cesse le travail. Elle a des couches d'alluvion, des alvéoles de syringe, des spirales de labyrinthe. Disséquer cette ruine à fond semble impossible. Une cave nettoyée met à jour une cave obstruée. Sous le rez-de-chaussée, il y a une crypte, plus bas que la crypte, une caverne, plus avant que la caverne, un sépulcre, au-dessous du sépulcre le gouffre. Le gouffre, c'est l'inconnu celtique. Fouiller tout est malaisé. (*P.*, 37)

Le palimpseste urbain révèle la généalogie toujours plus sombre de l'humanité : « Le tourbillon des siècles s'y creuse. L'histoire s'y dépose sur l'histoire. Le passé s'y approfondit, lugubre. » (*P.*, 36)

Ce déblaiement littéraire des ruines parisiennes s'élabore selon la métaphore cardinale du puits : « Paris est une sorte de puits perdu. » (*P.*, 37) La symbolique variée de cette image rejoint plusieurs éléments du projet mémoriel esquissé dans *Paris*. Sur la carte de l'imaginaire, le puits, élément chtonien par excellence<sup>181</sup>, métaphorise la communication avec le monde des morts. Le poète construit son texte sur une série d'analogies entre le

<sup>180</sup> Ce désir de faire de Paris la « capitale des capitales » est le point d'intersection entre les idéologies urbaines antagonistes que sont le plan des travaux de Paris de Napoléon III et d'Hausmann et l'utopie parisienne conçue par Hugo en 1867.

<sup>181</sup> Walter Benjamin évoque la « disposition chtonienne chez Hugo », qui établit fréquemment des correspondances entre le présent urbain et la mémoire antique des lieux. Benjamin cite un passage des *Misérables* pour appuyer son interprétation de la conception de l'antiquité chez Hugo : « Les cabarets du faubourg Antoine ressemblent à ces tavernes du Mont-Aventin bâties sur l'ancre de la sibylle et communiquant avec les profonds souffles sacrés; tavernes dont les tables étaient presque des trépieds et où l'on buvait ce qu'Ennius appelle le vin sibyllin. » (W. Benjamin, *Charles Baudelaire, op. cit.*, p. 123-124.)

passé enfoui dans son « sépulcre » depuis des siècles et le passé récemment enseveli<sup>182</sup> : à propos de la nation du XX<sup>e</sup> siècle, il écrit qu'« elle regardera le champ de bataille de Sadowa de l'air dont nous regarderions le quemadero de Séville. » (*P.*, 26) Cette mise en rapport de deux guerres historiques signale moins la relativité temporelle que le danger des répétitions au cours des siècles d'événements préjudiciables pour l'humanité. De même que des eaux usées infiltrées dans le sol par le biais d'un puits perdu peuvent remonter à la surface et vicier l'air sous forme de nappes phréatiques, les cadavres mal enterrés du passé reviennent hanter Paris en tant que fantômes dont les voix sont répercutées depuis les profondeurs du gouffre. Hugo désire faire cesser ces échos du puits historique, il veut enrayer cet « éternel retour du même<sup>183</sup> ». Ce n'est pas par plaisir ou par devoir de mémoire qu'il rappelle les événements marquants de l'histoire parisienne, mais pour mener à bien le deuil du passé mort afin de permettre l'avènement d'un réel recommencement. Il pose donc ces analogies entre les passés historique et récent pour aussitôt ouvrir une dynamique de transformation.

Hugo a l'intuition du flux circulatoire de la mémoire historique qui réveille à tout moment des cadavres du passé et leur donne vie sous une forme différente. Certains penseurs contemporains du poète proscrit, écrivains et philosophes spleenétiques face à « l'éternel retour des morts<sup>184</sup> », imaginent l'histoire comme une manière de boucle où l'humanité tourne en rond depuis son origine. Hugo refuse une telle conception négative. Selon lui, histoire n'est ni rectiligne ni circulaire, n'est pas constituée d'époques cloisonnées ou fermées sur elles-mêmes, mais forme des « spirales de labyrinthe » (*P.*, 37) orientées vers un avenir dont le rayonnement ne doit pas connaître de limites. Le resserrement des circonvolutions de la spirale, le rapprochement du but ultime, découle du progrès des mentalités, de l'augmentation des connaissances.

C'est sous le signe de l'abondance, également évoquée par l'image du puits, que l'auteur présente sa collection de hauts et de moins hauts faits des époques révolues. Pour exemplifier ses idées sur le sens de l'histoire ou sur celui que devrait prendre l'avenir, Hugo convoque tour à tour une tragédie qui a fait date et un fait divers à l'origine contestable, les juxtaposant dans une série « démocratique », « normale » : « Au numéro 14 de la rue de Béthisy meurt Coligny et naît Sophie Arnauld, et voilà brusquement rapprochés les deux aspects

---

<sup>182</sup> « [Hugo et Michelet] consacrent leur travail narratif au rétablissement d'un lien organique entre les blocs d'histoire épars qui s'offrent à eux. » (J.-F. Hamel, *Revenances de l'histoire*, *op. cit.*, p. 140.)

<sup>183</sup> W. Benjamin, *Charles Baudelaire*, *op. cit.*, p. 230.

<sup>184</sup> J.-F. Hamel, *op. cit.*, p. 53.

caractéristiques du passé, le fanatisme sanglant et la jovialité cynique. » (*P.*, 51) L'érudition qu'il déploie dans sa préface participe encore de la métaphore du puits par le biais d'un élément qui est au cœur de son entreprise mémorielle : la connaissance. À l'instar des autres textes où il traite de ce sujet, l'écrivain définit l'éducation comme le principal levier du progrès. Mais, dans *Paris*, l'enseignement a cela de particulier qu'il consiste essentiellement en une reconnaissance des erreurs passées destinée à éviter qu'elles puissent se reproduire dans l'avenir.

Sa volonté didactique, assimilable à celle qui a animé le mouvement des Lumières, vise le peuple français. Hugo n'écrit pas sa préface pour une élite lettrée; il tâche au contraire de rendre l'histoire de Paris accessible à tous. Il écrit sa brève revue de la formation de la capitale sur un mode anecdotique, mettant en valeur le détail comique ou curieux, cherchant à divertir ses lecteurs tout en les instruisant : « Dans une crypte romaine qui a existé à peu près où fut bâtie la salle dite Rue de Paris au palais de justice, on apporta de Compiègne le premier orgue connu en Europe, qui était un don de Constantin Copronyme à Pépin le Bref, et dont le bruit fit mourir une dame de saisissement. » (*P.*, 41); « À l'hôtel Saint-Pol, Isabeau de Bavière mangeait de l'aigrun, c'est-à-dire des oignons de Corbeil, des "eschaloignes" d'Étampes, et des gousses d'ail de Grandeluz, tout en riant avec quelque prince anglais de la paternité de son mari Charles VI sur son fils Charles VII. » (*P.*, 45) Hugo, à l'instar des membres de la noce dans *L'Assommoir* de Zola<sup>185</sup>, procède par renvois constants entre les événements passés qu'il commente et des éléments de l'actualité la plus familière au public auquel il s'adresse. Dans un passage cité précédemment<sup>186</sup>, il rapproche la guerre austro-prussienne de l'Inquisition. S'il évoque la fondation de hauts lieux parisiens (« Tibère a, pour ainsi dire, posé la première pierre de Notre-Dame » *P.*, 39), il accorde une importance tout aussi grande, sinon plus grande encore, à l'histoire de lieux populaires, communs et banals. Ces derniers n'ont pas besoin d'être sacrés monuments pour dégager une aura; chaque rue, chaque place de Paris, même la plus humble, est emplie d'une histoire incomparable que chacun faut connaître, qu'il ne faut pas oublier. Puisque, suivant sa logique, Paris est le microcosme du monde, les anecdotes les plus minimes y prennent une importance considérable en tant que révélatrices de traits de l'humanité : « Il faut, en présence de cette histoire de Paris, s'écrier à chaque instant comme John Howard devant d'autres misères : C'est ici que les petits faits sont grands. » (*P.*, 51) Vecteur de la mémoire urbaine, l'écrivain établit des correspondances entre des bâtiments contemporains et les vestiges qu'ils cachent sous

<sup>185</sup> Cf. le chapitre d'introduction de la présente étude.

<sup>186</sup> « [...] elle regardera le champ de bataille de Sadowa de l'air dont nous regarderions le quemadero de Séville. » (*P.*, 26)

eux : « Il y a eu une poterie étrusque rue Saint-Jean-de-Beauvais, une arène à gladiateurs rue Fossés-Saint-Victor, aux Thermes un aqueduc venant de Rungis par Arcueil, et rue Saint-Jacques une voie romaine avec embranchements sur Ivry, Grenelle, Sèvres et le mont Cétard [...]. » (*P.*, 39-40) Ces rapprochements permettent parfois des réflexions ironiques sur la politique de 1867 : « Sur la montagne Sainte-Genève on a adoré Mercure; dans l'île Louviers Isis, rue de la Barillerie, Apollon; et là où sont les Tuileries, Caracalla<sup>187</sup> » (*P.*, 39)

Ce parcours des annales parisiennes est ponctué par l'apparition de personnages populaires qui, simples promeneurs, sont institués par Hugo archéologues de la vieille ville : un « chiffonnier » (*P.*, 44) et un « antiquaire » (*P.*, 49) accompagnent le lecteur dans sa découverte du passé de la ville. Leurs méthodes de travail métaphorisent les moyens que l'auteur se donne pour atteindre au passé urbain, qui a d'autres voies d'accès que les ouvrages savants. À tout moment, Hugo en appelle directement au lecteur, use de l'impératif ou d'un ton prescriptif pour l'inciter à raviver la mémoire de Paris, à (ré)apprendre à lire sa ville : « Cette vieille terre parisienne est un gisement d'événements, de mœurs, de lois, de coutumes; tout y est minéral pour le philosophe. Venez, voyez. » (*P.*, 48) Dans une perspective diamétralement opposée à celle de la sélection de la mémoire nationale par les gouvernances et par les musées, il lui propose de se faire chiffonnier à son tour, de redécouvrir l'histoire négligée par les livres, de donner sens au fait divers historique rencontré au coin des rues :

Entrez dans cette légende, descendez-y, errez-y. Tout dans cette ville, si longtemps en mal de révolution, a un sens. La première maison venue en sait long. Le sous-sol de Paris est un receleur; il cache l'histoire. Si les ruisseaux des rues entraînent en aveu, que de choses ils diraient! Faites fouiller le tas d'ordures des siècles par le chiffonnier Chodruc-Duclos au coin de la borne Ravailiac! Si trouble et si épaisse que soit l'histoire, elle a des transparences, regardez-y. Tout ce qui est mort comme fait, est vivant comme enseignement. Et, surtout, ne triez pas. Contemplez au hasard. (*P.*, 44)

Cette ville où « tout a un sens » est un palimpseste à déchiffrer : « Sous le Paris actuel, l'ancien Paris est distinct, comme le vieux texte dans les interlignes du nouveau. » (*P.*, 45)

Entre les grandes lignes de l'opérette que Napoléon III écrit sur la capitale demeurent les vestiges de testaments anciens indiquant les progrès à faire et les écueils à éviter :

Les villes sont des bibles de pierre. Celle-ci n'a pas un dôme, pas un toit, pas un pavé, qui n'ait quelque chose à dire dans le sens de l'alliance et de l'union, et qui ne donne une leçon,

---

<sup>187</sup> L'empereur Caracalla devint au cours de son règne un véritable tyran militaire particulièrement impopulaire : responsable de milliers de meurtres, il était connu pour son amour de l'argent et du pouvoir.

un exemple ou un conseil. Que les peuples viennent dans ce prodigieux alphabet de monuments, de tombeaux et de trophées épeler la paix et désapprendre la haine. (*P.*, 104)

La ville est marquée par cette histoire, en porte les traces, mais celles-ci peuvent s’effacer avec le temps. C’est pourquoi il est nécessaire de les raviver à l’esprit du peuple qui passe sans le savoir tous les jours devant elles : « Les empereurs d’Allemagne haïssaient Paris comme “tison de mauvais feu” et Othon II, ce boucher, qu’on appelait “la Pâle mort des Sarrasins”, Pallida mors sarracenorum, frappait une des portes de la Cité d’un coup de lance dont elle a eu longtemps la marque. » (*P.*, 42) *Les Misérables*, où Hugo fait revivre la barricade de la Chanvrière<sup>188</sup> et l’Éléphant de la Bastille, « symbole de la force populaire [...] effacé déjà de la mémoire des Parisiens, et qui méritait d’y laisser quelque trace » (*M.*, II, 483-484), se closent par une vision de la tombe de Jean Valjean abandonnée par Cosette et Marius :

Il y a, au cimetière du Père-Lachaise, aux environs de la fosse commune, loin du quartier élégant de cette ville des sépulcres, loin de tous ces tombeaux de fantaisie qui étalent en présence de l’éternité les hideuses modes de la mort, dans un angle désert, le long d’un vieux mur, sous un grand if auquel grimpent les liserons, parmi les chiendents et les mousses, une pierre. Cette pierre n’est pas plus exempte que les autres des lèpres du temps, de la moisissure, du lichen, et des fientes d’oiseaux. L’eau la verdit, l’air la noircit.

[...] Cette pierre est toute nue. On n’a songé en la taillant qu’au nécessaire de la tombe, et l’on n’a pris d’autre soin que de faire cette pierre assez longue et assez étroite pour couvrir un homme.

On n’y lit aucun nom.

Seulement, voilà de cela bien des années déjà, une main y a écrit au crayon ces quatre vers qui sont devenus peu à peu illisibles sous la pluie et la poussière, et qui probablement sont aujourd’hui effacés [...]. (*M.*, III, 490)

Cette image n’est pas sans rappeler la scène finale de *Paris au XX<sup>e</sup> siècle* de Jules Verne : dans les deux œuvres, l’oblitération des inscriptions sur les tombes du cimetière du Père-Lachaise, « ville des sépulcres » dans la ville – la petite est encerclée par un mur et morcelée en « quartiers » comme la grande – métaphorise l’effacement général des signes urbains.

---

<sup>188</sup> La barricade de la Chanvrière n’a vraisemblablement pas existé mais agit dans le roman comme le syncrétisme des barricades de 1832 : « La barricade de la rue de la Chanvrière est donc improbable et revendiquée comme telle dans l’écriture même de Hugo. [...] la barricade de la Chanvrière témoigne, selon Hugo, d’un passé révolu, à telle enseigne qu’il est devenu impossible au début des années 1860 – période de rédaction finale du roman – de se faire une idée de l’emplacement qu’elle occupait : la rue Rambuteau a creusé en 1845 une trouée profonde dans le petit labyrinthe des rues de la Chanvrière, Mondétour, des Prêcheurs. » (Th. Bouchet, « La barricade des *Misérables* », *loc. cit.*, p. 126-127.)

Dans *Paris*, le poète rappelle à plusieurs reprises que la mémoire des lieux s'estompe comme les lieux eux-mêmes s'effacent. La retranscription des mémoriaux disparus les préserve de l'oubli : « Une plaque de marbre à lettres d'or, incrustée à l'un des coins de rue du marché des Innocents, a longtemps appelé l'attention des Parisiens sur ces trois gloires de l'année 1685, l'ambassade de Siam, le doge de Gênes à Versailles, et la révocation de l'édit de Nantes. » (*P.*, 54) Le danger qui guette l'histoire de Paris consiste en la perte du sens des mémoriaux conservés mais devenus illisibles et, partant, ne pouvant plus être d'aucune utilité pour la construction de l'avenir : « Tout auprès une autre maison toute mystérieuse s'appelle la Cour des crimes. Personne ne sait ce que c'est. » (*P.*, 58) C'est ce risque d'oubli qui est à l'origine du projet didactique de *Paris*<sup>189</sup>. Pour Hugo, le vestige parisien est toujours un « monument-trace<sup>190</sup> » : il comporte un message qu'il importe de lire et, surtout, de noter afin de ne plus reproduire les erreurs passées.

### ***Habiter le monument***

Si le rappel du passé parisien et l'exhortation à en lire les signes dans la matérialité de la ville occupent une place majeure dans la préface de Hugo, ce n'est pas uniquement parce que ce dernier souhaite que les Parisiens en retirent une leçon pour la fondation de l'avenir. Il est loisible de comprendre la seconde partie de *Paris* comme une tentative de la part de l'auteur expatrié pour

---

<sup>189</sup> Selon Chantal Brière, Victor Hugo lutte non seulement contre l'oubli du Paris ancien, mais également contre son absence du Paris impérial : « De *Notre-Dame de Paris* aux *Misérables*, les monuments assurent la continuité des grandes dates historiques et celle du souvenir autobiographique fidèle à ses repères, le Val-de-Grâce, l'église Saint-Sulpice ou le dôme des Invalides [...]. Mais cette pérennité est mise en doute car l'identité de la ville comme celle de l'écrivain affronte la tourmente : Paris est livré aux chantiers, les émeutes qui dressent barricades, aux extensions anarchiques de ses limites; l'exilé lutte aussi contre son propre anéantissement. Nommer les édifices, c'est faire exister Paris, d'une certaine manière pour l'auteur, y être. Incrire, dans le roman repris en exil, les noms des lieux de "la ville natale de son esprit" pour qu'ils perdurent et graver, au même moment, sur les murs de sa maison de Guernesey, son nom et ses maximes, procèdent de la même sauvegarde de l'identité. » C. Brière. *Victor Hugo et le roman architectural*, op. cit., p. 147-148.) Cette théorie est renforcée par les références allusives que Hugo fait parfois à son exil, s'intégrant subtilement à la ville future qu'il décrit dans *Paris* : « Quant à nous, ainsi que cela convient, nous sommes sur le seuil [du livre], presque dehors. Absent de la ville, absent du livre. Il existe au-delà de nous, et nous sommes en deçà. Isolement humble et sévère que nous acceptons. » (*P.*, 98)

<sup>190</sup> « Le monument-trace est un document sans motivation éthique ou esthétique. Inintentionnel, il n'a pas été fait pour qu'on se souvienne de lui mais pour être utile, et ne prétend pas au statut d'œuvre originale ou esthétique. Contrairement au précédent, pas de volonté d'art explicite. Ce peut être une rue, une baraque, une tranchée, d'un intérêt architectural nul. Comme un éboulis peut constituer un "site" à protéger. Sa valeur est plus souvent métaphorique ou métonymique, il ne renvoie pas à une institution mais à un milieu, un savoir-faire ou un style. Généralement plus modeste ou prosaïque que les précédents, il est mêlé au quotidien, au terrain, à "la vie". Avec une forte valeur d'évocation, d'émotion ou de restitution. » (Régis Debray. « Trace, forme ou message? » dans « La confusion des monuments », *Les Cahiers de médiologie* 7, Paris, Gallimard, 1999, p. 31-34.

rendre la nouvelle capitale plus « habitable<sup>191</sup> » pour ses résidents encore ébranlés par ses profondes transformations. Les micro-récits qu'il accumule au sujet des lieux parisiens les plus divers ravivent non seulement leur mémoire, mais rendent plus humains les bâtiments, les rues, les places et les ponts qui, lorsqu'ils n'ont pas été détruits, sont inclus dans l'organisation impériale de Paris et, de ce fait, sont en partie dénaturés. Michel de Certeau écrit que « les récits et les légendes [sur le passé de la ville] hantent l'espace urbain comme des habitants en trop ou en plus. Ils sont l'objet d'une chasse aux sorcières, par la seule logique de la technostucture<sup>192</sup>. » Comme Jules Verne le montre bien dans *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*, le remodelage de la capitale par Louis-Napoléon Bonaparte et Haussmann est à l'origine de l'urbanisation moderne. L'auteur des *Voyages extraordinaires* anticipe la mort du héros et, partant, la fin de la possibilité des récits dans la ville totalisante constituée par cet empire totalitaire. Les anecdotes historiques agissent, selon de Certeau, comme des « autorités locales » parce qu'elles « “autoris[ent]” la production d'un espace de jeu (*Spielraum*) dans un damier analytique et classificateur d'identités<sup>193</sup> », autrement dit parce qu'elles trouvent une faille dans la doxa et y introduisent leur discordance. Elles réintègrent le mouvement social dans la rigidité de la nouvelle ville :

C'est par la possibilité qu'ils offrent d'encaver de riches silences et d'engranger des histoires sans paroles, ou plutôt par leur capacité de créer partout des caves et des greniers, que les légendes locales (*legenda* : ce qu'il faut lire, mais aussi ce qu'on peut lire) permettent des issues, des moyens de sortir et de rentrer, et donc des espaces d'habitabilité<sup>194</sup>.

Il en va ainsi dans *Paris*. Par le langage, Hugo crée à distance des espaces habitables dans la nouvelle capitale. Le poète multiplie les anecdotes sur la vieille ville qu'il formule par le biais d'actualisateurs rhétoriques, lesquels créent un effet de présence, comme si la ville surgissait immédiatement devant le lecteur :

*C'est* sur la place du château des Porcherons, devant l'hôtel Coq, en présence de l'oriflamme déployée par le comte de Vexin [...] que [...] Jean I<sup>er</sup> [...] fut surnommé « le Bon ». [...] *C'est* dans la salle basse du Châtelet que sous François I<sup>er</sup>, père des lettres, on donnait aux imprimeurs relaps la question à seize crans. *C'est* rue du Pas-

---

<sup>191</sup> Les réflexions qui suivent sont tirées de l'ouvrage de M. de Certeau, *L'invention du quotidien*, op. cit., p. 159.

<sup>192</sup> *Idem.*

<sup>193</sup> *Idem.* Nous soulignons.

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 160.

de-la-Mule que passait presque tous les jours, en 1560, le premier président du parlement de Paris [...]. (*P.*, 45-46, nous soulignons)

Ces micro-récits contribuent à édifier une « mémoire vivante du patrimoine<sup>195</sup> ». À la manière de Gavroche qui, en habitant la ruine du monument napoléonien, lui donne vie et lui confère une signification politique tout autre<sup>196</sup>, le poète investit les ruines du Paris ancien, enterrées sous les nouvelles constructions ou cachées derrière les décors de carton, et les anime de leur esprit populaire passé. Au sujet du Pont-au-Change, reconstruit sous le second Empire et qui en porte encore aujourd'hui les marques<sup>197</sup>, Hugo rappelle que c'est l'endroit où « fut crié, le 23 août 1553, l'édit du parlement défendant de parier si une femme grosse accoucherait d'une fille ou d'un garçon. » (*P.*, 45) Cette anecdote restituée à ce lieu « bonapartisé » une saveur populaire qui n'est plus décelable au premier regard. Comme la plupart des récits rapportés par Hugo, l'historiette du Pont-au-Change est dotée d'une valeur politique d'importance : elle met en lumière l'infiltration des gouvernances dans le quotidien urbain le plus familier par le biais d'édits et de lois. C'est significativement sous ce pont qu'est trouvé le corps noyé de l'inspecteur Javert, dont le zèle à percer les mystères de la vie privée de Jean Valjean l'a conduit à la découverte d'une vérité pour lui inadmissible : la bonté fondamentale de l'ancien forçat. L'anecdote citée par Hugo, à l'instar de celles qui la précèdent et qui la suivent, met le lecteur en garde contre les abus de pouvoir qui ont caractérisé certains règnes et qui sont condensés, selon lui, dans celui de Louis-Napoléon Bonaparte.

À force de creuser toujours plus profondément la faille dans la doxa, les micro-récits de Hugo peuvent devenir subversifs, peuvent entraîner la destruction du mur des gouvernances : « Un passé [dort dans les légendes...] où sommeillent des révolutions anciennes<sup>198</sup>. » L'essentiel des « légendes locales » relatées par Hugo discréditent des dispositions prises à l'égard du peuple par les dirigeants qui se sont succédé en France. Certaines incitent même à la révolte :

<sup>195</sup> Patrice Béghain, *Guerre aux démolisseurs! Hugo, Proust, Barrès. Un combat pour le patrimoine*, Vénissieux, Paroles d'aube, 1997, p. 9.

<sup>196</sup> Il en est également ainsi de Quasimodo qui habite depuis son enfance Notre-Dame de Paris. Ce monument est non seulement son abri contre les vicissitudes de la ville, sa barricade contre la méchanceté du monde, mais elle est l'asile de la Esméralda et, potentiellement, de tous les repris de justice : « La cathédrale est un lieu de refuge. Toute justice humaine expirait sur le seuil. » (V. Hugo, *Notre-Dame de Paris*, *op. cit.*, p. 434.) La cathédrale est d'ailleurs comparée à un immense éléphant : « [...] la gigantesque cathédrale n'était plus qu'une sorte d'éléphant prodigieux, qui soufflait et marchait avec ses piliers pour pieds, ses deux tours pour trompes et l'immense drapeau noir pour caparaçon. » (*Ibid.*, p. 449.)

<sup>197</sup> Les « N » impériaux de Napoléon III y sont sculptés par Cabat.

<sup>198</sup> M. de Certeau, *op. cit.*, p. 162.

À partir de ce moment, persécutions sans nombre dans Paris [...]. Les révoltes donnent la réplique. Les écoliers, les jacques, les maillotins, les cabochiens, les tuchins, ébauchent cette résistance, que plus tard les prêtres copieront dans la Ligue et les princes dans la Fronde; en 1588, viendra la première barricade, et le peuple, à qui Philippe Auguste a donné ce dallage de grès nommé le pavé de Paris, apprendra la manière de s'en servir. (*P.*, 43)

En rappelant ces soulèvements populaires, l'auteur invite le peuple à réagir contre « ce Bonaparte qui a fait cette ruine » que la France est devenue<sup>199</sup>. Pour la révolte éclairée mais contre l'anarchisme aveugle, il prévient cependant le lecteur contre les deux faces de « l'accès despotique » qui guette les révolutionnaires : « l'accès dictatorial », dont la Convention nationale lui sert d'exemple, et « l'accès anarchiste », qu'il illustre par la première Commune de Paris.

### ***Du Léviathan à l'air-navire***

Conformément à la perspective de centralisation du pays qui oriente le propos de Hugo, la capitale constitue le point génésiaque de l'ère à venir annoncée dans *Paris*. Dans sa reprise épique de l'histoire de Paris, l'auteur assimile les deux moments fondateurs de la ville moderne que sont la première Commune et la Convention aux deux monstres bibliques du chaos originel :

Devant l'histoire, la révolution étant un lever de lumière venu à son heure, la Convention est une forme de la nécessité, la Commune est l'autre : noires et sublimes formes vivantes debout sur l'horizon, et dans ce vertigineux crépuscule où il y a tant de clarté derrière tant de ténèbres, l'œil hésite entre les silhouettes énormes des deux colosses.

L'un est Léviathan, l'autre est Béhémoth. (*P.*, 70-71)

Si le poète fait référence à ces créatures antagonistes dans plusieurs textes, la figure dictatoriale du Léviathan prédomine dans les écrits de celui qui a consacré sa vie et son œuvre à la défense des opprimés et à la dénonciation des tyrans. Alors que le puits métaphorise certaines facettes du rapport au passé, le Léviathan, deuxième métaphore

---

<sup>199</sup> V. Hugo, *Napoléon le Petit*, *op. cit.*, p. 418.

cardinale de *Paris*, symbolise le passé, que Hugo place sous le signe de la domination des peuples par une série de despotes<sup>200</sup>.

L'écrivain, qui a affirmé maintes fois et sous diverses formes n'avoir eu que « deux affaires dans [sa] vie, Paris et l'Océan », condense ses deux passions dans sa préface en dépeignant la capitale française par le truchement de la métaphore navale, identifiant parfois même la ville à un navire : Paris, « point vélique de la civilisation » (*P.*, 65) subit des « poussée[s] profonde[s], parfois vers le gouffre, parfois vers les Atlantides inconnues. » (*P.*, 66) Ce bâtiment est guidé tour à tour par de bons et de mauvais navigateurs, ces derniers étant plus fréquents, s'il faut en croire les bilans historiques dressés à de multiples reprises par l'auteur. Dans « Pleine Mer », premier poème de la partie de *La Légende des Siècles* intitulée « Vingtième siècle », également rédigée en exil, le passé est illustré par un immense vaisseau de guerre pour lequel tous « les ports [sont] trop étroits » : « c'était une ville et c'était une armée<sup>201</sup>. » Le « Léviathan » a crû en envergure au cours des siècles : « pas de lointain pays qui pour lui ne fût près; / Madère apercevait ses mâts; trois jours après, / l'Hékla l'entrevoyait dans la lueur polaire » (*LS.*, 834, 102-104).

Ce « colosse » à la « lourdeur véloce » (*LS.*, 834, 100-101) n'est pas sans rappeler le *Léviathan IV* décrit par Jules Verne dans *Paris au XX<sup>e</sup> siècle* : « Ce navire était un monde, et sa marche atteignait des résultats prodigieux; il venait en trois jours de New York à Southampton<sup>202</sup>. » Ce vaisseau américain est construit comme une cité-jardin, avec des squares et des promenades. Il agit dans la diégèse en tant que contrepartie positive à la grisaille de la caserne qu'est devenue la ville française le recevant en son port. Cette embarcation brièvement décrite propose une lecture plus lumineuse et peut-être plus avancée – Verne présente la quatrième version du *Léviathan* – des thèses hobbesiennes quant à la domination de l'état de nature et au contrat social<sup>203</sup>. Cependant, la dénomination du bateau attire surtout l'attention du lecteur sur les correspondances entre l'état dictatorial et déshumanisé de la ville du XX<sup>e</sup> siècle, dont la technologie est moderne mais l'idéologie

<sup>200</sup> À l'inverse, Jules Verne met en rapport le Léviathan avec le futur parisien. Sa vision prospective de la capitale française s'appuie toutefois en grande partie sur le Paris de Napoléon III. De façon similaire, Victor Hugo inclut la ville bonapartiste dans le passé métaphorisé par le monstre marin.

<sup>201</sup> V. Hugo, « Pleine Mer » dans *La Légende des siècles*, préface de Claude Roy, édition d'Arnaud Laster, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2002 [1883-1884 pour l'édition définitive], p. 834, l. 121. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le signe *LS.* Suivi du numéro de la page et de l'indication de la ligne, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

<sup>202</sup> J. Verne, *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 115

<sup>203</sup> D'aucuns verront dans le *Léviathan* de Hobbes la préfiguration des idées des Lumières, notamment du contrat social rousseauiste, et des démocrates américains. Cf. A. Herla, *Hobbes, ou, Le déclin du royaume des ténèbres*, *op. cit.*, p. 265 *passim*.

ancienne (Napoléon VI gouverne la France), et les théories du traité de philosophie politique, interprétées cette fois à l'aune du despotisme.

Dénommée d'après une semblable compréhension de l'ouvrage de Hobbes, la ville-navire « Léviathan » de Hugo est l'expression d'un monde ancien, où des croyances rigides édifiées en lois par des tyrans limitaient l'humanité :

Léviathan; c'est là tout le vieux monde,  
 âpre et démesuré dans sa fauve laideur;  
 Léviathan, c'est là tout le passé: grandeur,  
 horreur. (*LS.*, 833, 61-64)  
 [...] L'esclavage, parquant les peuples pour la mort,  
 Les enfermaît au fond d'un cirque de frontières (*LS.*, 836, 179-180)  
 [...] L'homme au-delà d'un pont ne connaissait plus l'homme; (*LS.*, 836, 185)  
 [...] Les superstitions étaient d'âpres enceintes  
 Terribles d'autant plus qu'elles étaient plus saintes; (*LS.*, 836, 188-189)  
 [...] Les rois étaient des tours; les dieux étaient des murs;  
 Nul moyen de franchir tant d'obstacles obscurs;  
 Sitôt qu'on voulait croître, on rencontrait la barre  
 D'une mode sauvage ou d'un dogme barbare;  
 Et, quant à l'avenir, défense d'aller là. (*LS.*, 837, 194-198)

Cette ville du passé voguant sur l'océan est essentiellement caractérisée par son cloisonnement : des barrières concrètes et mentales y empêchent tout avancement, suprême absurdité pour ce moyen de locomotion qui circule rapidement malgré sa masse colossale. Le poème, écrit du point de vue du « vingtième siècle », raconte le naufrage de cette « mystérieuse et difforme machine » (*LS.*, 832, 42) du « dernier siècle » (*LS.*, 833, 64) et décrit l'« apparition » (*LS.*, 833, 60) ultime de ce « grand cachalot mort à carcasse de fer » (*LS.*, 831, 15). La dernière strophe proclame la mort du monde marin. Cette constatation sinistre est toutefois renversée par l'hémistiche tronqué qui clôt « Pleine mer » et annonce le second poème de « Vingtième siècle » : « Regardez là-haut. » (*LS.*, 837, 218)

Dans *Paris*, Hugo conçoit le futur à l'image du progrès ébauché par les merveilles technologiques exhibées à l'Exposition universelle. Il imagine autour du centre parisien un univers sans barrières où les navires survolent les obstacles plutôt que de frapper les écueils :

[...] l'humanité essaïmera hors de la cité-mère [Paris], devenue étroite, et couvrira de ses ruches les continents; les solutions probables des problèmes qui mûrissent, la locomotion aérienne pondérée et dirigée, le ciel peuplé d'air-navires, aideront à ces

dispersions fécondes et verseront de toutes parts la vie sur ce vaste fourmillement des travailleurs. (*P.*, 29)

Il révèle plus loin que « [...] le jour où le premier air-navire s'envolera, la dernière tyrannie rentrera sous terre. » (*P.*, 74-75) Dans *La Légende des siècles*, le bateau « Léviathan » de « Pleine mer » est significativement opposé à un « air-navire » dans le poème complémentaire, « Plein ciel », qui concluait en 1859 la première série de l'œuvre poétique. Le naufrage est suivi par l'élévation de « l'aéroscape », navire aérien qui ne comporte « point d'armes » (*LS.*, 842, 357) mais où « l'homme [...] fourmille » (*LS.*, 842, 356), œuvrant à la découverte du vaste univers qui s'ouvre devant lui :

Audace humaine! effort du captif! sainte rage!  
 Effraction enfin plus forte que la cage!  
 Que faut-il à cet être, atome au large front,  
 Pour vaincre ce qui n'a ni fin, ni bord, ni fond, (*LS.*, 839, 264-267)  
 [...] L'homme vainqueur, tirant le verrou des ténèbres,  
 Dédaigne l'océan, le vieil infini mort.  
 La porte noire cède et s'entre-bâille. Il sort! (*LS.*, 846, 473-475)  
 [...] Ô nuit! Se pourrait-il que l'homme, ancien forçat,  
 Que l'esprit humain, vieux reptile,  
 Devînt ange, et, brisant le carcan qui le mord,  
 Fût soudain de plain-pied avec les cieux? (*LS.*, 846, 490-494)

Cette « nef magique et suprême » (*LS.*, 853, 704) est elle aussi une ville immense, « faisant à l'homme avec le ciel une cité » (*LS.*, 853, 710), mais la mégapole volante n'est contrainte par aucune frontière, guérite ou tour de garde (« elle annule les tours », *LS.*, 853, 713). Cette ville-navire aérienne sans nom, qui partage ces caractéristiques avec le Paris de « Avenir » (*Paris*), fait briller « l'espoir sur le font de Hobbes » (*LS.*, 850, 598). Dans ce poème théologico-politique, Hugo entrevoit à la fois la libération de l'homme nouveau et la forme de la ville idéale dans laquelle il « laboure[ra] l'abîme » (*LS.*, 853, 692). Au XX<sup>e</sup> siècle imaginé par le proscrit, de même qu'une ville libre flotte au-dessus de l'épave de la cité « Léviathan », de jeunes pousses couvrent la ruine de l'ancien monde : « Les ronces de lys sont couvertes; / Tout revient, tout renaît; ce que la mort courbait / Refleurit dans la vie, et le bois du gibet / Jette, effrayé, des branches vertes. » (*LS.*, 850, 610-614)

### *Les champignons de Paris*

Musset, dans sa *Confession d'un enfant du siècle*, a résumé en une formule devenue classique le sentiment éprouvé par ses contemporains d'être coincés entre deux temporalités différentes : « [...] le siècle présent, en un mot, qui sépare le passé de l'avenir, qui n'est ni l'un ni l'autre et qui ressemble à tous deux à la fois, et où l'on ne sait, à chaque pas qu'on fait, si l'on marche sur une semence ou sur un débris<sup>204</sup>. » Hugo, dans sa préface à *Paris-Guide*, fait le pari de rallier les deux aspects mis de l'avant par Musset : suivant sa conception, dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, l'homme marche sur un débris devenu engrais qui permettra à la semence du présent de pousser pour l'avenir : « Ainsi tombe le noire suaire / le désert devient ossuaire / et l'ossuaire nation<sup>205</sup>. » Si *Paris au XX<sup>e</sup> siècle* de Verne montre le potentiel dévastateur de l'avenir, Victor Hugo établit dans son utopie urbaine la puissance rénovatrice de la ruine : les erreurs du passé serviront à construire un futur digne des rêves progressistes du présent.

Dans *Paris*, Hugo exprime cette idée par les métaphores antinomiques du champignon, qui accélère la pourriture du vieux monde, et de la plante rudérale, qui est le nouveau monde en germe. Tous deux poussent sur des ruines, mais ont des fonctions opposées. Le champignon apparaît sur les fondations de bâtiments abandonnés. Il accomplit son œuvre de destruction derrière les façades en apparence inchangées :

Dans toutes les constructions sociales et politiques actuellement solides et satisfaisantes au regard, Paris, à l'état latent, pullule, sape et mine, ménageant les surfaces qui restent intactes. Ce fourmillement des idées parisiennes, *dry-rot* effrayant, évide l'intérieur des pouvoirs patents, met dedans l'inconnu, et les laisse debout jusqu'au jour de la chute en poussière.» (*P.*, 89, nous soulignons<sup>206</sup>)

De manière semblable aux nombreux renversements rhétoriques qu'il opère dans sa préface, le poète retourne la perception d'ordinaire néfaste de l'œuvre ravageuse du fongus en l'associant au progrès des « idées parisiennes ». Les ruines évoquées par Hugo dans *Paris* ne sont pas architecturales mais politiques et sociales. Dans la mesure où les façades « satisfaisantes au regard » du second Empire cachent des inégalités et des injustices

<sup>204</sup> Alfred de Musset, *Confessions d'un enfant du siècle* dans *Œuvres complètes en prose*, texte établi par Maurice Allem et Paul Courant, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960 [1836], p. 69.

<sup>205</sup> V. Hugo, « Les mages » dans *Les Contemplations*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1999 [1856], p. 379.

<sup>206</sup> Le « *dry-rot* » désigne le travail qu'un type de champignon accomplit à l'intérieur des constructions en bois. Ultimement, il peut entraîner la dévastation du bâtiment.

révoltantes, il est bon de savoir l'intérieur grugé et l'ensemble voué à la « chute en poussière ».

Prenant le contre-pied des propos nostalgiques qui déplorent les monuments perdus, Hugo choisit de soutenir la vision positive du renouvellement par la ruine. Selon lui, la révolution est nécessaire pour qu'il y ait évolution : la fécondité implique la mort, la destruction entraîne la reconstruction. L'écrivain applique le principe du cycle naturel à la succession des cités historiques, dans la filiation desquelles se trouve Paris :

Autour de ces trois villes, l'ascension humaine a accompli son évolution. Elles ont fait leur œuvre. Aujourd'hui de Jérusalem il reste un gibet, le Calvaire; d'Athènes, une ruine, le Parthénon; de Rome, un fantôme, l'empire romain. Ces villes sont-elles mortes? Non. L'œuf brisé ne représente pas la mort de l'œuf, mais la vie de l'oiseau. [...] En outre, elles vivent en Paris. Paris est la somme de ces trois cités. Il les amalgame dans son unité. (*P.*, 79-80)

C'est sur les ruines des autres villes phare de l'humanité et sur le cadavre de son propre passé que Paris répand les semences de la ville future.

Hugo recourt dans *Paris*, comme Zola dans son roman du même titre, à la métaphore du champ dont les cultures s'élèvent sur les sombres ruines du passé : « Paris est un semeur. Où sème-t-il? Dans les ténèbres. Que sème-t-il? Des étincelles ». (*P.*, 81) Le travail de l'archéologue qui fouille les vestiges de la ville disparue et celui du moine qui déchiffre le palimpseste urbain doivent être complétés par l'ouvrage du fermier qui sème des plants et les soigne pour les léguer en bon état aux générations à venir. De la même manière qu'il incite le lecteur à interroger le passé et à apprendre à lire les signes de la ville, le préfacier l'enjoint à œuvrer concrètement pour la construction du futur : « C'est la vaste sonnerie joyeuse du travail invitant toutes les nations à l'exposition du chef-d'œuvre de chacune. » (*P.*, 73-74) À l'inverse de la représentation mécanisée du travail chez Verne, cette activité conserve chez Hugo sa forme traditionnelle et sa dimension humaine, malgré l'avènement du progrès technique : au XX<sup>e</sup> siècle qu'il annonce, « l'industrie engendr[e] l'industrie, les bras appel[lent] les bras » (*P.*, 32). Par cette valorisation du travail manuel dans son exhortation générale à la mise en œuvre du monde nouveau, l'écrivain signale que ce sont les ouvriers qui donneront le branle à la révolution : « [...] en tout lieu, à toute heure, sous la hache féconde du progrès, l'admirable renaissance des têtes de l'hydre sainte du travail. » (*P.*, 32) Ce sont les travailleurs qui, libérés de leurs quartiers enclavés par l'ouverture de la ville, reconstruiront le Paris à venir.

En somme, dans cette « vaste marche en avant » (*P.*, 32), la découverte du « sépulcre » historique de Paris débouche vers la réalisation d'un monde meilleur :

Insistons-y, un certain empiétement du présent sur l'avenir est nécessaire. Cette vague figuration de ce qui sera dans ce qui est, Paris l'esquisse. C'est pour la faire mieux saillir, et pour l'éclairer des deux côtés, que, tout à l'heure, en regard de l'avenir, nous avons placé le passé. Le fruit est bon à voir, mais maintenant retournez l'arbre, et montrez sa racine. (*P.*, 76)

Plutôt que de s'apitoyer sur les ruines, le poète s'émerveille de la rudéralité qui suivra, des « racines » qui prennent peu à peu sur les sédiments des siècles passés et commencent à porter « fruits », comme la tombe ruinée de Jean Valjean se voit recouverte par une nature renaissante. Les signes urbains émis par la ville passée et présente permettent non seulement d'éviter de commettre à nouveau les mêmes erreurs, mais de figurer l'avenir; le futur est aussi contenu dans les murs de la capitale française. Dans *Paris*, Hugo élabore sa conception d'une mémoire performative : la remémoration du passé et l'inscription du présent dans la trame mémorielle engagent l'humanité dans une ascension qui aura l'« Avenir » pour terme. « La mémoire du présent, écrit Jean-François Hamel, est conçue [par Baudelaire et nombre de ses contemporains] comme une représentation ayant la puissance d'une action effective et exerçant ses effets dans l'avenir<sup>207</sup>. » Le poète aborde l'histoire parisienne d'un point de vue téléologique. Il parvient à discuter l'actualité urbaine en l'intégrant dans la mémoire extensive du XIX<sup>e</sup> siècle. Confronté à la difficulté d'écrire sur un présent auquel il ne prend part qu'à distance, dont il est en partie disqualifié, Hugo choisit pour sa préface à *Paris-Guide* de se faire maître du passé de Paris afin d'avoir son mot à dire sur l'Avenir de la Ville lumière.

---

<sup>207</sup> J.-F. Hamel, *Revenances de l'histoire*, op. cit., p. 87.

## Squatter<sup>208</sup> les métaphores urbaines romantiques. *Paris* d'Émile Zola

Il me semble que si l'on voulait symboliser les apparences de Paris, on construirait un vaste bâtiment carré dont l'intérieur serait occupé par une caserne; sur le premier côté, on verrait un théâtre; sur le second, un débit de tabac; sur le troisième, un débit d'absinthe; sur le quatrième, la guinguette de Mercier modifiée par la civilisation et appropriée au goût du jour.

Maxime Du Camp, *Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle*<sup>209</sup>

Le cycle des *Trois Villes* débute par le départ vers Lourdes du train blanc, « le train lamentable de toutes les misères et de toutes les douleurs<sup>210</sup>. » Les passagers, à l'instar de Marie de Guersaint, se réjouissent de quitter Paris : « Ah! les fortifications! cria-t-elle d'un ton joyeux, malgré sa souffrance. Nous voici hors de Paris, nous sommes partis enfin<sup>211</sup>! » Le désir de quitter la capitale traverse l'œuvre romanesque de Zola. Pour nombre de protagonistes, cette aspiration s'avère irréalisable : s'ils sont incapables de vivre heureux dans la ville, ils sont confrontés à l'impossibilité de s'en éloigner pour longtemps, contraints par leurs obligations ou par un attrait insurmontable pour le tumulte parisien. À l'image des parcours de plusieurs personnages, l'œuvre s'élabore en divers allers et retours entre la campagne française, souvent figurée par Plassans, et la capitale. Les romans de Zola multiplient les tensions entre l'horreur quotidienne urbaine et la lourdeur endormie de la province, mais n'en témoignent pas moins d'une fascination pour la métropole.

*Paris* clôt la trilogie des *Trois Villes*. Après avoir sondé sa foi défaillante à Lourdes et à Rome, l'abbé Pierre Froment revient désespéré à son point de départ. D'abord, la capitale française paraît au jeune prêtre en proie au doute contenir la somme des tourments rencontrés dans les deux autres villes. Puis, à mesure qu'il apprivoise la réalité parisienne, avec laquelle il n'avait auparavant qu'un contact restreint à ses œuvres de charité auprès

---

<sup>208</sup> Si le terme n'est entré dans les dictionnaires français qu'en 1969, les étymologistes s'entendent pour situer sa première occurrence en 1788 et son entrée dans les dictionnaires anglais en 1880 : « Squatter “settler who occupies land without legal title” first recorded 1788; in ref. to paupers or homeless people in uninhabited buildings, it is recorded from 1880. » (Douglas Harper, « squatter », *Online Etymology Dictionary* ([Dictionary.com http://dictionary.reference.com/browse/squat](http://dictionary.reference.com/browse/squat)), consulté pour la dernière fois le 17 août 2009.) Bien entendu, la réalité désignée par ce terme est beaucoup plus ancienne.

<sup>209</sup> M. Du Camp, *Paris, op. cit.*, t. 1, p. 12.

<sup>210</sup> Émile Zola, *Lourdes*, éd. établie et annotée par Jacques Noiray, Paris, Gallimard, Éditions « folio classique », 1995 [1894], p. 568.

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 31.

des plus miséreux, il découvre en Paris le potentiel rénovateur qu'il a cherché en vain à Lourdes et à Rome<sup>212</sup>.

La ville éponyme diffère de celle qui constitue le cadre de plusieurs romans des *Rougon-Macquart* : la majorité des travaux prévus par Napoléon III et son préfet, dont *La Curée* traite tout particulièrement, ont été menés à terme; les lieux détruits ou abîmés par les guerres franco-prussienne et civile, dont *La Débâcle* fait état, ont pour la plupart été reconstruits<sup>213</sup>; des chantiers parsèment à nouveau la capitale, notamment celui de la basilique du Sacré-Cœur, élément central du roman. Le troisième volet du triptyque présente un Paris nouveau à l'identité altérée, en cours d'élaboration. Le romancier y dresse le bilan de dystopies et d'utopies urbaines passées, tout en ébauchant sa propre utopie parisienne.

### ***Une ville totale : ce qu'on voit du haut de la Butte***

L'*incipit* et l'*excipit* de *Paris* offrent une vue panoramique de la capitale depuis les hauteurs de la butte Montmartre. Cette scène revient fréquemment dans les romans zoliens et tout particulièrement dans le troisième tome des *Trois Villes*. Loin de remplir un vide dans le récit, irréductible à une pause contemplative ou didactique dans la série rythmée des actions, comme c'est le cas pour maints romans qui se sont inscrits dans la lignée des tableaux de Mercier et autres « Paris à vol d'oiseau », elle joue d'ordinaire un rôle significatif dans la diégèse. Saccard, financier de *La Curée*, formule son projet spéculatif de la fenêtre d'un restaurant de Montmartre qui surplombe la ville endormie, la débitant du tranchant de la main : « Le second réseau trouera la ville de toutes parts. [...] Du boulevard du Temple à la barrière du Trône, une entaille; puis de ce côté, une autre entaille, de la Madeleine à la plaine Monceau; et une troisième entaille en ce sens, une autre dans celui-ci<sup>214</sup>. » À la différence de ce passage, ou de plusieurs autres panoramas urbains proliférant dans les romans de Zola, la ville que le jeune abbé a sous les yeux n'est pas détaillée.

<sup>212</sup> « Comme Victor Hugo dans son "Introduction" à *Paris-Guide* (1867) pour qui l'esprit humain est passé par Jérusalem et Rome avant d'aboutir à Paris, Zola conçoit l'histoire de la société moderne comme un acheminement d'une ville emblématique à une autre. » (Priscilla Parkhurst Ferguson, « De *Paris* à l'affaire Dreyfus : le parcours de l'intellectuel », *Les Cahiers Naturalistes*, vol. 44, n° 72 (1998), p. 276-277.)

<sup>213</sup> La gare d'Orsay ne sera cependant élevée sur les ruines du palais du même nom qu'en 1900, à l'occasion de l'Exposition universelle.

<sup>214</sup> É. Zola, *La Curée* dans *Les Rougon-Macquart*, éd. A. Lanoux et H. Mitterand, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1963 [1872], p. 389.

Aucun monument ne ressort de la description globale, nul quartier n'est singularisé. La narration des premières pages de *Paris* distingue tout au plus l'est de l'ouest, qui tendent cependant à intervertir leurs caractéristiques au cours du roman, puis à s'unifier dans l'apothéose finale :

Et ce n'était pas non plus la ville avec ses quartiers distincts, à l'est les quartiers du travail embrumés de fumées grises, au sud ceux des études d'une sérénité lointaine, à l'ouest les quartiers riches, larges et clairs, au centre les quartiers marchands aux rues sombres. Il semblait qu'une même poussée de vie, qu'une même floraison avait recouvert la ville entière, l'harmonisant, n'en faisant qu'un même champ sans bornes, couvert de la même fécondité<sup>215</sup>.

D'un bout à l'autre du roman, la narration saisit la ville dans son intégralité, comme un tout cohérent, charge le morphème « Paris » de significations qui s'appliquent à la totalité de la ville : « le vaste champ de Paris immense » (*P.*, 235); « Paris n'était plus qu'une maison de fous, où trouvaient créance les plus imbéciles cauchemars » (*P.*, 201); « Paris régnait souverainement sur les Temps Modernes » (*P.*, 635)... Des adjectifs ou des génitifs circonscrivent à quelques reprises le lieu ou le groupe d'individus que le nom de la ville détermine dans cette occurrence précise : « le Paris pauvre », « le Paris du plaisir », « le Paris des affaires ». Mais de façon générale, la capitale est prise en bloc. Cette totalisation de Paris s'augmente de procédés conventionnels tels que l'appellation « le tout Paris » pour dénommer un être collectif uniforme et la personnification de la ville, qui en vient à signifier l'ensemble de ses résidents, sans discrimination de classe : « ce devait être le galop dont chuchotait Paris » (*P.*, 133); « il émerveillait Paris » (*P.*, 137); « Paris s'était endormi » (*P.*, 269)... Le passage à l'action du roman, en dévoilant les disproportions révoltantes entre les conditions des Parisiens mis en scène, infirme cette homogénéité évoquée par la narration, mais est sans conséquence pour les descriptions globalisantes du « grand Paris », ainsi que le narrateur le désigne constamment<sup>216</sup>. Ce mode référentiel rappelle le traitement essentialiste auquel Hugo soumet la capitale dans sa préface de *Paris-Guide*. Le poète exilé choisit d'aplanir les particularités de Paris afin d'unifier les

<sup>215</sup> É. Zola, *Paris*, éd. présentée, établie et annotée par Jacques Noiray, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2002 [1898], p. 636. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le signe *P.* suivi du numéro de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

<sup>216</sup> « Paris suggests an intuition of the futility of the reservoir of natural metaphors inherited from the Romantics. What may strike the reader is the incongruence of natural metaphor, and the dysfunctional relationship between plot details and the sudden refocusing on a panoramic cityscape. » (Nicholas White, « Reconstructing the City in Zola's *Paris* », *Neophilologus* 81.2 (April 1997), p. 210.)

composantes de la ville face aux perturbations qui pointent à l'horizon. La désignation de « Paris » en tant qu'entité dans le roman de Zola va dans le sens d'un projet similaire, celui d'une religion unificatrice et égalitaire qui enflamme Pierre Froment : la ville doit être une à force de justice et de partage, elle doit triompher de la cupidité et de la misère, qui conduisent toutes deux à la même déchéance.

S'il détaille peu la capitale dans *Paris*, Zola la compare et la métaphorise abondamment. L'auteur sémiotise la ville par le biais de quatre métaphores cardinales : Paris est à la fois un corps, une machine, une mer et un champ. Le dernier volet de la trilogie zolienne n'est cependant pas une reconduction naïve des métaphores parisiennes totalisantes. La lecture qu'en fait le romancier tient compte de la pluralité des significations qu'elles comportent; Zola tire ces métaphores du côté des sujets urbains qui l'intéressent, les écartèle de façon à ce qu'elles embrassent la ville entière dans toute sa complexité et dans tous ses paradoxes<sup>217</sup>. Il déploie une multiplicité de motifs qui sont associés aux quatre métaphores urbaines afin de construire une représentation inédite de la métropole française, adaptée aux circonstances et à l'évolution sociale telles qu'il les voit.

### *Anatomie de Paris*

Établissant le bilan des ruines du siècle, Zola assimile la ville à un immense corps gangrené par une pléthore de maladies létales. Cette image biologique, première métaphore cardinale du roman, n'est ni propre au troisième volet des *Trois Villes*, ni propre à l'auteur. Elle appelle le rapprochement avec une théorie de textes du XIX<sup>e</sup> siècle, mais s'en distingue par l'usage qu'en fait le romancier. Alors que Maxime Du Camp se sert de la métaphore corporelle pour identifier la ville à un organisme vivant afin de mieux la disséquer par la suite<sup>218</sup>, alors que Jules Vallès, dans les premières pages de son *Tableau de*

<sup>217</sup> « L'imaginaire des villes est ainsi fait d'images cristallisées, référentielles, d'épaisseurs de sémiotisations, de pluralisations de sens ou, au contraire, de répétitions, d'images figées, stéréotypées. » (R. Robin, *Mégapolis*, *op. cit.*, p. 47.) L'imaginaire parisien de Zola allie ces deux aspects au moyen de stéréotypes polysémiques.

<sup>218</sup> Si, dans l'introduction de son ouvrage, Du Camp considère globalement la ville, invoquant à moult occasions « l'âme de Paris » et n'ayant cessé de personnifier la capitale (« Que veut Paris? », « Que pense Paris? », « [...] Paris s'émeut, s'agite, se lève, est pris de mauvaise humeur, donne un coup d'épaule, casse son joujou et reste fort penaud d'avoir trop réussi [...] » (M. Du Camp, *Paris*, *op. cit.*, p. 16), il cesse par la suite d'évoquer la ville en général pour en explorer les quartiers, les rues, les bâtiments. Il fait le portrait des Parisiens de haut en bas de l'échelle sociale, décrit minutieusement le fonctionnement des diverses administrations qui participent à la vie urbaine. Le terme même de « Paris » se rencontre rarement dans les milliers de pages des six volumes.

*Paris*, découpe « ce réseau de grosses veines qui se croisent<sup>219</sup> » en tronçons dont il rend ensuite compte individuellement, alors que plusieurs autres écrivains usent de la métaphore anthropologique pour structurer leur propos<sup>220</sup>, mettant en quelque sorte le symbole organique au service d'une description urbaine dotée des appareils de la scientificité, l'auteur des *Rougon-Macquart* ne cesse de souligner l'aspect pathologique du corps parisien puis, laissant de côté la revue anatomique, concentre son attention sur la progression de la contagion, laquelle lui permet de passer en revue les sphères d'activité et d'élaborer une topographie de la ville malade.

L'infection mortelle qui mine la capitale, « la catastrophe attendue qui devait engloutir [Paris] un matin, en ne laissant, sous le ciel de plomb, que le marais empesté de ses décombres » (*P.*, 47), se décline en une série de symptômes qui rappellent les topoï anxigènes mis de l'avant par Verne dans *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*, lesquels vont de la « banqueroute de la charité » (*P.*, 41), perdue dans les méandres de la bureaucratie, à la chute de la race, en passant par le « craquement formidable, la famille bourgeoise qui s'effondrait » et par l'anéantissement de l'art et de la littérature, « tués par la bassesse et par l'abus même de la production. » (*P.*, 431) Zola définit la teneur des maux, mais ne les localise pas, tant ils ont contaminé toute l'étendue du patient : « Toute la plaie ancienne, envenimée, s'étalait avec son poison, dans sa virulence. La lente pourriture parlementaire avait grandi, s'attaquait au corps social. » (*P.*, 104) Le romancier situe toutefois leur foyer dans une couche particulière de la société française :

La boue coulait à pleins bords, la plaie hideuse, saignante et dévorante, s'étalait impudemment, telle que le cancer qui ronge un organe, gagnant le cœur. Et quel dégoût, quelle nausée à ce spectacle, et quel désir du couteau vengeur [...] contre la bourgeoisie pourrie et pourrisseuse (*P.*, 105)

De la haute bourgeoisie, corrodée de l'intérieur, le mal se répand vers les travailleurs, qui en souffrent physiquement. Les corps blessés de Toussaint, lequel « [...] avait eu une attaque, un commencement de paralysie, qui, pendant près de cinq mois, venait de le clouer sur une chaise » (*P.*, 211) et de Mme Théodore, laquelle a « perdu les yeux, [se les est]

<sup>219</sup> Jules Vallès, *Le Tableau de Paris*, Paris, Berg International éditeurs, 2007 [1882-1883], p. 20.

<sup>220</sup> Certains l'utilisent même pour justifier leur propos : « Si Paris ne se trouve pas au centre de la France, sa position géographique n'en est pas moins des plus heureuses. Comme, dans tous les organismes supérieurs, le cerveau se trouve au-dessus de la partie moyenne du corps, de même la *tête*, le *chef* de notre pays se trouve au-dessus du *centre* géodésique [...] » (P. Larousse, « Paris » dans *Grand Dictionnaire*, *op. cit.*, XII, 1874, p. 226.)

brûlés à travailler pendant des dix heures par jour à la couture » (*P.*, 58), à telle enseigne qu'elle ne sait plus comment gagner son pain, sont la synecdoque de l'organisme urbain affaibli. Ce n'est donc pas tant la métaphore corporelle en elle-même qui permet à la narration zolienne d'aller plus avant dans l'exposé de la conformation urbaine, mais la pathologie additionnelle qui, retraçant les étapes de la propagation, indique la division sociale du territoire parisien.

### *Une ville bipolaire*

À l'image d'une société scindée entre les riches bourgeois rongés de l'intérieur et les misérables ouvriers que leurs infirmités disqualifient sur le marché du travail, la ville chez Zola est bipolaire :

Tout l'est de la ville, les quartiers de misère et de travail, semblaient submergés dans des fumées roussâtres, où l'on devinait le souffle des chantiers et des usines; tandis que, vers l'ouest, vers les quartiers de richesse et de jouissance, la débâcle du brouillard s'éclairait, n'était plus qu'un voile fin, immobile de vapeur. (*P.*, 37)

Le romancier réitère cette description schématique lors de toutes les scènes panoramiques, multipliant les constructions antithétiques (richesse/pauvreté, ombre/lumière, lourdeur/légèreté, etc.). Les déplacements que Pierre Froment effectue d'un milieu à un autre contribuent à accentuer ces contrastes :

Et il ne lui resta que le sourd malaise d'apporter l'effroyable matinée de misère qu'il avait vécue, tant de noir et de froid, tant de saleté et de faim, dans cette richesse si claire, si tiède, si parfumée, débordante d'inutile et de superflu, au milieu de ces gens qui semblaient très gais d'avoir bien déjeuné. (*P.*, 80)

Cette bipartition est-ouest de la ville se limite cependant au discours descriptif. Les quartiers de l'est sont peu représentés dans le récit. Seules les réminiscences des œuvres de charité que Pierre a menées avec l'abbé Rose dans le quartier de la Charonne, lesquelles occupent une place beaucoup plus importante dans *Rome*, et le parcours nocturne des deux frères Froment vers la place Voltaire, où l'anarchiste Salvat doit payer de sa tête son attentat à la bombe, donnent un aperçu de la portion orientale de Paris. Zola reprend dans ces passages la plupart des constituants de l'isotopie misérabiliste développée dans les tableaux panoramiques : « Quel silence lourd, quelles ténèbres épaissies, dans ces rues ouvrières, où il semble que le sommeil soit le bon compagnon de la mort! » (*P.*, 514)

En plus de restreindre le terrain romanesque à l'ouest, Zola situe l'action de *Paris* essentiellement sur la rive droite, à l'exception d'une promenade que Pierre et son neveu François font dans les jardins du Luxembourg, d'une conférence à laquelle le premier assiste rue d'Ulm et d'une messe que l'abbé dit à la chapelle Saint-Vincent de Paul. Ces lieux brièvement évoqués possèdent une force sémiotique très grande en ce qui concerne respectivement les domaines de la politique, du savoir et de la religion, les trois trames interdiscursives les plus exploitées par le roman. Ils ne sont pourtant guère investis par le romancier, qui ne narre pas même les déplacements du protagoniste vers ces trois points, alors que ses pérégrinations du dextre côté de la Seine sont notées avec précision.

À ces exceptions, il faut en ajouter une autre, de taille, le palais Bourbon où ont lieu les séances de l'Assemblée, dont sont membres la plupart des personnages masculins de *Paris*, s'ils ne sont journalistes affectés à la sphère politique ou petits commissionnaires employés par les ministres. Son architecture néo-classique fait pendant à celle de la Madeleine, qui se trouve en face, sur l'autre rive. L'histoire trouble du palais<sup>221</sup> rappelle aussi celle de l'église du VIII<sup>e</sup> arrondissement. Ces deux édifices à la façade imposante sont d'ailleurs les principaux pôles d'attraction des dirigeants de la société française mis en scène par Zola.

Cependant, si le palais Bourbon est capital dans l'économie du roman, il ne l'est pas dans celle de la ville dépeinte par l'auteur. Ce bâtiment, toujours décrit de l'intérieur, moins pour son aspect que pour l'activité qui s'y déploie, est complètement fermé sur lui-même, en rupture avec Paris. L'écriture zolienne fait en sorte qu'il ne semble pas appartenir à l'entité urbaine : son apparence extérieure et son environnement immédiat ne sont jamais évoqués, les parcours que prennent les personnages pour s'y rendre ne sont jamais notés. Pierre, qui rallie ce lieu à plusieurs reprises, ne fait qu'y « arriver » : « Dès une heure et demie, Pierre arrivait au Palais-Bourbon. » (*P.*, 343) Mais ce qui accentue surtout la rupture avec la ville est l'absence de répercussions sur la vie parisienne des décisions qui y sont

---

<sup>221</sup> Édifié au XVIII<sup>e</sup> siècle pour loger la famille Bourbon, le palais est confisqué en 1791 et devient « bien national ». Après avoir brièvement abrité l'École polytechnique en 1794, il reçoit en ses murs le Conseil des Cinq-Cents. Au cours de la Restauration, il est restitué au prince de Condé, qui le loue à la Chambre des députés. Le palais Bourbon n'appartient à l'État qu'à partir de 1827. Sur le palais Bourbon, cf. Jean-Pierre Rioux, « Le Palais-Bourbon. De Gambetta à de Gaulle », dans Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, vol. 3, t. II, La Nation, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 1986, p. 487-516.

prises, notamment du fait de leur caractère arbitraire et éphémère, lequel est notoire. Zola insiste constamment sur la vanité du tumulte qui s'y entend :

Et c'était un brouhaha grandissant, de sourdes et violentes conversations, des exclamations, des rires, au milieu d'une gesticulation passionnée. [...] Seulement, derrière ce rut, cette poussée continue des ambitions, quelle lamentable proie s'agitait, le peuple tout entier, dans sa misère et dans sa souffrance! (*P.*, 54-56)

Les véritables résolutions (alliances, trahisons, interpellations, etc.) sont prises dans les lieux de sociabilité du Paris imaginé par Zola, chez le baron Duvillard ou chez Silviane, rive droite. Elles sont motivées par des conflits internes et personnels, lesquels n'ont rien à voir avec la société que l'Assemblée est censée diriger. C'est ainsi que le clairvoyant journaliste Massot, porte-parole du romancier, déclare avoir assisté à la formation du « ministère Silviane » (*P.*, 408), en référence aux nombreuses tractations gouvernementales qui ont été menées par Duvillard et ses acolytes afin d'obtenir un premier rôle à la courtisane.

Il y a donc une certaine opposition entre les deux rives, mais celle-ci ne reprend pas les composantes traditionnelles de la rivalité gauche-droite, la plus classique mettant en contraste la bohème estudiantine et la bourgeoisie conservatrice. Elle relève plutôt de choix romanesques faits par l'auteur dans le but de centrer l'action sur un territoire limité, lequel agit comme échantillon représentatif de la société, en conformité avec les ambitions scientifiques du projet naturaliste. Autrement dit, dans *Paris*, les deux rives ne sont pas antagoniques, mais sont en rapport d'analogie en ce qui a trait aux trois principales trames interdiscursives : dans le domaine du savoir, l'atelier Froment sur la butte Montmartre répond à la salle de conférence du chimiste Bertheroy sur la rue d'Ulm; dans le domaine politique, les salons mondains des VIII<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> arrondissements jouent un rôle romanesque égal sinon plus grand que le Palais-Bourbon; de même, dans le domaine religieux, les églises de la Madeleine et du Sacré-Cœur ont un pouvoir de représentation encore plus fort que la chapelle de Saint-Vincent de Paul.

La narration conserve la bipolarité urbaine lors du passage de la description à l'action, mais déplace les deux extrémités opposées de l'axe est-ouest de Paris à l'axe nord-

sud de la rive droite occidentale<sup>222</sup>. Le récit se concentre sur deux secteurs rapprochés l'un de l'autre, le quartier de la Madeleine et le quartier de Clignancourt, plus précisément sur les environs de deux églises, l'église de la Madeleine et la Basilique du Sacré-Cœur de Montmartre. Ces deux points correspondent aux principaux champs d'activité de l'abbé Pierre Froment au début du roman, soit la célébration de la messe, à l'un des autels de la basilique, et le recueillement de dons pour ses œuvres caritatives auxquelles il tente de sensibiliser les bourgeois fortunés de la paroisse de la Madeleine. Le XVIII<sup>e</sup> arrondissement est associé au besoin de travailleurs manuels, particulièrement en ce qui concerne ses régions plus limitrophes, le VIII<sup>e</sup> à l'opulence des bourgeois parvenus, l'un et l'autre reprenant respectivement les contenus sociaux symbolisés par l'« est » et l'« ouest » des tableaux panoramiques. Cette structure symétrique relocalisée selon des paramètres plus étroits, quoiqu'elle entre en contradiction avec la présentation globale de la ville, dynamise les oppositions et resserre ainsi la trame dramatique<sup>223</sup>.

### **Montmartre**

Au départ, Pierre Froment regarde hostilement le quartier de Clignancourt. Il s'y rend malgré lui, pour accomplir les « gestes professionnels » (*P.*, 41) inhérents à son « métier » (*P.*, 42) de prêtre, que la foi n'anime plus. De surcroît, il sait que son frère Guillaume, avec lequel il n'est plus entré en contact depuis des années, y réside avec sa famille non orthodoxe. À la suite d'un attentat anarchiste au cours duquel son frère, célèbre chimiste, est blessé et, surtout, dans lequel il est impliqué, Pierre l'héberge et revient à de

<sup>222</sup> « À première vue, l'axe nord-sud (rue de la Chapelle, boulevards de Strasbourg, Sébastopol et Saint-Michel, avenue d'Orléans) sépare deux moitiés de la ville : la moitié ouest, qu'habitent les classes aisées, qui retient les grands magasins et que traversent les grands boulevards et les avenues nouvelles; la moitié est, où restent les classes populaires : quartier Saint-Marcel, Bastille, Roquette, Père-Lachaise, Belleville, la Villette, la Chapelle – et bien entendu le quartier de *L'Assommoir*, la Goutte d'or [*sic*]. La *gentry* de la plaine Monceau et des Champs-Élysées va parader au bois de Boulogne, le petit peuple pique-nique au bois de Vincennes. Mais le schéma est un peu plus complexe : les arrondissements centraux, à l'ouest du boulevard Sébastopol, restent encore peuplés. » (Henri Mitterand, *Le Paris de Zola*, Paris, Hazan, 2008, p. 110.)

<sup>223</sup> Henri Mitterand commente les délimitations cartographiques typiquement zoliennes de cette manière : « [...] Zola circonscrit et segmente toujours, ou en tout cas souvent, un terrain pour l'action, pour le drama. Et c'est bien la raison pour laquelle on ne saurait analyser et interpréter la structure dramatique des *Rougon-Macquart* sans prendre en compte la relation du programme narratif et de sa topographie. Le paysage n'y est pas une icône réaliste, impressionniste, symbolique, etc., mais plutôt un cadre régulateur, consubstantiel au système des personnages et à la logique des actions, comme l'échiquier aux pièces du jeu. La rigueur de cette fonctionnalité me semble sans exemples équivalents en dehors de l'œuvre de Zola. Espace de jeu, espace d'enjeu. Espace en allemand, du *Kriegspiel*. » (Henri Mitterand, *Zola. L'histoire et la fiction*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écrivains », 1990, p. 206.)

bons sentiments à son égard. Désireux de rassurer ses proches quant à l'évolution de son état dans sa retraite forcée, Guillaume dépêche l'abbé auprès d'eux dans sa petite maison donnant sur la place du Tertre. Bien que cet épisode montmartrois soit le deuxième du roman, c'est la première fois que la narration décrit le parcours emprunté par Pierre pour s'y rendre, à partir de Neuilly, où il réside. La souffrance morale que le prêtre ressent lors de la montée vers « la maison louche de l'Ogre, où tout, certainement, le blesserait et l'irriterait » (*P.*, 188) s'augmente de la peine physique infligée par « les escaliers interminables qui mènent à la rue Saint-Éleuthère », laquelle n'est qu'une étape dans son ascension du Golgotha, car « [...] pour atteindre la maison, il fallait faire le tour, monter jusqu'à la place du Tertre, où se trouvaient la façade et l'entrée. » (*P.*, 188) Comme le montre Philippe Hamon, « les seuils, chez Zola, ont tendance à pétrifier, à immobiliser, ou à faire boiter le personnage, à les intimider<sup>224</sup>. » Pierre découvre à sa grande surprise une demeure « d'une sérénité et d'une douceur infinies » (*P.*, 188) dont les habitants l'accueillent chaleureusement. À mesure que s'opère le processus de son assimilation à la famille de Guillaume Froment<sup>225</sup>, le trajet présente de moins en moins de difficultés. La narration de sa troisième visite indique simplement qu'il « gravi[t] les pentes ensoleillées de Montmartre. » (*P.*, 393)

Le quartier que représente l'auteur de *Paris* subit de profondes mutations. Annexé récemment à la capitale, tout en demeurant excentré, il est encore empreint de ruralité dans les premières décennies de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Autour de la basilique du Sacré-Cœur « encore en construction » (*P.*, 41) Montmartre s'urbanise :

Il y avait là tout un quartier neuf en construction, le long des larges voies ouvertes, depuis les grands travaux du Sacré-Cœur. De hautes et bourgeoises maisons se dressaient déjà, au milieu des jardins éventrés, parmi des terrains vagues, entourés encore de palissades. Et, avec leurs façades cossues, d'une blancheur neuve, elles ne faisaient que rendre plus sombres, plus lépreuses, les vieilles bâtisses branlantes

<sup>224</sup> Philippe Hamon, *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, 2<sup>e</sup> éd. revue et corrigée, Genève, Droz, 1998, p. 218.

<sup>225</sup> Sur le passage du statut d'intrus au statut d'inclus, cf. *ibid.*, p. 229 *passim.* : « La narrativité, comme la psychologie des personnages, doit donc être pensée d'abord, chez Zola, en termes de territorialité. Toute action d'un personnage est, soit instauration d'une clôture, soit effraction ou effacement d'une clôture. Toute victoire, tout sentiment d'un personnage y est occupation d'un lieu désiré précis, et toute défaite est souvent expulsion vers un ailleurs, ou mise en réclusion dans un lieu imposé. Être victorieux, c'est exclure les autres, ou être momentanément, dans une phase d'assimilation de l'intrus par les autochtones, inclus dans un lieu au point que l'acteur individualisé et l'actant collectif deviennent interchangeable. »

restées debout, des guinguettes louches aux murs sang-de-bœuf, des cités de souffrance aux bâtiments noirs et souillés, où du bétail humain s'entassait. (*P.*, 48)

Selon un processus aujourd'hui courant de « gentrification », les bourgeois gagnent cet arrondissement traditionnellement populaire, accentuant du coup leur emprise sur la ville et la ségrégation sociale. La juxtaposition des deux types d'habitations au sein du même secteur renforce les oppositions dépeintes à grands traits par l'antagonisme est-ouest. Dans la cartographie romanesque, Montmartre fait la jonction entre le passé, agraire puis provincial, et le futur de la ville toujours en friche et en expansion, recoupant le présent par moyen terme. S'il n'est généralement pas considéré comme métonymique de la ville de 1898 – la focalisation sur cette partie de la capitale peut surprendre pour un livre intitulé *Paris* – le XVIII<sup>e</sup> arrondissement incarne mieux le progrès que l'ancien Paris ou que – déjà – le Paris haussmannien, lesquels sont figés dans leur historicité au point de rendre plus difficilement envisageables de nouveaux aménagements urbains d'envergure. Ouvert aux changements, ce quartier est le berceau de la modernité et bientôt des avant-gardes de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Il n'est pas anodin que ce soit en ces lieux rénovés que Pierre Froment se métamorphose, abandonnant son froc lourd d'un passé presque révolu pour naître à la vie contemporaine.

Cet espace, comme plusieurs autres, est construit littérairement selon le principe de la territorialité des personnages étudié par Philippe Hamon : « Chez Zola, l'espace [...] non seulement construit le personnage (la fameuse "influence" du milieu sur l'individu), mais est d'abord construit *par* le personnage, qui semble toujours délégué à la fabrication de son "cadre"<sup>226</sup>. » Dans le récit, Montmartre est essentiellement associé à la famille de Guillaume Froment. Sa demeure et, surtout, l'atelier adjacent constituent le cœur du quartier. Sis sur le sommet de la butte, ils « domin[ent] l'océan des toitures » (*P.*, 394) de « l'immensité de Paris », en offrent une vue synthétique permettant d'en constater les articulations et les oppositions; les Froment sont ainsi aux premières loges pour assister aux diverses évolutions de la capitale. Par un effet métonymique, les valeurs des Froment correspondent à celles du Montmartre que Zola a choisi de représenter. Le travail se situe au sommet de l'échelle axiologique de ces êtres de logique et d'amour du prochain. Ces derniers habitent la plupart du temps l'atelier que Guillaume a lui-même édifié, où ils

---

<sup>226</sup> *Ibid.*, p. 213.

œuvrent en commun<sup>227</sup>. Leur fréquentation culpabilise Pierre quant à son oisiveté nouvelle de prêtre en déroute et lui inspire la clef de sa « nouvelle religion ». La famille Froment est étroitement liée à l'usine Grandidier, située rue Marcadet, tout près de leur maison, et où l'un des fils de Guillaume travaille. En dépeignant cette usine, le romancier montre un visage moderne du quartier ouvrier, éloigné du misérabilisme qui lui est souvent accolé. Dans cet établissement où sont produites des bicyclettes, bientôt des moteurs d'automobiles, le travail manuel s'accomplit dans la joie et dans le respect des ouvriers. Les environs de l'usine sont également marqués par le travail et positivement connotés : « [Pierre] avait encore en lui l'agitation ouvrière du quartier, le bourdonnement de l'usine, toute cette activité débordante de ruche. » (*P.*, 222-223); « Le soleil montait à l'horizon, toute la fourmilière était dehors, la journée laborieuse recommençait, avec sa dépense continue d'énergie, de courage et de souffrance » (*P.*, 532), souffrance inhérente et, dans une certaine mesure, nécessaire à la production que la narration ne nie pas, sans non plus l'amplifier.

En plus de se déployer à partir de l'atelier Froment, l'espace romanesque du XVIII<sup>e</sup> arrondissement est construit autour d'un symbole au sens bien différent : le Sacré-Cœur de Montmartre. Le temple « domine » aussi la ville, mais l'auteur joint cette fois l'idée de soumission<sup>228</sup> à celle de culmination :

[...] la basilique [...] se dressait près d'eux, dans sa masse géante, inachevée, carrée et trapue, en attendant le dôme qui la couronnerait. [...] I]l n'y a là qu'un défi à la raison, à la vérité, à la justice, un colossal édifice qu'on a dressé le plus haut possible, comme une citadelle de l'absurde, dominant Paris, qu'il insulte et qu'il menace. (*P.*, 445)

Alors que l'atelier, maintes fois caractérisé par son « ouverture » sur « la mer sans bornes des toitures » de Paris, donne au protagoniste l'impression de plonger dans la ville, de

---

<sup>227</sup> Il en est de même dans plusieurs romans de Zola. Maria Scarpa souligne cet aspect dans son analyse du *Ventre de Paris* : « Rien d'étonnant à cela dans la mesure où la population que Zola choisit de décrire est très clairement marquée par une "culture du travail", et un travail plutôt matériel. Outre le fait que même les petits-bourgeois du texte exercent une profession concrète (les charcutiers sont des *artisans* de la chair de cochon), ils habitent en général sur leurs lieux de travail (ainsi l'appartement des Quenu est situé juste au-dessus de leur boutique) et sont décrits dans leur activités. Ne rien faire, dans ce milieu, est une forme d'aberration comportementale; ainsi peut-on comprendre l'agacement de Lisa quand Florent ne trouve pas d'emploi. » (Marie Scarpa, *Le Carnaval des Halles. Une ethnocritique du Ventre de Paris de Zola*, *op. cit.*, p. 134-135.)

<sup>228</sup> Le terme « couronnement » et ses déclinaisons (« couronne », « couronné », etc.) s'ajoutent aux diverses variations autour du mot « domination » pour accentuer l'idée de règne d'une fraction du pouvoir catholique sur la capitale française.

mieux la comprendre ainsi vue de haut, l'« écrasante » basilique, cette « borne géante » (*P.*, 513), « bouch[e] [un] coin de l'horizon » (*P.*, 243) et entre en discordance à la fois avec Paris, qu'elle injurie, et avec les idéaux égalitaristes de la religion nouvelle prônée par Pierre Froment. Selon l'historien François Loyer, les jugements de « défi » et d'« insulte » ne sont pas propres à Zola, mais font plutôt écho aux conflits idéologiques succédant à la Commune et à la répression versaillaise :

Idéologiquement, son passé est lourd : voulue par la majorité catholique et royaliste au lendemain des épisodes sanglants de la Commune de Paris, la basilique est un édifice du rachat plus que la réconciliation. [...] Édifice orgueilleux dans sa forme et dans sa position, elle est une insulte permanente, un défi au pouvoir politique républicain durant toute la III<sup>e</sup> République. [...] Elle assure *a contrario* toute la culpabilité de la répression versaillaise d'après la Commune – autre mur des Fédérés que seules des immensités de prières parviendront peut-être un jour à laver du sang et des crimes de la guerre civile. [...] Le Sacré-Cœur, sous cet angle, est loin d'être le cœur véritable de la France – ou alors d'une France politiquement et socialement déchirée<sup>229</sup>...

Montmartre agit donc dans *Paris* comme le nœud synecdochique de la ville romanesque, concentrant les tensions entre les deux versants du destin auquel Zola juge que la ville est confrontée : le peuple d'ouvriers travaillant à l'éclosion d'un futur lumineux<sup>230</sup> et le symbole de l'ancienne religion, menace d'un retour à un obscurantisme dogmatique.

### ***La Madeleine***

Le « clan » antagoniste des Froment habite les environs de l'église de la Madeleine. Autour de la prospère famille du baron Duvillard, ennoblie sous Louis-Philippe, se rallient

---

<sup>229</sup> François Loyer, « Le Sacré-Cœur de Montmartre » dans Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire*, III. Les France, t. 3, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 1992, p. 451-452. Zola, qui, par le biais de son personnage Guillaume Froment, se montre plus radical dans son analyse des raisons qui sont à l'origine de l'élévation de la basilique, est également sensible aux implications de « culpabilité » et de « rachat » : « Le Vœu national, ah! certes, oui, un vœu national de travail, de santé de force et de relèvement!... Mais ils ne l'entendent pas ainsi. Si la France a été frappée par la défaite, c'est qu'elle méritait d'être punie. Elle était coupable, elle doit aujourd'hui être repentante. De quoi? De la Révolution, d'un siècle de libre examen et de science, de sa raison émancipée, de son œuvre d'initiative et de délivrance, répandue aux quatre coins du monde... Voilà la vraie faute, et c'est pour nous faire expier notre grande besogne, toutes les vérités conquises, la connaissance élargie, la justice désormais prochaine, qu'ils ont bâti là cette borne géante, que Paris verra de toutes ses rues, et qu'il ne pourra voir sans se sentir méconnu et injurié, dans son effort et dans sa gloire. » (*P.*, 511-512)

<sup>230</sup> C'est d'ailleurs dans cette maison au sommet de la butte Montmartre que naîtront les douze enfants de Marie et Pierre Froment, porteurs de l'idéal zolien des *Quatre Évangiles*.

des gens d'extractions diverses mais fortunés, de l'aristocratie décatie à la bourgeoisie parvenue, en passant par une noblesse d'empire ayant quelquefois réinvesti sa fortune dans la spéculation. Ce monde mêlé est à l'image du « vaste monument “fourre-tout”<sup>231</sup> » qu'est la Madeleine. La succession des régimes politiques jalonne sa construction, les dirigeants de tout acabit l'investissent de leurs ambitions, à telle enseigne qu'elle peut être considérée comme un symbole des fluctuations du pouvoir français aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Projetée et commencée sous Louis XV, continuée puis interrompue par Louis XVI, l'église en construction a changé de vocation sous la Révolution, qui désirait en faire le palais de la Convention nationale. Napoléon I<sup>er</sup> l'a affectée au rôle de Banque de France, de Tribunal de Commerce, de Bourse, de temple célébrant la gloire des Armées françaises, avant de la remettre entre les mains des autorités religieuses. En passe d'être cédée à la Compagnie de l'Ouest qui désirait en faire une gare, l'église recouvre son emploi initial sous Louis Philippe<sup>232</sup>.

Avant même d'être inclus dans Paris<sup>233</sup>, le quartier où s'élève la Madeleine attire une population bourgeoise et cossue : « C'est [à partir de 1238] que se place l'installation de maisons de riches bourgeois de Paris en ce lieu<sup>234</sup>. » Alors que cette partie de la capitale change de visage à la suite des travaux d'urbanisation entrepris sous la Restauration, selon les tracés de Bonaparte, les bourgeois prospères continuent à y faire construire des hôtels particuliers. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la paroisse de la Madeleine, plus que jamais le « lieu d'élection des premières fortunes de France<sup>235</sup> », a la réputation d'être la meilleure cure de l'Hexagone<sup>236</sup>. Les événements religieux (baptêmes, mariages et funérailles) qui « émotionnent » la haute société parisienne y sont célébrés en grande pompe.

<sup>231</sup> Andrée Jacob et Jean-Marc Léri, *Vie et histoire du VIII<sup>e</sup> arrondissement*, Paris, Hervas, coll. « Paris », 1987, p. 19.

<sup>232</sup> L'enceinte de la Madeleine a même abrité un marchand de vin : « Malgré les palissades, et l'encombrement des lieux, la Direction des Bâtiments n'hésita pas à louer l'enclos par parcelles à de petits artisans et les sous-sols furent même occupés en 1794, par un marchand de vin. » (*Ibid.*, p. 19 *passim.*, pour une brève histoire de la Madeleine.)

<sup>233</sup> Le quartier de la Madeleine fut intégré dans l'enceinte des Fermiers généraux en 1787. Pour plus d'informations quant à son histoire, cf. Nicolas Lacervoier, « Aux origines : la Ville-l'Évêque » dans Bruno Centorame (dir.), *Autour de la Madeleine. Art, littérature et société*, Paris, Action artistique de la ville de Paris, coll. « Paris et son patrimoine », 2005, p. 31.

<sup>234</sup> *Idem.*

<sup>235</sup> Bruno Centorame, « L'évolution générale » dans *ibid.*, p. 185.

<sup>236</sup> « Au sein des paroisses parisiennes, la Madeleine se distingue à tous égards. Son église n'est certes que la douzième de Paris par la taille, mais elle est particulièrement majestueuse. [...] Il est remarquable que [de nombreux] ecclésiastiques [qui y ont officié] aient été promus évêques immédiatement après leur ministère à la Madeleine, soulignant ainsi que cette paroisse joue souvent un rôle de dernière marche avant l'accession à

Le second « foyer<sup>237</sup> » de *Paris* rassemble tous les visages de l'argent et du pouvoir, dont les deux plus grandes figures sont des maîtres de l'illusion. C'est d'abord l'intrigant Mgr Martha qui, fort de la réussite de « besognes restées obscures » accomplies dans les coulisses de Rome et armé de son « art de l'orateur, [de sa] diction adroite et chaude, [de ses] gestes amples de grand comédien » (*P.*, 136), s'avère un puissant pôle d'attraction dont les conférences sur « l'esprit nouveau » font courir « tout Paris » à la Madeleine. Il y célèbre le baptême catholique de la baronne Ève Duvillard, d'origine juive, « une cérémonie d'une extraordinaire pompe, un véritable gala, donné au public de tous les grands événements parisiens » (*P.*, 137) et le mariage de Camille Duvillard et de Gérard de Quinsac, emblème de la soumission de « l'une des plus vieilles familles de la France » (*P.*, 69) aristocratique à l'influente bourgeoisie financière. Dominant tout l'arrondissement de sa foi mondaine à partir de « cette chaire retentissante de la Madeleine », l'évêque poursuit sa « campagne de conquête » (*P.*, 137) parisienne en décuplant les souscriptions pour la basilique du Sacré-Cœur, s'assurant ainsi la mainmise prochaine sur cette paroisse éloignée de son ascendant.

Le baron Duvillard, son pendant séculier, règne sur Paris à partir de son hôtel de la rue Godot-de-Mauroy, voisin de l'imposante église, partageant avec cette dernière sa qualité de représentativité historique du quartier :

[Ce] royal hôtel, bâti sous Louis XIV, avait gardé toute grandeur de noblesse, comme conquis et asservi au goût jouisseur de la bourgeoisie triomphante, régnant depuis un siècle par la toute-puissance nouvelle de l'argent. [...] L'hôtel entier, évoquait sa fortune immense, son pouvoir devenu souverain, toute l'histoire du siècle qui avait fait de lui le maître. (*P.*, 61-62)

À l'image de son hôtel, comme de l'église de la Madeleine, Duvillard et les siens ont prospéré grâce à la succession des régimes, profitant de tous les revers politiques pour accroître leur prestige<sup>238</sup>. À la tête d'une série de tractations douteuses dans le cadre d'un

---

l'épiscopat. En outre, elle est aussi la paroisse qui bénéficie de la plus forte valeur symbolique » (*Ibid.*, p. 186.)

<sup>237</sup> « Les lieux sont, à la fois, les balises d'itinéraires, et des foyers de pulsions ou de répulsion, des lieux centrifuges ou des lieux centripètes. » (Ph. Hamon, *Le personnel du roman*, *op. cit.*, p. 217.)

<sup>238</sup> « Son grand-père, Jérôme Duvillard, fils d'un petit avocat du Poitou, était venu à Paris, comme clerc de notaire, en 1788, à l'âge de dix-huit ans; et, très âpre, intelligent, affamé, il avait gagné les trois premiers millions, d'abord dans l'agio sur les biens nationaux, plus tard comme fournisseur des armées impériales. Son père, Grégoire Duvillard, le fils de Jérôme, né en 1805, le véritable grand homme de la famille [...] restait un

projet de chemins de fer africains, « petit Panama » (*P.*, 90) impliquant plusieurs politiques sur le point d'éclater en scandale, le baron dissimule sa culpabilité derrière l'autorité séculaire de son hôtel, ayant force de probité. Au comble de l'affaire, menacé de toutes parts, il organise une grande vente de charité au bénéfice de l'œuvre des Invalides du travail : « Et c'était un événement considérable, une manifestation, cet hôtel bombardé qui invitait ainsi la foule à entrer, la porte cochère ouverte à deux battants, le porche libre aux piétons et aux équipages. » (*P.*, 270) Par un retournement stratégique, c'est l'hôtel anthropomorphisé, avec ses « terribles blessures [qui] apparaissaient comme des cicatrices récentes » (*P.*, 285), qui invite la population parisienne à venir scruter l'homme réifié en un symbole de la bourgeoisie capitaliste<sup>239</sup>. Identifiant la superbe de sa personne à l'aura de son hôtel, Duvillard ne manque pas de souligner que ce dernier a été attaqué par l'anarchiste Salvat. De cette façon, il associe la violence aveugle de l'attentat aux pressions que les justes font sur lui et, partant, fait sienne la vulnérabilité de sa demeure.

À l'instar de l'évêque et du baron qui recouvrent leurs ambitions de leur Madeleine respective, nombre de personnages issus du même milieu cachent leurs faiblesses sous des dehors reluisants<sup>240</sup>, souvent décrits en termes architecturaux : Gérard de Quinsac, pour citer le cas le plus éloquent, « derrière la noble façade de la race, cette grande taille, cette

---

des héros de la finance moderne par ses gains scandaleux sous la monarchie de Juillet et sous le Second Empire, dans tous les vols célèbres des spéculations, les mines, les chemins de fer, Suez. » (*P.*, 62)

<sup>239</sup> « En un siècle d'histoire, en trois générations, la royauté s'était incarnée en lui, déjà menacée, ébranlée par la tempête de demain. Et la figure, par moments, grandissait, débordait, devenait la bourgeoisie elle-même, qui, dans le partage de 89, a tout pris, qui s'est engraisée de tout, aux dépens du quatrième état. » (*P.*, 63) Cette exploration des décombres de l'hôtel Duvillard n'est pas sans rappeler les excursions que faisaient en 1871 les bourgeois dans les ruines récentes de la Commune.

<sup>240</sup> Ce type de personnage abonde dans la trilogie des *Trois villes*, particulièrement dans le second tome (É. Zola, *Rome*, éd. présentée, établie et annotée par Jacques Noiray, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1999 [1896], 975 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le signe *R.* suivi du numéro de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.) Dans *Rome*, où Zola passe en revue les ruines diverses qui s'amoncellent dans la capitale du christianisme, maints jeunes descendants de lignées glorieuses, à la complexion frêle, achèvent de dilapider les restes de la fortune ancestrale dans les vestiges de palais antiques. Il en est ainsi, par exemple, du jeune prince Dario Boccanera qui « ne vivait plus que des libéralités de son oncle le cardinal, presque toujours à court d'argent » (*R.*, 224), dans « l'absolu silence » du Palazzo Boccanera où « on croyait entendre le petit bruit discret des mites qui rongeaient depuis un siècle tout ce passé mort, qu'un coup de plumeau aurait fait tomber en poudre. » (*R.*, 144) Il préserve cependant intacte la façade de son nom illustre : « Mais, comme tous les Romains, il n'aurait mangé que du pain sec, s'il l'avait fallu, pour garder sa voiture, son cheval et son cocher. » (*R.*, 225) Cette décomposition intérieure des jeunes héritiers qui ne conservent que les apparences du bien-être atteint son comble dans *Lourdes* où une jeune femme noble, Mme Dieulafay, souffre « d'une effroyable maladie, la disparition des sels calcaires qui entraînait le ramollissement du squelette, la lente destruction des os. [...] D]iminuée, comme fondue, elle était devenue une loque humaine, une chose fluide et sans nom qu'on ne pouvait mettre debout, qu'on transportait avec mille soins, de crainte de la voir fuir entre les doigts. [...] Et, devant ce reste lamentable de femme, ce qui achevait de serrer le cœur, c'était le grand luxe qui l'entourait, la caisse capitonnée de soie bleue, les dentelles précieuses dont elle était couverte, la coiffée de valenciennes qu'elle portait, une richesse qui s'étalait jusque dans l'agonie. » (*L.*, 86)

mine fière [...] toujours menacé[e] de la maladie et de l'écroulement, [...] était] capable de toutes les déchéances. » (*P.*, 69) Tous les résidents du VIII<sup>e</sup> arrondissement mis en scène par Zola affichent une façade brillante, mais menacent ruine. Ils ne sont pas bien différents en cela de l'église qui se trouve au cœur de leur territoire romanesque. En effet, achevé en 1845, le temple religieux, inébranlable en apparence, s'effrite déjà à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>241</sup>. Ayant engouffré des sommes considérables au gré des règnes qui se sont succédé, bénéficiant d'une réputation incomparable parmi tous les diocèses de France, il nécessite pourtant toujours plus de fonds pour se maintenir en place.

*Paris* oppose ainsi deux églises métonymiques du quartier qui les entoure et du caractère des gens qui y vivent. L'une et l'autre condensent les tensions significatives de leur territoire : la Madeleine se détériore sans que son faste soit altéré, comme les résidents du VIII<sup>e</sup> triomphent encore de la justice mais assistent impuissants à « la lamentable fin de [leur] race » (*P.*, 111) en leurs fils; la construction de la basilique proclame certes la souveraineté de l'antique religion catholique sur la ville, mais laisse aussi entrevoir la possibilité de renouvellement d'un quartier encore ouvert aux changements sociaux.

### ***Topographie romanesque : deux phénomènes***

Le Paris romanesque de Zola se distribue en quartiers aux fonctions bien déterminées, pratiquement clos sur eux-mêmes. Les riches se fréquentent entre eux et sortent peu de leur cercle géographique restreint, alors que les pauvres restent parqués dans leurs quartiers<sup>242</sup> : « [...] les pauvres ne se déplacent guère, meurent où ils souffrent. » (*P.*, 203) Il n'y a que le protagoniste, l'abbé Pierre, qui, par son statut social, est appelé à traverser les

---

<sup>241</sup> « Pour autant, une apparence aussi brillante ne garantit pas une bonne santé financière. Plusieurs courriers le montrent. Ainsi, par une lettre du 2 avril 1873, le marquis d'Audiffret, président du conseil de fabrique, s'adresse au préfet de la Seine pour lui faire part des difficultés financières de la fabrique et de son incapacité matérielle à participer aux travaux de réfection du dôme de l'église de l'Assomption. Les échanges épistolaires avec l'administration municipale continuent à un rythme soutenu car les négociations au sujet des réparations à apporter à l'édifice sont constamment ouvertes. Celui-ci a beau avoir été construit sur le modèle des temples romains, ses décorations les plus fines (feuilles d'acanthé, volutes) s'altèrent dès les années 1890 faute d'avoir été réalisées dans un matériau suffisamment dur. Des fragments de pierre se détachent même de certains chapiteaux. » (Jean-Pierre Moisset, « La meilleure cure de Paris » dans B. Centorame (dir.), *Autour de la Madeleine*, *op. cit.*, p. 186.)

<sup>242</sup> « Ces principes classificatoires transparaissent et s'objectivent concrètement dans les romans eux-mêmes, où nous voyons le personnel être toujours assez étroitement confiné, le temps que dure le roman, dans des espaces ou dans des lieux "réels" bien déterminés. [...] Le personnage, chez Zola, est d'abord et avant tout un habitant, un "assigné à résidence". » (Ph. Hamon, *Le personnel du roman*, *op. cit.*, p. 206.)

frontières urbaines, à visiter tous les mondes. La narration ménage ainsi quelques incursions hors de la sphère de rayonnement propre aux deux pôles, le Sacré-Cœur et la Madeleine. Deux groupes sociaux secondaires peuvent être greffés respectivement aux Froment et leurs amis du XVIII<sup>e</sup> et aux Duvillard et leurs fréquentations du VIII<sup>e</sup> : les miséreux que l'abbé Pierre tente de secourir et les opportunistes récemment alliés au clan du baron banquier. En situant ces groupes sur la carte parisienne, Zola met de l'avant deux phénomènes urbains contemporains : la ségrégation sociale, avec tous les procédés de contrôle urbain qu'elle implique, et la « conquête de l'ouest ».

Dans le roman de Zola comme dans *Paris au XXe siècle* de Verne, peu d'élus habitent Paris : si la famille du baron Duvillard vit près de l'Opéra, à l'instar de la famille Boutardin de l'anticipation vernienne, et si quelques fréquentations de son milieu habitent près des Champs-Élysées, la plupart des personnages de *Paris* demeurent dans Neuilly, aux confins du XVI<sup>e</sup> arrondissement, à la limite de Montmartre, ou même de l'autre côté de la frontière montmartroise. Après avoir œuvré trois ans dans le quartier de la Charonne, Pierre Froment déplace son centre d'activités charitables vers une autre extrémité de Paris : il fait la rencontre de plusieurs ouvriers sans travail qui résident dans le même immeuble à logements de la rue des Saules, derrière Montmartre. Rejetés par la ville qui ne peut en faire emploi, le vieux Laveuve et la famille Salvat survivent dans « une sorte de caserne ou d'hôpital », entassés dans ce bâtiment qui « [croule] à demi » (*P.*, 48), aux portes de Paris. Brisés par le travail, sans ressources, ils ne peuvent qu'agoniser sans espoir dans cette « fange immonde » (*P.*, 48) ou accepter d'être déportés encore plus loin de la capitale, à l'asile des Invalides du travail, fondé par la baronne Duvillard et ses compagnes<sup>243</sup> sur la presqu'île de Gennevilliers, dans la banlieue nord-est de Paris.

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la ségrégation sociale atteint sa pleine expansion<sup>244</sup>; une partie importante des « indésirables » est repoussée hors de la ville, ou à son extrême périphérie, et se

---

<sup>243</sup> Conformément au motif précédemment analysé, cette institution caritative n'est en fait qu'une façade pour le rachat moral des dépenses inconsidérées de ces dames opulentes : « [L'asile des Invalides du travail constituait] une réponse retentissante et péremptoire aux mauvais esprits qui accusaient la bourgeoisie repue de ne rien faire pour les travailleurs. La vérité était qu'une magnifique chapelle, érigée au milieu du terrain, avait absorbé les deux tiers des fonds réunis. » (*P.*, 80-81)

<sup>244</sup> « Depuis les grands travaux d'Haussmann, la ségrégation sociale par quartier n'a cessé de s'accroître. Elle oppose le centre et l'ouest de Paris, résidence de la bourgeoisie et des classes moyennes, à l'est, au nord et à la périphérie de la capitale, domaines de concentration des classes populaires. Les processus économiques et politiques à l'origine de ce phénomène (la croissance démographique, source de la spéculation sur les terrains, et la peur des révoltes populaires qui impose un urbanisme autoritaire) ont été mis en évidence depuis

trouve souvent limitée dans ses mouvements urbains sinon enfermée. Dans *Paris*, le vénérable abbé Rose, fidèle ami des misérables, est lui-même contraint dans ses déplacements par les gouvernances et les chefs du clergé pour lesquels il représente une menace : « Vous savez qu'on me surveille et qu'on me gronderait encore, si l'on me surprenait à donner ainsi, sans bien savoir à qui je donne. » (*P.*, 38) Ayant suscité un scandale avec son asile de la rue de Charonne, qu'il dirigeait pour le moins maladroitement, il subit une peine de déportation *intra muros* : « Très émue, l'autorité diocésaine avait forcé l'abbé Rose à fermer son asile, et l'avait déplacé de l'église Sainte-Marguerite, en l'envoyant à Saint-Pierre-de-Montmartre, où il avait retrouvé sa place de vicaire. Ce n'était pas une disgrâce, mais un simple éloignement. » (*P.*, 39)

Chez Zola, les gouvernances exercent un contrôle sur les citadins par le biais de la ville. Ce contrôle s'exprime souvent par l'enfermement ou la fermeture sur soi, selon le côté de la clôture où les personnages se situent. Les pauvres et les agitateurs sociaux sont claustrés à l'intérieur de certains périmètres de la ville ou mis au ban de celle-ci, à l'image du révolutionnaire Barthès, « éternel prisonnier » luttant pour la liberté des autres, dont la « [marche] dans son rêve fraternel [... aboutit] toujours au cachot » (*P.*, 173) et, ultimement, à l'exil. Le retranchement relève de l'autre type d'enfermement, celui-là volontaire, propre aux bien nantis et à leurs institutions qui ressentent le besoin de se protéger. Au moment du jugement de Salvat,

toutes les grilles [du Palais de Justice] étaient closes, des barrières fermaient les couloirs, un vent de terreur soufflait par le Palais désert, comme si la magistrature eût redouté une invasion d'anarchistes, armés de bombes. On retrouvait là le frisson d'épouvante noire qui, depuis trois mois, ravageait Paris. Les deux frères durent parlementer à chaque porte, à chaque barrière, gardées militairement. (*P.*, 465)

De même, les ecclésiastiques se barricadent dans les églises « [bâties...] comme des casernes » (*P.*, 230), en conformité avec la ville qui, malgré ses théâtres et ses guinguettes, ne fait pas toujours illusion et révèle parfois, sous un pan de rideau pourpre, la froideur de ses murs nus de caserne carrée. La capitale, chez Zola, est envahie de surveillances et de

---

longtemps. Curieusement l'historiographie, si disert sur la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et le Second Empire, a partiellement négligé la période ultérieure. Comme si l'apaisement relatif des luttes sociales dans la capitale, devenues tout au plus des luttes électorales (*cf.* l'épisode boulangiste) ou de courtes bagarres (au moment de l'affaire Dreyfus) faisait décliner l'intérêt pour cette question, de sorte que ce silence ou cette indifférence apparaissent comme l'envers de l'obsession de la barricade qui motivait l'interrogation inquiète des historiens sur l'époque antérieure. L'apaisement est au contraire le signe que les mécanismes de ségrégation spatiale fonctionnent mieux, au point d'empêcher toute révolte contre eux. » (Christophe Charle, *Paris fin de siècle. Culture et politique*, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 1998, p. 49.)

filatures multiples dans un contexte où les machinations politiques et les trahisons de toutes sortes prolifèrent. Les tactiques sociales des personnages sont autant de réactions aux sources de méfiance diversifiées, au sein desquelles le complot anarchiste tient le haut du pavé. Si, peu après l'attentat de Salvat, le baron Duvillard convie la population parisienne dans son hôtel à l'occasion d'une vente de charité, il ne le fait qu'avec l'assurance du maintien de la sécurité par une « nuée d'agents en bourgeois » (*P.*, 201). Les tableaux panoramiques signalent à plusieurs reprises le couvercle qui pèse sur l'entièreté de la ville : « Du vaste ciel, couleur de plomb, tombait le deuil d'une brume épaisse. » (*P.*, 37)

Le second phénomène urbain mis en scène par Zola, la « conquête de l'ouest », selon le mot de Christophe Charle, est plus récent :

Avec la nouvelle bourgeoisie du Second Empire, ce mouvement s'accélère : les parvenus accaparent les espaces laissés libres un peu plus à l'ouest (Plaine Monceau, quartiers du Roule et des Champs-Élysées, bientôt Chaillot). Les plus nantis font construire de somptueux hôtels particuliers pour rivaliser avec les anciennes fractions de la classe dominante [...] ou des immeubles de rapport pseudo-luxueux où les couches inférieures de la bourgeoisie s'isolent du contact du peuple et se rapprochent de leurs modèles opulents<sup>245</sup>.

Dans *Paris*, la notion d'« ouest » s'applique essentiellement au XVI<sup>e</sup> arrondissement où un groupe de parvenus, qui proviennent pour la plupart de l'extérieur de Paris, voire de la France, se font construire des hôtels rivalisant de splendeur avec ceux des Parisiens d'origine, qui demeurent autour de la Madeleine. Le directeur du *Globe*, Fonsègue, « un Corrèzien, [...] ancien avocat de Tulle venu à Paris pour le conquérir » (*P.*, 100) occupe depuis le triomphe de son journal un luxueux hôtel sur l'avenue du Bois-de-Boulogne. La princesse Rosemonde de Harth, « autrichienne, bien qu'il faille en douter, dès qu'elle affirme une chose » (*P.*, 129), tient un salon avant-gardiste dans son hôtel situé sur l'avenue de Kléber où ses relations de la noblesse et de la haute bourgeoisie côtoient des danseuses exotiques et des anarchistes : « [Elle règne] à Paris, dans cet hôtel de l'avenue Kléber, qui est bien l'arche la plus extraordinaire, [...] où] le cosmopolitisme pullule en pleine extravagance. » (*P.*, 77) Un peu moins à l'ouest, rue de la Chaussée-d'Antin, l'hôtel particulier de Sylviane, demi-mondaine en passe d'être actrice grâce aux intrigues du baron Duvillard qui l'entretient, devient peu à peu un exemple de chic pour les dames du quartier

---

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 52.

de la Madeleine. Le pouvoir, en toutes ses sphères, passe lentement du VIII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> arrondissement :

Année après année, des appartements ou même des immeubles [du 8<sup>e</sup>] cessent d'abriter des familles aisées parties pour l'ouest de la capitale, et notamment le 16<sup>e</sup> arrondissement; des entreprises (hôtels, magasins de luxe, ateliers de mode...) et des administrations les remplacent, mais leur personnel n'habite pas sur place<sup>246</sup>.

Le phénomène récent d'embourgeoisement – le mot est entré dans les dictionnaires en 1867 – est très sensible dans *Paris*. Par suite, la mixité sociale s'amenuisant, les foyers de la maladie fatale dont souffre la capitale se multiplient, augmentant toujours le fossé entre les riches et les pauvres, bien au-delà de la présumée division est-ouest.

### *Mécanique de Paris*

Si les résidents des foyers ou des lieux excentrés dépeints dans *Paris* se déplacent peu, la narration relie les zones entre elles par le biais de lieux communs cristallisés dans l'imaginaire parisien et de métaphores qui embrassent la ville dans son intégralité. Zola assimile à quelques reprises la capitale française à une machine, s'inscrivant dans la lignée de Taine, qui décortique dans *Paris-Guide* les unités formant la « machine nerveuse<sup>247</sup> » urbaine, ou de Du Camp, qui passe en revue les « rouages » du « grand mécanisme parisien<sup>248</sup> ». Au retour de son équipée romaine, Pierre Froment reprend contact avec le monde ouvrier parisien par l'entremise de l'abbé Rose qui lui signale des victimes du chômage à secourir. La capitale française est alors assimilée à une machine broyeuse, inhumaine, laissant mourir ses travailleurs après les avoir usés :

Et tous déjà avaient oublié Laveuve, le misérable qui agonisait, et tous couraient à leurs soucis, à leurs passions, ressaisis par l'engrenage, retombés sous la meule, dans cette rue de Paris dont la fièvre les charriait, les heurtait en une ardente bousculade, à qui arriverait le premier, en passant sur le corps des autres. (*P.*, 85)

---

<sup>246</sup> J.-P. Moisset, « La meilleure cure de Paris », *loc. cit.*, p. 188.

<sup>247</sup> « Au soir, le boulevard fourmillant et lumineux, les théâtres étincelants et malsains, partout le luxe, le plaisir et l'esprit outrés dégorgent la sensation excessive et apprêtée. La machine nerveuse est surmenée et insatiable. [...] Cherchons, pour user l'ennui, les effets d'une pareille machine, et comptons en nous-mêmes les divers groupes par lesquels un tel état d'esprit peut s'exprimer. » (Hippolyte Taine, « L'art en France », *Paris-Guide, par les principaux écrivains et artistes de la France*, Paris, Librairie internationale, 1867, vol. 1, p. 849.)

<sup>248</sup> M. Du Camp, *Paris, op. cit.*, p. 25.

Zola ne développe pas cet aspect de la métaphore mécanique, comme le fait Jules Verne dont *Paris au XX<sup>e</sup> siècle* intègre de manière féconde l'intertexte hobbesien de la *machina* urbaine, mais ne se contente pas pour autant de reconduire ce motif littéraire sur Paris<sup>249</sup>. Comme c'est le cas pour la métaphore organique, laquelle n'est pas employée par le romancier pour distinguer les organes urbains entre eux, conformément à sa fonction conventionnelle, mais pour les associer par contagion, la métaphore mécanique ne lui permet pas de connecter les « rouages » de la ville les uns aux autres. L'auteur des *Trois Villes* travaille plutôt sur le plan de l'accumulation, explorant toutes les facettes de l'image invoquée, lesquelles lui permettent d'appréhender l'objet métaphorisé – Paris, dans le cas présent – dans sa globalité bigarrée. Lorsque la capitale est vue à travers la lorgnette d'un télescope descriptif, ou de la fenêtre de la petite maison juchée sur la butte Montmartre, elle donne bien l'effet attendu du grand « Paris moteur » (*P.*, 634); le passage à l'action, où la ville est contemplée à travers la loupe du microscope narratif, présente une juxtaposition de machines, réelles ou métaphoriques, qui définissent les lieux où elles entrent en action ou le type de rapport à la ville des personnages qui les utilisent<sup>250</sup>. L'imaginaire mécanique de Zola a beaucoup évolué au cours de la rédaction de ses trois cycles romanesques<sup>251</sup>. *Paris* est le roman où cette transition se fait la plus sensible : aux terribles machines qui perturbent la société pour hâter son accession au progrès (la bombe, la machine explosive de Guillaume, la guillotine), le récit fait succéder des machines qui engendrent l'avenir selon un rythme plus lent mais constant (les diverses machines-outils, la bicyclette, l'automobile)<sup>252</sup>.

<sup>249</sup> Sur les origines de la métaphore de Paris-machine, cf. P. Citron, *La poésie de Paris, op. cit.*, II, p. 427.

<sup>250</sup> C'est aussi la thèse que défend Jacques Noiray, qui affirme au sujet de l'œuvre romanesque zolienne que « l'imagination de Zola, après avoir animé et fait fonctionner, dans le grand corps de Paris, ces objets méta-techniques que sont les Halles, le grand magasin ou l'Universelle, a été conduite à faire la somme de ces énergies particulières dans une totalité dynamique englobant la ville entière. L'image de la Ville-machine, telle qu'elle apparaît dans Paris, représente la synthèse et l'aboutissement des images des machines qui la composent. » (Jacques Noiray, *Le romancier et la machine. L'image de la machine dans le roman français (1850-1900). I. L'univers de Zola*, Paris, Corti, 1981, p. 285.)

<sup>251</sup> « Il y a donc, dans les derniers romans de Zola, et spécialement dans *Travail*, un retournement de l'image de la machine qui correspond à une inversion bénéfique des valeurs attachées à l'objet technique. À l'idée d'une machine cause de misère et de mort, et donc ténébreuse, se substitue l'idée d'une machine lumineuse, étroitement associée aux forces de la vie, dont le soleil représente à la fois le principe abstrait et l'unique source visible. » (*Ibid.*, p. 497.)

<sup>252</sup> Selon Noiray, l'intervention de l'objet technique « peut être de deux ordres : ou bien la machine a pour fonction de modifier violemment le cours de l'histoire, et d'entraîner l'humanité à l'avenir avec une sorte de brutalité apocalyptique; ou bien, plus discrètement mais aussi efficacement, elle est chargée d'engendrer le progrès, par un travail continu de procréation. » (*Ibid.*, p. 457.)

### *Mécanismes inhumains*

La rencontre des ouvriers sans emploi de la rue des Saules conduit Pierre d'un mécanisme destructeur à l'autre, de la sombre vision générale de la ville comme machine consommant ses mécaniciens à la « machine infernale », la bombe anarchiste, dont la menace pèse sur Paris : « [...] des bombes encore étaient annoncées, Paris devait sûrement sauter un beau matin. » (*P.*, 245) Zola crée avec le personnage de Salvat le chronotype<sup>253</sup> négatif du travailleur qui traîne une bombe dans son sac plutôt que des outils, qui est porteur de destruction plutôt que de progrès. Lors de sa première visite dans ce quartier de misère qui s'étend derrière Montmartre, le jeune abbé contemple avec pitié la trousse inutile du mécanicien au chômage, « où quelque chose faisait bosse, une pièce à reporter sans doute. » (*P.*, 52) Il admire naïvement dans le regard de l'ouvrier ce qu'il croit être de la foi dans le travail bienfaiteur : « [il avait ] les yeux de nouveau fixés sur le sac, comme s'il y avait eu là, avec les outils, la guérison du monde. » (*P.*, 53) Lorsqu'il comprend – trop tard – qu'il s'agit d'un engin explosif, Pierre élève ce sac détourné de son utilisation originelle en symbole de la « question sociale » sévissant en France au XIX<sup>e</sup> siècle, il revoit sans cesse en esprit « la bombe gonflant le sac à outils, que le chômage faisait vide et inutile. » (*P.*, 155) Cette image prend toute son ampleur au moment où l'anarchiste fait le choix entre la recherche désespérée d'un travail et la tentation de redresser la société par la violence : « [...] il avait jeté [son sac à outils au fond de la Seine] dans une haine brusque du travail qui n'arrivait même pas à le nourrir, lui et les siens, ne gardant que la bombe, afin d'avoir les mains plus libres. » (*P.*, 256) L'abbé est profondément heurté par l'ironie de la fausse liberté des mains de cet ancien travailleur manuel que le chômage contraint à se munir d'instruments ravageurs.

La destruction de la ville est omniprésente dans tous les discours de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Les bombes ne se trouvent pas seulement dans les sacs à outils des mécaniciens désœuvrés, mais aussi dans les plans des scientifiques censés travailler à

---

<sup>253</sup>Sur la notion de « chronotype », cf. la note 21 du chapitre d'introduction (p. 8). Le manœuvre transportant une bombe dans son sac à outil peut être lu comme un chronotype du roman naturaliste sur la révolution ouvrière en tant qu'il caractérise l'état du travailleur par rapport à la machine au moment de l'essor du capitalisme et de la révolution technique et scientifique. Ce type de personnage indique également une manière de comprendre *Paris*, lequel agit dans le milieu littéraire de l'époque comme une bombe symbolique à la fois par le côté choquant pour plusieurs des sujets qui y sont abordés et des personnages qui y sont présentés (l'adultère, l'anarchie, le prêtre défroqué, la femme libre, etc.) et par l'éclatement que Zola fait subir aux traditionnelles images littéraires de la capitale parisienne.

l'avènement du progrès. Le chimiste Guillaume Froment, le frère aîné de l'abbé, invente une poudre explosive pour l'emploi de laquelle il a conçu une « machine infernale » plus sophistiquée que la bombe artisanale fabriquée par l'anarchiste Salvat, « un engin de guerre, des bombes lancées par un canon spécial, dont l'usage devait assurer une foudroyante victoire à l'armée qui s'en servirait » (*P.*, 266-267), « un engin terrible [...] qui demain détruirait des villes. » (*P.*, 508) Il destine l'arme à un double emploi urbain : détruire les villes ennemies et faire régner « Paris, cerveau du monde » (*P.*, 267), auquel il souhaite l'offrir. Révolté par les iniquités qui pullulent dans la capitale, il décide cependant de retourner son arme contre elle. Il hésite d'abord quant au choix du centre à partir duquel doit exploser sa machine dévastatrice : il élit puis rejette tour à tour l'Opéra, la Bourse, le palais de Justice et l'Arc de Triomphe pour des raisons idéologiques (leur symbolique est « bien restreint[e] », *P.*, 593) et pour des raisons techniques (« les approches étaient impossibles », *P.*, 593). Guillaume opte finalement pour la basilique du Sacré-Cœur et vise, par extension, tout le quartier de Montmartre, qui abrite dix mille pèlerins venus pour la première fois en ce lieu. Son choix repose sur un sentiment d'absurdité face à la construction de ce coûteux obstacle à la « grande marche en avant du progrès » :

[...] on n'imagine pas de non-sens plus imbécile, Paris, notre grand Paris, couronné, dominé par ce temple bâti à la glorification de l'absurde. [...] Ils veulent que Paris se repente, fasse pénitence d'être la ville libératrice de vérité et de justice. Non, non! il n'a qu'à balayer tout ce qui l'entrave, tout ce qui l'injurie, dans sa marche de délivrance... [...] Et qu'il écrase sous ses ruines le peuple de ses fidèles, pour que la catastrophe, telle qu'une des anciennes révolutions géologiques, retentisse aux entrailles de l'humanité, la renouvelle et la change! (*P.*, 594)

Le chimiste partage cette répulsion avec nombre de ses contemporains. L'historien François Loyer rappelle que « l'histoire [du Sacré-Cœur] de Montmartre, c'est un peu celle de l'autre France, rurale et catholique, dans le conflit qui l'affrontait avec la société nouvelle, urbaine et athée, issue de l'industrialisation. Elle représente un extraordinaire sursaut de refus contre le changement des cultures et des mentalités à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle<sup>254</sup>. »

Zola rédige le troisième volet des *Trois Villes* dans la foulée d'une série d'attentats anarchistes qui ont traumatisé les Parisiens<sup>255</sup>. Les récits d'explosifs cachés dans le sous-sol

<sup>254</sup> F. Loyer, « Le Sacré-Coeur de Montmartre », *loc. cit.*, p. 460.

<sup>255</sup> Émile Zola s'inspire notamment des attentats d'Auguste Vaillant, qui lance une bombe au palais Bourbon le 9 décembre 1893, et d'Émile Henry, responsable de l'attentat du 12 février 1894 au café Terminus de la gare Saint-Lazare. Le romancier s'est également intéressé à Ravachol. Il évoque à plusieurs reprises un « terrible souffle de contagion révolutionnaire. » (*P.*, 595) Sur ce sujet, cf. Jean Maitron, *Le mouvement*

de Paris foisonnent dans l’imaginaire urbain de l’époque. Ce motif anxiogène est récurrent dans la prose qui a pour sujet la capitale française depuis la Révolution française<sup>256</sup>. Les « machines infernales » et « engins destructeurs » font miroiter la possibilité d’une appropriation du territoire urbain par un individu, un groupe automandaté par une idée<sup>257</sup>. Dans le cas de l’acte terroriste presque perpétré par Guillaume Froment, cette perspective est doublée d’un vœu qui lui est encore plus cher, celui d’accélérer le cours du progrès : « Pas une phase du monde ne s’était produite, sans que des milliards d’êtres fussent broyés. [...] Il faudrait agir] comme le volcan qui change le sol, en laissant à la vie le soin de refaire une humanité. » (*P.*, 595-599) De même que Salvat croit faire avancer la cause des miséreux en lançant une bombe sur l’hôtel Duvillard, le scientifique espère « tuer » la guerre (*P.*, 597) et renouveler l’humanité en faisant exploser la basilique et ses alentours, en ravageant Paris.

Ces deux types d’engins dévastateurs peuvent mener à une autre « machine » tout aussi meurtrière : repris par la justice à la suite de son attentat anarchiste, Salvat est condamné à la guillotine : « Quoi? s’indigne Pierre, c’était ça, la machine à venger la société, la machine à faire des exemples! » (*P.*, 523) Étroitement liée à l’histoire de Paris, elle est d’abord conçue comme instrument d’égalité, conférant à tout individu le droit de mourir noblement et de voir ses souffrances abrégées, et comme accélérateur de progrès. Elle est rapidement associée à la Terreur, face sombre de la Révolution, et considérée comme l’outil par lequel la France opère alors un retour à la barbarie. De la même façon que les églises de la Madeleine et du Sacré-Cœur synthétisent les caractéristiques négatives

---

*anarchiste en France*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1992, 2 vol.; Jean Préposiet, *Histoire de l’anarchisme*, éd. revue et augmentée, Paris, Tallandier, coll. « Approches », 2005, 510 p.; Vivien Bouhey, *Les Anarchistes contre la République 1880-1914*, Paris, Presses Universitaires de Rennes, 2008, 491 p.

<sup>256</sup> « Dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, Louis-Sébastien Mercier est terrifié à l’idée de savoir que de considérables quantités de poudre sont entreposées au cœur de la capitale. » É. Fournier, *Paris en ruines*, *op. cit.*, p. 47-48. À propos de l’année 1889, Marc Angenot souligne que « les crimes anarchistes commencent à défrayer la chronique judiciaire. [...] on recense occasionnellement quelques exploits d’“anarchistes dynamiteurs”. » M. Angenot, *1889*, *op. cit.*, p. 462. Émile Zola intègre cette part de l’imaginaire urbain dans sa narration : « Ou bien il s’agissait d’une stupéfiante invention, un égout du côté de la Madeleine, dans lequel des anarchistes étaient descendus, minant tout le quartier, apportant des tonneaux de poudre, un volcan où devait s’engloutir une moitié de Paris. Ou bien on affirmait qu’on tenait la trame d’un immense complot, enserrant l’Europe entière, du fond de la Russie au fond de l’Espagne, et dont le signal partirait de la France, un massacre de trois jours, les boulevards balayés par la mitraille, la Seine rouge, roulant du sang. » (*P.*, 201)

<sup>257</sup> Guillaume Froment affirme à ce sujet : « Si je meurs, si je disparais, c’est pour que l’idée triomphe... » (*P.*, 598)

de l'arrondissement dont elles sont le cœur, Zola en fait le noir symbole du quartier de La Roquette où Salvat subit sa peine de mort :

Guillaume sentit que la guillotine était là bien à sa place, dans ce quartier de misère et de travail. Elle s'y dressait chez elle, comme un aboutissement et comme une menace. [...] Et n'était-elle pas chargée, chaque fois qu'on la plantait au milieu de ces rues ouvrières, de tenir en respect les déshérités, les meurt-de-faim, exaspérés de l'éternelle injustice, toujours prêts à la révolte? On ne la voyait point dans les quartiers de richesse et de jouissance, qu'elle n'avait pas à terroriser. Elle y serait apparue inutile, salissante, dans toute sa monstruosité farouche. (*P.*, 524)

De pair avec le quartier de la Charonne, ce secteur du XI<sup>e</sup> arrondissement représente l'est dans *Paris*. En faisant de ce foyer révolutionnaire le lieu de l'exécution des agitateurs, les gouvernances de la capitale espèrent marquer la fin d'un type de mouvement social, prétendent proclamer la défaite définitive des révoltes ouvrières. Elles renforcent à tout le moins les iniquités sociales et territoriales en plus de participer au maintien du pouvoir des riches. Salvat subit l'exclusion urbaine jusque dans son exécution; refoulé par la ségrégation sociale dans une zone miséreuse aux portes de Paris, il est guillotiné dans un quartier périphérique, devant la prison de la Grande Roquette<sup>258</sup> : « [...] cet homme, qui avait jeté sa bombe, fou de misère, fût guillotiné là, sur ce pavé de misère. » (*P.*, 524)

### ***Moteurs du futur***

Les machines zoliennes peuvent aussi être porteuses d'avenir. La mécanisation moderne travaille à la libération de l'homme, au soulagement du travailleur. La « trépidation des machines » de l'usine Grandidier à Montmartre, l'autre quartier ouvrier de *Paris*, permet une production moins pénible et plus rentable, respectant la dignité humaine des mécaniciens, lesquels ne sont pas considérés comme du bétail à délaisser après usage à l'instar de ceux des autres ateliers, ou du vieux Laveuve de la rue des Saules que Pierre n'est pas parvenu à sauver, cette « bête déjetée par les fatigues du métier, éclopée, écroulée,

---

<sup>258</sup> De la place de Grève à la place de la Révolution, en passant par la place du Carrousel, le lieu d'exécution par la guillotine a été peu à peu excentré par les gouvernances, jusqu'à atteindre la place du Trône (de la Nation), puis concurremment la place Saint-Jacques et la rue de la Roquette, dès 1851. Pour l'histoire des lieux où s'est dressée la guillotine, cf. Daniel Arasse, *La Guillotine et l'imaginaire de la Terreur*, Paris, Flammarion, 1987, 213 p. Il y retrace « le (lent) processus par lequel la guillotine sera finalement soustraite aux yeux du public; après avoir, en 1832, raccourci le parcours autant que possible, on décide, en 1851, de placer l'échafaud devant la porte de la prison puis, en 1872, on supprime l'échafaud et on monte la guillotine à même le sol, réduisant considérablement la visibilité pour les spectateurs qui ne sont pas au premier rang. » (*Ibid.*, p. 138.)

bonne uniquement pour l'abattoir. » (*P.*, 54) Grandidier, au contraire, promet de secourir financièrement un vieil employé frappé de paralysie, il désire aider ses ouvriers à créer une caisse de retraites. Zola ne tarit pas d'éloges au sujet de ce patron qui a opté pour la modernisation de l'outillage de travail, il rappelle plusieurs fois la « prospérité croissante de la maison [...] dont les machines battent monnaie. » (*P.*, 575) Si Grandidier « [défend] ses droits de patron très énergiquement » (*P.*, 575), le fonctionnement mécanique de son usine prend fréquemment dans la narration l'aspect d'une solution salutaire, d'un compromis à l'orientation socialiste entre l'esclavage des « éclopés du travail, [d]es vieilles bêtes de somme fourbues » (*P.*, 104) et les utopies communistes et anarchistes : en coopération avec les « machines-outils », qui le guident de leur « respiration » presque humaine, le « peuple d'ouvriers » œuvre à une « besogne commune. » (*P.*, 572) Grâce aux divers mécanismes, le travail nécessite certes de l'« effort » (*P.*, 572), mais cesse d'être un « labeur » éreintant pour devenir une « réalisation » (*P.*, 216), une « besogne ou une « activité » (*P.*, 572), termes aux connotations positives : « la fatigue des hommes [est] soulagée, leur labeur réduit à l'effort nécessaire et suffisant. » (*P.*, 632)

L'usine Grandidier produit une « machine populaire, la Lisette, le cyclisme pour tous, comme disaient les annonces. » (*P.*, 216) Zola désigne l'objet industriel par un prénom plébéien porté par plusieurs générations de grisettes littéraires, dont le personnage phare de Béranger<sup>259</sup>. Cette machine roulante bonne amie du peuple s'oppose à la Louisette, premier surnom de la guillotine<sup>260</sup>, autre légende mécanique populaire. Article de luxe dans les premières années qui ont suivi son apparition sur le sol français, « la petite Reine » a non seulement été perfectionnée au fil du temps, mais, surtout, banalisée et rendue accessible au plus grand nombre : « [...] elle paraît porteuse des valeurs de la modernité économique et sociale, celle de la "foi" dans le progrès, la performance et la vitesse, elle apparaît aussi comme véhiculant les valeurs de la démocratie, voire du

<sup>259</sup> « Lisette, personnage créé par les chansonniers et des poètes. Chaulieu, L'Atteignant et beaucoup d'autres joyeux compères avaient chanté une Lisette. Béranger, se conformant à la tradition, en a fait le type de la grisette parisienne, de ces femmes aux amours faciles, vives, gaies, légères, insoucieuses de l'avenir, et qui ont pris la devise de la fille du régent : *Courte et bonne*. » (P. Larousse, « Lisette », dans *Grand Dictionnaire*, op. cit., X, 1873, p. 560.)

<sup>260</sup> « Louisette s. f. (lou-i-zè-te- rad. Louis). Nom qui fut quelquefois donné à la guillotine, pour rappeler qu'elle avait servi à trancher la tête de Louis XVI. » (*Ibid.*, Premier supplément, 1878, p. 1068.) On trouve ailleurs dans le même dictionnaire une autre hypothèse quant à l'origine de ce surnom : « Guillotine. Le nouvel instrument fut dans l'origine nommé quelquefois Louisette, du nom de son véritable créateur [le docteur Louis, secrétaire du collège des chirurgiens], mais plus communément guillotine, comme le pli en était déjà pris. » (*Ibid.*, t. VIII, 1872, p. 1630.)

socialisme<sup>261</sup>. » La Lisette de Zola<sup>262</sup> participe de cette démocratisation : elle se vend 150 F, alors qu'une bicyclette vaut environ 500 F dans les années 1891-1895<sup>263</sup>.

Machine populaire, elle est également un levier œuvrant au bouleversement de la sociabilité urbaine. Ce moyen de locomotion individuel, en améliorant les capacités motrices de l'homme (vitesse, équilibre, etc.), et en rendant ses déplacements plus aisés et plus rapides, modifie sa conception de la géographie urbaine. En plus de raccourcir les distances, la bicyclette permet de franchir sans peine les limites des quartiers. Son usage constitue ainsi une manière de déjouer le contrôle social des gouvernances exercé par le biais de la conformation de la ville<sup>264</sup>.

Zola ne met pas en scène d'ouvrier à vélo dans les quartiers bourgeois de la métropole, ne propose pas une telle transgression de la ségrégation urbaine. Il présente toutefois deux cyclistes encore hors normes à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, lesquels choisissent de faire fi des convenances, d'outrepasser les frontières de leur condition sociale respective pour l'amour de leur sport : l'abbé Pierre Froment et, surtout, la jeune Marie. Pour l'ecclésiastique à la foi incertaine, le vélo est un instrument de libération. La Lisette qu'il enfourche avec sa nouvelle camarade l'affranchit du poids religieux qu'il sent peser sur la ville, de la « domination » de la basilique du Sacré-Cœur et de la conquête jésuitique de Mgr Martha aux commandes du « tout Paris » à partir de l'autel de la Madeleine : « C'est l'espoir sans fin, la délivrance des liens trop lourds, à travers l'espace. » (*P*, 451) Elle lui permet de sortir de la capitale, non pas pour se réfugier seul dans sa maison de Neuilly, comme il le fait dans ses moments de grand accablement, mais pour recouvrer les bonheurs simples de la campagne dans la forêt de Saint-Germain : « la santé du grand air, l'allégresse de l'exercice pris en commun, tout ce plaisir de se sentir libres et bien portants, en pleine

---

<sup>261</sup> Philippe Rocher, « Valeurs du sport catholique, valeurs catholiques du sport. L'Église catholique et le vélo », *Le Mouvement social*, n° 192, « Circulations » (Juillet-Septembre 2000), p. 74. Rocher ajoute à ce sujet que « par le brassage humain qu'opère le nouveau mode de locomotion, prend corps en effet une nouvelle sociabilité propre aux cyclistes. Au sein de leurs associations, non seulement par une même tenue vestimentaire mais aussi et surtout par une "fraternité" aux accents parfois très républicains, les amoureux de la "petite Reine" s'inventent une forme de culture populaire nouvelle mêlant traits idéologiques et sportifs. » *Idem*.

<sup>262</sup> Sauf erreur, il n'existait pas de modèle portant ce nom en 1898.

<sup>263</sup> Philippe Gaboriau, « Les trois âges du vélo en France », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 29 (Janvier-Mars 1991), p. 24.

<sup>264</sup> Cette appropriation de l'espace urbain par le cyclisme s'accroît au cours du siècle suivant : « Au 20<sup>e</sup> siècle, le vélo est un instrument primordial pour la conquête de loisirs populaires. Un temps et un espace jusque-là séparés, interdits. La bicyclette devient le premier moyen de locomotion utile qui éloigne de l'usine, rapproche l'employé et l'ouvrier urbains de la campagne, le paysan et le travailleur rural de la ville. » (*Ibid.*, p. 23.)

nature. » (*P.*, 447) Le romancier insiste à plusieurs reprises sur le sentiment de liberté qui emplit les cyclistes, qui les ramène à un état de nature bienfaisant : « Et quelles délices que de s'en aller ainsi, d'un vol d'hirondelle qui rase le sol [...] Ils touchaient à peine au sol, des ailes leur étaient poussées [...] La brise souffle en tempête, on est parti pour l'horizon, pour l'infini, là-bas, qui toujours se recule. » (*P.*, 451)

Si la présence de ce prêtre sur deux roues choque nombre de ses contemporains<sup>265</sup> – l'excentrique princesse de Harth est troublée d'apprendre que l'abbé Froment « [pédale] au bois avec une créature » (*P.*, 551) – celle d'une femme en pantalons sur sa monture leur paraît rien moins que scandaleux en ce tournant du XX<sup>e</sup> siècle. Zola s'inscrit dans la tourmente d'un débat social virulent lorsqu'il retrace longuement les escapades en vélo de Marie<sup>266</sup>. Le cyclisme au féminin advient dans le sillage de l'émancipation des femmes, laquelle passe par l'accès à l'éducation et l'ouverture de professions jusque-là considérées comme masculines. Le vélo apparaît alors comme l'instrument de libération et de conquête de l'espace public, et plus précisément d'appropriation du sol urbain. Catherine Nesci, dans *Le flâneur et les flâneuses : les femmes et la ville à l'époque romantique*, commente la géographie sexuée de l'espace au cours de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle : « La grande ville dessine un partage du masculin et du féminin, avec des lieux de sociabilité différents pour hommes et femmes selon leurs classes sociales respectives<sup>267</sup>. » Les bourgeoises comme les femmes de noble extraction, lorsqu'elles ne sont pas accompagnées par un homme, sont confinées la plupart du temps à l'espace privé. Nesci souligne l'« aspect transgressif du passage de la femme dans l'espace urbain<sup>268</sup> » ainsi que sa relégation dans l'imaginaire social de l'époque à son « triple statut surexposé d'objet de désir [passante], de corps en vente [prostituée] et de spectacle dans la ville [personnage en puissance]<sup>269</sup>. »

---

<sup>265</sup> « [...] Il s'en faut de peu pourtant pour que l'anathème ne soit jetée par l'Église catholique contre la bicyclette et le vélo. Car si l'on voulait bien à la fin du siècle tenir compte, pour mieux l'accompagner, de l'engouement de la jeunesse, l'usage de la machine par un prêtre suscite alors, et pour longtemps encore, la controverse. Aux yeux des réfractaires, en effet, un homme en soutane n'a pas à se jucher sur ce nouveau mode de locomotion à deux roues. En Italie, dans l'un de ses mandements, le cardinal Sarto, futur Pie X, défendait ainsi en 1893 à ses prêtres d'en user. » (Ph. Rocher, « Valeurs du sport catholique [...] », *loc. cit.*, p. 71.)

<sup>266</sup> Sur le cyclisme au féminin et sa réception en France, cf. l'excellent article de Christopher Thompson et Fiona Ratkoff, « Un troisième sexe? Les bourgeoises et la bicyclette dans la France fin de siècle », *Le Mouvement social*, n° 192, « Circulations » (Juillet-Septembre 2000), p. 9-39 *passim*.

<sup>267</sup> Catherine Nesci, *Le flâneur et les flâneuses : les femmes et la ville à l'époque romantique*, Paris, ELLUG, coll. « Bibliothèque stendhalienne et romantique », 2007, p. 18.

<sup>268</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>269</sup> *Ibid.*, p. 34.

La « vélocipédomanie » contribue à modifier le rapport des femmes à l'espace public, partant, à la ville. Des femmes de toutes les classes sociales se passionnent pour ce nouveau sport. La pratique cycliste, à ses débuts, génère une nouvelle forme de galanterie masculine, les compagnons de route des novices féminines se démenant pour leur assurer l'encadrement, voire la protection qu'ils croient nécessaires<sup>270</sup>, lesquels relèvent souvent d'un désir masculin de contrôle. Mais le vélo n'en demeure pas moins un moyen de locomotion individuel qui demande de la part de celui ou, dans le cas présent, de celle qui le monte de l'adresse, de l'équilibre et, élément des plus importants pour la circulation urbaine, de l'attention. La cycliste en herbe doit donc apprendre à manœuvrer son engin au milieu de la foule grouillante des boulevards, qu'il faut traverser sans se faire heurter par les omnibus, les fiacres et autres voitures<sup>271</sup>.

Lors d'une promenade à bicyclette, Marie expose à Pierre ses vues sur les vertus formatrices de la machine roulante pour ses consœurs parisiennes :

Voyez ces grandes filles que les mères élèvent dans leurs jupons. On leur fait peur de tout, on leur défend toute initiative, on n'exerce ni leur jugement ni leur volonté, de sorte qu'elles ne savent pas même traverser une rue, paralysées par l'idée des obstacles... Mettez-en une toute jeune sur une bicyclette, et lâchez-la-moi sur les routes : il faudra bien qu'elle ouvre les yeux, pour voir et éviter le caillou, pour tourner à propos, et dans le bon sens, quand un coude se présentera. Une voiture arrive au galop, un danger quelconque se déclare, et tout de suite il faut qu'elle se décide, qu'elle donne son coup de guidon d'une main ferme et sage, si elle ne veut pas y laisser un membre... En somme, n'y a-t-il pas là un continuel apprentissage de la volonté, une admirable leçon de conduite et de défense? (*P.*, 450)

L'expérience du cyclisme agit comme une initiation accélérée à la circulation urbaine, préfigurant une émancipation de bien plus forte ampleur. Elle permet à la femme d'expérimenter la ville moderne au même moment que l'homme, elle lui donne ainsi un accès égal à la nouvelle conformation de Paris. D'ailleurs, c'est Marie qui prend la tête de la randonnée et non Pierre, qui ne se plie pas aux règles de la courtoisie masculine

---

<sup>270</sup> « Selon Louis Baudry de Saunier, il était du devoir de l'homme de protéger son amie de tous les véhicules et piétons que l'on trouvait sur sa route. Pour cela, il devait se placer sur la gauche de sa compagne pour pouvoir l'aider de sa main droite. Si l'homme était gaucher, il devait rester sur sa droite pour pouvoir aider son amie de son bras fort. Chaque fois qu'un véhicule approchait, il devait passer devant son amie et se mettre sur sa gauche de manière à se situer entre elle et le véhicule. » (C. Thompson et F. Ratkoff, *loc. cit.*, p. 27.)

<sup>271</sup> Le danger du trafic propre aux boulevards peut sembler exagéré pour le lecteur du XXI<sup>e</sup> siècle. Les collisions graves et accidents mortels étaient toutefois fréquents à l'époque. En témoigne l'entrée « voiture » du *Grand dictionnaire universel de Pierre Larousse* dont le troisième type de locution, lequel est suivi de plusieurs dizaines d'exemples, se lit « être écrasé par une voiture ». (P. Larousse, « voiture » dans *Grand Dictionnaire op. cit.*, XV, 1876, p. 1156.)

contemporaine, car, encore inexpérimenté, il craint les voitures. La jeune femme annonce sa décision sous forme d'injonction interrogative : « Je prends la tête, n'est-ce pas? » (P., 447) Lors de cette excursion en bicyclette, son humilité habituelle<sup>272</sup> cède le pas à une virilité de l'expression qui lui est inédite : elle s'adresse d'autorité à son compagnon en faisant fréquemment usage de l'impératif (« voyez », « mettez-en », « lâchez-la moi »). Elle remplit alors la fonction de porte-parole de l'auteur que Pierre Froment occupe généralement dans *les Trois Villes*<sup>273</sup>.

À la fin du récit, l'usine Grandidier s'apprête à faire un pas de plus dans l'avancement de la circulation urbaine moderne : Thomas Froment, le fils de Guillaume, travaille de concert avec ce dernier au développement d'une machine qui emploierait « des explosifs comme force motrice » (P., 507), laquelle laisse entrevoir l'avènement d'un Paris motorisé sinon d'un « Paris moteur » (P., 634) de la société future, comme le souhaite le prêtre défroqué. En favorisant la circulation rapide des biens et des êtres, le moteur à explosion promet de modifier durablement le rapport des citoyens à la ville qu'ils habitent et de la ville au reste du monde, ce qui signifie, dans la mesure où Zola ne remet jamais en doute la valorisation hyperbolique parisienne au XX<sup>e</sup> siècle, qu'il favorise un rayonnement encore plus large des idées lumineuses propres à l'esprit de Paris : « cette merveille [...] va encore élargir le travail de notre grand Paris, dans le monde entier. » (P., 634) Du coup, la capitale deviendra l'idéale « Paris chaudière où bout l'avenir » (P., 634), fonctionnant à la manière d'une machine à vapeur, où se condense l'énergie qui sera par la suite diffusée dans la machine sociale universelle<sup>274</sup>.

<sup>272</sup> Zola, dans le premier portrait qu'il fait de la jeune femme, insiste sur sa personnalité « obéissante, respectueuse de la volonté de Guillaume [Froment, son tuteur et futur mari]. » (P., 191)

<sup>273</sup> Madeleine Pelletier publie en 1914 une brochure jugée révolutionnaire, *L'Éducation féministe des filles*, où elle conseille aux jeunes filles des « promenades fréquentes » dans tous les quartiers de la ville à divers moments de la journée et de la nuit, vêtues en garçon lorsqu'elles se trouvent seules ou dans des lieux potentiellement dangereux. Elle recommande aussi qu'elles soient familiarisées très tôt aux techniques d'orientation dans les espaces publics, à pied, à vélo, en omnibus ou en train : « Vers l'âge de treize ans, on lui fera faire seule de petits voyages à pied ou à bicyclette dans la campagne, pour lesquels on l'habitue à trouver son chemin en se servant d'une carte. Il sera alors indispensable d'habiller l'enfant en garçon et de la munir d'un revolver dont, naturellement, elle aura appris à se servir. » (Madeleine Pelletier, *L'Éducation féministe des filles*, citée dans C. Nesci, *Le flâneur et les flâneuses*, op. cit., p. 13 *passim*.) Plus de quinze ans auparavant, Zola soutient les mêmes idées, le costume masculin et l'armement en moins.

<sup>274</sup> Sur la volonté de régulation du monde par la machine parisienne, elle-même « réparée » à la suite de ses divers « détraquements », Jacques Noiray écrit que « tout se passe comme si l'imagination de Zola se détachait à la fin de la machine en tant qu'objet concret, réel ou métaphorique, technique ou méta-technique, mais toujours puissamment illustré et animé jusqu'alors, pour s'attacher désormais au principe universel et abstrait de toute machine, ce fonctionnement général dont nous reconnaissons partout dans les *Évangiles* la

### *Circulation et stagnation*

Les machines néfastes ou bénéfiques présentées dans *Paris* visent la circulation. Celle-ci peut être idéale, lorsqu'elle prend la forme de propagation d'idées révolutionnaires, ou effective, quand elle rend plus dynamique encore la motricité humaine. Leurs inventeurs espèrent tous participer à « [...] l'histoire en marche, déblayant le passé, tâchant de faire dans l'avenir plus de vérité, plus de justice et de bonheur. » (*P.*, 104) Cependant, certaines, aux moyens plus violents, provoquent plutôt un arrêt dans l'évolution, si ce n'est un recul.

Conformément au principe binaire selon lequel Zola élabore son roman, la circulation désirée et mise en œuvre par divers mécanismes s'oppose à une stagnation, qui serait propre à la vie urbaine quotidienne. Dans la capitale officiellement rénovée afin d'améliorer l'aération de ses rues, la qualité des habitations et la mobilité des résidents se multiplient les encombrements de toutes sortes : « [...] le pont de la Concorde était obstrué d'un tel encombrement que le cheval dut aller au pas » (*P.*, 117); « Puis, sur la chaussée, le long des trottoirs, entre les colonnes et les kiosques, bleus, rouges, jaunes, quel encombrement, quelle cohue extraordinaire! » (*P.*, 146); « Lorsqu'il voulut traverser la rue Scribe, un encombrement l'arrêta. » (*P.*, 150) Même lorsqu'elles ne sont pas engorgées, les rues majestueuses de Paris impressionnent tant certains citadins qu'elles les empêchent d'avancer, que ce soit pour les longer ou les traverser : « Immobile, hésitant en face de ces espaces qui s'ouvraient, Pierre se demandait avec détresse où il allait maintenant. » (*P.*, 145) Pour nombre d'entre eux, les boulevards et les grandes avenues recèlent des dangers paralysants : « Mais Pierre manqua d'être renversé. Un troupeau de crieurs débouchait, se lançait au travers de la foule, en criant les journaux du soir. » (*P.*, 147) Dans l'imaginaire parisien propre à Zola, loin de signifier la « grande marche en avant du progrès », les larges artères sont autant de voies royales vers la ruine : « Et les équipages descendaient au grand trot la triomphale avenue, et la foule coulait avec son luxe le long des contre-allées, tout ce

---

présence idéalisée. À l'image de la machine se substitue le mythe de son fonctionnement. » (J. Noiray, *Le romancier et la machine, op. cit.*, p. 472.)

monde était joyeux et superbe, sans paraître se douter qu'il y avait au bout, quelque part, un gouffre béant, où ils allaient tous culbuter et s'anéantir<sup>275</sup>. » (*P.*, 135)

Cet échec de la circulation urbaine, laquelle conduit à la stagnation ou précipite la cessation de toute vie, trouve son pendant dans le fiasco quasi systématique des entreprises sociales et politiques qui se réalisent dans la ville. Une dénonciation publique de ministres véreux entraîne de telles complications au sein du gouvernement qu'elle perpétue la situation indésirable plutôt que de l'interrompre : « La crise ministérielle, en effet, s'était éternisée. » (*P.*, 435) De même, la bombe révolutionnaire lancée par Salvat permet au gouvernement en passe d'être renversé de rester en place : « N'est-ce pas? quand l'anarchie va, tout va... En voilà une bombe qui aura arrangé les affaires de plusieurs gaillards de ma connaissance!... » (*P.*, 476) Tous ceux qui désirent bouleverser le cours des choses, accélérer l'avènement du progrès, se voient bloqués ou paralysés<sup>276</sup>. Barthès, le révolutionnaire de la première heure coincé dans l'époque moderne, « attardé dans des temps nouveaux, auxquels il ne comprenait absolument rien » (*P.*, 174), tourne en rond dans la chambre où il se cache des forces de l'ordre comme « un lion en cage. » (*P.*, 144) M. Leroi, le beau-père de Guillaume Froment, professeur exilé en raison de sa violente opposition au second Empire, subit une « attaque de paralysie, [lui laissant] les deux jambes mortes, à jamais cloué sur un fauteuil » (*P.*, 182) lors même qu'il allait accéder à la reconnaissance universitaire. À la suite de l'attentat de Salvat, duquel il est en partie responsable, Guillaume est « brûlé de fièvre, cloué sur cette couche où l'impatience le dévorait. » (*P.*, 200)

Dans toutes les sphères sociales, la narration note des désespérants « piétinements sur place [...] À ce train, il faudrait cent ans, deux cents ans, pour qu'il y eût du pain dans les soupentes où râlent les éclopés du travail, les vieilles bêtes de somme fourbues. » (*P.*, 104-105) Une partie importante du personnel romanesque de *Paris* est composé d'une série d'individus inadaptés au monde moderne, perdus au milieu des vestiges d'une époque révolue. Chez Mme de Quinsac, dans ce « vieux salon fané, un salon Louis XVI aux

<sup>275</sup> Cet extrait rappelle le passage de *Paris au XX<sup>e</sup> siècle* de Jules Verne où Michel Dufrenoy découvre la prison de la Roquette tout au bout de « l'interminable rue Saint-Maur » (J. Verne, *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 164.) ou l'allusion que fait Victor Hugo dans *Les Misérables* au sujet des « grandes rues toutes neuves » qui se terminent par la prison de Mazas (*M.*, I, 485).

<sup>276</sup> Ce motif est également présent dans *Rome* où un ancien héros garibaldien, le vieux comte Orlando Prada, perd l'usage de ses jambes à la suite d'un coup de sang : « [...] il était foudroyé maintenant, incapable de donner de nouveau son sang et son âme. » (*R.*, 207-208) Marc Angenot, dans *Le cru et le faisandé : sexe, discours social et littérature à la Belle Époque*, a montré l'efficace de ces topoï déterritorialisants.

boiseries grises [où chacun] occupait le même fauteuil depuis tant d'années » (*P.*, 109-110), le général de Bozonnet, vieillard cramponné au bonapartisme militaire, fréquente le marquis de Morigny, l'un des « derniers légitimistes sans espoir [laissant croupir] sa fortune, estimée encore à des millions, [...] immobilisée, par son refus de la faire fructifier, en la mettant au service des travaux du siècle. » (*P.*, 110) Ce dernier et les autres momies qui l'entourent, ne sont « que des ruines, les restes des vieux partis, réduits à l'impuissance presque absolue [...], [l]es derniers de cette noblesse riche encore, haute et entêtée, qui mourait sur place. » (*P.*, 114) Cette stagnation n'est pas le lot des seuls personnages plus âgés. La narration dépeint Hyacinthe Duvillard, jeune romantique attardé, comme un « androgyne avorté, incapable même des grands attentats et des grandes débauches » qui a « décidé de ne rien faire » (*P.*, 73). Ces deux hommes partagent de surcroît une infertilité annonciatrice de la « fin d'une race » : le marquis demeure fidèle à une veuve avec laquelle il n'a jamais consommé son amour alors que le fils du baron Duvillard refoule son homosexualité en clamant la « fin de la femme »<sup>277</sup>.

### ***Machinations urbaines***

De même qu'il narre la propagation de la maladie sociale à la ville entière, Zola décrit dans *Paris* une manière de contagion mécanique : la prolifération des machines dans la capitale conduit à sa propre mécanisation, Paris devenant sous la plume du romancier « machination » par son aspect artificiel, par ses décors trompeurs :

C'était une perspective d'une souveraine grandeur [...] qui élargissait les voies, reculait les monuments, leur donnait l'au-delà tremblant et envolé du rêve. Aucune ville au monde n'avait ce décor de faste chimérique et de grandiose magnificence, à l'heure vague où la nuit commençante apporte aux villes un air de songe, l'infini de l'immensité humaine. » (*P.*, 145)

Comme il a été montré, Zola multiplie dans *Paris* les ruptures entre les vues d'ensemble descriptives de la ville et l'exposition subséquente des particularités du paysage urbain. Conformément à ce principe, du parvis de la Madeleine, le panorama de la rue Royale paraît à Pierre entouré d'une aura mystique, évoquée par des termes dont les connotations soulignent la légèreté onirique du moment (« au-delà tremblant et envolé du rêve »,

---

<sup>277</sup> « Yet the “pose alanguie du renoncement universel” practised by Hyacinthe and the non-consummation of Morigny's love for Gérard's mother symbolize the non-reproductivity of a dying world. » N. White, « Reconstructing the City in Zola's *Paris* », *loc. cit.*, p. 204.

« chimérique », « heure vague », « nuit », « air de songe »), celui d'une journée finissante. L'image se complète par des notations sur la grandeur de l'espace, l'abondance des biens (« grandeur », « élargissait », « monuments », « faste », « grandiose magnificence », « immensité »), et l'ouverture vers d'autres horizons (« au-delà », « envolé », « commençante », « infini »).

Cependant, au ras des boulevards, la vulgarité des devantures frappe pour la première fois le regard de l'abbé, saisi par le contraste entre les vues de haut et de profil de la Ville lumière : « Jamais il n'avait remarqué le bariolage des façades, les glaces peintes, les stores, les trophées, les affiches violentes, les magasins magnifiques, d'une indiscretion de salons et d'alcôves, ouverts à la pleine lumière. » (*P.*, 146) Zola insiste cette fois sur la fermeture paradoxale des devantures, en raison de la transparence des vitres qui les sépare de l'espace extérieur (« stores », « salons », « alcôve »), mais surtout sur leur « magnificence » mensongère et tapageuse (« bariolage », « glaces peintes », « violentes », « indiscretion » et « magnifique », qui marque ici l'aspect éclatant, aveuglant du tableau), laquelle, loin d'évoquer la douce rêverie, plonge plutôt le spectateur dans un cauchemar luxurieux. Comme la danseuse de *l'Ève future* de Villiers de l'Isle-Adam (1886) qui avait fasciné Anderson et ébloui à son tour Lord Ewald, laquelle apparaît monstrueuse lorsqu'elle est dépouillée de son maquillage et de ses postiches, la ville se présente sous un jour ignoble quand l'électricité se braque sur ses vitrines. Nul besoin pour l'ecclésiastique perspicace de détailler les oripeaux du Paris boulevardier et d'entendre les explications d'un Edison au sujet de cette ville à l'apparence globale et aux composantes particulières discordantes : « Mais [...] c'est la même : seulement *c'est la vraie*. C'est celle qu'il y avait sous la semblance de l'autre<sup>278</sup>. »

À partir du second Empire, Paris est une ville tout en façades<sup>279</sup> : « Certes, il ne s'agit que d'un masque : derrière cette magnifique construction [de pierre], la bâtisse reste entièrement en pan de bois – planchers, cloison, façade cour [...] La façade tout entière

<sup>278</sup> Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, éd. établie par Nadine Satiat, Paris, GF Flammarion, 1992 [1886], p. 267. Les italiques sont de l'auteur.

<sup>279</sup> À ce sujet, l'historien de Paris Éric Fournier souligne la mise en scène des cérémonies d'inauguration des nouveaux boulevards : « Au centre du décor se déploie la nouvelle voie. Des deux côtés, en coulisses, restent les débris des chantiers de démolitions. Les autorités s'efforcent de camoufler au mieux ces "terrains encore vacants". "Derrière ces façades de planches se dressent ça et là, les uns de profil, les autres de face ou de trois quarts, les restes de maisons démantelées [...] On a tâché de recouvrir les ruines avec un badigeon. Mais cette couche transparente ne peut dissimuler le noir réseau des cheminées." » (É. Fournier, *Paris en ruines*, *op. cit.*, p. 31. L'historien cite *Le Siècle* du 7 décembre 1862.)

devient une immense sculpture monumentale, tournée vers la voie publique<sup>280</sup>. » C'est sur cette façade cour que se trouvent les éléments utilitaires qui ruinaient l'ornementation : tuyauterie, grilles d'aération, cordes pour étendre le linge, etc. Zola cherche à voir derrière la façade de la ville, désire percer une brèche dans le décor parisien pour montrer la vie telle qu'elle est réellement, derrière les grands portails fermés côté rue. Comme Victor Hugo qui soulève dans sa préface de *Paris-Guide* les pans du rideau pourpre du second Empire pour en montrer les coulisses, le romancier s'attache à dénoncer ce ou ceux qui se cachent derrière les simulacres<sup>281</sup> somptueux dénotant l'élégance de bon ton. C'est à la fois un trait hérité du roman picaresque et une dominante du roman au XIX<sup>e</sup> siècle revu et réaménagé par le naturalisme qui y ajoute son pathos particulier, sa scientificité, laquelle passe notamment par les inventaires exhaustifs, et sa socialité des détails accumulés, travaillant à la fois comme des indices – ils indiquent la spécificité du lieu et du milieu – et comme des valeurs – ils redirigent constamment l'action et l'évolution du roman.

Pierre Froment visite l'hôtel particulier de Silviane, comédienne et maîtresse du baron Duvillard. Il s'attarde d'abord sur « le recueillement presque religieux de cette entrée, les lourdes draperies, les clartés mystiques des vitraux, les meubles anciens baignant dans une ombre de chapelle, aux parfums épars de myrrhe et d'encens. » (*P.*, 124) Il se prend à réviser ses positions sur celle dont il avait jugé les mœurs légères, mais qui annonce une religiosité solennelle propre à surprendre l'abbé tout juste revenu du Vatican. Puis, la narration fait état du personnage qu'est en réalité Silviane : « [...] l'abominable fille qu'elle était au fond, de la perversité la plus monstrueuse, avouée, affichée, telle qu'il en pousse dans le terreau des grandes villes. » (*P.*, 119) La comédienne se sert à loisir du décor, dissimulateur ou révélateur, de la scène parisienne pour exhiber sa monstruosité ou composer un personnage adéquat aux circonstances données.

---

<sup>280</sup> François Loyer, *Paris XIX<sup>e</sup> siècle : l'immeuble et la rue*, Paris, Hazan, 1987, p. 144.

<sup>281</sup> Comme nombre d'auteurs de l'époque, Zola se sert d'une image muséale, la copie d'œuvres célèbres, pour mettre en lumière un fait social généralisé qui imprègne alors Paris, la simulation cosmétique. Le romancier présente deux artistes authentiques qui dénoncent la vogue des copies. Pierre accompagne son neveu François au musée du Louvre : « [...] il n'y avait guère là que des copistes, travaillant dans un profond silence, que troublaient seuls les pas errants de quelques étrangers. » (*P.*, 235) Ils y trouvent Antoine, le cadet Froment, artiste d'une « originalité profonde » (*P.*, 236) en train de copier lui-même un chef-d'œuvre : « - Est-ce que tu veux graver ça? lui demanda François, pendant qu'il remettait la copie du Mantegna dans son carton. / - Oh! non, ce n'est là qu'un bain d'innocence, une bonne leçon pour apprendre à être modeste et sincère... La vie est trop différente aujourd'hui. » (*P.*, 237) Plus loin, ils rejoignent l'artiste Jahan, lequel se plaint du refus de l'ange qu'il a sculpté pour le Sacré-Cœur, « trop humain », auquel les juges ont préféré un ersatz classique, « un ange correct aux ailes d'oie symétriques, avec le corps ni fille ni garçon, la tête poncive, exprimant l'extase niaise que la tradition impose. » (*P.*, 239)

### *Les châtiments : l'Incendie et le Déluge*

Zola présente la troisième métaphore cardinale du roman dès l'*incipit* : Paris est une « mer immense » (*P.*, 37). Cette image, récurrente dans *Paris*, est un poncif<sup>282</sup> depuis plusieurs décennies. Elle est d'autant moins significative lorsqu'elle est prise pour elle-même que Zola l'applique à plusieurs villes. Au moment où la narration décrit le panorama de Rome que Pierre a sous les yeux de la fenêtre du palais Prada, elle note que « la houle des terrasses, des campaniles, des dômes, avait une largeur d'océan, dans un balancement sans fin de vagues profondes et grises. » (*R.*, 848) Si l'image désigne avant tout dans *Paris* l'immensité de la capitale vue du haut de la butte Montmartre, Zola la développe de façon novatrice afin de l'intégrer à la vision de la destruction nécessaire à la reconstruction qui imprègne le dernier volet des *Trois Villes*. L'océan métaphorique représente à la fois Paris et la menace, de plus en plus rapprochée, d'engloutissement qui plane sur la capitale. Cette seconde interprétation de la métaphore stéréotypée entre en lien avec les innombrables récits d'anticipation où des explorateurs découvrent l'ancienne métropole sous les flots, telle une Atlantide ruinée.

Dès les premières lignes de son œuvre, le romancier articule deux métaphores bibliques à la fois opposées et complémentaires qui symbolisent deux façons de punir la ville fautive afin de laisser la place à l'élévation d'une nouvelle ville meilleure : le Déluge et l'Incendie. Dans l'économie du roman, le Déluge est associé à la religion chrétienne, plus précisément au fatalisme catholique, qui constitue l'un des interdiscours de *Paris* : cette image revient constamment dans le discours de l'abbé Froment et dans la narration lorsque celle-ci adopte son point de vue. Pierre redoute sans cesse l'anéantissement futur du monde présent, noyé dans sa boue pour ses péchés :

Le boulevard traversait la place du torrent de sa circulation, où venaient se heurter les afflux des rues voisines, en de continuels remous, qui faisaient de ce point le gouffre le plus dangereux du monde. Vainement les gardiens de la paix tâchaient de mettre là quelque prudence, le flot des piétons débordait quand même, les roues s'enchevêtraient, les chevaux se cabraient, au milieu du bruit de marée humaine, aussi haute, aussi incessante que la voix de tempête d'un océan. (*P.*, 149)

---

<sup>282</sup> Pierre Citron affirme que c'est l'« image la plus rebattue du Paris poétique à l'époque romantique. » (P. Citron, « Quelques aspects romantiques du Paris naturaliste de Zola », *Cahiers naturalistes*, vol. 24-25 (1963), p. 48.) Sur la métaphore Paris-Océan, cf. P. Citron, *La poésie de Paris, op. cit.*, II, p. 431-432.

En plus de la vision générale du Paris noyé, qui revient fréquemment dans le roman, la métaphore du Déluge comporte, comme celle de la machine, plusieurs petits déluges se produisant en différents endroits de la ville : certains personnages sont submergés par le flot incontrôlable, d'autres sont nettoyés, purgés de la place par le sort ou par une volonté au-dessus d'eux. Entre Mme Théodore et la petite Céline, fille du condamné Salvat, qui parcourent leur quartier « les pieds dans la boue, telles que des épaves battues par l'éternel flot des passants » (*P.*, 222) et les politiques véreux qui se demandent « comment se repêcher [eux]-mêmes, tandis que les autres se noieraient » (*P.*, 323), Pierre constate que, dans sa lutte pour la charité, il n'a « réussi qu'à [se] perdre [lui]-même, comme un navire qui coule à pic, dont jamais plus on ne retrouvera une épave. » (*P.*, 263). Tous souffrent à divers degrés du « naufrage quotidien de Paris ». (*P.*, 319)

Sur les flots rageurs qui inondent peu à peu Paris surnage le « profond vaisseau » de la basilique du Sacré-Cœur (*P.*, 41), « floraison monstrueuse d'une provocation et d'une domination souveraines » (*P.*, 510), lequel n'est pas sans rappeler le monstre marin biblique Léviathan. Si le terme « vaisseau » est d'abord employé pour sa signification architecturale, il est loisible d'y lire une filiation avec le motif aquatique dominant le roman. D'autant plus que d'autres édifices sont assimilés par la narration à des embarcations flottant sur la mer des toitures parisiennes : « Dans l'air calme, les monuments semblaient des navires à l'ancre, une escadre arrêtée en sa marche, dont la haute mâture luisait à l'adieu du soleil. Et jamais Pierre encore n'avait mieux distingué les grandes divisions de cet océan humain. » (*P.*, 242) Comme les bâtiments « Léviathan » des *Paris* de Verne et de Hugo, tous ces bateaux sont en rade ou en submersion progressive, leur stagnation représentant leur part dans la résistance au changement qui marque la France des dernières années du XIX<sup>e</sup> siècle.

Ces navires vétustes immobilisés dans l'histoire, prématurément dans le cas de la basilique encore en construction, s'opposent aux « vaisseaux d'or » du futur. Marie les imagine lever l'ancre de Paris pour faire rayonner son idéal progressiste partout dans le monde :

Je m'amusais justement [...] à suivre, là-bas, sur Paris, ces fumées que le vent couche vers l'est. On dirait des navires, toute une escadre innombrable que le soleil empourpre. Oui, oui! des vaisseaux d'or, des milliers de vaisseaux d'or qui partent de l'océan de Paris, pour aller instruire et pacifier la terre. (*P.*, 439-440)

Ces bâtiments sont reliés à l'espace aérien (« fumées », « vent », « soleil »), survolant les obstacles à la manière de l'« air navire » hugolien de « Plein Ciel », pendant du « Léviathan » échoué de « Pleine mer ». La clôture du roman laisse non seulement entrevoir l'appareillage de la flotte du progrès, mais devance l'avènement de la « navigation aérienne » qui permettra à l'homme du futur de voir « toutes les voies ouvertes » (*P.*, 631) devant lui.

L'anticipation de l'Incendie de Paris, complémentaire à celle de son inondation, remonte à une tradition aussi ancienne et fait vibrer les mêmes cordes émotives chez les citadins concernés<sup>283</sup>. Au sein du système binaire de *Paris*, la hantise du ravage de la capitale par le feu, bien que d'origine chrétienne, se rattache surtout aux manifestations sociales révolutionnaires dont les sommets sont la Commune de Paris et les attentats anarchistes de la fin du siècle. Cette image est liée à la figure de Guillaume Froment, en raison de son invention d'un nouvel explosif superpuissant; le scientifique est conquis par l'idée anarchiste de la destruction pour la reconstruction, « acceptant l'éruption du volcan toujours possible, le cataclysme qui peut toujours précipiter l'évolution lente, dans la nature. » (*P.*, 167) À première vue, Zola ne semble guère renouveler le cliché de l'incendie total de la Ville lumière, il recourt aux métaphores du volcan et de la fournaise rebattues par des décennies d'écrivains<sup>284</sup>. L'emploi qu'en fait le romancier ne déroge pas de l'usage traditionnel, y compris de celui qu'il a fait dans son œuvre propre<sup>285</sup>. Cependant, comme c'est le cas pour les quatre métaphores cardinales de *Paris*, Zola investit l'image de l'incendie parisien de nouvelles valeurs particulières à sa vision du monde.

Lorsqu'il développe l'allégorie générale du « Paris en cendre », il précise les lieux d'où partent les premières flammèches. Dès l'*incipit* de *Paris*, il en situe le foyer, pour ainsi dire, dans l'est de la capitale : « Tout l'est de la ville, les quartiers de misère et de travail, semblaient submergés dans des fumées roussâtres, où l'on devinait le souffle des chantiers et des usines. » (*P.*, 37) L'incendie est lié aux espaces de travail manuel et, partant, aux

<sup>283</sup> Pour une synthèse de l'histoire des ruines anticipées de Paris, cf. Jean-Pierre A. Bernard, *Les deux Paris. Les représentations de Paris dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champ Vallon, coll. « Époques », 2001, p. 49-84 *passim*.

<sup>284</sup> Sur les métaphores Paris-fournaise et Paris-volcan, cf. P. Citron, *La poésie de Paris, op. cit.*, II, p. 100-101.

<sup>285</sup> *La Débâcle* se termine sur la scène de la « cité en flammes » qui laisse espérer une renaissance : « Et pourtant, [...] la vivace espérance renaissait, au fond du grand ciel... » (É. Zola, *La Débâcle*, Paris, Garnier-Flammarion, 1975 [1892], p. 542.) Dans *Germinal*, Souvarine souhaite à plusieurs reprises le triomphe de « l'anarchie, plus rien, la terre lavée par le sang, purifiée par l'incendie! » (É. Zola, *Germinal* dans *Les Rougon-Macquart, op. cit.*, t. III, 1964 [1885], p. 1257.)

ouvriers qui, las d'allumer d'inutiles « cierges d'imploration [pour les laisser brûler] au fond de l'abside » (*P.*, 41) embrasent la ville maudite à coups de bombes. Zola oppose l'« héroïsme inutile » (*P.*, 45) du prêtre charitable Pierre Froment à celui du « héros » révolutionnaire, ainsi que se désigne lui-même Salvat<sup>286</sup>, qui ne croit plus aux réparations des injustices en un paradis hypothétique et exige un changement immédiat de la réalité sociale. L'ouvrier anarchiste Salvat, au nom programmatique indiquant son entreprise salvatrice inachevée de la ville en proie aux pires luttes sociales, est le moteur de l'incendie. Cet homme à la chevelure de feu s'abandonne constamment à une « rêverie incendiaire qui allum[e] ses grands yeux bleus<sup>287</sup>. » (*P.*, 52)

Le romancier ne se contente toutefois pas de présenter l'incendie révolutionnaire pour ce qu'il est. L'esthétique zolienne met en place une surchauffe symbolique par rapport à l'imaginaire social de l'époque, elle exploite la texture polysémique du motif incendiaire pour en intensifier la force sémiotique. Dans un premier temps, par les honteuses brûlures qu'elles infligent aux ouvriers, les fournaies de l'industrie et du travail industriel jouent pour l'étincelle qui va mettre le feu aux poudres. La déflagration se fait d'autant plus violente par l'adjonction à la technique usinière de la science et de ses découvertes explosives, qui peuvent produire un moteur comme une bombe. Dans un deuxième temps, l'incendie salvateur allumé dans les ateliers renchérit sur les brasiers de la Commune et alimente sa brûlante révolte des cendres éparses de la religion catholique, s'appropriant son caractère sacré. Il n'y a dès lors qu'un pas, aisément franchi par Zola, pour que l'incendie omniprésent dans le roman figure un nouveau soleil qui se lève sur Paris, avec de nouveaux prêtres adorateurs qui se distinguent de l'abbé Pierre Froment, aveuglé par les cendres de sa religion morte. Zola réhabilite ainsi le motif incendiaire, lequel, du feu destructeur, rattaché à la mémoire communarde et à l'histoire en marche de l'anarchie, devient l'astre renaissant de l'*excipit* du roman. *Paris* pourrait donc être lu comme le récit de la conversion de Pierre au culte du soleil, qui distribue équitablement sa poudre d'or sur la capitale française, et

---

<sup>286</sup> Dans une conversation avec Guillaume, Salvat définit son attentat comme un « exemple d'un grand acte donné, avec la certitude que d'autres héros naîtraient de lui, pour continuer la lutte. » (*P.*, 258) Au moment de son exécution, il s'efforce à « mourir en héros, [à]rester le martyr de la foi ardente de vérité et de justice, pour laquelle il mourait. » (*P.*, 525)

<sup>287</sup> Zola note cette caractéristique à plusieurs reprises : à propos de Salvat, le narrateur évoque ses « vagues yeux bleus, où brûlait une flamme » (*P.*, 56), « ses yeux de flamme et de rêve, incendiant sa face blême de meurt-de-faim. » (*P.*, 109) Il remarque la parité de regards entre Salvat et son jeune ami, Mathis, qui le suivra dans sa lutte révolutionnaire : se retrouvant, ils sont « tout à la violence dont leurs yeux brûlaient. » (*P.*, 60) Par les fréquents portraits psychologiques et, surtout, physiques de ces personnages, le romancier procède à une intériorisation et à une érotisation héroïque du grand soir révolutionnaire.

dont la prêtresse Marie donne naissance à son messie : Jean, futur cultivateur, vivant au rythme du cycle solaire et récoltant jour après jour la moisson dorée.

Les références à Sodome et Gomorrhe parachèvent ces deux allégories du Déluge et de l'Incendie. Présente à trois reprises dans le roman, cette comparaison sert toujours à désigner globalement la ville. Ces deux cités bibliques ne réfèrent pas uniquement au ravage par le feu dont elles ont péri. Tout se passe comme si elles résumaient dans l'imaginaire social de l'époque la somme des maux et vices urbains et des menaces qui pèsent sur les villes qui les abritent. Leur évocation permet ainsi à Zola de lier les deux punitions divines : « Et [Pierre] aboutissait enfin, au crépuscule, à ce Paris Gomorrhe, à ce Paris Sodome, s'allumant pour la nuit, pour les abominations de cette nuit complice, dont la cendre fine, peu à peu, noyait l'océan des toitures. (P., 157) Cependant, à l'instar de la foi catholique, la nouvelle religion mise en place par Zola dans *Paris* fonde son récit providentiel sur le potentiel rénovateur de ces forces destructrices.

### ***Détruire la ville***

Ces deux allégories bibliques renforcent la puissance de la « vision apocalyptique » (P., 46) qui trouble incessamment Pierre dans le Livre premier de *Paris*. Ces hallucinations sont d'autant plus vives qu'elles sont partagées par bon nombre des contemporains du prêtre. Zola souligne maintes fois dans son roman l'omniprésence dans l'imaginaire social du motif de la destruction de Paris. Il la donne pour résultat de la « belle et intelligente besogne de la presse » (P., 201) :

Mais il fallait voir les journaux sans scrupules, *La Voix du peuple* surtout, exploitant la fièvre publique, terrifiant, détraquant la rue, pour tirer et vendre davantage. Chaque matin, c'était une imagination nouvelle, une effroyable histoire à bouleverser le monde. (P., 200-201)

Si le fond de plusieurs de ces rumeurs repose sur les seules « imaginations » de la presse, il n'en demeure pas moins que de véritables attentats contre la ville sont ébauchés ou perpétrés dans *Paris*. À l'instar de Guillaume Froment qui vise le Sacré-Cœur, n'y incorporant les milliers de pèlerins que pour ébranler plus fortement la religion dont la basilique est l'emblème, les anarchistes s'attaquent à des symboles urbains plutôt qu'à des

gens : « [Salvat] expliqua que, s'il avait choisi l'hôtel Duvillard pour déposer sa bombe, c'était afin de donner à son acte sa vraie signification, la mise en demeure aux riches, aux hommes d'argent scandaleusement enrichis par le vol et le mensonge. » (*P.*, 474) L'ouvrier désire saper le pouvoir de l'Argent et de la Bourgeoisie en la demeure du baron. Il en est de même pour son camarade Mathis qui lance une bombe sur le café de l'Univers, attaquant le monde entier dans cette unique cible.

Malheureusement, les bombes anarchistes touchent rarement le bâtiment et atteignent encore plus rarement le symbole visé, mais créent ironiquement d'innocentes victimes. Alors que le fils Duvillard se pose lui-même en anarchiste<sup>288</sup>, se ridiculisant tout en dévalorisant le mouvement de révolte, une ouvrière honnête rencontre la mort dans la bombe de Salvat :

Dehors, le landau [des Duvillard] qui allait entrer, n'avait rien eu, ni un cheval atteint, ni même la caisse éraflée par un projectile. Mais, étalée sur le dos, la jeune fille, le petit trottin blond et joli gisait, le ventre ouvert [...] tandis que, tombé près d'elle, le carton, dont le couvercle s'était détaché simplement, avait laissé rouler le chapeau [qu'elle venait porter], un chapeau rose très fragile, resté charmant en sa fleur. » (*P.*, 156)

Non seulement l'anarchiste ne parvient pas à blesser durablement l'édifice Duvillard, mais il contribue par la bande à l'élévation d'une nouvelle construction inutile, les profits de la vente publique tenue à l'hôtel Duvillard devant servir à la construction d'un nouveau pavillon de l'inefficace Asile des Invalides du travail.

### ***Rudéralité***

À l'image inverse des anarchistes qui tentent de résoudre la question sociale sur le terrain du bâti urbain, la narration zolienne use à loisir de la métaphore urbaine pour peindre la ruine de la société à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Zola développe un réseau de correspondances entre le délabrement architectural et l'effondrement d'éléments de la société à partir de l'expression courante l'« édifice social », forme totalisante représentant un assemblage d'éléments épars, à la manière du corps ou de la machine, lesquels servent également aux écrivains et doxographes de l'époque à désigner tour à tour la société et la

---

<sup>288</sup> « Mais, monsieur, affirme Hyacinthe Duvillard, il me semble qu'en ces temps de bassesse et d'ignominie universelles, un homme de quelque distinction ne saurait être qu'anarchiste. » (*P.*, 78)

ville. Aux yeux de Pierre, Paris est un bâtiment menaçant ruine, peu différent de Rome dont il revient et où « il [n'avait] entendu que le craquement suprême du vieil édifice social, près de crouler<sup>289</sup> » (*P.*, 42), malgré le fait que les causes de la chute inévitable de ces deux capitales ne soient pas les mêmes. Le prêtre en vient un moment à épouser l'idée de l'anarchiste Janzen qui clame partout, en parlant de Paris, que la « maison [est] irréparable, qu'elle [croule] dans la pourriture et dans la démence, et qu'il [faut] l'abattre. » (*P.*, 252)

Cette « pourriture » urbaine résulte de la misère des nombreux chômeurs. Les travailleurs constituent selon Zola les fondations de la société. Sans elles, la construction se fissure et chute. Dans son ouvrage *Le Principe de ruine*, Danièle Sallenave établit un parallèle similaire entre les ruines d'une métropole et la santé financière de ses habitants :

Mais Rome n'était pas une grande cité moderne, une grande ville industrielle. Quand les villes modernes refont [le] chemin [de Rome], et retissent ce destin, les effets de la technique en augmentent l'horreur. Et l'idée moderne du progrès s'y voit remplacée par celle de cycle, où domine le *principe de ruine*. Car la ville où vit l'homme pauvre n'est pas une ville; l'homme pauvre ne vit pas dans une ville : il survit dans les ruines<sup>290</sup>.

De fait, la vision du progrès de Zola n'implique plus une poussée téléologique, comme c'était le cas pour les penseurs jusqu'à la fin de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, mais une révolution cyclique, dans l'optique de laquelle la mort est nécessaire à la renaissance. Janzen, l'un des principaux porte-parole des idées anarchiques dans *Paris*, applique ce type de représentation périodique à son image architecturale : « À quoi bon de tels enfantillages, des accommodages hypocrites, lorsque la maison croulait et que le seul parti honnête était de la jeter à terre, pour reconstruire de toutes pièces, avec des matériaux neufs, la solide maison de demain. » (*P.*, 250)

Comme les contemporains de l'haussmannisation ou des années qui ont suivi la Commune ont pu l'apprendre à leurs dépens, la reconstruction prend parfois beaucoup de

---

<sup>289</sup> À la fin de *Rome*, Pierre Froment entrevoit les ruines de la Rome moderne, puis celles de Paris : « Et, lorsque l'engourdissement qui monte à travers le monde vieilli aurait dépassé Rome, lorsque la Lombardie serait prise, que Gênes, et Turin, et Milan, s'endormiraient comme Venise déjà s'endort, ce serait donc ensuite le tour de la France! Les Alpes seraient franchies, Marseille verrait ses ports comblés par le sable, comme ceux de Tyr et de Sidon, Lyon tomberait à la solitude et au sommeil, Paris enfin, envahi par l'invincible torpeur, changé en un champ de pierres stérile, hérissé de chardons, rejoindrait dans la mort Rome, et Ninive, et Babylone, tandis que les peuples continueraient leur marche du levant au couchant, avec l'éternel soleil. » (*R.*, 890) L'anticipation des ruines de Paris marque l'imaginaire social français de tout le XIX<sup>e</sup> siècle. Sur ce sujet, cf. J.-P. A. Bernard, *Les deux Paris*, op. cit., p. 61 *passim*.

<sup>290</sup> Danièle Sallenave. *Le Principe de ruine*, Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 1994, p. 74.

temps à s'engager<sup>291</sup>. Les ruines demeurent dans la ville, comme un rappel de la faute, dont le contenu diffère selon le point de vue adopté sur ce qui a provoqué la destruction du bâtiment. Se produit alors un phénomène que les botanistes nomment la rudéralité. Un nouveau type de vie voit le jour sur les décombres.

### ***Ville champignon***

Dans le *Paris* de Zola, comme dans l'œuvre du même titre de Hugo, il existe deux types de végétaux croissant sur les ruines, lesquels sont à l'origine de deux métaphores sociales opposées : le champignon et la plante rudérale.

Le fungus qui pousse sur les édifices abîmés en accélère la décomposition, pourriture précipitant la pourriture :

Puis, par-dessous [les membres de la « bourgeoisie pourrie et pourrisseuse », qui maintiennent encore les apparences, *P.*, 105], quel cloaque, toute une pourriture sociale, l'argent corrompeur, la famille tombée aux drames immondes, la politique réduite à une lutte traîtresse de personnes, le pouvoir devenu la proie des habiles et des impudents! Est-ce que tout n'allait pas crouler? Est-ce que cette audience solennelle de justice humaine n'était pas une parodie dérisoire, puisqu'il n'y avait là que des heureux, des privilégiés, défendant l'édifice en ruine qui les abritait [...]? (*P.*, 471)

De manière analogue au Paris du second Empire représenté par l'auteur de *Napoléon le Petit*, des champignons grugent la capitale française mise en scène dans le dernier volet du triptyque des *Trois Villes*, œuvrant à sa détérioration « par-dessous » le rideau de la machination urbaine qui transforme les crimes en « drames » et les procès en « parodie[s] ». Pierre, le bien nommé qui possède les clefs de la ville, est le seul à entendre le craquement continu de ce « monde pourri » (*P.*, 115)<sup>292</sup>.

---

<sup>291</sup> Les délais entre le déblaiement des nouvelles avenues et la reconstruction des bâtiments ont parfois excédé de plusieurs années le règne du préfet Haussmann. De même, l'Hôtel de Ville et le palais d'Orsay, entre autres ruines de la Commune de 1871, n'ont été reconstruites que bien longtemps après.

<sup>292</sup> Cette image de pourriture est doublée de la métaphore de la fermentation : « Et, là encore, s'étendait l'horizon géant de Paris, toute une humanité en travail, la cuve énorme où fermentait le vin de l'avenir. » (*P.*, 500); « [...] l'immense Paris, à l'horizon, travaillait à l'avenir inconnu, dans le grondement de sa formidable cuve. » (*P.*, 505), etc. Cette métaphore courante dans l'imaginaire littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle (cf. P. Citron, *La poésie de Paris, op. cit.*, I, p. 100-101) devient intéressante lorsqu'on la lit à l'aune des images de rudéralité à l'œuvre dans *Paris*. La fermentation alcoolique se produit grâce à l'action de champignons microscopiques qui précipitent en quelque sorte la ruine des raisins afin d'en extraire un nouveau produit, le vin, symbole bachique de la vie immortelle.

Chez Zola, les pauvres et les ouvriers sont les pourrisseurs, non les pourris. Victimes de la pourriture sociale, contaminés par la bourgeoisie faisandée, souffrant des relents de l'ordure chic que le flot des Grands Boulevards roule tous les jours, ils en viennent à espérer la chute, à y travailler, à défaut d'autre emploi : « Et, de ces êtres gisant comme des blessés après une bataille, de cette ambulance de la vie, empoisonnée d'une puanteur de pourriture et de mort, montait une nausée de révolte. » (*P.*, 319) Cette révolte s'exprime de deux manières dans *Paris*. Le premier versant négatif de ce soulèvement concerne les insurgés issus du monde ouvrier qui essaient de se tailler un espace dans la ville à coups de bombes, de la conquérir par la violence, ciblant des lieux emblématiques tels que l'hôtel d'un riche banquier, le café de l'Univers, tous deux attaqués par les anarchistes Salvat et Mathis, ou la basilique du Sacré-Cœur, objet de l'attentat avorté de Guillaume. La révolte anarchiste est leur manière d'occuper Paris, d'imposer leur vie dans ses ruines.

Zola s'oppose à cette entreprise violente et lui préfère le « travail manuel nécessaire et rédempteur, malgré la misère, l'abominable injustice où il aboutissait. » (*P.*, 244) Dans le Paris décadent mis en scène dans le troisième tome des *Trois Villes*, où le chômage menace tous les travailleurs, les actes de rébellion paraissent à nombre d'entre eux comme la solution à leur condition injuste; plusieurs ouvriers sont tentés, à l'instar de Salvat, de remplacer leurs outils par des bombes. La foi dans le travail courageux contre toutes les vicissitudes de l'époque, vue sous cette optique, constitue le versant positif de la révolte qui point dans la capitale. Le travail allie les opprimés aux forces décuplées de tous les « travailleurs », intellectuels et scientifiques compris, leur permet de s'unir pour réaliser la révolution qu'ils souhaitent tous : « [...] de ce travailleur [le scientifique Bertheroy ...] se dégageait un tranquille et terrible évolutionniste, comptant bien que sa besogne allait quand même ravager et renouveler le monde. » (*P.*, 179) La force des termes choisis par Zola (« terrible » et « ravager ») dénote, sinon la violence, l'énergie avec laquelle s'accomplira le bouleversement social à venir. La régularité du travail n'est pas perçue dans *Paris* comme une soumission à l'ordre établi, comme un maintien du *statu quo* social, mais comme l'une des voies privilégiées de la révolution. Pendant que les bourgeois repus ne se doutent de rien, occupés qu'ils sont par le cirque ministériel et l'apparition prochaine d'une

filles publiques dans une pièce de Racine, la collectivité laborieuse s’empare de la ville et prépare le terrain de la nouvelle société à la veille d’éclorre.

Dans *Rome*, le peuple misérable agit également comme le *dry rot* des nouvelles constructions orgueilleuses en les occupant illégalement tel Gavroche dans son éléphant :

À la suite de la démolition de l’ancien Ghetto et des percées dont on avait aéré le Transtévère, de véritables hordes de loqueteux, sans pain, sans toit, presque sans vêtements, s’étaient abattues sur les maisons inachevées, les avaient envahies de leur souffrance et de leur vermine. [...] C’était à ces hôtes effrayants que venaient d’échoir les grands palais rêvés, les colossales bâtisses de quatre et cinq étages, où l’on entrait par des portes monumentales, ornées de hautes statues, où des balcons sculptés, que soutenaient des cariatides, allaient d’un bout à l’autre des façades. [...] Des linges affreux séchaient sur les balcons sculptés, pavoisaient de leur immonde détresse ces façades d’avortement, souffletées dans leur orgueil. (*R.*, 409)

Bien que faits de friture et non de marbre, les vestiges mémoriels qu’ils y laissent raillent la mémoire nationale tant célébrée alors que la ville croule autour : « Partout, les mains avaient laissé des traces graisseuses. » (*R.*, 415) Leur vie, si misérable soit-elle, réveille le sommeil des ruines, oppose une mémoire encore vive aux restes décatis avant l’heure d’une vaste opération immobilière aussi présomptueuse qu’infructueuse<sup>293</sup>.

Cette nouvelle affectation de lieux délabrés n’est pas un indice supplémentaire de déréliction, mais, au contraire, un signe de modernisation<sup>294</sup>. Au cours de son voyage dans une métropole indienne moderne, Danièle Sallenave observe une occupation similaire de palais abandonnés : « Dans la cour des deux palais que l’époque a squattérés [...] partout des trous dans les murs sont aussitôt utilisés comme si aucun espace ne devait rester vide. » Cette revitalisation de la ruine lui donne « [...] la certitude que ce n’est pas la fin d’un monde, mais le début d’un autre, le nôtre, et que rien n’est plus moderne que ce que nous voyons là : le réemploi d’un lieu par ceux qui l’on envahit. Un arbre poussé par le trou

---

<sup>293</sup> Zola, dans *Paris*, fustige les réactionnaires qui stagnent dans les ruines de l’ancien monde. Tourné vers l’avenir, il convoque la mémoire urbaine de façon ironique, de manière à accentuer la nécessité du changement, de la révolution sociale : il décrit ainsi, dans un extrait déjà cité, « un hôtel bâti sous Louis XIV [qui] avait gardé toute grandeur de noblesse, comme conquis et asservi au goût jouisseur de la bourgeoisie triomphante, régnant depuis un siècle par la toute-puissance nouvelle de l’argent » (*P.*, 61) Cet « hôtel entier, évoquait sa fortune immense, son pouvoir devenu souverain, toute l’histoire du siècle qui avait fait de lui le maître » (*P.*, 62) – le passage à l’action du roman rajoute « ... et du peuple : ses esclaves. »

<sup>294</sup> La conquête des palais désertés par la population misérable de Rome n’est pas sans rappeler les Romains qui, au tournant du Moyen Age, créaient des villages dans les vestiges d’amphithéâtres et de forums de façon à survivre aux invasions barbares : « And though the walls of Arles had been re-built by Theodoric, they were ruined again in the struggle between Charles Martel and the Arabs: after which the amphitheater at Arles, too, served as fortress, and a small medieval town grew up within it, more crowded than most, as a seventeenth-century print still shows us. » (L. Mumford, *The City in History*, *op. cit.*, p. 248.)

supérieur d'une porte-torche de bronze, signe exact des temps<sup>295</sup>. » En faisant suivre ses réflexions sur les mendiants par son commentaire sur l'arbre, l'auteure rapproche l'appropriation des demeures vides du processus de rudéralité. De façon analogue, dans *Rome*, Pierre Froment aperçoit des chèvres qui broutent dans les ruines des palais antiques, comme les mendiants survivent dans les décombres des hôtels inhabités, et les associe à la nature rudérale, toutes ces revitalisations se regroupant sous la même bannière, celle du triomphe de la Nature :

Et il vint un jour où le colossal entassement de palais et de temples, où le triomphal logis des empereurs, que le marbre devait rendre éternel, sembla rentrer dans la poussière du sol, disparut sous la houle de terre et de végétation que l'impassible Nature avait roulée sur elle. Au brûlant soleil, parmi les fleurs sauvages, il n'y avait plus là que de grosses mouches bourdonnantes, tandis que des troupeaux de chèvres erraient en liberté, au travers de la salle du trône de Domitien et du sanctuaire effondré d'Apollon. (*R.*, 257)

L'accaparement d'un espace délabré peut revêtir une signification positive lorsqu'il permet de le raviver en le revisitant. Le *squat* prend alors la forme d'une rudéralité humaine, laquelle est moins aléatoire que l'éclosion des plantes au pied des ruines. Ce ne sont pas tous les vestiges qui sont occupés et ceux qui le sont ne le sont pas simultanément. Le saisissement d'un lieu abandonné ou simplement vacant relève de la mémoire et, surtout, de l'oubli urbains. Il implique le détournement politique, volontaire ou à peine conscient, de ces anciens lieux et des objets qui s'y trouvent encore. Les nouveaux habitants tirent profit des restes, assignent une fonction autre aux débris d'installations et de mobilier, réinventent ou contrefont le mode de vie ou l'activité qui avaient cours dans leur habitation d'élection.

À la fin de *Paris*, le narrateur imagine un territoire urbain partagé également entre tous ses habitants « un même champ sans bornes, couvert de la même fécondité » (*P.*, 636), soit un terrain ouvert à tous, sans propriétés foncières. Bien qu'il n'aborde pas directement dans le dernier tome des *Trois Villes* la question de l'occupation illégale d'espaces privés ou publics, Zola laisse entendre que, dans le futur qu'il espère, la loi de l'effort seule prévaudra, que les biens appartiendront à ceux qui auront travaillé pour les produire :

---

<sup>295</sup> D. Sallenave, *Le Principe de ruine*, op. cit., p. 100-101.

« Tiens! Jean, tiens! mon petit, c'est toi qui moissonneras tout ça et qui mettras la récolte en grange! » (*P.*, 636)

### ***La moisson parisienne***

La plante rudérale succède au champignon à la fois destructeur et rénovateur. À la fin du récit, Guillaume comprend l'inutilité de l'acte anarchiste qu'il prévoyait commettre : le monde auquel il voulait s'attaquer est déjà en voie de disparition. L'*incipit* souligne la ressemblance de la capitale à peine émergée de l'hiver à un terrain ruiné : « [...] le champ sans bornes des maisons apparaissait tel qu'un chaos de pierres, semé de mares stagnantes. » (*P.*, 37) Le lexique agricole que la narration emploie laisse paraître dès les premières lignes du roman la tension dialectique entre la ruine urbaine et la croissance naturelle, laquelle s'exprime sous forme de cycles où la renaissance suit la mort.

L'imaginaire de la percée de la vie à travers les vestiges d'existences disparues pointe de diverses manières dans *Paris*. La métaphore de la nature renaissante reprise comme leitmotiv du roman est appuyée par une série de symboles : l'*incipit* figure un matin sombre d'hiver alors que l'*excipit* montre la flambée de Paris dans le soleil du soir commençant, le sculpteur Jahan oppose à sa première « maquette [de la Charité] qui s'était fendue, en séchant », « projet avorté » pour « une commande », une immense Fécondité, etc. Cette vision cyclique du cours des choses sert à expliquer les bouleversements gouvernementaux : « Longuement, il revint sur le moment historique où se produisait l'affaire, parmi tant de scandales, tant d'écroulements, lorsqu'un monde nouveau naissait si douloureusement de l'ancien, dans une crise terrible de souffrance et de lutte. » (*P.*, 482) Elle sous-tend également le processus de laïcisation de Pierre, de son abandon du froc qui pèse comme une chape de plomb sur ses épaules jusqu'à son réveil à l'amour.

Au cours de cette résurrection, les visions de déluges et d'incendies quittent peu à peu l'esprit troublé de Pierre pour laisser s'épanouir son rêve d'un Paris-germinal<sup>296</sup>, grand champ sorti de sa période de friche qu'il faut désormais cultiver :

---

<sup>296</sup> La métaphore du champ n'est pas nouvelle dans le roman parisien de Zola. Avant *Paris*, le romancier l'avait déployée dans son classique *Germinal*. Les deux romans sont en débat avec la pensée anarchiste. La vision cyclique du monde, étayée par la correspondance naturelle, sans être le fait du discours anarchiste, en demeure un élément fondateur. Dans son pamphlet *La Morale anarchiste*, Kropotkine écrit : « Laissons aux pourritures fin de siècle cette vie qui n'en est pas une » – s'écrie la jeunesse, la vraie jeunesse pleine de sève qui veut vivre et semer la vie autour d'elle. Et chaque fois qu'une société tombe en pourriture, une poussée venue de cette jeunesse brise les vieux moules économiques, politiques, moraux pour faire germer une vie

À cette heure, sous le soleil oblique de l'après-midi d'hiver, Paris était ensemencé d'une poussière lumineuse, comme si quelque semeur invisible, caché dans la gloire de l'astre, eût jeté à main pleine ces volées de grains, dont le flot d'or s'abattait de toutes parts. L'immense champ défriché en était couvert, le chaos sans fin des toitures et des monuments n'était plus qu'une terre de labour, dont quelque charrue géante avait creusé les sillons. Et Pierre, dans son malaise, agité quand même d'un besoin d'invincible espoir, se demanda si ce n'était pas là les bonnes semences, Paris ensemencé de lumière par le divin soleil, pour la grande moisson future, cette moisson de vérité et de justice dont il désespérait. (*P.*, 199-200)

Une période de transition précède cette redistribution égalitaire. Le levant, moitié travailleuse de la ville, bénéficie alors des premiers rayons et entame précocement sa germination : « Et même, c'est singulier, les quartiers riches, à l'ouest, sont comme noyés d'une brume roussâtre, tandis que le bon grain s'en va tomber, en poussière blonde, sur la rive gauche et sur les quartiers peuplés de l'est... C'est là, n'est-ce pas? que doit lever la moisson. » (*P.*, 415) Ce passage est une inversion de l'*incipit* où l'incendie ravage les seuls quartiers de l'est.

L'image du champ en vient progressivement à dominer le récit, lequel alternait auparavant les éléments propres aux trois autres métaphores cardinales de Paris. Si, au départ, elle n'est qu'une analogie abstraite où les rues droites figurent des sillons<sup>297</sup>, elle se vide lentement de son caractère métaphorique pour désigner la forme réelle que doit prendre la ville. Le roman est traversé de part en part par le désir d'échapper à Paris. En plus de ses fréquentes retraites dans sa maison sise sur une « rue écartée de Neuilly, où personne ne passait plus dès le crépuscule » (*P.*, 158), Pierre multiplie les escapades en vélo hors les murs de la ville avec ses neveux et Marie. Aux yeux de l'anarchiste Salvat, en cavale dans la capitale à la suite de son attentat, le salut ne réside pas en la foule urbaine, où il est possible de se perdre, mais, comme le « gibier » (*P.*, 369) traqué dans le Bois de Boulogne par les forces de l'ordre le comprend « instinctivement », hors de la capitale : « Il traversa [les vastes espaces découverts des pelouses de la Muette] au galop, comme un fou,

---

nouvelle. Qu'importe si untel ou untel tombe dans la lutte! La sève monte toujours. Pour lui, vivre c'est fleurir, quelles qu'en soient les conséquences! Il ne les regrette pas. » (Pierre Kropotkine, *La Morale anarchiste*, Paris, Les « Temps nouveaux », 1889, p. 26-27.) Sur les rapports entre Zola et le mouvement anarchiste, cf. Janice Best, « Le naturalisme est-il un nihilisme? », *Les Cahiers naturalistes*, vol. 44, n° 77 (2003), p. 49-57; Uri Eisenzweig, *Fictions de l'anarchisme*, Paris, C. Bourgois, 2001, 357 p.; Vittorio Frigerio, *Émile Zola au pays de l'Anarchie*, textes réunis et présentés par Vittorio Frigerio, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, coll. « Archives critiques », 2006, 158 p.

<sup>297</sup> « C'est Paris ensemencé par le soleil, et voyez quelle terre de labour, que la charrue a creusée en tous sens, ces maisons brunes pareilles à des mottes de terre, ces rues profondes et droites comme des sillons. » (*P.*, 415)

se dirigeant instinctivement vers Boulogne, avec l'idée que la seule sortie possible était de ce côté. » (*P.*, 351) Même lorsqu'ils vivent au sein de la métropole, certains personnages s'efforcent de réduire leur contact avec l'urbanité moderne, que ce soient les membres de la famille de Quinsac qui ont fait vœu de « se tenir à l'écart » (*P.*, 69) dans leur « salon gris et morne, où l'on se serait cru à des milliers de lieues du Paris actuel » (*P.*, 112) ou Guillaume « qui vivait à l'écart, en révolté » (*P.*, 40), sortant peu de sa petite maison de Montmartre.

Ce dernier quartier représente le meilleur compromis face à l'impossibilité fondamentale de vivre heureux en ville, rencontrée par les personnages de Zola comme par ceux de Jules Verne dans *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*. Montmartre jouit de tous les avantages de la province tout en étant inclus dans Paris : « Des enfants jouaient sur la place, une place carrée de petite ville de province, plantée d'arbres maigres, bordée d'humbles boutiques, la fruitière, l'épicier, le boulanger. » (*P.*, 188); « Sur la place du Tertre, si provinciale, si calme, la petite maison semblait dormir, dans une paix profonde. » (*P.*, 394); « Ah! quelle paix délicieuse, chez le bon abbé Rose, dans le petit rez-de-chaussée qu'il habitait rue Cortot, sur un étroit jardin! Pas un bruit de voiture, pas même le souffle de Paris qui grondait de l'autre côté de la butte Montmartre, le grand silence et le calme endormi d'une lointaine ville de province. » (*P.*, 294) La référence constante au caractère « provincial » du quartier ne revêt nullement les atours péjoratifs si communs dans la production littéraire sur la capitale française depuis plusieurs siècles<sup>298</sup>. En face des horreurs diversifiées du quotidien parisien, les mœurs plus paisibles de la province paraissent enviables à l'auteur de *Paris*, à telle enseigne qu'il conçoit la contamination du premier par la seconde comme souhaitable. Comme le note avec justesse, Priscilla Parkhurst Ferguson, « se démarquant nettement du mythe du Paris révolutionnaire bien ancré dans la topographie de la ville modernisée et modernisante d'après 1789, Zola "déparisiennise" [*sic*]Paris, et il le fait en "désurbanisant" la ville<sup>299</sup>. »

<sup>298</sup> La partie encyclopédique de la notice « provincial » du *Grand Dictionnaire universel* de Pierre Larousse trace la généalogie du personnage, en insistant sur le caractère dépréciatif du terme : « S'est-on assez moqué du provincial? Molière, dans *Monsieur de Pourceaugnac*, et Mme de Sévigné, dans ses *Lettres*, ne l'ont pas ménagé. Le vaudeville et le journal s'en sont donné à cœur joie sur son compte. Dire d'un homme qu'il a l'air d'un provincial, c'est presque une injure; autant vaudrait l'appeler butor, lourdaud, mal tourné, imbécile. » (P. Larousse, « provincial » dans *Grand Dictionnaire*, *op. cit.*, XIII, 1875, p. 332) Quoique l'auteur de la notice en vienne à déclarer que « le *provincial* n'est plus » (*Idem.*, p. 334), il s'empresse de reconduire en bonne et due forme le « type » dans tous ses détails.

<sup>299</sup> P. Parkhurst Ferguson, « De *Paris* à l'affaire Dreyfus [...] », *loc. cit.*, p. 277. Stefan Max avait déjà émis la même remarque avec désappointement : « En déguisant Paris en champ de blé, Zola finit par ne plus évoquer une ville, mais une idée abstraite que le lecteur associe à la campagne. » (Stefan Max, *Les métamorphoses de Paris dans* Les Rougon-Macquart, Paris, A. G. Nizet, 1966, p. 215.)

La solution aux nombreux problèmes politiques, sociaux et urbanistiques de Paris que propose l'auteur des romans urbains du cycle *Rougon-Macquart* et des *Trois Villes* consiste en un remplacement progressif des éléments propres à la ville par des composantes agraires. La végétation croissant sur les ruines de *Paris* ne figure pas les nouveaux bâtiments et institutions qui refonderont la capitale moderne, mais de véritables pousses dont la verdure couvrira éventuellement la pierre de la ville. La rudéralité n'est plus une métaphore au terme du récit, mais une réalité que Zola développe plus avant dans *les Quatre Évangiles*, surtout dans *Fécondité* (1899), où Mathieu Froment, l'un des premiers-nés de la nombreuse descendance de Pierre Froment, quitte définitivement la capitale pour fonder une ferme, à quelques lieues de là, sur l'immense domaine de Chantebled. Contre la « pierre » urbaine, le « froment » agraire gagne<sup>300</sup>. Le salut de la Ville lumière réside donc dans l'évacuation de son urbanité.

Le roman explore toute une série de possibles urbains par le biais de trois trames interdiscursives qu'il prend en écharpe : la politique, la religion et la science. Entre ces trois interdiscours se font jour à la fois des rapports conflictuels ou des substitutions et des conflits internes à chacun d'eux. Si Paris est au centre de leurs jeux croisés, tous trois faillissent à trouver une réponse valable à la question sociale qui y sévit. Les antagonismes politiques entre les réactionnaires et les progressistes, eux-mêmes divisés en réformateurs socialistes et en anarchistes, ne mènent pas à terme les luttes sociales qui se trouvent au cœur de leurs débats. De même, les oppositions entre la religion chrétienne et la nouvelle religion anarchiste sanctifiée par Salvat, le martyr christique, ne permettent pas à l'homme de recouvrer sa dignité. Enfin, les innovations scientifiques en matière d'explosifs, s'évinçant les unes les autres au fil de leur découverte, tout comme les polémiques au sujet de la présumée maladie moderne, confrontant aliénisme et contagion morale, ne parviennent pas à guérir l'humanité souffrante.

Tous ces conflits pour s'approprier le droit de définir le devenir urbain ne conduisent à rien, s'ils ne produisent de nouveaux maux. Suivant la conception qu'expose Zola dans *Paris*, le progrès ne se réalisera pas par le truchement de modèles urbains, mais

---

<sup>300</sup> « The antithesis of the pastoral and the anarchic is the central preoccupation in *Paris*. We even find it expressed, perhaps heavy-handedly, in the hero's name, Pierre Froment. Pierre, meaning "stone", is a metonymy for the decomposed city, the city fragmented by anarchy, and Froment, meaning "wheat", suggests a staple of agrarian imagery. » (Susan Hiner. « Paris Pastoral: Re-Figuring Anarchy in Zola's *Fin de Siècle* » dans Kathryn M. Grossmann (*et al.*), *Confrontations. Politics and Aesthetics in Nineteenth-Century France*, Amsterdam-Atlanta, Editions Rodopi B.V., 1994, p. 250.)

par un retour aux valeurs ancestrales encore prônées par la sagesse paysanne. Par conséquent, selon le romancier, le peuple de l'avenir assistera au triomphe du vitalisme, doctrine politique basée sur le mode de vie agraire, applicable à la métropole française. À celle-ci s'adjoindra le culte du soleil dont les cycles horaire et saisonnier guideront l'existence, et tout particulièrement le travail, des hommes. La science ne sera plus une fin en soi ou un producteur de schèmes explicatifs, mais un outil pour améliorer le sort de chacun, d'abord des plus humbles. Grâce à la science et à la technique mises au service de l'ouvrier, le travail cessera d'être meurtrier; il deviendra au contraire un moyen de transcendance de la misère humaine et sera au fondement de la nouvelle religion découverte dans *Paris* et exposée dans *les Quatre Évangiles* : « [...] le travail manuel lui était apparu nécessaire et rédempteur. » (*P.*, 244)

De cette manière, malgré la persistance de la foi dans le progrès, la clôture de *Paris* appelle en quelque sorte la fin de Paris : comme Baudelaire a achevé le romantisme, dans les deux sens du terme, Zola achève le mythe de Paris tel qu'il a cours depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le romancier revisite les grandes métaphores urbaines totalisantes héritées de l'époque romantique, ces lieux communs souvent laissés à l'abandon, et les réinvestit de nouvelles valeurs sémiotiques. Il en explore toutes les facettes, épuise les possibilités multiples qu'elles offrent, les poussant à leurs limites avec une telle force qu'il ne sera plus concevable pour les chroniqueurs, poètes et romanciers de Paris de les reconduire par la suite. L'auteur de plus en plus hors normes littéraires – en témoigne la dernière série de son œuvre, laquelle remporte peu de succès auprès du grand public mais se voit très goûtée par les anarchistes français<sup>301</sup> – fait sien le principe politique des occupants des palais désertés dans *Rome* et squatte les images romantiques, recyclant le vieux pour en extraire du neuf, convertissant le volcan classique en explosif anarchiste hyperpuissant, atteignant ainsi à une forme inédite de rudéralité littéraire. *Paris* institue donc une rupture fondamentale à la fois au sein de l'œuvre de Zola et dans la production littéraire parisienne; le dernier tome des *Trois Villes* agit comme une bombe symbolique à la fois salvatrice de la littérature sur Paris, qu'elle empêche de s'enliser dans le poncif, et annonciatrice d'une nouvelle ère urbaine.

---

<sup>301</sup> Sur la réception des derniers romans de Zola par les anarchistes de diverses factions, cf. V. Frigerio, *Émile Zola au pays de l'Anarchie*, op. cit.

## En guise de conclusion

*La parole muette d'une façade ou d'un égout parle mieux que tout discours, parce qu'elle ne veut rien dire, parce qu'elle ne peut pas mentir, parce qu'elle est la pure inscription sur les choses de leur propre histoire. La vérité se dit sur le mode du hiéroglyphe matériel. Elle est écrite dans l'insignifiant du détail. L'écrivain en collecte les signes en scrutant les façades lépreuses et les habits élimés, en descendant dans l'égout qui charrie tout ce que la civilisation rejette, tout ce qu'elle cache et que le fleuve souterrain avoue pour elle. Il explicite ces signes et dessine ainsi l'anatomie d'une société ou d'un âge caché derrière l'éclat des grandes actions et des paroles sonores.*

Jacques Rancière, *Politique de la littérature*<sup>302</sup>

En diverses occasions où la capitale française subit des transformations ou souffre d'agressions, trois des plus grands auteurs de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle prennent la plume pour rédiger un texte intitulé *Paris*. Ce n'est pourtant qu'au détour du texte, en aparté ou entre parenthèses, par la « rétroprojection » ou par la « mémoire visionnaire », qu'ils tracent le portrait de Paris au moment de la rédaction. À l'instar de Janus, Hugo, Verne et Zola, dans leur *Paris* respectif, ont la tête tournée à la fois vers le passé et l'avenir, regardant obliquement le présent. Il est certain que la censure napoléonienne joue un rôle important dans les deux premiers cas. Mais cela ne suffit pas à expliquer le malaise que ces auteurs ressentent à écrire le Paris contemporain. Peut-être est-ce, comme le résume éloquemment Charles Monselet en 1857 dans *Les Ruines de Paris*, parce que « le Paris que nous avons sous les yeux depuis quelques années est un Paris de transition et dont la physionomie passagère mérite d'être fixée. Ce n'est plus l'ancien Paris, et ce n'est pas encore le nouveau Paris. Nous sommes placés entre le souvenir et la promesse<sup>303</sup>. » Au moment où la conception téléologique du Progrès s'effrite, où les chocs de la modernité se font sentir plus fortement, chacun comprend le caractère transitoire de la contemporanéité urbaine et tente à sa manière de « fixer » le « passager » parisien. Aux yeux de ces trois écrivains, la ville entière devient une « passante » baudelairienne, dernière lueur auratique qui flamboie avant de s'éteindre ou vif éclat d'une correspondance en train de s'établir entre des signes.

L'écrivain doit traduire ces fulgurances, il doit, par la seule force de sa parole écrite, conserver la trace du fugitif et préparer le terrain pour l'avenir. Le texte se souvient de ce que la pierre ne dit plus et annonce ce qu'elle signifiera bientôt. La ville, pour s'inscrire dans l'histoire, a dès lors besoin de l'écrivain. Elle serait perdue sans celui qui la pense et,

---

<sup>302</sup> J. Rancière, *Politique de la littérature*, op. cit., p. 178.

<sup>303</sup> Charles Monselet, *Les Ruines de Paris*, Bruxelles, Office de publicité, 1857, p. 139.

partant, la fait exister dans la conscience de ses habitants : « Le sémioticien de la ville met les signes et les traces en mouvement, pour parvenir à partir d'eux à la conscience de la ville<sup>304</sup>. » C'est par cette mise en mouvement que les écrivains de Paris participent à la « grande marche en avant du Progrès » qu'ils célèbrent dans leurs œuvres.

Cependant, il leur faut consulter les pistes anciennes pour connaître la voie à suivre dans l'avenir. Les *Paris* de Hugo, de Verne et de Zola sont pétris d'une mémoire polymorphe, à la fois historique et littéraire. L'écriture urbaine des trois auteurs s'élabore sur les fondements de grandes métaphores romantiques, lesquelles sont tantôt reconduites, de manière à intégrer la nouvelle vision de la capitale française dans le panthéon de ses récits mythiques, tantôt malmenées, tantôt transfigurées, suivant la nécessité d'une nouvelle lecture de Paris qui s'impose à l'écrivain. Les trois textes procèdent tous à une mise en question dynamique de mesures éditaires, politiques et sociales à partir de ces motifs discursifs. Leur reprise dans *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*, dans la préface de *Paris-Guide* et dans *Paris* se recoupe ou se répondent en certains endroits.

L'assimilation de la métropole à la mer permet aux trois auteurs de thématiser les crises qui ont marqué leur siècle, de la « question sociale » à l'anarchisme, en passant par la ségrégation urbaine, autant de tempêtes provoquées par les mouvements de quelque Léviathan, représentant d'un principe despotique archaïque dont la mainmise sur la ville empêche le cours du Progrès. La métaphore corporelle donne lieu à une relecture de l'épopée parisienne qui, selon la présence ou l'absence d'anthropomorphisation de la ville, selon sa santé ou sa virulence, selon sa centralité universalisante ou sa sérialité, dénote la projection de l'aventure épique sur les siècles à venir ou, à l'inverse, son effacement face à un schème narratif opposé, le cycle, selon lequel se fait jour « l'éternel retour du même dans le nouveau ». La mise en texte du futur passe également par l'image de la machine, dont la dualité permet de conforter la foi dans l'amélioration constante de la qualité de vie parisienne tout en exprimant les inquiétudes quant à la déshumanisation éventuelle de la métropole, soumise à un contrôle rigide travesti en organisation urbaine.

Les *Paris* de ces trois auteurs sont animés d'un espoir de transfiguration par l'action littéraire. Pour Verne, Hugo et Zola, toute transformation méliorative s'exprime par le truchement du topos de la destruction urbaine qui traverse tout l'imaginaire social de la

---

<sup>304</sup> K. Stierle, *La capitale des signes*, op. cit., p. 25.

seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et comporte deux temps : la ruine et la rudéralité. La ruine, première étape du renouvellement, stade intermédiaire à la durée indéterminée, est crainte et désirée, toujours déjà advenue et toujours encore menaçante. Elle canalise les tensions entre la nécessité de conservation et l'urgence de transformation. La rudéralité est l'image fondatrice d'une kyrielle d'utopies urbaines; elle condense le rapport incertain que maints écrivains entretiennent avec le devenir de Paris, dénotant la foi dans la souveraineté progressiste de la Ville lumière tout en laissant percer le doute quant à la capacité de l'homme à vivre heureux hors de la nature.

Les trois romans à l'étude présentent chacun à leur façon la rudéralité parisienne. Elle paraît impossible chez Verne qui, mettant en scène le triomphe de la ville mécanique sur toutes les manifestations humaines, attire l'attention sur le risque pour la ruine de devenir une fin plutôt qu'un moyen. Mais s'il clôt son récit sans laisser de vie repousser sur les ruines technologiques de *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*, c'est en manière de prévention contre cette potentialité urbaine moderne, c'est pour mieux faire advenir la rudéralité dans la réalité. La germination de la moisson du XX<sup>e</sup> siècle dans le terreau de la capitale française est métaphorique chez Hugo; le devenir de la ville peut être interprété à l'aune des images naturelles, mais il demeure essentiellement urbain, le poète aimant Paris pour la pierre de ses monuments et pour le pavé de ses rues. À l'inverse, la rudéralité s'avère concrète dans le Paris zolien, où le triomphe de la nature renaissante sonne le glas pour la ville, le romancier poussant à sa limite extrême la métaphore rudérale.

Hugo, Verne et Zola partagent une vision similaire du rôle de l'écrivain. Leurs œuvres littéraires entrent en rapport dialectique avec la société dans laquelle ils les développent. Leurs *Paris* sont constitués à la fois par des réactions aux bouleversements urbains, sociaux et politiques, par des tentatives pour leur donner sens, pour les rendre lisibles, et, en contrepartie, par des entreprises pragmatiques sinon pédagogiques d'intervention sur ce réel problématique, de provocation à l'action transfiguratrice. Il appartient aux écrivains d'aider le cycle naturel figuré par la ruine et la rudéralité, de travailler à l'avènement des temps modernes.

Les œuvres des trois auteurs sont rédigées sous forme de réponses duelles; *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*, la préface de *Paris-Guide* et *Paris* répondent à la fois aux signes émis par la ville, qu'ils s'attachent à transcoder et à interpréter, et aux énoncés des gouvernances urbaines, avec lesquelles ils dialoguent parfois rudement. Leurs mises en texte de la

capitale française jouent sur l'équivocité de ses apparences et des discours qui contribuent à les élaborer. Hugo, Verne et Zola démontent les fantasmagories urbaines, démasquent les « Fées électricité », « poussahs » impériaux et autres « petits Panamas » qui se font jour dans Paris. Les trois auteurs montrent comment la perte d'aura en régime de modernité technocratique est compensée par la théâtralité, par l'importance accordée à la façade, qui charrie son lot d'illusions. Ils cherchent à activer chez leurs lecteurs la prise de conscience du caractère artificiel de certains discours de la ville et sur la ville, lesquels visent à dissimuler les objectifs réels des actions des gouvernances. Aux « grandes actions » tout en surface et aux « paroles sonores » souvent mensongères, ils opposent la « vérité » contenue dans les murs muets de Paris.

## BIBLIOGRAPHIE

### 1. CORPUS PRIMAIRE

#### 1.1 Textes étudiés

HUGO, Victor. *Paris*, Paris, Bartillat, 2001 [1867], 119 p.

VERNE, Jules. *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette, 1994 [1863], 186 p.

ZOLA, Émile. *Paris*, édition présentée, établie et annotée par Jacques Noiray, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 2002 [1898], 701 p.

#### 1.2 Autres textes et documents considérés

*Paris désert, lamentations d'un Jérémie haussmannisé* [pamphlet], Paris, G. Towne, 1868, 8 p.

*Paris-Guide, par les principaux écrivains et artistes de la France*, Paris, Librairie internationale, 1867, 2 vol.

AKERLIO (dir.). *Les Démolitions de Paris*, par le docteur Akerlio [pamphlet], Paris, tous les libraires, 1861, In-8°, 12 p.

BAROCHE, Mme Jules. *Second Empire. Notes et souvenirs de seize années (1855 à 1871)*, Paris, Les Éditions G. Crès et Cie., 1921, 661 p.

BARTHÉLEMY, Auguste. *Le Vieux Paris et le nouveau. Dialogue en vers*, Paris, 1861, 8 p.

BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes I*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, 1605 p.

BENTHAM, Jeremy. *The Panopticon Writings*, édition by Miran Bozovic Londres et New York, Verso, 1995 [1787], 539 p.

DERVILLE, Henri. *Paris nouveau*, poésie (a remporté le premier prix au concours de la société des gens de lettres). Suivie de *La Piocheuse à vapeur*, Paris, Dusacq, Libraire-éditeur, 1857, 31 p.

DU CAMP, Maxime. *Paris : ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette, 1875, 6 vol.

FERRY, Jules. *Comptes fantastiques d'Hausmann, lettre adressée à MM. les membres de la commission du Corps législatif chargés d'examiner le nouveau projet d'emprunt de la ville de Paris*, Paris, Le Chevalier, 1868, 117 p.

FOURNEL, Victor. *Paris nouveau et Paris futur*, Paris, Librairie Jacques Lecoffre, 1865, 390 p.

FOURNIER, Édouard. *Paris démoli. Mosaïque de ruines*, Paris, Jules Dagneau, libraire-éditeur, 1853, 354 p.

FRANKLIN, Auguste. *Les ruines de Paris en 1875. Documents officiels et inédits*, Paris, Librairie de l'« Écho de la Sorbonne », 1875, 98 p.

HANS, Ludovic. *Guide à travers les ruines*, Paris, Lemerre, 1871, 116 p.

HAUSSMANN, Georges-Eugène. *Mémoires*, édition établie par Françoise Choay, Paris, Seuil, 2000, 1204 p.

HUGO, Victor. *Guerre aux démolisseurs! Pamphlet pour la sauvegarde du patrimoine*, Paris, L'Achange minotaure, 2006 [1825; 1832], 54 p.

HUGO, Victor. *La Légende des siècles*, préface de Claude Roy, édition d'Arnaud Laster, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2002 [1883-1884 pour l'édition définitive], 1030 p.

- HUGO, Victor. *Les Contemplations*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1999 [1856], 471 p.
- HUGO, Victor. *Les Misérables*, Paris, Garnier-Flammarion, 1967 [1862], 3 vol.
- HUGO, Victor. *Les Travailleurs de la mer*, Paris, Gallimard, coll. « Écrits sur la mer », 1978 [1866], 408 p.
- HUGO, Victor. *Napoléon le Petit*, Paris, Actes Sud, coll. « Un endroit où aller », 2007 [1852], 488 p.
- HUGO, Victor. *Notre-Dame de Paris*, Paris, Gallimard, coll. « 1000 soleils », 1984 [1831], 623 p.
- HUGO, Victor. *Œuvres complètes de Victor Hugo. Correspondance*, publiées par Paul Meurice puis Gustave Simon, Paris, A. Michel, Librairie P. Ollendorff, 1947-1952, 4 vol.
- HUGO, Victor. *Œuvres posthumes de Victor Hugo*, Paris, J. Hetzel, 1897-1903, 12 vol.
- HÜBNER, Joseph Alexandre, comte de. *Neuf ans de souvenirs d'un ambassadeur d'Autriche à Paris sous le Second Empire, 1851-1859*, Paris, Librairie Plon, 1904, 2 vol.
- JOLLIVET, Gaston. *Souvenirs d'un Parisien. La fin du Second Empire; La Guerre et la Commune; la République conservatrice*, Paris, Éditions Jules Tallandier, 1928, 275 p.
- KROPOTKINE, Pierre. *La Morale anarchiste*, Paris, Les « Temps nouveaux », 1889, 32 p.
- LAROUSSE, Pierre. *Grand Dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Librairie classique Larousse et Boyer, 1866-1890, 17 t.
- MAUGNY, Charles Albert de, comte. *Souvenirs du Second Empire. La Fin d'une société*, Paris, Ernest Kolb, 1889, 308 p.
- MONSELET, Charles. *Les Ruines de Paris*, Bruxelles, Office de publicité, 1857, In-18, 2 vol.
- MUSSET, Alfred de. *Confessions d'un enfant du siècle, Œuvres complètes en prose*, texte établi par Maurice Allem et Paul Courant, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960 [1836], 1326 p.
- ORWELL, George. *1984*, New York, Penguin, coll. « Signet Classic », 1990 [1949], 336 p.
- PILLEMENT, Georges. *Destruction de Paris*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1941, 321 p.
- QUENTIN-BAUCHART. *Études et Souvenirs sur la Deuxième République et le Second Empire (1848-1870). Mémoires posthumes publiés par son fils*, Paris, Plon-Nourrit, 1901, Tome II, 622 p.
- RIMBAUD, Arthur. *Illuminations* dans *Œuvres complètes*, édition établie, annotée et présentée par Antoine Adam, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, 1249 p.
- ROQUEPLAN, Nestor. *Parisine*, Paris, J. Hetzel, 1854, 330 p.
- SUE, Eugène. *Les Mystères de Paris*, édition établie par Francis Lacassin, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquin », 1989 [1842], 1360 p.
- TAINE, Hippolyte. « L'art en France », *Paris-Guide, par les principaux écrivains et artistes de la France*, Paris, Librairie internationale, 1867, vol. 1, p. 845-855.
- TEXIER, Edmond et Albert KAEMPFFEN. *Paris, capitale du monde*, Paris, J. Hetzel, Libraire-éditeur, 1867, 323 p.
- VALETTE, Charles. *Le Vieux Paris et le Docteur Véron* (en vers), Limoges, impression de Ducourtieux, 1856, In -8°, 21 p.
- VALLÈS, Jules. *Le Tableau de Paris*, Paris, Berg International éditeurs, 2007 [1882-1883], 335 p.

- VERNE, Jules. *Cinq semaines en ballon : voyage de découvertes en Afrique par trois Anglais*, Paris, Hachette jeunesse, coll. « Le livre de poche. Jeunesse. Classique », 2005 [1863], 445 p.
- VERNE, Jules. *Les cinq cents millions de la Béguin*, Paris, Hachette, 1929 [1879], 241 p.
- VIEL-CASTEL, Horace de. *Mémoires du comte Horace de Viel-Castel sur le règne de Napoléon III, 1851-1864*, Paris, Guy le Prat, 1942, 256 p.
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Comte de. *L'Ève future*, édition établie par Nadine Satiat, Paris, GF Flammarion, 1992 [1886], 441 p.
- ZOLA, Émile. *Germinal, Les Rougon-Macquart*, texte intégral établi, annoté et présenté par Armand Lanoux et Henri Mitterand, t. III, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1964 [1885], 1959 p.
- ZOLA, Émile. *La Débâcle*, Paris, Garnier-Flammarion, 1975 [1892], 571 p.
- ZOLA, Émile. *L'Assommoir*, dans *Les Rougon-Macquart*, texte intégral établi, annoté et présenté par Armand Lanoux et Henri Mitterand, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1961 [1877], 1749 p.
- ZOLA, Émile. *Le ventre de Paris*, Paris, Lettres modernes, 1969 [1873], 650 p.
- ZOLA, Émile. *Lourdes*, édition établie et annotée par Jacques Noiray, Paris, Gallimard, Éditions « folio classique », 1995 [1894], 635 p.
- ZOLA, Émile. *Rome*, édition présentée, établie et annotée par Jacques Noiray, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1999 [1896], 975 p.

## 2. BIBLIOGRAPHIE SECONDAIRE

### 2.1. Théorie, histoire, critique littéraires

- L'idée de la ville : actes du Colloque international de Lyon*, présentation de François Guéry, Seyssel, Éditions du Champ Vallon, 1984, 191 p.
- Paysages urbains de 1830 à nos jours*, études réunies et présentées par Gérard Peylet et Peter Kuon en collaboration avec Beate Steinhauser, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Eidolon », 2004, 498 p.
- ALTER, Robert. *Imagined Cities: urban experience and the language of the novel*, New Haven, Yale University Press, 2005, 175 p.
- ANGENOT, Marc. *1889. Un état du discours social*, Longueuil, Éditions du Préambule, coll. « L'Univers des discours », 1989, 1167 p.
- ANGENOT, Marc et Régine ROBIN. « La sociologie de la littérature », *Histoire des poétiques*, sous la direction de Jean Bessière, Eva Kushner, Roland Mortier, Jean Weisgerber, PUF, coll. « Fondamental », 1997, 493 p.
- ANGENOT, Marc. *Le cru et le faisandé : sexe, discours social et littérature à la Belle Époque*, Bruxelles, Labor, coll. « Archives du futur », 1986, 202 p.
- ARENDET, Hannah. « La brèche entre le passé et le futur », préf. de *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1972 [1954], 380 p.
- BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978 [1975], 488 p.
- BAL, Mieke. *Narratology: introduction to the theory of narrative*, Toronto, University of Toronto Press, 1997, 164 p.
- BANCQUART, Marie-Claire. *Paris « fin-de-siècle » : de Jules Vallès à Rémy de Gourmont*, 2<sup>e</sup> éd., Paris, Éditions de la Différence, coll. « Essais », 2002, 411 p.

- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2002 [1969], 291 p.
- BENJAMIN, Walter. « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique (première version, 1935) » dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2000 [1972], p. 67-113.
- BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle. Le livre des passages*, Paris, Cerf, coll. « Passages », 1989, 974 p.
- BERNARD, Jean-Pierre A. *Les deux Paris. Les représentations de Paris dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champ Vallon, coll. « Époques », 2001, 294 p.
- BRISSETTE, Pascal. *La malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2005, 410 p.
- CAWS, Mary Ann (dir.). *City Images. Perspectives from Literature, Philosophy and Film*, New York, Gordon and Breach, 1991, 278 p.
- CLAVARON, Yves et Bernard DIETERLE (dir.). *La Mémoire des villes*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2003, 421 p.
- CITRON, Pierre. *La poésie de Paris dans la littérature française : de Rousseau à Baudelaire*, Paris, Éditions de minuit, 1961, 2 vol.
- CONDÉ, Michel. « Représentations sociales et littéraires de Paris à l'époque romantique », *Romantisme*, vol. 24, n° 83 (premier trimestre 1994), p. 49-58.
- CROS, Edmond. *La Sociocritique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Pour comprendre », 2003, 206 p.
- DELATTRE, Simone. *Les douze heures noires. La nuit à Paris au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Albin Michel, coll. « L'Évolution de l'humanité », 2000, 674 p.
- DE MONCAN, Patrice. *Guide littéraire des Passages de Paris*, Paris, Hermé, 1996, 125p.
- DUBOIS, Jacques et Raymond MAHIEU. « Sociocritique » dans *Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires*, sous la direction de Maurice Delcroix et Fernand Hallyn, Paris, Duculot, 1987, p. 288-313.
- DUCHET, Claude. « Pour une sociocritique ou variations sur un incipit » dans *Littérature*, n° 1 (1971), p. 5-14.
- DUCHET, Claude et Bradley BERKE (dir.). *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979, 223 p.
- FERGUSON, Priscilla Parkhurst. *Paris as Revolution. Writing the nineteenth-century city*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1994, 261 p.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, 285 p.
- HAMEL, Jean-François. *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2006, 234 p.
- KRYSINSKI, Wladimir. *Carrefour de signes : essais sur le roman moderne*, La Haye, Mouton, 1981, 452 p.
- LEHAN, Richard. « Urban Signs and Urban Literature: Literary Form and Historical Process in Studies in Historical Change », *New Literary History*, vol. 18, n° 1 (1986), p. 99-113.
- MARCOTTE, Gilles et Pierre NEPVEU (dir.). *Montréal imaginaire : ville et littérature*, Montréal, Fides, 1992, 424 p.
- MITTERAND, Henri. *Le Regard et le signe. Poétique du roman réaliste et naturaliste*, PUF., 1987, 291 p.
- MOLINO, Jean. *Homo Fabulator : théorie et analyse du récit*, Montréal, Leméac, 2003, 381 p.

- MORTIER, Roland. *La poésie des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève, Librairie Droz, 1974, 236 p.
- NESCI, Catherine. *Le flâneur et les flâneuses : les femmes et la ville à l'époque romantique*, Paris, ELLUG, coll. « Bibliothèque stendhalienne et romantique », 2007, 430 p.
- OSTER, Daniel et Jean GOULEMOT. *La Vie parisienne. Anthologie des mœurs du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Sand/Conti, 1989, 354p.
- PIKE, Burton. *The Image of the City in Modern Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1981, 167 p.
- POPOVIC, Pierre. *Imaginaire social et folie littéraire : le second Empire de Paulin Gagne*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2008, 377 p.
- RANCIÈRE, Jacques. *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2007, 231 p.
- ROBIN, Régine. *Le réalisme socialiste : une esthétique impossible*, Paris, Payot, 1986, 347 p.
- ROBIN, Régine. *Mégapolis. Les derniers pas du flâneur*, Paris, Stock, coll. « Un ordre d'idées », 2009, 397 p.
- SALLENAVE, Danièle. *Le Principe de ruine*, Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 1994, 128 p.
- STIERLE, Karlheinz. *La capitale des signes : Paris et son discours*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2001 [1993], 630 p.
- VEYSSIÈRE, Gérard (dir.). *Kaléidoscopolis ou miroirs fragmentés de la ville*, Paris, L'Harmattan, 1996, 331 p.

## 2.2. Ouvrages généraux (histoire, sociologie, urbanisme)

- AGULHON, Maurice (dir.). *La ville de l'âge industriel, le cycle haussmannien (1840-1940)*, 2<sup>e</sup> éd. dans Georges Duby (dir.), *Histoire de la France urbaine*, t. 4., Paris, Seuil, coll. « Points. Histoire » 1998 [1983], 730 p.
- ARASSE, Daniel. *La Guillotine et l'imaginaire de la Terreur*, Paris, Flammarion, 1987, 213 p.
- BERMAN, Marshall. *All that is Solid Melts into Air: the experience of modernity*, New York, Penguin Books, 1988, 383 p.
- BOUHEY, Vivien. *Les Anarchistes contre la République 1880-1914*, Paris, Presses Universitaires de Rennes, 2008, 491 p.
- BOURILLON, Florence. « "L'haussmannisation", une solution à la crise urbaine ? Dix ans après... », *Historiens et Géographes*, n° 379 (2002), p.79-94.
- CARMONA, Michel. *Haussmann*, Paris, Fayard, 2000, 647 p.
- CENTORAME, Bruno. « L'évolution générale », Bruno Centorame (dir.), *Autour de la Madeleine. Art, littérature et société*, Paris, Action artistique de la ville de Paris, coll. « Paris et son patrimoine », 2005, p. 184-185.
- CERTEAU, Michel de. *L'invention du quotidien. 1. arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1990 [1980], 349 p.
- CHARLE, Christophe. *Paris fin de siècle. Culture et politique*, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 1998, 319 p.
- CHASTEL, André. « La notion de patrimoine », Pierre Nora (dir.), *Lieux de mémoire*, vol. 2, t. I, La Nation, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 1986, p. 405-450.

- CHOAY, Françoise. *L'urbanisme, utopies et réalités. Une anthologie*, Paris, Seuil, coll. « Points. Sciences humaines », 1965, 448 p.
- CHOAY, Françoise. « Pensées sur la ville, arts de la ville », Georges Duby (dir.), *Histoire de la France urbaine. Tome 4. La ville de l'âge industriel, le cycle haussmannien (1840-1940)*, Paris, Seuil, 1980, p. 171-284.
- CORBIN, Alain. « Préface », Alain Corbin et Jean-Marie Mayeur (dir.), *La Barricade*, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « Histoire de la France aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles », 1997, p. 7-30.
- DEBRAY, Régis. « Trace, forme ou message? », *Les Cahiers de médiologie* 7, Paris, Gallimard, 1999, p. 31-34.
- DES CARS, Jean. *Hausmann. La Gloire du Second Empire*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1978, 375 p.
- DES CARS, Jean et Pierre PINON. *Paris-Hausmann. « Le pari d'Hausmann »*, 5<sup>e</sup> éd., Paris, Éditions du Pavillon de l'Arsenal : Picard, 2005 [1991], 365 p.
- DUBY, Georges (dir.), *Histoire de la France urbaine. Tome 4. La ville de l'âge industriel, le cycle haussmannien (1840-1940)*, Paris, Seuil, 1980, 665 p.
- EISENZWEIG, Uri. *Fictions de l'anarchisme*, Paris, C. Bourgois, 2001, 357 p.
- ELLUL, Jacques. *Sans feu ni lieu : signification biblique de la grande ville*, Paris, Gallimard, 1975, 304 p.
- FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1975, 360 p.
- FOURNIER, Éric. *Paris en ruines, du Paris haussmannien au Paris communard*, Paris, Imago, 2008, 279 p.
- GABORIAU, Philippe. « Les trois âges du vélo en France », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 29 (Janvier-Mars 1991), p. 17-33.
- GIRARD, Louis. *Nouvelle histoire de Paris. La Deuxième République et le Second Empire (1848-1870)*, Paris, Hachette, 1981, 471 p.
- HARVEY, David. *Paris, Capital of Modernity*, London, Routledge, 2006, 384 p.
- HARVEY, David. *The Urban Experience*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1989, 293 p.
- HAUSSMANN, Georges Eugène, baron. *Mémoires*, édition établie par Françoise Choay, Paris, Seuil, 2000, 1204 p.
- HAZAN, Éric. *L'Invention de Paris. Il n'y a pas de pas perdus*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2002, 481 p.
- HERLA, Anne. *Hobbes, ou, Le déclin du royaume des ténèbres : politique et théologie dans le Léviathan*, Paris, Kimé, coll. « Philosophie, épistémologie », 2006, 332 p.
- HOGGART, Richard. *A Local Habitation: Life and Times (1918-1940)*, vol. 1, Londres, Oxford University Press, coll. "Oxford letters & memoirs", 1989 [1988], 223 p.
- JACOB, Andrée et Jean-Marc LÉRI. *Vie et histoire du VIII<sup>e</sup> arrondissement*, Paris, Hervas, coll. « Paris », 1987, 157 p.
- JEUDY, Henri-Pierre. *Mémoires du social*, Paris, PUF, coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 1986, 171 p.
- LABÉDOLLIÈRE, Émile de. *Le Nouveau Paris : histoire de ses 20 arrondissements en 1860*, Paris, SACELP, 1986 [1860], 440 p.

- LACERVOISIER, Nicolas. « Aux origines : la Ville-l'Évêque », Bruno Centorame (dir.), *Autour de la Madeleine. Art, littérature et société*, Paris, Action artistique de la ville de Paris, coll. « Paris et son patrimoine », 2005, p. 31
- LARONZE, Georges. *Le Baron Haussmann*, Paris, Alcan, 1932.
- LAMEYRE, Gérard-Noël. *Haussmann « préfet de Paris »*, Paris, Flammarion, 1958, 305 p.
- LAVEDAN, Pierre. *Histoire de l'urbanisme à Paris*, 2<sup>e</sup> éd., Paris, Diffusion Hachette, coll. « Nouvelle histoire de Paris », 1993 [1975], 634 p.
- LEQUIN, Yves. « Les citadins et leur vie quotidienne » dans Maurice Agulhon (dir.), *La ville de l'âge industriel, le cycle haussmannien (1840-1940)*, 2<sup>e</sup> éd. dans Georges Duby (dir.), *Histoire de la France urbaine*, t. 4., Paris, Seuil, coll. « Points. Histoire », 1998 [1983], p. 287-370.
- LOYER, François. « Le Sacré-Coeur de Montmartre », Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire*, III. Les France, t. 3, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 1992, p. 451-473.
- LOYER, François. *Paris XIX<sup>e</sup> siècle : l'immeuble et la rue*, Paris, Hazan, 1987, 478 p.
- MAITRON, Jean. *Le mouvement anarchiste en France*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1992, 2 vol.
- MEYER, Jean. « Vannetais » dans *Encyclopaedia universalis* (DVD-ROM), version 10.2, Paris, 2004.
- MOISSET, Jean-Pierre. « La meilleure cure de Paris », Bruno Centorame (dir.), *Autour de la Madeleine. Art, littérature et société*, Paris, Action artistique de la ville de Paris, coll. « Paris et son patrimoine », 2005, p. 186-188.
- MUMFORD, Lewis. *The City in History: its Origins, its Transformations, and its Prospects*, New York, Harcourt, Brace & World, 1961, 657 p.
- NAAS, Michael. « History's Remains: of Memory, Mourning, and the Event », *Research in Phenomenology*, vol. 33 (2003), p. 76-96.
- Ó MURCHADHA, Felix. «Being as ruination. Heidegger, Simmel, and the Phenomenology of Ruins», *Philosophy Today*, vol. 46, SPEP Supplement, 2002, p. 10-18.
- PARKER, Simon. *Urban Theory and the Urban Experience: Encountering the City*, London, Routledge, 2004, 210 p.
- PATRICK, Linda E. « The aesthetic experience of ruins », *Husserl Studies*, n° 3 (1986), p. 31-55.
- PICON, Antoine. *Les saint-simoniens : raison, imaginaire et utopie*, Paris, Belin, coll. «Modernités», 2002, 381 p.
- PINKNEY, David H. *Napoleon III and the Rebuilding of Paris*, 2<sup>e</sup> éd., Princeton, Princeton University Press, 1972 [1958], 245 p.
- PINON, Pierre. *Atlas du Paris haussmannien. La ville en héritage du Second Empire à nos jours*, Paris, Parigramme, 2002, 209 p.
- PRÉPOSIET, Jean. *Histoire de l'anarchisme*, édition revue et augmentée, Paris, Tallandier, coll. « Approches », 2005, 510 p.
- RIOUX, Jean-Pierre. « Le Palais-Bourbon. De Gambetta à de Gaulle » dans Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, vol. 3, t. II, La Nation, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 1986, p. 487-516.
- ROCHER, Philippe. « Valeurs du sport catholique, valeurs catholiques du sport. L'Église catholique et le vélo », *Le Mouvement social*, n° 192, « Circulations » (Juillet-Septembre 2000), p. 65-97.

- RUBY, Christian. « Endormir ou réveiller les ruines? Patrimoine et art contemporain », *Raison présente*, n° 142 (2002), p. 59-68.
- SAARINEN, Eliel. *The City – its Growth – its Decay – its Future*, Cambridge, The MIT Press, 1965, 380 p.
- SANSOT, Pierre. *Poétique de la ville*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988, 422 p.
- SMITT, Carl. *Le Léviathan dans la doctrine de l'État de Thomas Hobbes : sens et échec d'un symbole politique*, trad. de l'allemand par Denis Trierweiler, préf. d'Étienne Balibar, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 246 p.
- THOMPSON, Christopher et Fiona RATKOFF, « Un troisième sexe? Les bourgeoises et la bicyclette dans la France fin de siècle », *Le Mouvement social*, n° 192, « Circulations » (Juillet-Septembre 2000), p. 9-39.
- TOUTTAIN, Pierre-André. *Hausmann, Artisan du Second Empire, créateur du Paris moderne*, Paris, Librairie Gründ, 1971, 168 p.

### 2.3. Études spéciales

- ARAGON, Louis. « Le Paris de Victor Hugo », *Lettres françaises* 370, 5 juillet 1951, p. 1-4.
- BECKER, Colette. « Zola, un déchiffreur de l'entre-deux : Zola, explorateur des marges », *Études françaises*, vol. 39, n° 2 (2003), p. 11-21.
- BÉGHAIN, Patrice. *Guerre aux démolisseurs! : Hugo, Proust, Barrès, un combat pour le patrimoine*, Vénissieux, Paroles d'aube, 1997, 163 p.
- BERTRAND, Denis. *Du figuratif à l'abstrait. Les configurations de la spatialité dans Germinal d'Émile Zola : réflexions et méthodes*, Paris, EHESS, coll. « Actes sémiotiques. Documents », 1984, 275 p.
- BEST, Janice. « Le naturalisme est-il un nihilisme? », *Les Cahiers naturalistes*, vol. 44, n° 77 (2003), p. 49-57
- BESSIÈRE, Jean (dir.). *Modernités de Jules Verne*, Paris, PUF, 1988, 245 p.
- BOUCHET, Thomas. « La barricade des *Misérables* », Alain Corbin et Jean-Marie Mayeur (dir.), *La Barricade*, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « Histoire de la France aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles », 1997, p. 125-135.
- BRIÈRE, Chantal. *Victor Hugo et le roman architectural*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2007, 665 p.
- CARLES, Patricia et Béatrice DESGRANGES. « La Curée ou l'alchimie de l'hausmannisation », *L'École des lettres. Second cycle*, vol. 84, n° 7 (1993), p. 55-80.
- CHESNEAUX, Jean. *Jules Verne. Un regard sur le monde. Nouvelles lectures politiques*, Paris, Bayard, 2001, 297 p.
- CITRON, Pierre. « Quelques aspects romantiques du Paris naturaliste de Zola », *Cahiers naturalistes*, vol. 24-25 (1963), p. 47-55.
- Entretiens avec Jules Verne, 1873-1905*, textes réunis et commentés par Daniel COMPÈRE et Jean-Michel MARGOT, Genève, Slatkine, 1998, 275 p.
- FERNANDEZ, Dominique. « Le Paris de Victor Hugo : une splendide utopie » dans Victor Hugo, *Paris*, Paris, Bartillat, 2001, p. 7-21.

- FRIGERIO, Vittorio. *Émile Zola au pays de l'Anarchie*, textes réunis et présentés par Vittorio Frigerio, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, coll. « Archives critiques », 2006, 158 p.
- GONDOLO DELLA RIVA, Piero. « Préface et établissement du texte » dans Jules Verne, *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette/Le cherche midi, 1994, p. 11-22.
- GROSSMANN, Kathryn M. « Narrative space and androgyny in *Les Misérables* », *Nineteenth-century French studies*, vol. 20, n° 1-2 (1990), p. 97-106.
- HAMON, Philippe. *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, 2<sup>e</sup> éd. revue et corrigée, Genève, Droz, 1998, 327 p.
- HINER, Susan. « Paris Pastoral: Re-Figuring Anarchy in Zola's Fin de Siècle », Kathryn M. Grossmann (et al.), *Confrontations. Politics and Aesthetics in Nineteenth-Century France*, Amsterdam-Atlanta, Editions Rodopi B.V., 1994, p. 249-258.
- LAVILLE, Béatrice. « Le dossier préparatoire de *Paris* : De l'univers des trois villes au monde de l'Affaire Dreyfus », *Les Cahier naturalistes*, vol. 4, n° 72 (1998), p. 237-245.
- LEE, Daryl. « Rimbaud's Ruin of French Verse : Verse Spatiality and the Paris Commune Ruins », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 32, n° 1-2 (2003), p. 69-82.
- MAX, Stéfan. *Les métamorphoses de Paris dans Les Rougon-Macquart*, Paris, A. G. Nizet, 1966, 222 p.
- METZIDAKIS, Angelo. « On rereading French history in Hugo's *Les Misérables* », *The French review*, vol. 67, n° 2 (1993), p. 187-195.
- MINERVA, Nadia. *Jules Verne aux confins de l'utopie*, Paris, L'Harmattan, coll. « Utopies », 2001, 235 p.
- MITTERAND, Henri. « Le regard d'Émile Zola », *Europe*, n° 468 (avril-mai 1968), p. 16-26.
- MITTERAND, Henri. *Le Paris de Zola*, Paris, Hazan, 2008, 239 p.
- MITTERAND, Henri. *Zola. L'histoire et la fiction*, Paris, PUF, coll. « Écrivains », 1990, 294 p.
- MONTÈS, Christian. « *Paris au XX<sup>e</sup> siècle* de Jules Verne, une approche à la fois haussmannienne et "révolutionnaire" », *Géographie et Cultures*, n°15 (automne 1995), p. 3-20.
- NAKAI, Atsuko. « La dynamique romanesque du labyrinthe dans les *Rougon-Macquart* : De la figure mythologique au réseau moderne », *Les Cahiers naturalistes*, vol. 44, n° 72 (1998), p. 377-384.
- NOIRAY, Jacques. *Le romancier et la machine. L'image de la machine dans le roman français (1850-1900). I. L'univers de Zola*, Paris, Corti, 1981, 539 p.
- PARKHURST FERGUSON, Priscilla. « De *Paris* à l'affaire Dreyfus : le parcours de l'intellectuel », *Les Cahiers Naturalistes*, vol. 44, no. 72 (1998), p. 275-288.
- PLATTEN, David. "A Hitchhiker's Guide to Paris" dans *Jules Verne: narratives of modernity*, directed by Edmund J. Smyth, Liverpool, Liverpool University Press, 2000, p. 78-93.
- ROMAN, Myriam. « Ce cri que nous jetons souvent : le progrès selon Hugo », *Romantisme*, n° 108 (2000), p. 75-90.
- ROMAN, Myriam et Christine BELLOSTA. *Les Misérables, roman pensif*, Paris, Belin, 1995, 346 p.
- SCARPA, Marie. *Le Carnaval des Halles. Une ethnocritique du Ventre de Paris de Zola*, Paris, CNRS éditions, coll. « CNRS littérature », 2000, 304 p.

- SCHULMAN, Peter. « The Legacy of *Paris au XXe siècle*: Eccentricity as Defiance in Jules Verne's Uneasy Relationship with His Era », *Romance Quarterly*, vol. 48, n° 4 (Fall 2001), p. 257-266.
- SEEBACHER, Jacques. « Capitale de la violence : le Paris de Victor Hugo », *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, n°. 42 (1990), p. 31-46.
- SEEBACHER, Jacques. *Victor Hugo ou le calcul des profondeurs*, Paris, PUF, «Écrivains», 1993, p. 82-94 («L'Universalité de Paris : Victor Hugo et l'Exposition de 1867»)
- SMYTH, Edmund (dir.). *Jules Verne. Narratives of Modernity*, Liverpool, Liverpool University Press, 2000, 160 p.
- TERNOIS, René. *Zola et son temps : Lourdes, Rome, Paris*, Paris, Les Belles Lettres, 1961, 693 p.
- TOUTTAIN, Pierre-André. « Lorsque cent ans seront écoulés. À propos du *Paris au XXe siècle* de Jules Verne », *Bulletin de la société de Jules Verne*, n° 114 (premier trimestre 1995) p. 37-48.
- WETHERILL, Peter Michael. « Flaubert, Zola, Proust and Paris: An evolving city in a shifting text », *Forum for modern language studies*, vol. 32, n° 3 (1996), p. 228-239.
- WHITE, Nicholas. « Reconstructing the City in Zola's *Paris* », *Neophilologus* 81.2 (April 1997), p. 201-214.