



HAL
open science

”Chercher son rythme” : les promeneurs littéraires à Paris dans le roman et la prose (1855-1891)

Édouard Bourdelle

► **To cite this version:**

Édouard Bourdelle. ”Chercher son rythme” : les promeneurs littéraires à Paris dans le roman et la prose (1855-1891). Littératures. Université de Strasbourg, 2022. Français. NNT : 2022STRAC023 . tel-04083222

HAL Id: tel-04083222

<https://theses.hal.science/tel-04083222v1>

Submitted on 27 Apr 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



**Université de Strasbourg
École Doctorale des Humanités - ED520
EA 1337 - « Configurations Littéraires »**

Thèse présentée par

M. Édouard BOURDELLE

Soutenue le 19 septembre 2022

Pour obtenir le grade de Docteur en Littérature Française et Francophone
de l'Université de Strasbourg

« Chercher son rythme »

**Les Promeneurs littéraires à Paris dans le roman et la prose
(1855-1891)**

sous la direction de **M. Bertrand Marquer**

Professeur des Universités

Jury

M. Guy Ducrey, Professeur, Université de Strasbourg

Mme. Judith Lyon-Caen, Directrice d'études, EHESS, rapporteur.

M. Bertrand Marquer, Professeur, Université de Strasbourg, directeur de la thèse.

Mme Éléonore Reverzy, Professeure, Université Sorbonne-Nouvelle

M. Alain Vaillant, Professeur, Université Paris-Nanterre, rapporteur.

À la mémoire de mon père

À ma mère

À Mariia

Remerciements

Mes remerciements vont en premier lieu à M. Bertrand Marquer qui, après un courriel un peu flou envoyé en 2017, a accepté de m'accompagner dans la rédaction d'un projet de thèse, puis a suivi pendant près de quatre ans mes travaux avec exigence, bienveillance. Je lui sais gré de sa confiance pendant cette préparation. Ses conseils, ses relectures scrupuleuses, et ses encouragements m'ont toujours été extrêmement précieux.

Je remercie également M. Guy Ducrey, Mme Judith Lyon-Caen, Mme Éléonore Reverzy et M. Alain Vaillant pour l'intérêt qu'ils ont bien voulu témoigner à mon travail en acceptant de siéger dans mon jury.

Cette thèse ne serait pas ce qu'elle est sans les différents séminaires, colloques ou revues scientifiques qui ont bien voulu m'accueillir. Tous ont été des espaces précieux d'échanges, où j'ai eu la chance de pouvoir présenter l'avancement de mes travaux, et je suis infiniment reconnaissant des retours critiques que j'ai pu recevoir de la part de chacun. Que soient ici remerciés Axel Hohnsbein pour la revue *Arts et Savoirs*, Claire Barel-Moisan, les organisateurs du Congrès de la SERD « Vivre vite » et ses participants, les membres du séminaire des doctorants du CRP 19 de l'Université Sorbonne-Nouvelle, Solenn Dupas et le comité de rédaction de la *Revue Verlaine*, et évidemment Juliette Fabre, avec qui j'ai eu la chance d'organiser une journée d'études sur *Fabula*. Ces retours ont été indispensables au jeune doctorant solitaire.

La promenade parisienne n'existe pas sans lieux de pause, tout comme cette thèse n'existerait pas sans ces lieux de repos que sont les cafés, avec leurs rencontres plus fortuites que celles d'un cadre universitaire. Plusieurs références de ce travail sont connues grâce à un échange entre deux tables, à Paris, à Strasbourg, à Dieppe, à Saint-Petersbourg. Je me permets donc de remercier, pour ces échanges éphémères, toutes celles et ceux dont je n'aurai retenu que le prénom, Chiara, Dima, Frédéric, Guillaume, Julien, Marianne, Marine, Nina, Thomas.

J'ai eu la chance de pouvoir rédiger ce travail pendant mon enseignement dans le secondaire. Il m'est nécessaire de remercier la direction de mon établissement, Le Lycée du Golf, à Dieppe, en la personne de Mme Laurence Houllemare, puis de M. Jean-Marie Auberville, de m'avoir toujours aménagé correctement mes emplois du temps, et d'avoir toujours su être compréhensif à l'égard de certaines requêtes, afin de me permettre de me consacrer de façon régulière à ma recherche, et de mener cette thèse à son terme.

Je me dois aussi de remercier toutes celles et tous ceux qui m'ont accompagné, amicalement, durant ces quatre années, et avec lesquels j'ai pu échanger en toute sérénité sur mon travail, et dont le concours n'a cessé d'être précieux : Fanny Audibert, Léandre Bruno, Olivier Curchod, Thibaud de Fortescu, David Lagain, Thomas Rosambert, Luce Roudier, Roxanne Sauvage.

Évidemment, je dois remercier toutes celles et tous ceux qui m'ont laissé en paix avec cette thèse, et qui n'ont jamais posé de question quand nous nous sommes revus : ma famille, qui a toujours présenté de l'intérêt pour mon travail, a toujours lu ce que j'envoyais ou publiais, mais a toujours su m'éviter les questions les plus pénibles à propos de l'avancée de mes travaux. Nulle ironie ici de ma part : il est précieux de pouvoir, aussi, décrocher d'un si long travail, qui inquiète autant qu'il enrichit.

Enfin, les premiers atermoiements de ce travail de thèse, quand il n'était encore qu'un projet, correspondent exactement à la rencontre la plus importante de mes dernières années : la personne avec qui je partage ma vie. Il n'y a pas de mots pour la remercier ; je lui laisse le soin d'occuper la première page de ce travail : celle des exergues, qui guident le lecteur, tout en l'égarant un peu, nécessairement.

L'immortelle est sèche et rose.
Les nuages
Sont façonnés grossièrement dans le ciel frais.
Sur le seul chêne de ce parc
Le feuillage est encore incolore et ténu.
Les rayons de l'aube brûlent jusqu'à minuit.
Qu'il fait bon dans mon cloître étroit !
Les oiseaux me parlent aujourd'hui
De ce qui reste tendre, de ce qui reste merveilleux.
Je suis heureuse,
Mais ce qui m'est le plus cher
C'est un chemin amène dans la forêt,
C'est un pauvre pont, qui s'est un peu tordu
Et c'est le peu de jours qu'il me reste à patienter¹

*

Dans les allées d'un vieux jardin de campagne, il y a plein de parfums champêtres, plein de fraises des bois, plein de chants d'oiseaux, plein de soleil et d'ombres somnolentes ; et tout autour, du seigle ondulant sur deux cents acres. C'est merveilleux ! On reste figé malgré soi, engourdi dans un tel état de stupeur, grandiose et sans limites, dans lequel la vie, l'animal et le divin sont unis à la fois. On sort de là comme après je ne sais quel bain revivifiant. Puis, à nouveau, on entre dans une ornière : une ornière mondaine et quotidienne.²

¹ Akhmatova Anna, *Poèmes*, « Vol blanc », trad. Mariia Litvinova, 1916.

² Tourgueniev, Ivan, *Lettres à Gustave Flaubert*, 1862-1864, trad. Mariia Litvinova

Introduction.

Les climats, les saisons, les sons, les couleurs,
l'obscurité, la lumière, les éléments, les aliments,
le bruit, le silence, le mouvement, le repos,
tout agit sur notre machine
et sur notre âme par conséquent.¹

¹ Rousseau, Jean-Jacques, *Les Confessions*, Livre IX.

Le père Leras, « teneur de livres chez MM. Labuze et Cie »² n'est pas un promeneur coutumier. Il est pourtant le héros de « Promenade », nouvelle de Maupassant parue dans *Gil Blas* en 1884. Le lecteur parisien du journal dans lequel le récit est publié a, lui, en revanche, toutes les chances d'être un promeneur, habitué des boulevards et du Bois. Un tel titre tient lieu de promesse pour le lecteur, qui s'attend à ce que le récit rende extraordinaire une activité devenue tout à fait quotidienne, comme Maupassant en est coutumier³. Or, Leras est étranger aux mœurs de son temps : le lecteur lit une banale promenade, où un homme, après sa journée de travail, décide de « se faire du bien »⁴ en allant jusqu'à l'entrée du Bois. Sa promenade est joyeuse, pleine des souvenirs d'amours de sa jeunesse. Comme tout marcheur, il cherche un endroit où se reposer, et s'assied. À s'asseoir sur un banc, Leras ne sait pas qu'il se présente comme client potentiel d'une relation tarifée : choqué, il fuit, horrifié de la corruption des temps modernes. Le vieil homme découvre que le monde n'est pas vertueux, et que le Bois est un lieu de prostitution. Il ne connaît aucun des rituels de l'espace verdoyant. Tout ce qui lui arrive n'est que très banal pour un Parisien ; évidemment choquant pour un provincial. Mais Leras vit et travaille à Paris « depuis quarante ans »⁵. Sourd et aveugle au monde, il ne l'a pas vu changer, quand celui-ci, entre 1844 et 1884, a connu les transformations les plus spectaculaires de l'histoire de la ville...

Cette banalité n'apparaît qu'aux yeux du lecteur, avant d'être un moment de cruelle lucidité pour le protagoniste : Maupassant accuse l'écart entre son personnage et le lecteur, pour rassurer ce lecteur de journal, adonné au loisir et au plaisir, sur son choix de vie au milieu des drames intimes dont Paris est coutumier. La solitude n'est pas un choix, mais un état que l'on subit, et « faut bien qu'on vive »⁶. L'auteur inverse la perspective, par conséquent, et s'ingénie à faire d'une pratique quotidienne, présentée dans toute sa simplicité, l'événement décisif d'une vie solitaire.

Individu stérile, n'ayant pas les moyens d'avoir une femme, dans une vie « sans événements, sans émotions et presque sans espérances »⁷, le père Leras correspondrait au promeneur solitaire, avatar d'un modèle illustre : Jean-Jacques Rousseau. En effet, comme dans

² Maupassant (de), Guy, « Promenade », *Le Horla et autres récits fantastiques*, ed. Marianne Bury, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Les Classiques de Poche », 2000, pp.147-154.

³ *Les Dimanches d'un bourgeois de Paris*, ou *Souvenir*, ou *Au Bois* rendent compte d'un événement extraordinaire dans la vie d'un personnage tout à fait commun.

⁴ Maupassant, « Promenade », *op. cit.*, p.150

⁵ *ibid.*, p.147

⁶ *ibid.*, p.152

⁷ *ibid.*, p.148.

la « Cinquième Promenade » des *Rêveries du promeneur solitaire*, la marche de Leras est le moment d'une extase : l'abolition du présent, du passé, et de l'avenir en un même espace. Le bois de Boulogne serait le théâtre d'un épisode de réminiscence. La contemplation esthétique, associée au plaisir de la marche vers le Bois, le plonge dans ses souvenirs les plus troublants, ceux de l'amour. Cependant, cette euphorie est de courte durée : le souvenir de l'amour champêtre est très vite dégradé par une autre rencontre « amoureuse », avec les promeneuses du bois de Boulogne, c'est-à-dire les prostituées. Pris dans les idéaux romantiques d'une rêverie amoureuse bucolique, comme le vieil air en témoigne, le banc sur lequel il s'assied n'a rien d'une tonnelle : l'homme n'invite plus, désormais la femme prend les initiatives. Une lettre de Flaubert à Louise Colet est ici éloquente, tant elle montre que la femme ne saurait trop se montrer face à un homme de l'ancien temps :

Je trouve seulement que tu as eu tort d'aller te promener une seconde fois avec lui. Tu l'as fait naïvement, je veux bien. Mais à sa place, je t'en garderais rancune. Il peut te prendre pour une coquette. – Il est dans les idées reçues qu'on ne va pas se promener avec un homme au clair de lune pour admirer la lune. Et le sieur de M{usset} est diablement dans les idées reçues. – Sa vanité est de sang bourgeois.⁸

Une réputation est à tenir, et Flaubert révèle surtout le jugement que les amants tiennent l'un de l'autre : tout est question d'image de soi, et les idées reçues rendent compte de codes et de bonnes manières à tenir ; auxquelles, visiblement, Musset serait sensible, du fait de sa « vanité » bourgeoise. Le risque de Louise Colet était justement de passer pour une fille de mauvaise vie ; c'est ce code-ci que connaît le père Leras.

Or, le monde d'antan s'est renversé, puisqu'il n'y aucune pudeur pour une femme à « passer un bras »⁹ sous celui d'un homme. Pire encore, Leras découvre que les échanges les plus sincères sont désormais faussés. Il s'émeut du rôle joué par les femmes qui l'abordent, à leur voix changeante. Les codes ont changé, et le vieil homme ne voit plus qu'un théâtre, où il ne parvient pas à jouer son rôle. Plus moyen d'être seul : chaque objet obéit à une fonction, à un rituel qui le détourne de son usage initial. Le banc n'est plus là pour se reposer. À l'inverse de Jean-Jacques, pour qui la promenade solitaire était une solution pour se retrouver hors du monde, cette promenade de Leras n'est nullement solitaire, car le monde se rappelle toujours à

⁸ Flaubert, Gustave, « Lettre du mardi 6 juillet 1852 à Louise Colet », *Correspondance* {1975}, ed. Bernard Masson, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1998, p.183.

⁹ Maupassant, *op. cit.*, p.151.

lui, sans qu'il s'en rende compte : Leras est isolé, bien plus qu'il n'est solitaire. Dans cette ville, plus personne ne peut être seul. Le sentiment de solitude ne peut que s'accroître dans un monde sempiternellement rempli.

Leras est exclu, marginal, car il n'a pas de loisir. Très vite, le lecteur comprend que la solitude n'est pas seulement impossible : elle condamne un homme qui n'a connu aucun plaisir normé, et qui est passé à côté de sa vie à n'en avoir pas une comme les autres. À ne pas ressembler aux couples de ces fiacres qui passent, le vieil homme révèle qu'une forme de vie est attendue dans cet espace verdoyant : il obéit à des usages, qu'il ne connaît pas, mais qui forment une nouvelle norme. Les fiacres font défiler au vieillard, en accéléré, la vie à côté de laquelle il est passé : cette vie de couple qu'il regrettera à la fin de la nouvelle, et qui l'amènera à commettre l'irréparable. Leras meurt de n'être pas l'individu attendu dans un espace normé.

Ces fiacres sont aussi le signe d'un mouvement constant, d'une occupation quasi-allégorique, qui trouvent un écho avec cette remarque d'Alain Corbin :

La permanente occupation constitue une nécessité, pour celui-là même qui dispose de la maîtrise de son temps. Psychiatres et moralistes soulignent, en outre, les risques de l'ennui, les ravages du *spleen*.¹⁰

Toujours enfermé dans son travail, Leras a finalement laissé passer son existence ; son geste final le révèle comme un spleenétique tardif. Ce négatif de Rousseau, qui a vécu sans extase toute sa vie, voit sa vie basculer par un bouleversement esthétique : le tableau pittoresque d'un éclat de soleil couchant, comme la première promesse d'une échappatoire à sa vie morne. Cette expérience du paysage marque toute l'ironie de l'auteur vis-à-vis de son personnage : première phrase de la nouvelle, elle nécessite cependant une brève analepse de la part du narrateur, afin de souligner ce que la perspective d'un soleil couchant, paysage si commun à tout Parisien, a de quoi former un événement pour le héros de cette nouvelle.

Deux formes de vie s'opposent, entre le lecteur et le héros, le narrateur se chargeant de mettre celui-ci à distance, multipliant les hyperboles pour illustrer sa vie « mécanique ». Maupassant, évidemment, critique la vie aliénée des fonctionnaires de bureau dans la grande ville ; mais le drame qui clôt le récit ne procure guère de joie au lecteur. Comme si l'auteur renvoyait dos à dos le père Leras et les autres promeneurs, heureux, du bois de Boulogne... Comme s'il montrait que la ville elle-même était responsable de cette vie.

¹⁰ Corbin, Alain, « Du loisir cultivé à la classe de loisir », *L'Avènement des Loisirs*, Paris, Aubier, 1995, p.56.

Le titre prend alors tout son sens, ironique car il joue avec une représentation et une habitude du lecteur. On se retrouve entre gens d'un même milieu, d'une même catégorie sociale pour assurer sa visibilité et sa place dans un espace qui marque le paroxysme de la distinction sociale, par son inutilité même. Leras regarde les voitures, sans voir des visages, mais voyant des fiacres, des tenues de noir, des robes claires... On se rassemble dans un espace clos, en autarcie, entre soi, dans une entropie qui permet d'assurer son pouvoir sur les autres, en affichant que l'on est inaccessible. Le fiacre fait que le passant nous regarde d'en bas. À être ainsi sans effort au milieu de choses « inutiles » mais « belles », l'aristocratie et la haute-bourgeoisie s'assument pleinement comme une « classe de loisir », pour reprendre les termes de Veblen¹¹. Un exemple littéraire fameux de cette autarcie est le salon artistique dans *L'Œuvre*¹² de Zola, quand Claude présente son premier tableau, et qu'il est confronté à une société qui, loin de porter un intérêt esthétique aux œuvres présentées, cherche à être présente à « l'événement », à pouvoir faire partie du « scandale » ; bref, à avoir été vue avant de regarder¹³.

Des espaces aussi apparemment neutres que le bois de Boulogne ou les Champs-Élysées, s'ils sont ouverts à tous, sont réservés dans leur usage à une minorité : le passage des fiacres illustre bien cette société à deux vitesses. Ce découpage implicite de l'espace, ce cadastre social des grandes villes et de leurs institutions, sont un des problèmes que la pratique de la promenade révèle. Si elle obéit à l'utopie d'une mixité sociale, elle ne fait qu'en accuser le caractère illusoire. Les écrivains du Second Empire et des débuts de la Troisième République ont été sensibles à cette différenciation sociale quasi-géographique : plus que d'un rituel auquel on doit se plier, la promenade est révélatrice d'un « *habitus* de classe »¹⁴ ; celui que le père Leras découvre. L'*habitus*, pour reprendre les mots de Marielle Macé, « conduit à s'intéresser à la façon dont un sujet maintient et infléchit sur le temps long l'ensemble de ses 'pratiques' » autour

¹¹ Veblen, Thorstein, *Théorie de la classe de loisir*. Collection Tel (n° 27), Gallimard, Trad. de l'anglais (États-Unis) par Louis Évrard. Préface de Raymond Aron, 1970.

¹² Zola, Émile, *L'Œuvre*, chapitre V, ed. H. Mitterand, préface B. Foucart, Paris Gallimard, coll. « Folio Classique », 1983.

¹³ On trouve un épisode semblable à l'inauguration du « Salon », au chapitre XLII de *Manette Salomon*. Voir Goncourt (de), Edmond et Jules, *Manette Salomon*, p. 242, ed. S. Champeau et A. Goetz, préface de M. Crouzet, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1996.

¹⁴ Bourdieu, Pierre, *La Distinction, Critique sociale du Jugement*, Paris, Minuit, coll. « Le Sens Commun », 1979.

d'un certain pli, une disposition qui est durable mais aussi muable, à la fois une "habitude" et une "habileté" »¹⁵. Gisèle Sapiro le définit comme suit :

Le concept d'*habitus*, conçu comme principe générateur des pratiques individuelles, désigne la capacité des agents à s'orienter dans le monde social et à adopter des conduites adaptées aux conditions objectives sans obéir explicitement à une règle, à improviser des attitudes ajustées à la situation¹⁶.

L'*habitus* de classe consiste à affiner cette grille de lecture adaptative des agents selon les circonstances de leur catégorie sociale. Par exemple, Bourdieu décrit de façon nette la « distance au monde »¹⁷ comme constitutive de l'*habitus* bourgeois : la promenade y est le lieu de la contemplation ; à l'inverse, la sortie populaire du dimanche est beaucoup plus liée à une action. Le bois de Boulogne est un espace bourgeois consacré à la glorification d'une classe, où l'argent est maître – le plaisir de la prostitution est payant. Or, Leras n'a jamais eu les moyens de « prendre femme »¹⁸ : les bourgeois se sont aménagés un espace où l'argent, symboliquement, est l'assurance d'une domination. Ainsi la promenade nous semble-t-elle le théâtre propice d'évaluation de cette capacité d'adaptation inconsciente : lieu à la fois de sociabilité rituelle et d'émergence individuelle, elle permet d'observer la variété sociale autant grâce à ses lieux qu'à sa pratique, dans cette « force d'exposition qu'est une ville »¹⁹.

Le concept d'*habitus* présente l'avantage, selon nous, d'offrir une malléabilité certaine, et d'affiner l'écriture de l'espace urbain à laquelle donne lieu le renouveau de la promenade dans la seconde moitié du XIXe siècle. C'est cette topologie, c'est-à-dire cette compréhension de la répartition des lieux que nous aimerions étudier au cours de ce travail.

1. La promenade, un dialogue avec soi-même ?

Une promenade est à la fois un lieu et une marche. Cette ambivalence de la définition illustre assez bien le caractère transitoire, presque fugace de cette pratique. Il n'est pas question

¹⁵ Macé, Marielle, *Façons de lire, manières d'être* (édition électronique), Paris, Gallimard, coll. Nrf « Essais », 2011.

¹⁶ Sapiro, Gisèle, article « Habitus », dans Sapiro, Gisèle (dir.), *Dictionnaire International Bourdieu*, p.246, Paris, CNRS Éditions, coll. « Cultures et Sociétés », 2020.

¹⁷ Bourdieu, *La distinction, op. cit.*, « la distance à la nécessité » (édition numérique).

¹⁸ Maupassant, « Promenade », *op. cit.*, p.147.

¹⁹ Macé, Marielle, *Styles, Critique de nos formes de vie*, p.245, Paris, Gallimard, coll. NRF Essais, 2016.

ici de proposer une définition poétique de la promenade – celles-ci ne manquent pas -, mais d’interroger ce tropisme du poétique pour définir une marche si simple, si quotidienne, si évidente.

Si l’on demandait aux critiques, aux poètes, aux lecteurs, ou aux simples passants, de définir la promenade, il serait malaisé d’en avoir une définition stable. Souvent l’on confond le terme avec d’autres : la promenade est une « flânerie », une « rêverie », ou encore une « déambulation » ; pourtant un rapide passage dans les dictionnaires dément cette confusion, même si celle-ci est facile. Une autre manière de définir cette marche consiste à la circonscrire de manière vague : comme si ce flou ambulatoire était la condition même de sa réussite. On obtient dès lors des définitions que nous qualifierions de « négatives » : la promenade est une « marche sans but »²⁰, une « déambulation gratuite »²¹, ou encore une marche qui nous emmène ailleurs que là où nous avons prévu. Par exemple, Pierre Larousse, dans son *Grand Dictionnaire Universel*, cite ainsi Taine pour la caractériser : « Le moyen de s’ennuyer dans une promenade est de savoir où l’on va et par où l’on passe. »²². Comme si essayer de définir cette pratique risquait d’en perdre la valeur : dire « exactement » en quoi consiste une promenade, ce serait risquer de rendre prosaïque une marche que chacun associe naturellement à un aspect plus poétique, voire lyrique.

Peut-être est-ce le dernier point à signaler, pour expliquer ce tropisme poétique des définitions : nous l’héritons du début du XIXe siècle, et plus exactement du romantisme. Plusieurs d’entre nous, immédiatement, associons l’idée de promenade à une solitude (ou un petit comité), à l’expression d’un sentiment sincère, et à l’écoute de soi : la promenade serait la marche de l’intime. On pourrait dire, non sans provocation, que la promenade est un des derniers vestiges d’un inconscient romantique qui pourrait caractériser la « modernité », et de notre rapport problématique à celle-ci : Maupassant l’illustre avec « Promenade », puisque Leras croit vivre dans un temps qui assimile l’amour à un cadre bucolique et moralement idéal ; avant sa désillusion.

²⁰ Montandon, Alain, *Sociopoétique de la Promenade*, Presses Universitaires de Clermont-Ferrand, 1998.

²¹ Antoine, Philippe, *Quand le voyage devient promenade, écritures du voyage au temps du romantisme*, Presses Universitaires de la Sorbonne, 2011.

²² Larousse, Pierre, *Grand dictionnaire universel Larousse*, art. « Promenade » (extrait), volume XIII, POUR – R, 1875, Paris.

Ce point a été analysé par le sociologue Hartmut Rosa, dans son ouvrage *Accélération*²³ : les sociétés modernes, depuis le XVIIIe siècle, étaient soumises à une accélération croissante – celles des rythmes de production, ainsi que celle des formes de vie. Dans une analyse brillante, il montrait les mécanismes de cette accélération sur la part individuelle et intime de nos existences. Dans ce texte, Rosa tente de rendre compte des différents éléments qui, à partir de la Révolution Industrielle, ont fait progresser le sentiment d’une « accélération du monde », où les individus se sentent dépassés par le monde en marche, et ne parviennent pas à comprendre ce changement radical et cette instabilité constante, au niveau économique, politique, technique, ou culturel. Sans créer de lien de causalité factice, il remarque cependant une coïncidence entre la crise de l’individualisme moderne, qu’il nomme « aliénation », et l’accélération générale du monde. Procédant à la généalogie de ce sentiment, il voit dans le Romantisme européen une des réactions à cette impression d’incompréhension, ainsi que l’essai pour les individus de reprendre possession d’eux-mêmes.

Or, la promenade est justement le lieu privilégié de cette réflexivité, pour deux raisons. Outre un *topos* romantique d’un lien avec la Nature, qui donne toute sa raison d’être à la promenade sous les arbres, les théoriciens du jardin à l’époque romantique envisagent celui-ci comme le lieu propice à la réflexion philosophique et à l’émotion esthétique, qui sont les deux versants de l’interrogation des limites du Moi dans la tradition de l’idéalisme kantien autant que dans une perspective sensualiste, héritée des Lumières²⁴. Ainsi, nombreux sont les personnages de la littérature romantique qui « se promènent » pour être à l’écoute de leur douleur : on songe à Jean-Jacques, à René, à Obermann, à Gérard de Nerval, à Amiel... Mais aussi aux autres personnages, empreints d’idéaux romantiques dans la littérature ultérieure : Emma Bovary, Frédéric Moreau, Jeanne Le Perthuis, Olivier Bertin, Claude Lantier. Se promener dans Paris est le rêve d’Hélène Mouret...

Tous ces éléments expliquent pourquoi nous avons un rapport très spécifique à la promenade, aujourd’hui, et que nous l’associons immédiatement à une idée positive. Cependant, cela n’a pas toujours été le cas. Et ce que pléthore de définitions, aussi insatisfaisantes soient-elles, révèlent, c’est bien la variété des promenades. Peut-être la raison qui empêche d’en proposer une définition satisfaisante est-elle que celle-ci serait irréductible à la pluralité de ses pratiques. Pour être clair, il n’y a pas « une » promenade, mais il y a « des » promeneurs :

²³ Rosa, Hartmut, *Accélération, une critique sociale du temps*, trad. Dider Renault, éditions La Découverte, Paris, 2011.

²⁴ Rancière, Jacques, *Le Temps du Paysage : aux origines de la révolution esthétique*, Paris, La Fabrique, 2020.

promeneurs quotidiens et promeneurs du dimanche, promeneurs du Bois de Boulogne et promeneurs des Boulevards, promeneurs et « promeneuses » - surnom que l'on peut attribuer aux prostituées du Bois – promeneurs mondains et promeneurs solitaires, promeneurs en famille et promeneurs amoureux. Autant de pratiques rassemblées sous un hyperonyme incommode, tant l'on peine à deviner les points communs entre Jean-Jacques Rousseau, promeneur qui se revendique « solitaire » dans ces *Rêveries* dont il est le sujet et l'objet, et Renée, héroïne de *La Curée* qui ne peut vivre sans la sociabilité aristocratique du Bois et du Parc Monceau.

Pourtant, ces points communs existent. Ils sont d'ordre psychologique : Jean-Jacques et Renée souffrent tous les deux, au sens pathologique du terme, d'un trouble mental. Ils sont aussi d'ordre structurel, et tout notre travail consistera à montrer le lien entre pratique sociale et construction de l'espace urbain : le promeneur solitaire et la promeneuse mondaine, s'ils ne cherchent pas la même chose, le font de la même façon. Cette façon, cette « manière », sont justement ce qui permet d'assurer le plaisir de la promenade. Et, à la façon d'un « *habitus* », peut-être que sa prise de conscience briserait le charme de cette marche libre – expliquant alors les nombreuses définitions impressionnistes mentionnées auparavant.

Aujourd'hui, parler de « promenade » renvoie, dans notre quotidien, à l'idée d'intimité. Si l'on se promène, ce sera seul ou en petit comité, et généralement avec des proches. Si l'on arpente les espaces publics aménagés pour les promeneurs, on le fait si possible de manière à être tranquille : on cherche le coin le plus isolé, on essaie de suivre les chemins les moins parcourus, on évite la foule, et surtout les « heures de pointe ». Leras, à la fin de la nouvelle, cherche à s'asseoir sur l'herbe – et non plus sur un banc – pour être à l'écart du sentier principal, afin d'obtenir cette tranquillité, pour prendre congé du « souffle de Paris, respirant comme un être colossal »²⁵. Il ne s'agit pas cependant de n'aller se promener que lorsque le parc ou le jardin public sont vides. Cette option n'est pas non plus satisfaisante, et il ne faudrait pas confondre la « tranquillité » avec « l'isolement ». L'équilibre, aujourd'hui, est fragile pour le promeneur qui souhaite être solitaire avec les autres, parmi les autres, sans pour autant subir cette solitude. Il cherche son intimité dans un espace où cependant il n'est pas seul. Si, apparemment, nous nous rapprochons aujourd'hui de Rousseau, nous sommes quand même très loin de lui, et héritiers, à plus d'un titre, d'une autre démarche.

²⁵ Maupassant, *op. cit.*, p.153.

2. Le romantisme en marche, ou Jean-Jacques comme modèle.

Nombreuses sont les figures intellectuelles à se distinguer par leur solitude marcheuse, en particulier outre-Rhin : Kant, Nietzsche, Rilke, Lenz, le « Wanderer » du *Winterreise* sont autant d'avatars d'un marcheur isolé du monde, profitant de l'instant de sa promenade pour « penser »²⁶. Ces images sont devenues des *topoi* tenaces, qui ont informé une certaine vision du rapport de l'individu à la société ; vision que nous héritons du romantisme²⁷. La France n'est pas en reste dans cette mythologie du promeneur solitaire : le Romantisme a aussi fourni son lot de figures, du « Promeneur » de Rousseau au « Joseph Delorme » de Sainte-Beuve, en passant par René, les personnages de Lamartine, ou encore le botaniste de George Sand²⁸. Ces figures ont connu une fortune certaine, dès leur publication, et nourrissent un imaginaire fictionnel considérable : à tel point que le promeneur solitaire est devenu une figure topique et problématique. Il est ce personnage qui se tient à l'écart du monde, ne pouvant le critiquer directement, et se recentrant sur lui-même. L'idée commune est que le promeneur se laisse emporter par le flux de ses pensées pour déambuler dans l'espace. Pourtant, ne retenir que cette figure de promeneur serait une erreur : d'un point de vue historique autant que d'un point de vue épistémologique.

La promenade, en effet, n'est nullement un exercice de soi qui se pratique de manière solitaire. Au départ, la promenade est une pratique de socialisation urbaine, qui caractérise la Cour. Il s'agit d'une marche collective et publique, qui déplace la conversation hors du Salon. Elle a donc ses lieux d'élection, et cela très tôt dans Paris, et elle obéit à un code très particulier : l'on se promène avant tout en suivant une logique courtisane et aristocratique ; et de la même manière que l'on brille en société, on se doit de briller à la Promenade. Il s'agit d'un espace pour voir et être vu : un espace ritualisé où l'on se sait observé. Il s'agit donc d'un espace principalement humain, qui se soucie assez peu de l'esthétique des jardins publics, sinon comme d'un cadre agréable où marcher.

On comprend d'autant mieux l'importance pour Rousseau, dans son dernier livre, d'ajouter l'épithète finale « solitaire » à son personnage de « Promeneur » dans les *Rêveries*.

²⁶ Gros, Frédéric, *Marcher, Une philosophie*, Paris, Flammarion, coll. Champs « essais », 2009.

²⁷ Millet, Claude *Le Romantisme. Du bouleversement des lettres dans la France postrévolutionnaire*, Paris, LGF, coll. « Références », 2007.

²⁸ Sand, George, *Lettres d'un Voyageur à propos de botanique*, Revue des Deux Mondes, 2^e période, tome 75, 1868.

Même s'il existait des solitaires avant lui²⁹, la façon qu'a l'auteur de mettre en scène sa solitude dans le titre a valeur de revendication. La première phrase du texte, si on la place dans la logique sociale que nous avons mentionnée, est éloquente : « Me voici donc seul sur la terre, n'ayant plus de frère, de prochain, d'ami, de société que moi-même »³⁰. Rousseau souligne son isolement, qu'il assume pleinement, avec l'usage du présentatif et en inaugurant son texte par une conséquence (« donc »). L'énumération montre qu'il ne participe plus à la société. Ne jouant plus le jeu social, il tente d'inventer un autre usage de la promenade, qui l'oblige à préciser la valeur singulière de sa « solitude ». *Les Rêveries...* essaient de réinventer le monde et d'illustrer l'idéal moral d'innocence et de transparence propre à Rousseau, à travers dix « Promenades » sur lesquelles l'auteur se prend à rêver. La rêverie, qui se déroule sous nos yeux au moment de la lecture, est justement ce moment d'intimité et d'authenticité qui manque tant aux promeneurs publics, qui jouent un rôle. Dans ce texte, Rousseau est heureux : en inventant un usage qui se distingue de la pratique courante, il existe pleinement en tant qu'individu, et s'affiche publiquement comme refusant le jeu social. Sa promenade solitaire est une façon négative de participer à une pratique collective, en manifestant son absence. Le livre, régulièrement republié pendant le XIXe siècle, au point de devenir une référence pour l'Académie au début du siècle suivant dans sa définition du terme « promenade »³¹, pris comme complément autobiographique aux *Confessions*, témoigne du succès d'une posture de « penseur solitaire », dont la fortune se reflètera surtout dans le personnel romanesque. De la même manière, la promenade du père Leras est l'occasion d'un retour personnel dans son propre passé, plongé dans les souvenirs des chansons d'autrefois : le narrateur utilise ce bref moment d'accès à ses pensées pour augmenter la pitié à son égard... Car c'est de ce vœu d'amour que tout démarre.

3. La promenade : tentative de définition.

Si Rousseau parvient à créer un hiatus entre les deux termes, le terme employé pour caractériser son dernier texte est au départ péjoratif. Une rêverie suppose d'être dans ses pensées,

²⁹ Fabre, Juliette, « De la promenade au promeneur : le promeneur solitaire, une figure émergente à la fin du XVIII^e siècle ? », Fabre, Juliette, Loubier, Pierre, Parmentier, Marie, *Promenade et flânerie : vers une poétique de l'essai entre les XVIII^e et XIX^e siècles*, Presses Universitaires de Rennes, 2017.

³⁰ Rousseau, Jean-Jacques, *Les Rêveries du Promeneur solitaire*, ed. M. Crogiez, Paris, Librairie Générale Française, 2001.

³¹ *Dictionnaire de l'Académie Française*, huitième édition, 1935 (atilf).

ou son imaginaire : c'est une activité de l'esprit qui n'est guère en phase avec l'action caractéristique des hommes du XIXe siècle. Il est significatif, d'ailleurs, que les épisodes de rêverie dans les romans que nous travaillerons soient tous des expériences issues d'une peine. Il faut cependant préciser que la promenade n'est pas une rêverie ; tout comme la flânerie, le vagabondage, la dromomanie, le fait de se laisser « porter par ses jambes », ou encore le mouvement qui veut que l'on suive la foule, ne sont pas des promenades. Sous le Second Empire, on constate une nette distinction entre l'activité du promeneur et les autres activités, en particulier la « flânerie », toutes connotées négativement. L'exemple le plus illustre est la distinction qu'en propose Pierre Larousse dans son *Grand Dictionnaire Universel*.³² La flânerie est cette marche sans but, une marche qui n'obéit à aucun besoin et qui caractériserait le désœuvré. Les Goncourt, quand ils définissent la « flâne » dans *Charles Demailly* en font le synonyme d'un *farniente*³³. Très vite, la flânerie caractérise la démarche propre de la bohème littéraire, s'opposant à la figure du bourgeois promeneur. Il s'agira de voir comment les écrivains ont tenté de faire de cette marche un atout, voire une arme contre la bourgeoisie, en s'opposant à sa dimension rituelle, et donc figée.

Dès lors, il s'agit de définir ce qu'est une promenade. L'ensemble de nos lectures ayant montré comment les promeneurs peuvent être solitaires comme multiples, ce n'est pas du côté du nombre que se situe la caractéristique de cette marche. En effet, la marche peut être solitaire dans un lieu collectif, de la même façon que la promenade peut être faite à plusieurs dans un lieu privé. Ce n'est donc pas d'un point de vue « social » que la définition peut nous satisfaire. En revanche, trois critères, mêlant l'aménagement du territoire et la psychologie du promeneur, nous semblent permettre de distinguer la marche du promeneur de toutes les autres : la familiarité, la sécurité, le pittoresque.

Une promenade doit être sûre : on ne court pas de danger, on ne se fatigue pas, et si par hasard l'on est indisposé, un banc permet au promeneur de reprendre ses esprits et de bénéficier d'un peu de repos. Dès qu'un événement dangereux arrive, alors le promeneur quitte le moment de détente prévu, et ne parvient plus à vivre un bon moment. Par exemple, c'est la raison pour laquelle les pouvoirs publics ont multiplié les règlements et agents de sécurité dans les squares et jardins, à partir des années 1860³⁴. La littérature s'amuse de cet « espace sécurisé » :

³² Larousse, Pierre, *op. cit.*

³³ Goncourt (de), Edmond et Jules, *Charles Demailly*, chap. XXXVIII, p. 201, ed. A. Wrona, Paris, GF-Flammarion, 2007.

³⁴ Santini, Chiara, *Adolphe Alphand et la construction du paysage de Paris*, chap. 10, p.245, Paris, Hermann, 2021.

nombreuses sont les déconvenues des personnages de Maupassant, dans ses nouvelles, à avoir perdu le plaisir de la promenade du fait d'un événement désagréable ; le narrateur du *Horla* a le sentiment d'être suivi lors d'une promenade (la première apparition du Horla), et ne peut plus se délasser (alors que les premiers mots du journal intime déclaraient la journée « admirable »³⁵) ; Leras, toujours, voit sa promenade bouleversée à partir du moment où il s'assied sur un banc, pour prendre du repos...

Corollaire de la sécurité du lieu, une promenade se déroule toujours dans un endroit familier. La familiarité du lieu ne veut pas dire que celui-ci est « connu » ou « déjà pratiqué » par le promeneur. Mais il l'a été par d'autres, voire il a été aménagé pour l'usage. Le mot permet de recouvrir la dimension « collective » de la promenade sans que celle-ci ne signifie nécessairement la présence effective d'autres personnes dans l'espace. À cet égard, il est significatif que le style haussmannien aménage l'ensemble du paysage urbain (déjà largement uniformisé dans la société postrévolutionnaire du début du XIX^e siècle) de telle sorte que le promeneur n'y soit jamais perdu : en effet, les monuments de Paris servent toujours de points de repères à l'intérieur de la ville, comme « les jets d'eau sont, dans le jardin classique, des endroits pour ne pas se perdre »³⁶.

La promenade, liée fortement à l'évolution du tourisme en France, offre toujours un panorama et ce qu'on appellera du « pittoresque ». Ce pittoresque est une vue agréable qui a été aménagée pour offrir un moment de plaisir à son visiteur. La pratique de la promenade, telle qu'elle est pensée sous le Second Empire et la Troisième République, est une pratique de « spectateur », et non « d'acteur » du monde : un passant du Bois de Boulogne ne doit pas marcher sur l'herbe, ni même cueillir des fleurs ; il en est même réduit à contempler les autres, qui défilent pour être regardés. La promenade est contemplative, et obéit à une pratique de l'exposition. Or, la littérature reprend cette pratique de la contemplation promeneuse : par la description littéraire, évidemment. Par exemple, un même point de vue ravit Gérard de Nerval³⁷ (dans la réalité) et Charles Demailly³⁸ (dans la fiction) à Montmartre, qu'ils qualifient tous deux du « plus beau point de vue de Paris ». Le pittoresque offre le ravissement d'une expérience esthétique sensée dépayser le promeneur. Cette expérience esthétique participe aussi de la construction psychologique de l'intimité du personnage. À travers la contemplation d'un

³⁵Maupassant, « Le Horla », *Le Horla*, *op. cit.*, p.259.

³⁶ Santini, Chiara, *op. cit.*, chap. 9, p. 234.

³⁷ Nerval, Gérard (de), *Les filles du feu. Petits châteaux de Bohème. Promenades et souvenirs*, « la butte Montmartre », éd. M. Brix, Paris, Libraire générale française, 1999.

³⁸ Goncourt (de), Edmond et Jules, *Charles Demailly*, *op. cit.*, chap. LIII, p.246.

paysage, c'est bien l'émergence d'une âme qui s'élabore : ces paysages-états d'âme sont fréquents dans le *Journal* des Goncourt ; un panorama ouvre la *Vie de Henry Brulard*, montrant Stendhal dans sa promenade matinale à l'aune de ses cinquante ans.

Enfin, ce moment d'oubli du lieu nous permet d'aller vers le dernier élément essentiel de la promenade. Vantée par les médecins, la promenade offre un délassement qui apparaît comme un moment de détente du corps. Celui-ci n'est cependant pas suffisant, comme divers témoignages le montrent tout au long du XIXe siècle³⁹ : sortir se promener sert beaucoup aussi à s'aérer l'esprit, et à parler. Pendant longtemps en littérature, si l'on distingue la tradition rousseauiste, on pense avant tout à la promenade philosophique, qui privilégie le dialogue ou la rencontre. Diderot en est le principal représentant. D'une tradition dialogique, la promenade en littérature devient monologique, tout en reprenant les éléments du dialogue à son compte, c'est-à-dire son caractère maïeutique et ironique. L'auteur, dans son autobiographie, use de la promenade matinale pour reprendre ironiquement la tradition du « connais-toi toi-même », seul. Intériorisant la tradition dialogique de la promenade littéraire des Lumières, Stendhal se défait de l'Autre pour mieux affirmer le caractère égotiste de sa démarche. Cependant, nous pouvons aller plus loin dans la teneur psychologique de ce « moment d'oubli », et sa nécessité. Si Stendhal est seul dans l'incipit de son autobiographie, il est rarement solitaire dans les *Promenades dans Rome*. De la même manière, tous les observateurs de Paris y affirment que le caractère public de la promenade y est désormais généralisé. Stendhal illustre donc une tension entre l'intimité nécessaire à la connaissance de soi et l'obligation conventionnelle de la promenade publique.

Il nous semble, et ce sera l'objet de ce travail, que la littérature illustre cette aporie entre le public et l'intime. La promenade permet au marcheur d'oublier le regard des autres (dans la rêverie) ou de s'oublier soi-même pour ne vivre que par le regard des autres (dans la parade). Il est significatif qu'un guide de bonnes manières⁴⁰ de 1857 présente ainsi les raisons de la promenade au Bois : « 1. l'hygiène, 2. la curiosité, 3. le plaisir de voir, 4. le plaisir de montrer sa toilette, et puis enfin la réelle et magique beauté du bois de Boulogne ». Sans s'attarder sur la hiérarchie des raisons exposées, il apparaît que quatre d'entre elles ont un lien avec le regard

³⁹ Robert Beck, « La place de la promenade dans les ego-documents du XIXe siècle. L'exemple du journal d'un artisan bavarois. », *Fabula / Les colloques*, Écritures de la promenade (1750-1860), URL : <http://www.fabula.org/colloques/document7072.php>.

⁴⁰ Mortemart de Boisse, François Jérôme Léonard de, *La Vie élégante à Paris*, p.318, Paris, Hachette et Cie, 1857.

porté sur quelque chose ou quelqu'un dans un lieu public, et que la tension entre la contemplation du « monde » et la contemplation « des mondaines et mondains » est nette.

Sans porter aucun jugement de valeur, nous voyons que la promenade offre à voir deux des modes d'existence des individus dans les grandes villes du XIXe siècle : la distinction et l'anonymat, ou l'hyper-individualisation face à la désindividualisation. Par exemple, Nana, dans le roman de Zola, vit dans le regard que les autres peuvent porter sur elle, et n'existe en tant que « Nana » qu'à partir du moment où elle est reconnue : on trouve le paroxysme de cette logique de la reconnaissance et de la parade dans le chapitre XI des courses à Longchamp⁴¹. Nana s'oublie elle-même pour revêtir l'apparence d'un cheval de course, pourvu qu'elle soit célèbre et que son nom parcoure le monde. Or, le lieu choisi n'est pas que symbolique : outre l'évidente connotation sexuelle du cheval, Longchamp est l'endroit le plus distingué de toute la mondanité parisienne, où celle-ci va pour s'épier et se contempler à loisir. Nana jouit d'exister comme objet du regard public, et la marche sert à créer l'espace de sa représentation. À l'inverse, Germinie Lacerteux se « promène » sur les boulevards, selon les termes du narrateur, allant de plus en plus loin alors qu'elle attend Gaudruche, et oublie le monde alentour, perdue dans ses pensées. Cette rêverie a pour fonction de montrer la déchéance sociale et morale du personnage. Souvent la promenade revêt une utilité pour comprendre le personnage de roman, et son itinéraire facilement traçable, ses lieux toujours bien définis ont une fonction importante dans la construction de l'effet-personnage⁴².

4. Fonctions sociales de la promenade.

Ces trois critères nous semblent apporter des éléments « objectifs » pour caractériser l'expérience de la promenade. Comme toute définition, ils sont nécessairement insatisfaisants. Ils permettent cependant de poser autrement la question du « but » de la promenade : car contrairement à une idée reçue, cette marche obéit à un but précis, le plus souvent d'ordre hygiénique. On se promène pour prendre l'air et « faire de l'exercice »⁴³, au sens propre comme au sens figuré : Leras s'autorise sa promenade en se disant que « ça {lui} fera du bien »⁴⁴. Et

⁴¹ Zola, Émile, *Nana*, ed. H. Mitterand, Paris Gallimard, coll. « Folio Classique », 2002.

⁴² Jouve, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.

⁴³ Comme le rappelle Laurent Turcot, parmi ses cinq « fonctions de la promenade » dans son introduction à l'ouvrage collectif, *La promenade au tournant des XVIIIe et XIXe siècles (Belgique – France – Angleterre)*, Paris, Édition de l'Université de Bruxelles, coll. "Études sur le XVIIIe siècle", 2011.

⁴⁴ Maupassant, « Promenade », *op. cit.*, p.150.

les pouvoirs publics ont même contribué à cette visée hygiéniste : comme le rappelle Georges Vigarello⁴⁵, au cours des dernières décennies du XIXe siècle, « l'enseignement d'une hygiène protectrice apparaît déterminant. Le décret du 21 juin 1865 crée un enseignement d'hygiène dispensé par un médecin »⁴⁶, et des cours publics d'hygiène sont créés dès 1867⁴⁷ à destination des ouvriers. Si la fonction moralisatrice de l'hygiène n'est que tardive, sa fonction biologique est prégnante dès le XVIIIe siècle. Dire de la promenade qu'elle est une « marche sans but ni finalité » est donc objectivement un contresens dans la réalité des pratiques, ou plutôt le piège d'une imagerie romantique tendu par la littérature. À lire *L'Œuvre*, on distingue bien différents besoins auxquels répond la promenade : « prendre l'air » le dimanche, lors d'un loisir ; « respirer » face à une situation étouffante, au sens psychologique du tourment.

En effet, la lecture de romans réalistes montre que d'autres usages de la promenade existent. Le personnage, quand il se promène, le fait rarement pour « faire de l'exercice » – c'est le cas exceptionnel de la mère de Jeanne dans *Une Vie* –, mais davantage pour s'écouter lui-même, voir le monde, faire le point, contempler le paysage. Ce n'est que dans une boutade qu'Hugo peut se qualifier de « bonne d'enfants »⁴⁸ par le fait qu'il promène Petit Georges et Jeanne pour leur faire faire de l'exercice ; cet épisode n'aurait guère d'intérêt littéraire, et c'est à la fin du siècle dans un roman comme *Les Lauriers sont coupés*, sans réelle intrigue, qu'un usage non-romanesque de la promenade est à envisager. Si l'on donne fréquemment une définition « psychologique » de la promenade, comme d'une marche sans but, c'est l'indice que la littérature en a fait autre chose. Ce travail de recherche tentera de montrer l'usage spécifique qu'a la littérature d'une pratique sociale.

Enfin, les critères présentés insistent sur la dimension organisée de l'espace de la promenade, élément essentiel de son caractère rituel. En effet, on ne se promène pas n'importe où, pas à n'importe quelle heure, et pas avec n'importe qui. Laurent Turcot a brillamment montré la généalogie de cette pratique dans son ouvrage *La Promenade au XVIII^e siècle*. Outre qu'il rappelle la dimension sociale de la promenade et montre la rapidité de l'aménagement de lieux destinés à cette pratique, l'auteur analyse aussi l'influence qu'elle a eue sur les corps des individus, et comment elle a pu amener à « naturaliser » l'espace artificiel de la Cour, en amenant les « promeneurs » à faire davantage attention à leur corps, puisque la fatigue pouvait se faire ressentir. La forme des chaussures a changé par exemple, en suivant le modèle de

⁴⁵ George Vigarello, *Histoire des pratiques de santé*, Paris, Le Seuil, 1999.

⁴⁶ *ibid.*

⁴⁷ En particulier *L'Hygiène du Foyer*, d'Adolphe Riant.

⁴⁸ Hugo, Victor, *Choses vues*, p.570, ed. Franck Laurent, Paris, Librairie Générale Française, 2013.

Camper, afin d'étoffer le confort des promeneurs⁴⁹. Grâce à ce modèle nouveau de chaussures, le pas va s'accéléralant. On marche plus longtemps, plus vite peut-être, et surtout les marcheurs et marcheuses sont de plus en plus nombreux et nombreuses. L'accès à ces espaces publics n'est pas qu'une question de « caste », il est aussi une question de « corps ». Derrière ce détail anecdotique se cache une vérité historique capitale : les pratiques ne sont pas indépendantes des corps en mouvement ; or, cette conscience des corps est justement un des enjeux de notre période. Comme le rappelle Robert Beck, les guides de bonnes manières font souvent mention d'une « gestuelle distinctive »⁵⁰ qu'il serait nécessaire d'assimiler pour participer à la promenade. Sa dimension rituelle, théâtrale même, est donc très vite comprise par ses acteurs : la promenade urbaine amène des « corps policés », pour reprendre l'expression de l'historien. C'est pourquoi l'on peut parler d'un *habitus* du promeneur.

5. Résonance et arythmie.

Pourtant, et là se situe l'importance de la littérature, nombreux sont les cas qui montrent que cet *habitus*, s'il existe, est aussi paradoxalement le lieu d'une émancipation à partir du moment où il est conscientisé. C'est parce qu'il prend conscience qu'il marche « avec les autres » ou « comme les autres », que le promeneur cherche à se singulariser. Il faut appartenir au groupe, et donc suivre ses codes, mais pour être vu, il faut savoir s'y distinguer. Dans le rythme des autres – une eurythmie généralisée en temps de promenade – le promeneur « cherche son rythme ». Il cherche à être quelqu'un d'autre qu'un passant dans la foule des promeneurs. Leras en vient à se suicider parce qu'il voit à quel point sa vie n'est pas celle attendue...

Zola a très bien montré cette volonté de singularisation dans *L'Argent*, dont l'incipit nous place à l'entrée de la Bourse de Paris, du côté d'un Saccard revanchard qui ne supporte pas le déclassement, et qui bout de n'être plus du monde d'en haut : toute son attente se fait dans un square, à faire « le tour de la colonnade sous des prétextes », à traverser « le jardin », à marcher « d'un pas de promeneur » à l'ombre des marronniers⁵¹. Ce pas n'est nullement naturel pour Saccard : tout dans la description montre la démarche forcée, empruntée, que Zola un peu

⁴⁹ Turcot, Laurent, *Le Promeneur à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Le Promeneur », 2007.

⁵⁰ Beck, Robert. « La promenade urbaine au XIX^e siècle », *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, vol. 116-2, no. 2, 2009, pp. 165-190.

⁵¹ Zola, Émile, *L'Argent*, chap. I, p.38, ed. Th. Ios, préface P. Dehayé, Paris, Librairie Générale Française, 1985.

plus bas qualifie « d'affectation d'une flânerie désintéressée »⁵². Le terme « affectation » nous interpelle : comme si Saccard essayait de mimer une pratique commune, alors qu'il ne peut s'y plier. Le personnage subit la lenteur quand l'ensemble du paysage qu'il perçoit n'est que vitesse, et essaie de s'y conformer, sans grand succès. Dans ce square où il se mêle *incognito* au mouvement général, il retient ses pas, ne sait comment se tenir, fait comme s'il ne revenait pas « fatalement » au même endroit. Il essaie de ne pas se promener, de ne pas appartenir à une classe sociale, car il en est d'une autre : son *habitus* n'est pas celui des oisifs du square, et « l'affectation » trahit cette distance. Malgré lui, il se distingue, dans un espace qui est celui de l'action pour lui. Le déclassement de Saccard se manifeste parce qu'il est obligé d'être parmi les oisifs, lui qui ne s'est promené que deux fois dans *La Curée* : pour voir l'avancée des grands travaux, et pour saluer l'Empereur...

L'expérience de Saccard montre la difficulté pour l'individu à s'adapter au rythme de ceux qui lui sont intrinsèquement étrangers. Saccard est actif, à l'inverse des oisifs. Ce point, qui rejoint la question de l'*habitus* bourgeois, illustre chez le personnage une expérience d'« arythmie ». La crise existentielle qui ouvre *L'Argent* montre que tout espace public obéit, pour fonctionner, à un rythme général, que Mauss ou Tarde⁵³ ont qualifié d'« eurythmie » : l'individu qui ne parvient pas à s'adapter à cette eurythmie vit donc une situation où il est sans rythme, puisque son rythme individuel ne convient pas à l'espace où il se trouve. Nous qualifierons donc cette absence de rythme d'« arythmie ».

L'arythmie, cependant, n'est pas qu'un phénomène d'inadaptation sociale. Elle recouvre aussi ce que Hartmut Rosa a qualifié de crise de la « résonance » dans son ouvrage éponyme. Nous définirons plus en détail ce concept clé de notre travail. Cependant, il est important de le présenter brièvement pour la clarté de notre étude. La « résonance » n'est pas un état émotionnel, mais un « mode de relation »⁵⁴ : elle décrit la relation existentielle que nous

⁵² *ibid.*

⁵³ Tarde parle aussi d'une « arythmie » pour décrire l'ordre général du monde moderne, et préfère les termes de « polyrythmies » pour rendre compte de l'état général des singularités qui constituent les sociétés modernes. Cependant, Tarde a une approche qui se veut historique, que nous ne pouvons retenir dans notre travail. C'est pourquoi nous préférons la notion commune d'eurythmie, où l'espace public est envisagé comme un espace créant *sui generis* une homogénéité, qu'il s'agit de rejoindre. On trouve une parfaite illustration de cette adaptation à l'homogénéité de l'espace public dans la métaphore organique du *Ventre de Paris*. Pour les informations sur Gabriel Tarde, nous renvoyons à l'étude de Pascal Michon, *Rythme, pouvoir, mondialisation. Sur les formes anciennes et nouvelles des processus d'individuation*, Paris, Rhuthmos, 2016.

⁵⁴ Rosa, Hartmut, *Résonance, une sociologie de la relation au monde*, p.200, trad. Sacha Zilberfarb & Sarah Raquillet, éditions La Découverte, Paris, 2018.

avons au monde, c'est-à-dire cette manière qu'a la réalité extérieure de nous donner le sentiment de nous-même, dans sa plénitude, et sa cohérence. L'expérience de l'arythmie précédemment décrite marque justement une crise de la résonance, au sens où l'individu ressent son décalage par rapport au monde, sans possibilité aucune d'y avoir une expérience heureuse. Leras est dans ce rapport mutique au monde, à l'acmé de sa prise de conscience, quand Maupassant écrit :

Et, songeant à sa chambre vide, à sa petite chambre propre et triste, où jamais personne n'entraît que lui, une sensation de détresse lui étreignit l'âme. Elle lui apparut, cette chambre, plus lamentable encore que son petit bureau.

Personne n'y venait ; personne n'y parlait jamais. Elle était morte, muette, sans écho de voix humaine.⁵⁵

Baudelaire, plus que tout autre, a perçu cette « arythmie » du promeneur singulier. Un extrait des *Journaux intimes* nous montre comment il a ressenti la solitude parmi la foule, une peur du grand nombre pour celui qui ne peut pas y participer :

Quant à moi, qui sens quelquefois en moi le ridicule d'un prophète, je sais que je n'y trouverai jamais la charité d'un médecin. 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. Le soir où cet homme a volé à la destinée quelques heures de plaisir, bercé dans sa digestion, oublieux — autant que possible — du passé, content du présent et résigné à l'avenir, enivré de son sang-froid et de son dandysme, fier de n'être pas aussi bas que ceux qui passent, il se dit, en contemplant la fumée de son cigare : « Que m'importe où vont ces consciences ? »⁵⁶.

Ce sentiment de perte de soi, qu'exprime le poète dans ce document intime, n'est pas sans rappeler le sentiment que ressentent plusieurs personnages de romans, et qui marqueront le point de départ d'autant de tentatives de récupérations individuelles de l'espace public, comme seules possibilités d'exister dans une ville qui les dévore. Ainsi Denise est-elle troublée à retrouver Hutin aux Tuileries, et à perdre son espace propre où elle respire pendant un mois

⁵⁵ Maupassant, « Promenade », *op. cit.*, p.153

⁵⁶ Baudelaire, Charles, *Fusées, Mon cœur mis à nu, La Belgique déshabillée*, ed. A. Guyaux, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1986.

de juillet très chaud⁵⁷. Ainsi Denise et Octave, à la fin du même épisode, quand ils sortent du Jardin des Tuileries, ont-ils l'impression d'un « brusque réveil »⁵⁸ à revenir dans la rue de Rivoli. Ainsi Bouvard et Pécuchet sont-ils « fatigués de la capitale »⁵⁹. Ainsi Florent dans *Le Ventre de Paris* est-il épuisé dans les Halles à la fin de sa première promenade avec Verlaque⁶⁰, comme Inspecteur des Marées, perdu dans l'espace où il devra faire sa promenade disciplinaire. Ce rôle de contrôle l'oppose au « flâneur insouciant des nuits de la Halle », Claude Lantier⁶¹. Ainsi M. Béraud du Châtel, père de Renée, prétend-il que « la ville n'est plus faite pour lui »⁶². Ainsi Olivier Bertin dans *Fort comme la mort*, coudoie-t-il la foule des promeneurs pour « ne pas dévier de sa trajectoire »⁶³. Ainsi Annette répète-t-elle, dans une formule sibylline : « je suis une femme perdue », après avoir demandé au cocher de la « promener où il veut »⁶⁴. Ainsi Coriolis dans *Manette Salomon* a-t-il besoin de repos, se plaignant de la « maudite température de fièvre de Paris »⁶⁵, alors qu'Anatole dans le même roman ne peut jamais trouver un « coin de solitude »⁶⁶ au Bois. Ainsi Frédéric Moreau est-il un promeneur solitaire sur le pont-promenade qui inaugure *L'Éducation Sentimentale*, « près du gouvernail, immobile ». Ainsi Jules Laforgue est-il désabusé face à la foule des promeneurs dans son poème « Bouffée de Printemps »⁶⁷. Ainsi Gérard de Nerval, dans *Promenades et Souvenirs*, fuit-il Paris et la Butte Montmartre, défigurés progressivement par les travaux et les aménagements bourgeois. L'incipit de sa dernière œuvre motive le voyage vers Saint-Germain-en-Laye :

⁵⁷ Zola, Émile, *Au Bonheur des Dames*, ed. Sophie Guermès, p. 267, Paris, Librairie Générale Française, 1998.

⁵⁸ *ibid.*, p. 269.

⁵⁹ Flaubert, Gustave, *Bouvard et Pécuchet*, Chapitre I, p.53, ed. C. Gothot-Mersch, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999.

⁶⁰ Zola, Émile, *Le Ventre de Paris*, chapitre III, pp. 187-188, ed. P. Hamon & M.-F. Azéma, introduction R. Abirached, Paris, Librairie Générale Française, 1997.

⁶¹ *ibid.*, p. 151.

⁶² Zola, Émile, *La Curée*, chapitre V, p. 234, ed. H. Mitterand, préface J. Borie, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1981.

⁶³ Maupassant (de), Guy, *Romans, Fort comme la mort*, I. chapitre 1, p.863, ed. L. Forestier, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

⁶⁴ *ibid.*, p. 857

⁶⁵ Goncourt (de), Edmond et Jules, *Manette Salomon*, *op. cit.*, chap. CXXIII, p.457.

⁶⁶ *ibid.*, chapitre CII, p.406.

⁶⁷ Laforgue, Jules, *Les Complaintes et les premiers poèmes*, p.288, ed. de Pascal Pia, Gallimard, coll. « Poésie », Paris, 1979.

La vie bourgeoise, ses intérêts et ses relations vulgaires, lui donnent seuls l'idée de s'éloigner le plus possible des grands centres d'activité.⁶⁸

La liste est longue, et d'autres passages sont nombreux. Tous ces personnages, toutes ces personnes, sont à un moment donné perdus dans leur existence, et la promenade est le lieu et le moyen privilégiés de l'expression de cette perte. Elle est une façon à la fois d'appartenir au monde et de l'observer ; d'y être pour les autres et de s'y retrouver soi-même. La promenade aurait toujours cette tension entre une pleine conscience de soi et un sentiment de dépossession de soi-même par la ville, par le regard des autres. Un exemple frappant parmi d'autres est la rencontre organisée par Miche pour Mariolle au Jardin des Tuileries dans *Notre Cœur*, de Maupassant : Miche ne cesse de reprocher à son amant d'être trop visible et trop voyant. Se présentant comme une « promeneuse matinale », à l'inverse des promeneuses de l'après-midi au Bois⁶⁹, elle emploie cet espace comme celui de la tranquillité, de la confiance ; et en même temps elle ne cesse de se sentir épiée. Cette tension entre le public et le privé est une des modalités de l'individu dans la modernité urbaine du milieu du XIXe siècle.

En même temps, la citation de Nerval renvoie à une dimension critique de la promenade littéraire, affiliée à une tradition d'écriture d'observation satirique, proche de Mercier dans son *Tableau de Paris*. Les personnages de romans que nous avons cités seraient donc autant d'exemples de ce nouveau genre de critique : celle d'un usage du monde urbain qui ne prendrait pas en compte le besoin des individus.

En même temps, tous les personnages sont aussi, sinon des marginaux, des personnages problématiques à l'intérieur de la capitale. Ne sont-ils pas, paradoxalement, l'illustration d'une norme nouvelle de la vie urbaine ? L'enjeu est donc d'interroger la portée critique de la promenade en littérature : garde-t-elle son aspect critique, ou développe-t-elle paradoxalement une valeur apologétique d'un mode de vie bourgeois, sous couvert d'une pseudo-démocratisation des formes de vie au XIXe siècle ?

⁶⁸ Nerval, Gérard (de), *Promenades et souvenirs*, op. cit., pp. 375-378..

⁶⁹ Csergo Julia, « Extension et mutation du loisir citadin, Paris XIXe-début XXe siècle », Corbin, Alain, *L'Avènement des Loisirs*, Paris, Aubier, 1995.

6. La nécessité du paysage.

Dans *Minima Moralia*, Theodor Adorno écrit la réflexion suivante :

Paysage. – Ce qui manque aux paysages américains, ce n'est pas tant, comme le voudrait une illusion romantique, qu'on n'y retrouve point de réminiscences historiques, mais plutôt le fait que sur eux la main de l'homme n'a pas laissé de traces. Ce n'est pas seulement qu'il n'y a guère de champs labourés et que les bois n'y sont souvent que des taillis non défrichés ; ce sont surtout les routes qui donnent cette impression. Elles coupent le paysage sans jamais aucune transition. Plus on les a tracées larges et plates – moins leur chaussée luisante semble à sa place dans cet environnement d'une végétation trop sauvage et plus elle semble lui faire violence. Ces routes n'ont pas d'expression. On n'y voit nulle trace de pas ni de roues, entre elles et la végétation ; il manque la transition d'un chemin de terre meuble qui les longe et il n'y a pas non plus de sentiers partant latéralement vers le fond de la vallée : il leur manque ainsi cette douceur apaisante et ce poli qu'ont les choses où la main et les outils qui la prolongent directement ont fait leur œuvre. De ces paysages, on serait tenté de dire que personne ne leur a passé la main dans les cheveux. Ils sont inconsolés et désolants. À cela répond aussi la façon dont on les perçoit. Car, à la vitesse de la voiture, l'œil ne peut conserver ce qu'il ne fait qu'apercevoir au passage et qui disparaît ainsi sans laisser de traces, tout comme il ne laisse lui-même aucune trace.⁷⁰

Dans ce propos, le philosophe énonce la nécessité d'aménager un paysage, et d'y disposer une certaine harmonie. Les termes de « transitions », de « douceur apaisante », de « poli » signalent que le paysage n'a rien d'évident ni de naturel. Il est construit, par des outils ; et ce qui nous rend l'expérience du paysage agréable, c'est le fait qu'il nous corresponde, et qu'il corresponde à nos usages, et plus exactement à l'expérience de notre mémoire. Le paysage est une trace, et l'absence de celle-ci marque à jamais l'impossibilité pour l'individu d'y trouver sa place. Or, cette question de la place, de l'espace aménagé, est exactement celle qui se pose aux ingénieurs et architectes responsables des grands travaux de Paris. Adorno note que l'aménagement du paysage détermine sa consommation, et que celui-ci devrait, normalement, être marquant pour celui qui le contemple : c'est exactement l'enjeu du paysage de Paris, qui est construit durant la seconde moitié du XIX^e siècle.

⁷⁰ Adorno, Theodor W., *Minima Moralia, Réflexions sur la vie mutilée*, « 28. Paysage », trad. E. Kaufholz et J-R Ladmiral, Paris, Payot et Rivages, 2003, pp.61-62.

Le terme de « traces » est intéressant, car s'il indique l'aménagement du territoire, il est aussi l'indice d'un « usage » du paysage. Plus exactement le fait que le paysage est un lieu à regarder en même temps qu'un lieu à vivre. Et ce qui semble douloureux dans les paysages américains, pour Adorno, c'est l'absence de « vie » du paysage, à l'usage comme à l'élaboration : tout ne semble être qu'utilitaire, fait pour un passage, empêchant ainsi une expérience véritable, ce que Benjamin désigne comme l'*Erfahrung*, à l'opposé de l'*Erlebnis* : l'expérience du paysage est donc une expérience du Temps, en même temps qu'une expérience sociale. Ainsi le paysage n'est-il pas seulement un lieu esthétique, il forme un petit théâtre de la sociabilité moderne. S'impose alors le dernier versant, important à nos yeux, de notre travail de thèse : la « construction » du paysage de Paris (expression reprise à Chiara Santini⁷¹), avec les « formes de vie »⁷² (Marielle Macé) qui s'y déploient.

7. Construire le paysage de Paris : le mandat d'Alphand.

En effet, l'ensemble du paysage parisien connaît des bouleversements sans précédent entre 1855 et 1891. Ces dates correspondent aux différents « mandats » d'Adolphe Alphand, ingénieur en charge du service des Promenades et Plantations de Paris, avant de finir responsable de l'organisation générale de l'Exposition Universelle de 1889. Si l'on associe évidemment le nom d'Eugène Haussmann à notre période – celle de la modernisation de Paris – la personne d'Alphand nous semble plus intéressante dans le renouveau de la promenade urbaine. Pour trois raisons :

- d'abord, parce qu'Adolphe Alphand a une longévité plus grande que celle d'Haussmann (sa carrière dure près de quarante ans, quand celle du baron correspond à celle de l'Empire), et qu'il est un communicant zélé du succès des transformations de la capitale, en particulier grâce à son livre *Les Promenades de Paris* ;
- ensuite, parce qu'Alphand est l'exécutant et l'artisan de l'ensemble du paysage de Paris, et d'une vision nouvelle de la nature urbaine, amenant à un style de jardin spécifique au milieu du XIXe siècle, dont la municipalité parisienne sera le terrain d'expérimentation ainsi que le héraut ;

⁷¹ Santini, Chiara, *Adolphe Alphand, op. cit.*

⁷² Macé, Marielle, *Styles, op. cit.*

- enfin, parce qu'avec Alphand les promenades de Paris sont l'objet d'une rationalisation à l'extrême de l'usage de l'espace urbain, avec la mise en place d'une hiérarchie et d'un esprit de corps très prononcé qui donnent lieu à de nombreuses réactions de la part des contemporains : il y a là la mise en place d'un esprit bureaucratique jusque dans l'organisation paysagère, qui touchera tant de personnages parmi nos romans, et qui se révèle incidemment importante dans notre travail.

Nous nous arrêtons au mandat d'Alphand car il cristallise tous les éléments essentiels à notre travail, pour appréhender la promenade comme symptôme d'un changement de mentalités comme de celui d'une vision de la littérature. Après sa mort, en effet, ce « modèle » de la promenade parisienne est remis en question, d'abord par les organisations municipales elles-mêmes, ensuite par les utilisateurs : avec le développement de la bicyclette, puis de la voiture, avec l'apparition d'une forme nouvelle de vitesse, la « promenade » pédestre n'a plus la même saveur pour le parisien, et les tensions entre l'individuel et le collectif, si elles demeurent et se sont accentuées, sont imputables à des causes encore plus diverses. La naissance de la « Belle Époque » pourrait correspondre à la fin du règne d'Alphand, et à la fin d'un Paris impérial, pour un Paris tout entier tourné vers la modernité. De même, un culte nouveau du corps, à travers la démocratisation progressive du sport, amène à un usage différent de l'espace verdoyant. Si le sport était pratiqué déjà du temps d'Alphand dans les parcs et jardins, il restait cependant d'un usage restreint. La Belle Époque marque un autre usage des corps dans l'espace public.

Un autre point à souligner est le caractère « licencieux » de la promenade. Si la promenade « aux fortifs » est un loisir populaire certain, il reste paradoxalement assez minoritaire dans la production romanesque. En effet, l'intérêt de cette promenade est d'indiquer que les classes populaires disposent elles aussi de leurs aires de loisir ; mais les fortifications sont à l'égal du Bois de Vincennes, lieu de la rencontre amoureuse dysphorique de Germinie et Gaudruche. Elle n'a avant tout d'intérêt qu'informatif, sociologique et descriptif : il s'agit d'une promenade de jour, le dimanche. À la Belle Époque en revanche, la « promenade aux fortifs » se mélange à la « tournée des grands ducs »⁷³, et prend une connotation nettement plus canaille, en plus de se dérouler la nuit. Un changement de paradigme est évident. La période que nous

⁷³ Kalifa, Dominique, *Les Bas-Fonds, Histoire d'un imaginaire*, Paris, Le Seuil, coll. « L'Univers Historique », 2013.

travaillons est encore une époque où la nuit en ville est dangereuse, et où il ne prend pas à l'idée d'un Parisien d'aller s'encanailler à aller voir des lieux qui lui sont socialement étrangers.

Il faut donc répéter cette idée, essentielle à l'ensemble du déroulement de notre travail : la période que nous travaillons correspond à la fois à l'application d'une utopie sociale, en même temps qu'elle est un moment inégalé d'exclusion et de séparation sociale. La construction du paysage de Paris est à la fois une œuvre égalitaire et philanthrope, en même temps que l'application urbaine d'un phénomène général de « distinction », pour reprendre les termes de Pierre Bourdieu. Les écrivains n'ont pas été insensibles aux grands travaux de Paris ; mais si une large part de notre corpus a tendance à laisser croire que seule la critique a œuvré, il ne faut pas s'y tromper. Les romanciers réalistes et naturalistes sont minoritaires dans cette condamnation d'Hausmann et d'Alphand, et il ne faudrait pas tomber dans l'illusion seconde d'un paysage parisien condamné par ses contemporains.

Dans le sillage de Walter Benjamin⁷⁴, on a tendance à voir une nostalgie du « Vieux Paris » brisé par une métamorphose industrielle forcée, liée à un coup d'État inique. Seulement, cette nostalgie de Paris est construite par le pouvoir lui-même, comme l'atteste la création de la commission des Monuments Historiques, ou encore l'*Album du Vieux Paris*, commandé par l'État à Charles Marville⁷⁵ : cette commande obéit à la fois au souhait de garder le témoignage de l'ampleur nécessaire des travaux réalisés, en même temps que d'assurer aussi la continuité d'une image pittoresque de Paris. Cette construction à la fois hygiéniste et pittoresque de Paris est aussi présente dans les Promenades – comme en témoigne le budget alloué à la construction de promenades et d'espaces verdoyants à Paris et en province, important à cette époque. Il y a donc un intérêt politique à la construction et à la démocratisation de la pratique de la promenade, sous le Second Empire et sous la Troisième République.

8. La promenade, outil littéraire.

La coïncidence, pour laquelle il n'y a pas lieu de trouver un rapport de causalité, fait que la même période marquerait la « naissance » du courant du Réalisme, avec la fondation de la revue éponyme par Duranty en 1856⁷⁶. Le mandat d'Alphand correspond à cette période de

⁷⁴ Benjamin, Walter, *Paris, Capitale du XIXe siècle, le livre des passages*, Paris, Cerf, 1997.

⁷⁵ Charpy, Manuel, « Impossible quotidien ? les photographies de Paris au XIXe siècle, entre passé et projets », *Histoire urbaine*, 2016/2 n° 46, p. 31-64.

⁷⁶ Reverzy, Éléonore, *Réalisme et Naturalisme (Anthologie)*, p.7, Paris, GF-Flammarion, coll. « Étonnants Classiques », 2002.

l'histoire littéraire, dont parmi les auteurs les plus célèbres se distinguent Flaubert, les Goncourt, Zola, ou Maupassant. Outre les critères de « représentation de la réalité » qui sont engagés dans cette esthétique du roman, ces écrivains réalistes et naturalistes ont tous pour cible la bourgeoisie triomphante du Second Empire et des débuts de la Troisième République, ainsi que leurs mœurs qu'ils qualifient d'hypocrites. Les écrivains passent au crible cette société nouvelle qui domine la seconde moitié du XIXe siècle, à travers leurs pratiques et leurs discours.

La promenade est une de ces pratiques privilégiées par le roman, car elle offre le double avantage d'offrir à la fois le discours et le tableau du monde : elle permet donc le développement à la fois de la description romanesque – caractéristique de la littérature réaliste –, celle du dialogue romanesque – qui connaît des infléchissements considérables durant cette période – et celle du discours indirect libre – facilité par une pensée en mouvement, permettant de donner accès à la pensée du personnage, par l'intermédiaire de ses paroles, tout en le faisant mouvoir d'un lieu à l'autre. En outre, la promenade est le lieu à la fois de l'individuel et du collectif, elle offre donc la possibilité d'une focalisation sur un personnage, en même temps qu'elle permet d'agrandir la vue et de le situer dans un tableau d'ensemble : se promener permet à la fois de donner consistance au personnage et au monde qui l'entoure.

Enfin, la promenade, en ouvrant le personnage à l'extérieur et à la foule, augmente les possibilités d'événements dans la fiction : combien de rencontres, de rendez-vous, de surprises ont-ils lieu au cours d'une promenade ? Elle est le lieu privilégié, le *topos* même de la littérature amoureuse, au point que Flaubert signale qu'en province, « la fenêtre remplace la promenade »⁷⁷. Si elle accuse le caractère pleinement arbitraire du roman (Breton ne critique-t-il pas le roman par une phrase qui pourrait être le début d'une promenade ?)⁷⁸, ce lieu et cette pratique sont à considérer comme le réservoir des possibles du roman, et nous invitent donc à en saisir l'utilité en même temps que l'usage spécifique qu'en proposent les romanciers. Quelles innovations romanesques la promenade, dans le roman réaliste, a-t-elle permis ? D'un point de vue strictement narratif, elle permet de mieux donner l'illusion du « hasard » dans les rencontres déterminées : elle crée un « effet de réel » dans cette machine « illusionniste », qu'est le roman réaliste, pour reprendre les mots de Maupassant⁷⁹.

Il nous semble cependant qu'un des apports majeurs de cette pratique se situe ailleurs : dans l'élaboration psychologique du personnage de roman. Nous l'avons dit, se promener pour

⁷⁷ Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, p.215, ed. J. Neefs, Paris, Librairie Générale Française, 2019.

⁷⁸ « *La marquise sortit à cinq heures* », Breton, André, *Manifestes du Surréalisme* {1924}, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1985.

⁷⁹ Maupassant, Guy (de), *Pierre et Jean*, « Préface », dans *Romans*, *op. cit.*

un personnage n'a pas qu'une fonction « d'hygiène » ; encore moins une fonction moralisatrice. Les individus cherchent autre chose dans la marche. Et la dimension rituelle et collective de la promenade urbaine semble présenter l'immense avantage de montrer un personnage en proie aux contradictions de sa psyché : elle s'avère le moment privilégié d'étude de l'intériorité et de l'intimité du personnage, dans la contradiction de sa *persona* collective et de son être intime. Plus précisément, il nous semble que nous pourrions voir dans la promenade une manière qu'a le personnage de roman de se sentir dépossédé de lui-même, ou au contraire, en pleine possession conquérante du monde : elle est le lieu parfait de l'expression, consciente ou inconsciente, de son rapport au monde.

Ces points d'intimité, cependant, ne sont pas propres au roman. Et si notre travail se concentre avant tout sur un corpus romanesque, nous avons jugé nécessaire de nous concentrer sur d'autres formes littéraires : le poème en prose, l'article journalistique, le journal intime. En effet, force est de constater que la plupart de nos récits sont rédigés dans une narration à la troisième personne – dans la tradition du roman balzacien –, et rares sont ceux qui miment la narration plus « intimiste » du « Je » lyrique. En revanche, il est significatif que d'autres genres aient mis en scène cette promenade, pour interroger ses effets sur la naissance du « sentiment de soi ». Ces autres « genres » seront autant d'éléments de contextualisation : il nous sera même nécessaire d'en étudier certains dans le détail, afin de voir comment ils perpétuent les éléments d'un genre, « la promenade littéraire », en même temps qu'ils en marquent le chant du cygne. Il existe en effet une tradition de la « promenade littéraire », avatar de « l'essai », dont l'âge d'or est la décennie précédant notre période. Plusieurs hypothèses permettent d'expliquer ce déclin, qui n'a pas que des raisons littéraires.

Ces trois supports d'écriture ont en commun de rendre compte d'un rapport neuf de l'écrit au réel et à l'expérience directe. En mettant de côté l'authenticité de leur voix narrative, la plupart de ces textes se présentent comme des « témoignages » soumis à la foi de leur lecteur. Tous attestent que la promenade est une pratique accessible à chacun : la démocratisation de la marche urbaine dans un espace public est effective. De ce postulat, un principe s'établit, celui de l'universalité de l'expérience. La promenade permet l'identification plus nette à tout spectacle, car elle renvoie à une expérience désormais commune : nous verrons comment la littérature parvient à se faire le miroir de cette démocratisation de l'expérience. Là où Balzac présentait à chaque fois un « type » parisien, qu'il parvenait à distinguer par ses gestes, ses lieux, ses habitudes, la plupart de nos romanciers, tout en parvenant à réutiliser cette distinction du type social, parviennent à proposer une expérience d'identification commune à des sentiments humains ; or, ces moments ont souvent lieu lors d'une promenade, comme dans *Les Types de*

*Paris*⁸⁰, où dans une traditions proche de Mercier et dans l'héritage balzacien de la littérature panoramique, l'espace public représente un théâtre du monde favorable à l'analyse. Cette démarche est liée probablement à deux facteurs : tous nos auteurs sont aussi des promeneurs, et avec l'émergence de la presse, les supports de publications ont connu des bouleversements tels qu'ils ont établi un nouveau rapport de transitivité propre à la littérature, renforçant la responsabilité de l'écrivain dans la sphère publique, et en faisant une figure médiatique. La période que nous travaillons est aussi une période où l'autorité de l'auteur change de statut, du fait de l'expansion de la presse⁸¹.

Aussi, ce point d'accroche à une « universalisation » de l'expérience est aussi lié à l'émergence du guide de voyage, en particulier le Guide Joanne dans la seconde moitié du XIXe siècle⁸². Nous étudierons plus en détail cet aspect au cours de notre travail, mais il est important de souligner la démocratisation d'une société de loisir sous le Second Empire, et le fait que le paysage « exotique », ou « nouveau » est toujours mis à disposition, toujours rendu accessible au visiteur, au touriste, au visiteur. Cette nouvelle écriture du lieu a des conséquences réelles à la fois dans la représentation de la ville, et dans l'écriture des romans naturalistes. Ainsi pouvons-nous suivre précisément les pérégrinations de Claude dans *L'Œuvre*, et reproduire les itinéraires du héros dans la capitale. S'il y a évidemment un souci du détail comme acte de *mimésis* de la part de Zola dans cette reprise toponymique, cette précision des lieux est aussi l'indication d'un rapport nouveau au lieu dans l'usage même des lecteurs communs, et des écrivains. Paris est une ville à la géographie marquée, aux emplacements reconnaissables, un lieu dans lequel il est aisé de se retrouver : le romancier naturaliste joue pleinement de cette précision du milieu, qui correspond aussi à une habitude des lecteurs avec les guides.

9. « Aller au fond de l'âme »⁸³ des individus.

Il y a bien évidemment un usage ironique de cette écriture, et de cette intertextualité supposée du roman et du guide de voyage, dont *L'Œuvre* peut être un écho remarquable. Le roman de Zola, que nous étudierons en détail, offre l'incroyable tour de force de nous placer

⁸⁰ Ajalbert, Jean, *Les Types de Paris*, illustrations de Rafaelli, Paris, Edition du Figaro, Plon, 1889.

⁸¹ Charles, Christophe, Jeanpierre, Laurent, (dir.) *La Vie intellectuelle en France, des lendemains de la Révolution à 1914*, Le Seuil, Paris, 2016.

⁸² Nordman, Daniel, *Les Guides-Joanne, Ancêtres des Guides Bleus*, in. Nora, Pierre (dir), *Les Lieux de Mémoire*, « Paysages » {1986}, T. I., Gallimard, coll. « Quarto », Paris, 2013.

⁸³ Flaubert, lettre à George Sand, *Correspondance*, Pléiade, t. IV p. 1000.

dans le regard d'un artiste, et d'opposer deux expériences de l'espace parcouru : celle de l'artiste et celle du touriste. En effet, chaque fois qu'une description a lieu dans le roman, celle-ci est une description artiste où la ville est l'objet d'un tableau mental, en même temps que d'un sentiment du protagoniste. Plus qu'un paysage « état d'âme », la description affirme une picturalité véritable du paysage urbain : le paysage devient « pittoresque » par la singularité du regard de Claude, et non plus par l'élaboration d'un pittoresque urbain, prédéfini à l'avance.

Ici se trouve peut-être le nœud de notre étude : voir en quoi la promenade dans le roman offre la possibilité d'une réappropriation de soi-même, d'une individualisation, dans un monde qui tend à s'uniformiser. Haussmann et Alphand ont construit une ville « touristique », dont les habitants sont les premiers touristes et les premiers surpris, et a imposé un style, un modèle urbain qui investit l'ensemble du territoire. Ce territoire nouveau implique des pratiques nouvelles, qui tendent elles aussi à s'uniformiser : le touriste est le symptôme de cette uniformisation des pratiques, déjà pressentie par Stendhal, Nerval, et déplorée encore par Huysmans dans son court récit *La Vierge Noire*, ou par Maupassant. Le père Leras n'a-t-il pas le regard d'un provincial sur les mœurs de Paris ? Il est la première victime d'une ville dont il ne connaît plus les coutumes. Tous nos romanciers, quand ils critiquent les grands travaux, avant d'en accuser l'iniquité sociale, déplorent le triomphe d'un esprit « bourgeois ». Plus qu'une « classe » triomphante, c'est l'*habitus* de celle-ci qui est remis en cause. Les personnages que nous étudierons dans cette étude sont autant d'individus qui souffrent de cet *habitus* : tous ont conscience d'un monde qui pourraient les rejeter, comme Rousseau ; aucun cependant ne peut prendre le parti de la solitude. Certains parviennent à s'y adapter, d'autres non. Ces personnages ne sont pas sans rappeler cette remarque d'Adeline Daumard, qui analysaient la « bourgeoisie » du XIX^e siècle :

On peut se demander si ceux qui ont la chance de pouvoir accomplir leur vocation dans l'exercice de leur profession sont dans une situation bien différente de celle des hommes de loisir satisfaits de leur condition. Si cette hypothèse se vérifie, l'antagonisme serait moins entre travail et loisir, activité et oisiveté, qu'entre stérilité et création, satisfaction de la tâche accomplie et amertume quand l'effort paraît vain⁸⁴

Nos héros sont les figures de l'amertume... Et nous essaierons de comprendre les causes, multiples, de cette fatigue et de ce sentiment de vanité face à l'effort. Notre travail tâchera donc

⁸⁴ Citation d'Adeline Daumard reprise par Corbin, Alain, *L'Avènement des loisirs, op. cit., art. cit.*, p.61

de rendre compte de cette action propre à la littérature réaliste et naturaliste, de sonder les failles naissantes de l'individu face à un monde en perpétuel mouvement qui l'assaille et l'exclut davantage qu'il ne l'accueille. La promenade, par sa tradition littéraire, le *topos* qu'elle représente, en même temps que le lieu nouveau qu'elle est devenue, constitue un parfait laboratoire littéraire de ces contradictions subies par l'individu dans la seconde moitié du XIX^e siècle.

Pour cela, nous procéderons à un développement en quatre parties.

Dans un premier temps, nous verrons comment la promenade est devenue un loisir ritualisé, avec ses codes et ses règles : cette partie permettra une contextualisation historique, afin de comprendre les enjeux spécifiques de la période étudiée.

Dans un deuxième temps, nous étudierons la manière dont le renouvellement de la promenade, avec ses aménagements spécifiques, a imposé une nouvelle norme du regard sur Paris, en construisant un paysage parisien à part entière, grâce à différents supports littéraires, comme le livre précieux que forme *Les Promenades de Paris* d'Adolphe Alphand, ainsi que le guide, le journal intime, ou encore la presse.

Dans un troisième temps, nous analyserons comment ce nouveau rapport normé au paysage parisien a été l'enjeu d'une norme sociale nouvelle, qui peut être, sinon une des causes, du moins un des révélateurs de la crise de l'individualité durant la seconde moitié du XIX^e siècle. Il s'agira, dès lors, de voir en quoi la promenade, dans le roman, devient l'espace d'une tentative de subjectivation.

Enfin, dans un quatrième et dernier temps, nous concentrerons notre travail sur six œuvres qui nous semblent représentatives des enjeux nouveaux de la promenade, d'un point de vue littéraire et culturel : *Promenades et Souvenirs* de Nerval, *Le Spleen de Paris* de Baudelaire, *Manette Salomon*, des Frères Goncourt, *L'Éducation sentimentale*, de Flaubert, *L'Œuvre*, de Zola, et enfin *Notre Cœur*, de Maupassant. Deux de ces œuvres ne sont pas romanesques : Nerval propose un récit autobiographique, Baudelaire, un recueil de poèmes en prose. Ils appartiennent à notre corpus, car ils nous semblent déterminants dans la prise de conscience du caractère artificiel de la promenade dans la seconde moitié du XIX^e siècle, perçue comme un obstacle à l'individuation. À chaque fois, nous essaierons de voir comment ces œuvres témoignent d'une sensibilité des romanciers et écrivains à une crise de l'individuation à leur époque, et quels sont les moyens littéraires employés pour rendre compte, illustrer, et peut-être remédier à cette crise.

I. Prendre son temps : la ritualisation d'un loisir.

Une époque, peut-être, se sent « moderne », quand elle trouve en soi, également admises, coexistantes et agissantes dans les mêmes individus, quantité de doctrines, de tendances, de « vérités » fort différentes, sinon tout à fait contradictoires. Ces époques paraissent donc plus compréhensives, ou plus « éveillées » que celles où ne domine guère qu'un seul idéal, une seule foi, un seul style.¹

¹ Valéry, Paul, *op.cit.*, « Pièces sur l'Art », « Triomphe de Manet », p.1327.

Il nous semble possible de lier littérature et pratiques sociales en montrant comment, à trois modèles littéraires correspondent trois manières de rendre compte d'une évolution urbaine et sociale. En effet, à travers les modèles de Rousseau, Stendhal, et Mercier, nous pouvons étudier la façon dont la bourgeoisie est devenue la classe majoritaire, et le principal agent des évolutions morales, scientifiques, médicales et sociales au cours du XIX^e siècle dans les grandes villes.

Malgré le caractère flou du terme de « bourgeoisie » qui ne renvoie à aucune classe sociale véritablement définie², nous utiliserons cette catégorie au long de notre travail, car celle-ci reste opérante de manière générale, en particulier du point de vue de l'évolution des mœurs. Dans un premier temps, la réalité d'un embourgeoisement de la société se constate déjà par l'aménagement urbain et les pratiques qui y sont liées. Pour reprendre les mots de Jean-Claude Yon à propos de Paris :

Les transformations de la capitale sont conçues pour chasser de Paris les « masses grossières et stupides d'ouvriers à marteaux », pour reprendre une expression utilisée par le préfet de la Seine lui-même dans une lettre à Persigny du 22 juin 1857 retrouvée par Georges Valance.³

Il y a une forme de « lutte des classes », pour reprendre la terminologie marxiste, où l'avènement d'une d'entre elles garantit l'hégémonie d'un modèle social. Des exemples littéraires rendent compte de cette réalité.

1. Un changement de pratiques : La fin d'une pratique aristocratique – le modèle rousseauiste dans *Une Vie* et *Madame Bovary*.

1.1. Le modèle rousseauiste : isolement et remémoration.

Il s'agit de définir précisément ce que nous entendons par « modèle rousseauiste ». Hérité de l'œuvre de Jean-Jacques Rousseau, ce modèle de promenade est à penser par rapport aux *Rêveries du Promeneur solitaire*, texte posthume qui se distingue du reste de la production

² Barjot, Dominique, Chaline, Jean-Pierre, Encrevé, André, *La France au XIX^e siècle 1814-1914*, {1995}, Seconde Partie 1848-1914, « L'évolution démographique et sociale », 'le modèle bourgeois', pp. 366-370, PUF, 2008, p.368.

³ Yon, Jean-Claude (dir.), *Le Second Empire. Politique, société, culture*, « Le nouveau visage de la France », Armand Colin, 2012, pp. 131-155 ; p.137.

rousseauiste. L'ensemble des écrits de Rousseau tendent à créer une dichotomie entre la ville et la campagne, et la nature apparaît comme un refuge par rapport à la ville moralement dissolue (en particulier Paris, dans l'imaginaire rousseauiste⁴) : « Pour Rousseau, la promenade n'est liée à l'écriture et à la pensée que lorsqu'elle est effectuée dans la nature », rappelle Guilhem Farrugia⁵. Cependant, son dernier texte revêt un statut particulier, au sens où il fait de l'isolement une valeur essentielle de la pratique de la promenade.

L'isolement est la valeur cardinale des *Rêveries*, à tel point que le livre n'obéit pas au désir de la publication :

Il < Rousseau > écrire cependant à nouveau, mais sans désir d'être lu et sans volonté d'être publié. S'il compose à nouveau ses *Rêveries du promeneur solitaire*, c'est parce que l'écriture n'a plus la même fonction. Plutôt que de plaire, convaincre ou persuader un public, elle ne vise qu'à permettre le surgissement actuel de l'émotion passée, à rendre les moments de bonheurs passés accessibles actuellement.⁶

La phrase inaugurale du texte est éloquente : « Me voici donc seul sur la terre, n'ayant plus de frère, de prochain, d'ami, de société que moi-même »⁷. Rousseau indique qu'il est « proscrit par un accord unanime » : son isolement est subi. L'entreprise de ce dernier livre est de développer une nouvelle forme de sociabilité idéale, par la remémoration et le souvenir. L'écriture y est donc à la fois enregistrement des sensations éprouvées lors de la promenade, en même temps qu'entreprise de remémoration directe (et corporelle, dès lors) de ces sensations, qui seules permettront à l'auteur de retrouver une société à l'intérieur de sa solitude⁸. D'une solitude subie, il s'agit donc pour Rousseau d'assumer son caractère solitaire, hors du monde hostile, pour repenser à travers la fiction de la mémoire une sociabilité heureuse : renouer avec le monde, à travers soi-même comme unique société.

⁴ Stierle, Karlheinz, *La Capitale des Signes, Paris et son discours* {1993}, Première partie, chapitre 2, « Un promeneur solitaire au centre du monde moderne : Jean-Jacques Rousseau », pp. 67-75, trad. Marianne Rocher-Jacquín, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 2001, p.68.

⁵ Farrugia, Guilhem, « l'essai-promenade chez Rousseau », dans Farrugia, Guilhem, Loubier, Pierre, Parmentier, Marie (dir.), *Promenade et flânerie : vers une poétique de l'essai entre les XVIIIe et XIXe siècles*, Presses Universitaires de Rennes, 2017, p.39

⁶ *Ibid.*, p.44

⁷ Rousseau, Jean-Jacques, *Les Rêveries du Promeneur solitaire*, ed. M. Crogiez, Paris, Librairie Générale Française, 2001.

⁸ Garreta, Anne F. (dir.), *Lectures des Rêveries*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1998.

Son but est moins haut : n'écrire que « pour soi », écrire la conversation de l'âme avec elle-même, une sorte de journal intime ou, comme dit Jean-Jacques, « l'informe journal de mes rêveries » ; il notera donc ses impressions, ses méditations, non point sur-le-champ, mais lorsqu'elles seront déjà passées à l'état de souvenir (...) ainsi il possède ce que Flaubert appellera la « faculté de se faire sentir et qui seule, permet de décrire », mais il ne ramène en lui que des états d'âme déjà éprouvés et familiers, ce qui garantit la sincérité du mouvement lyrique dont vibrent ses analyses.⁹

On perçoit aisément le caractère problématique de cette démarche : entièrement auto-justificatrice, elle noie le promeneur dans ses « pensées », qui sont ici « rêveries » - terme péjoratif selon les dictionnaires du XVIIIe et du XIXe siècle¹⁰. Il s'agit d'un autotélisme pratique et antinarratif : « l'œuvre n'est pas un récit de vie et elle n'a pas de destinataire »¹¹. S'il y a évidemment une valorisation de l'individu et l'expression claire d'un « sentiment de soi »¹², l'isolement du promeneur revêt l'apparence d'un rejet de la civilisation et d'une incompréhension du monde. Si dans le cas d'un Rousseau vieillissant cette solitude est la conséquence d'un comportement à accepter, cette écoute hypertrophiée de soi-même est problématique sur de jeunes individus, ceux-ci n'ayant pas eu l'expérience du monde particulière à Rousseau. Deux exemples permettront de rendre compte du caractère néfaste de ce modèle.

La promenade « solitaire » rousseauiste est contemporaine d'un phénomène général de déclassement de la pratique de la promenade urbaine. Si celle-ci a longtemps été l'apanage d'une aristocratie de Cour¹³, Karlheinz Stierle a démontré comment l'évolution du modèle rousseauiste marquait aussi un refus face aux transformations sociales de la ville, de plus en plus embourgeoisée. Rappelant que Mercier est un lecteur assidu de Rousseau, Stierle note que la Promenade est le lieu du Philosophe et du Moraliste¹⁴, observateurs réglés des mœurs : le

⁹ Osmont, Robert, « Contribution à l'étude psychologique des *Rêveries du Promeneur solitaire*, la vie du souvenir, le rythme lyrique », *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau*, Tome 23, Genève, A. Jullien Éditeur, 1934, p.16.

¹⁰ Voir *Dictionnaire de l'Académie*, ed.1762, <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A5R1288>, et ed. 1835, <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A6R1452>.

¹¹ Castille, Jean-François, *Rêveries du Promeneurs Solitaire*, coll. « Clefs-Concours Khâgnes Littérature », Paris, Atlande, 2017.

¹² Vigarello, Georges, *Le Sentiment de soi, Histoire de la perception du corps, XVIe-XXe siècle*, Le Seuil, coll. « L'Univers Historique », 2014.

¹³ Turcot, Laurent, *Le Promeneur à Paris au XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard – Le Promeneur, 2007.

¹⁴ Stierle, Karlheinz, *La Capitale des Signes, Paris et son discours, op. cit.*, « Le Tableau de Paris de Mercier : 1049 images de la ville », pp.80-97, p.93.

problème selon Rousseau étant que ses observations sont devenues insupportables pour le monde, celui-ci l'exclut nécessairement. Ce qui était l'apanage d'une Cour et de sa noblesse, nécessairement corrompue, est devenu aussi caractéristique de la bourgeoisie et de son espace propre : la ville. En effet, celle-ci par le calcul, l'argent, le commerce, est nécessairement dans une logique de mensonge, qui la mène à cette dissolution morale que Rousseau assimile à l'espace urbain.

Or, il est intéressant de constater que deux romans de la seconde moitié du XIXe siècle, souvent rapprochés, soient deux romans rendant compte de ce déclin de la promenade, et de son « embourgeoisement » - pourtant hors de la grande ville. Ils rendent compte tous deux de cette extension de la moralité bourgeoise, chez des aristocrates comme des roturiers de province. La promenade a cessé d'être un loisir aristocratique ; et les nobles se sont eux-mêmes embourgeoisés dans leurs mœurs. *Une Vie* et *Madame Bovary* nous intéresseront pour la façon qu'ils ont de faire voir la dimension « historique » de cette représentation bourgeoise de la promenade : le modèle rousseauiste y sera présenté comme contre-modèle, afin de montrer la domination d'une certaine idéologie ou d'un certain mode de vie. Par cet intermédiaire, nous pensons pouvoir affirmer dès le début que le modèle rousseauiste, en plus d'être déterminé du point de vue historique, est problématique.

1.2. Une Vie.

1.2.1. Une Vie, les promenades conventionnelles.

Jeanne, l'héroïne d'*Une Vie*, est un personnage rousseauiste, si l'on se fie aux caractéristiques qui lui sont associées : elle est le produit de l'éducation de son père, « disciple enthousiaste de Rousseau »¹⁵ et sa trajectoire tend à faire du roman un miroir critique de l'idéalisme du philosophe. Son goût pour la rêverie solitaire¹⁶ en fait un personnage romantique, héritier de Jean-Jacques, et comme lui en déphasage avec son époque. Si elle souhaite connaître le monde, elle s'en méfie cependant¹⁷.

Le roman de Maupassant, grâce au syncrétisme rousseauiste qu'il donne à lire, propose un regard rétrospectif sur un monde disparu – l'aristocratie de province –, tout en affichant les

¹⁵ Maupassant (de), Guy, *Une Vie* {1882}, ed. A. Buisine, Paris, Librairie Générale Française, 1983, p.37

¹⁶ *Ibid.* p.58

¹⁷ *Ibid.* p.57

risques de l'isolement et du refus du monde moderne. L'intrigue permet de mesurer l'impact du « déclassé » de la pratique de la promenade, à travers la différence de générations, qui aboutit à une différence de pratiques. En effet, le père de Jeanne et son mari Julien, pourtant du même monde, n'ont cependant pas le même usage de la promenade : Julien use du rituel ironiquement, comme prétexte à une vie dispendieuse, mondaine et adultère ; à l'inverse des préceptes rousseauistes.

Nous n'étudierons pas en détail ce roman, qui ne correspond pas à nos limites chronologiques ; mais étant publié en 1882, il nous semble intéressant, comme « document ». Il atteste d'une pratique stéréotypée de la promenade au début du XIXe siècle, très proche encore du XVIIIe, avec un modèle pastoral de la promenade, faite de conversation et d'innocence. Le père, lecteur de Rousseau, vante les mérites de cette promenade¹⁸ qu'il transforme en moments de joie familiale afin de resserrer les liens. Il y a comme la preuve d'une expansion de la cellule familiale à travers cette ritualisation de la promenade en famille, qui permet un moment d'échange et de rire entre ses membres. On constate déjà une modification non négligeable du cadre public de la promenade avec cette microsociété rousseauiste, qui vit en autarcie dans un lieu qui lui est familier, pour ne pas dire exclusif.

À cette pratique familiale de la promenade s'ajoute la promenade de santé, après le repas. La mère de Jeanne doit faire de l'exercice¹⁹ pour sa santé fragile, et la famille profite de cette sortie pour vivre un moment familial privilégié. Ici aussi, Maupassant donne un témoignage d'une évolution des mœurs, attachée à une vision sanitaire du corps, et veillant à celui-ci. L'exercice est considéré, en même temps que l'air pur, comme une démarche nécessaire à la vie des corps morbides²⁰. « Petite mère » doit « prendre du mouvement »²¹. La promenade collective obéit à un but : le soin. Cependant, là où nous voyons déjà les codes d'une promenade telle que nous l'avons définie en introduction, c'est dans l'aménagement de l'allée de promenade : celle-ci dispose de nombreux bancs, permettant à la mère de s'arrêter quand elle le souhaite. L'exercice ne doit pas être confondu avec l'effort : l'on ne saurait se fatiguer trop lors d'une promenade.

¹⁸ *Ibid.*, p.20

¹⁹ *Ibid.*, p.193, où la marche est liée à son « hypertrophie » ; dans cette même page, la mère revient toujours à ses lectures romantiques : « elle passait des jours à relire *Corinne* ou les *Méditations* de Lamartine ». Si elle ne marche plus, elle aime à rêvasser.

²⁰ Vigarello, Georges, *Histoire des pratiques de santé, le sain et le malsain depuis le Moyen-Âge*, 1999.

²¹ Maupassant, *Une Vie*, *op. cit.*, (p.41)

La ritualisation enfin s'achève dans le « code » que représente la promenade dans la séduction de Julien. Celui-ci, en effet, investit l'emploi du temps de la famille Perthuis des Vauds²², à un point tel que les promenades seront le théâtre de leurs premières amours, chastes et romantiques – en particulier lorsque Jeanne propose une promenade familiale d'après-repas que le baron décline²³, préférant laisser le vicomte achever sa séduction...

La famille de Jeanne vit en autarcie par rapport au monde : c'est même là une raison de sa perte :

Le monde ! elle aurait bien voulu le connaître ; mais elle était convaincue d'avance qu'il ne valait pas la campagne²⁴

1.2.2. La promenade : un code à détourner.

Cette ignorance fait qu'elle ne comprend pas les codes et, comme Rousseau, n'imagine pas le mensonge ni la manipulation comme possibles. Prise dans le piège de la transparence des cœurs, elle tombe dans le piège des paroles de Julien, teintées de rousseauisme²⁵. En effet, le refus du monde mentionné précédemment est une réponse à la parole de Julien. Ainsi épouse-t-on le point de vue de Jeanne d'une rencontre des cœurs :

Ils parlèrent d'eux, de leurs habitudes, de leurs goûts, sur ce ton plus bas, intime, dont fait les confidences. Il se disait déjà dégoûté du monde, las de sa vie futile ; c'était toujours la même chose ; on n'y rencontrait rien de vrai, rien de sincère.²⁶

Julien s'affiche comme un parfait personnage romantique, et endosse un rôle qui ne correspondra en rien à la figure qu'il laisse percevoir dans la suite du roman. Les termes de « dégoût », de « lassitude », de « futilité », le souci du « vrai » et de la « sincérité », sont autant de clichés qui ont la valeur ironique d'être l'exact envers du caractère en actions du personnage masculin.

²² *Ibid.*, p.51

²³ *Ibid.*, p.56

²⁴ *Ibid.*, p.57 ; ce jugement trouve sa confirmation plus tard dans le roman, p.189 – « tout le monde était donc perfide, menteur et faux ».

²⁵ *Ibid.*, p.49, p.57, p.58

²⁶ *Ibid.*, p.57

La réponse de Jeanne, au discours indirect libre, fait que cette manipulation qu'opère Julien n'est comprise qu'*a posteriori* par le lecteur ; le roman fonctionnant sur la découverte ironique de sa vraie nature, et l'amenant à ne percevoir chez lui qu'un être opportuniste et égoïste : un reflet inversé des valeurs de Jeanne.

On perçoit ici l'utilité littéraire de la promenade, devenue véritable *topos* littéraire dans l'élaboration de la relation amoureuse. En même temps on constate son usage critique, qui a pour intérêt de montrer le caractère artificiel – le « code » - qu'elle charrie. Une promenade en pleine nature avec la maîtrise d'un langage précis est ici un cadre figé d'expérience, qu'il est possible de renouveler quand l'agent séducteur le souhaite²⁷. Par cet intermédiaire, l'on comprend que le modèle rousseauiste est devenu une convention reproductible, et donc nécessairement dangereuse car dépourvue de toute sincérité. L'ironie de Maupassant consiste à confronter deux personnages relevant de ce code : l'un l'utilisant avec distance (Julien), l'autre au contraire avec passion (Jeanne).

Enfin, comme achèvement de cet épuisement du modèle rousseauiste, *Une Vie* nous donne à voir un personnage en déphasage avec son époque, qui apprécie surtout les promenades solitaires, bien que celles-ci soient vues d'un mauvais œil par son entourage. Il y a un trouble chez la protagoniste à faire de l'espace familial nécessaire à la promenade l'espace exclusif de son épanouissement, lui empêchant toute sortie de son territoire propre.

1.2.3. Une impossible solitude ?

Outre cette explication psychologique du modèle rousseauiste qui s'approprie l'espace de sa déambulation, on peut aussi constater que, paradoxalement, le déclassement a détruit toute possibilité d'isolement, obligeant la promenade à être un acte social : le caractère public de la promenade contraint à la décence, et à des comportements normés indiquant la peur du jugement extérieur. On voit là aussi la limite de la promenade rousseauiste, dont l'épanouissement ne peut se faire qu'à l'abri des regards.

Pourtant, chez Maupassant, un épisode véritable de promenade est le signe d'une solitude ; mais celle-ci est problématique, car elle est envisagée d'un point de vue médical. Toute personne s'isolant est mentalement instable, et dès lors étrangement jugée, à l'égal de

²⁷ *Ibid.* p.115 : Jeanne trouve Julien changé, « comme un acteur qui a fini son rôle et reprend sa figure ordinaire »

Jean-Jacques – toujours jugé pour ses troubles mentaux à la fin du XIXe siècle²⁸. Ce qui fait que le roman de Maupassant, en cette fin du siècle, révèle ce questionnement essentiel pour les contemporains : comment considère-t-on une malade qui n'a aucun signe physiologique de son mal ?

Toute la deuxième partie du roman utilise la perte de repères dans la marche pour illustrer le mal psychologique de Jeanne, celle-ci reproduisant les marches de son passé pour l'actualiser, et revivre par le corps le refuge de son souvenir... Telle Rousseau, tout en accusant l'écart du temps. En effet, ne pouvant se faire à la séparation d'avec Paul, et interdite d'approcher du collège de son fils, Jeanne erre :

Et une inquiétude incessante agitait son âme. Elle se mit à rôder par le pays, se promenant seule avec le chien Massacre pendant des jours entiers, en rêvassant dans le vide. Parfois elle restait assise durant tout un après-midi à regarder la mer du haut de la falaise ; parfois, elle descendait jusqu'à Yport à travers le bois, refaisant des promenades anciennes dont le souvenir la poursuivait. Comme c'était loin, comme c'était loin, le temps où elle parcourait ce même pays, jeune fille, et grise de rêves.²⁹

Une Vie est donc à la fois un roman indiquant la perte d'une classe, de valeurs, d'un modèle aristocratique, en même temps que l'échec d'une éducation suivant un modèle des Lumières. Tout en rendant compte d'une ritualisation de loisir qui donne lieu à de multiples usages romanesques (l'adultère de Gilberte et Julien est découvert lors d'une promenade solitaire de Jeanne³⁰ ; les gestes complices des deux amants sont visibles lors d'une promenade entre couples³¹), le roman de Maupassant est un parfait exemple de l'épuisement du modèle rousseauiste du promeneur solitaire : promeneur sentimental qui ne peut sortir de lui-même, refusant le monde et son mensonge, dont l'espace familial est devenu un espace exclusif. Il y a donc l'épuisement d'un modèle romantique de la promenade : en concurrence avec une pratique collective, l'individu ne peut plus s'épanouir dans la solitude.

²⁸ La « Contribution à l'étude psychologique des *Rêveries du Promeneur solitaire* », *art. cit.*, est un exemple de cette réception critique de l'auteur.

²⁹ Maupassant, *Une Vie*, *op. cit.* p.250-251

³⁰ *Ibid.*, p.188

³¹ *Ibid.*, p.184

1.3. Madame Bovary.

1.3.1. La promenade comme exclusion.

On trouve ce même problème dans deux détails de *Madame Bovary*. Si nous reviendrons plus en détail sur la nécessité littéraire de la promenade pour la construction psychologique du personnage d'Emma, deux indices nous semblent indicatifs du son « déclassé » social. Le premier réside dans le personnage de Rodolphe, noble déclassé puisqu'il ne fait que répéter un schéma de séduction en se promenant avec une femme. Il affiche ici pleinement le fait que la promenade constitue un rite d'interaction codifié, que l'on peut utiliser avec calcul pour parvenir à ses fins. Plusieurs exemples viennent souligner ce caractère artificiel du personnage du noble de province. On voit par là qu'à être devenue un stéréotype de séduction, ceux qui la pratiquent ne peuvent l'envisager selon leur classe naturellement distinctive. Rodolphe, noble, n'agit pas noblement dans son usage de la promenade, sinon dans la manière qu'il a de les multiplier – comme le signe indicatif de son temps libre, comme personne qui ne travaille pas. On peut voir ce signe de la promenade comme « temps à tuer » en même temps que comme « temps de séduction » lorsque Rodolphe se consacre à la rédaction de la lettre de rupture : cherchant à « ressaisir quelque chose »³² d'Emma, l'amant reprend des lettres et des objets qu'il a pu garder de leurs rencontres. Un mouchoir, particulièrement, attire l'attention du narrateur, davantage que celle de Rodolphe

C'était un mouchoir à elle, une fois qu'elle avait saigné du nez, en promenade ; il ne s'en souvenait plus.³³

Rodolphe n'accorde aucune importance à son amour : il résume toutes ses aventures à un « tas de blagues ! »³⁴. Outre son caractère blasé³⁵, ce qui nous apparaît important ici est la mention du « en promenade », dans un usage indéfini accentué par l'oubli de Rodolphe,

³² Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, ed. J. Neefs, Paris, Librairie Générale Française, 2019, p.306-307.

³³ *ibid.*

³⁴ *ibid.*

³⁵ Selon l'expression de Simmel, Georg, *Les Grandes villes et la vie de l'Esprit*, in. *Philosophie de la modernité*, 2. vol., vol. 1, p. 240, Paris, Payot, 1990. Le blâsement, sur lequel nous reviendrons, est la désignation d'une émotion émoussée à cause de l'agression sensible que représente la ville nouvelle sur l'esprit des individus. Cependant, cette érosion de l'émotion se retrouve aussi dans l'absence de sens que les individus donnent à leur existence dans la modernité, selon le sociologue.

signalant la multiplication de cette sortie entre amants. Nous remarquons le déclassement dans les remarques du narrateur, qui agit comme témoin des cristallisations de la mémoire d'Emma, inverses de l'oubli progressif de Rodolphe, dont l'extrait ne fait que montrer le caractère destructeur de la mémoire. Il y a ici donc l'opposition entre la pratique d'Emma, sous le charme de son amant, et qui vit chaque promenade avec l'intensité de l'adultère, du romanesque, et de la noblesse à laquelle elle rêve d'accéder ; et celle de Rodolphe, au contraire noyé dans la multiplication de ces promenades, avec Emma mais, comme l'extrait le montre, probablement avec d'autres femmes. Ici, s'accomplit un déclassement symbolique autant que social de la promenade, puisqu'une femme de province, roturière, peut accéder dans son adultère à ce privilège qu'elle s'illusionne encore être celui de l'aristocratie.

On perçoit encore ce décalage lors de l'épisode de la Vaubyessard, alors qu'Emma est revenue du bal :

La journée fut longue, le lendemain ! Elle se promena dans son jardinet, passant et revenant par les mêmes allées, s'arrêtant devant les plates-bandes, devant l'espalier, devant le curé de plâtre, considérant avec ébahissement toutes ces choses d'autrefois qu'elle connaissait si bien. Comme le bal déjà lui semblait loin ! Qui donc écartait, à tant de distance, le matin d'avant-hier et le soir d'aujourd'hui ? Son voyage à la Vaubyessard avait fait un trou dans sa vie, à la manière de ces grandes crevasses qu'un orage, en une seule nuit, creuse quelquefois dans les montagnes. Elle se résigna pourtant ; elle serra pieusement dans la commode sa belle toilette et jusqu'à ses souliers de satin, dont la semelle s'était jaunie à la cire glissante du parquet. Son cœur était comme eux : au frottement de la richesse, il s'était placé dessus quelque chose qui ne s'effacerait pas.³⁶

Ici, outre son ennui, la promenade d'Emma dans le jardinet nous intéresse. En effet, les limites de celui-ci symbolisent les limites sociales du personnage, pris entre ses rêves de grandeur illustrés par le château, et la réalité médiocre de son existence, que révèle la description minutieuse de l'itinéraire dans son jardinet. Ici, l'on conçoit nécessairement l'avantage pour l'aristocratie de pouvoir se promener : celle-ci dispose d'un grand espace qui lui est propre, à l'inverse de Madame Bovary, qui ne peut que s'y ennuyer. On constate ainsi que la pratique aristocratique, si elle n'a pas disparu, est cependant une pratique privilégiée sur « ses terres », et non plus dans des espaces communs et réservés. L'isolement devient la

³⁶ Flaubert, *op. cit.*, p.126-127.

conséquence de la propriété foncière – seul reliquat de l'aristocratie. Il caractérise l'usage aristocratique de la promenade, excluant ceux et celles qui n'appartiennent pas au monde.

1.3.2. Une autarcie aristocrate ?

Ce point de propriété, aperçu auparavant chez Maupassant, est essentiel pour comprendre le déclassement bourgeois de la promenade urbaine. L'aristocratie dispose de ses propres lieux, dans lesquels elle se réfugie, se tenant à l'écart de la mixité sociale³⁷. Nous reprenons les analyses par Alain Corbin de la société anglaise dans *Le Territoire du Vide* :

Bath et plus tard Brighton, à la vie sociale très strictement codifiée et ritualisée, autorisent, à moindre frais et dans un espace plus resserré qu'à Londres, de vérifier sa position et de pratiquer la « chasse au mari ». Le cercle rétréci des visites, des promenades et des excursions, le petit nombre des salons d'assemblée et des salles de spectacle facilitent la rencontre que l'on souhaite d'apparence fortuite.³⁸

Et Corbin de souligner la différence qu'il y a entre une pratique aristocratique et une pratique bourgeoise, qui n'est pas seulement dans l'imitation mais dans l'instauration d'autres rythmes. Toujours en prenant appui sur le modèle anglais, il rappelle qu'il convient de souligner « ce primat initial de l'aristocratie » dans le rituel balnéaire :

En Angleterre, en France, et parfois sur les bords de la Baltique, c'est la haute aristocratie qui joue le rôle conducteur ; bien souvent, ce sont les familles royales elles-mêmes qui décident de la création ou de la vogue des stations ; ce sont elles qui, de toute manière, provoquent l'effet de mode.³⁹

³⁷ Corbin, Alain, *le Territoire du vide, l'Occident et le désir de rivage*, Paris, Aubier, 1988. L'historien rappelle que les lieux de villégiatures sont autant de phases d'isolement à construire : « Dès le début de l'époque moderne, la gentry repliée sur ses terres où elle s'ennuie, rejointe par l'aristocratie après la Révolution du milieu du XVIIe siècle, invente des activités de loisirs : les sports ruraux, le voyage – le grand Tour sur le continent se développe après le traité de Ryswick – et la villégiature à Bath, puis à Brighton. La tradition de fuir l'ennui, d'où naît le loisir, y est très ancienne. La France, où la société de cour occupe la noblesse, échappe à cette précoce évolution ». On renvoie aussi à l'article de Rabault-Mazières, Isabelle, « Villégiature et formation des banlieues résidentielles, Paris au XIXe siècle », *Histoire urbaine* 2014/3 n° 41, p. 63-82, rendant compte de cette étanchéité aristocratique face aux bouleversements politiques.

³⁸ Corbin, Alain, *Le Territoire du Vide, op. cit.*, « l'invention de la plage », p.288.

³⁹ *Ibid.*, p.305.

Il est important de comprendre que l'espace de la promenade constitue l'extension de l'espace domestique. Cette réalité est essentielle pour la suite du développement socio-urbain dans le siècle : chaque espace de promenade marque l'avènement d'un territoire, avec ses codes, ses règles, et son mode de vie – tendant à s'uniformiser – et empêchant très vite une des conditions essentielles de la promenade rousseauiste : l'errance. « Pour Rousseau, toute promenade ne devient délicieuse que lorsqu'elle se transforme en errance »⁴⁰.

Cette question du territoire a encore trait à un épisode des *Rêveries* – comme en témoigne la Septième Promenade, avec la découverte de la manufacture⁴¹ qui provoque le désappointement du promeneur : non seulement il n'est pas seul, mais il n'est pas perdu, puisque la civilisation est toujours à côté, il ne peut pas errer.

Cette impossibilité de l'errance fait percevoir aussi le caractère rousseauiste du personnage d'Emma, qui revit dans l'isolement par la promenade l'épisode fondateur de son regret : Emma tente de revivre dans son espace domestique ce qu'elle a vécu à la Vaubyessard, et la limitation physique de cet espace l'amène à l'expérience décevante de sa remémoration – puisque le souvenir est lié à la condition matérielle. Elle ne peut pas s'y perdre, et en fait vite le tour, de son jardin, à l'inverse du parc de la Vaubyessard. Elle vit *a contrario* l'exclusivité de l'espace dont nous avons traité avec Jeanne : n'étant pas aristocrate elle-même, elle ne peut s'isoler du monde, mais ne peut qu'en être exclue. La promenade ici sert toujours à revivre par la mémoire les instants idéalisés d'une existence ; et l'on en perçoit encore le danger. Par la promenade, Emma peut s'autoriser une rêverie, qui est une plongée dans la fiction irriguée par le souvenir, afin de s'autoriser d'autres vies que la sienne, en refusant les règles de la réalité extérieure.

1.4. Philosophie du promeneur : être soi-même, être à l'écart des autres ?

Les deux exemples, s'ils montrent donc une mise à distance de la pratique aristocratique de la promenade, d'un point de vue social comme géographique, ont surtout pour intérêt de montrer l'épuisement d'un modèle romantique de la promenade, hérité de Rousseau. Plus exactement, Maupassant et Flaubert s'ingénient à montrer les dangers de l'isolement rousseauiste, à travers les natures sentimentales de leur héroïne respective. Le promeneur

⁴⁰ Farrugia, Guilhem, *art. cit.*, p.41.

⁴¹ Rousseau, *op. cit.*, « Septième promenade »

rousseauiste est donc un modèle littéraire, dont on perçoit des traces dans le roman du XIX^e siècle comme un personnage-type : rêveur, hors du monde, solitaire, et enfermé dans les fictions adéquates à sa volonté, celui-ci se réfugie dans la mémoire heureuse de son existence quand celle-ci n'est plus à la hauteur de ses idéaux, accusant la fêlure entre son isolement et la réalité.

Cette lecture de Rousseau comme promeneur malade est une lecture historique, qui dirige toute la réception des *Rêveries* au cours du XIX^e siècle. Non seulement ce dernier texte est considéré comme complément autobiographique aux *Confessions*, mais davantage Jean-Jacques y est considéré comme un « cas » pathologique. Un long plaidoyer en faveur de l'auteur est lisible dans les *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau*⁴², faisant le point sur un siècle de réception, et cherchant à se défaire de l'image d'un Jean-Jacques malade : on y lit particulièrement le jugement à l'égard de la pathologie de Rousseau, responsable de son isolement :

Son tempérament le portait à la déformation du réel. Son émotivité est si grande, la sensation le choque si violemment, qu'il est incapable d'agir avec sang-froid, de tenir une conversation (...) ⁴³

On comprend que chez Maupassant, indiquer que les parents de Jeanne sont des rousseauistes enthousiastes et des romantiques patentés, accentue à la fois leur anachronisme, et leur innocence. Leur éducation, idéale mais isolée de toute réalité, est une cause de la destinée de Jeanne, et c'est un procès du modèle rousseauiste que fait ici l'auteur du roman. Comme toute autre promenade, le modèle de Rousseau est une posture, qui pose la promenade comme une mise en scène de soi, solitaire, contribuant à une illusion à laquelle il est funeste de croire.

⁴² *Annales de la société Jean-Jacques Rousseau, op. cit.*

⁴³ Osmont, Robert, *art. cit.* p.11, et *sq* : « Que le désir s'apaise et que le souvenir purifié vienne affleurer doucement à la surface de la conscience, et c'est l'évocation si douce du paradis perdu ou entrevu, une heure de jeunesse, un paysage enchanté, le souvenir idéalisé devenu le symbole de l'épanouissement de l'âme. Dans une somnolence claire le temps a été vaincu, la pureté première retrouvée, et sur les lèvres naissent des paroles qui ont le charme de la musique : ce n'est plus la grande exaltation créatrice, c'est le lyrisme en demi-teinte : ce sont les *Rêveries du Promeneur Solitaire*. »

2. L'embourgeoisement et l'uniformisation d'une pratique.

2.1. Le modèle stendhalien.

Nous l'avons vu, le modèle rousseauiste de la promenade pose problème, puisqu'il est devenu une convention aisément reproductible. Pourtant, les acquis de ce rapport au monde, qui ne sont pas propres à Rousseau mais parcourent tout le XVIIIe siècle, sont non seulement irrévocables, mais surtout précieux dans la mise au net d'une individualité sensible. Le modèle de Rousseau ne pose pas tant problème dans l'écoute du sentiment que dans l'isolement que celui-ci induit. On ne peut vivre qu'avec soi-même dans une sociabilité rousseauiste, et même des instants seulement sont favorables au développement de la vie sentimentale : comme l'indique fort bien la Cinquième Promenade, la temporalité chez Rousseau n'est pas celle de la longueur, mais celle de l'extase qui fait oublier le temps en s'oubliant soi-même⁴⁴.

Reste à trouver une solution à ce rapport au monde : à faire du promeneur un individu sociable. Si Mercier propose la solution d'un promeneur observateur du monde, et donc inscrit à distance dans la société⁴⁵, nous aimerions nous concentrer sur un autre modèle de promeneur, tenant à égale distance l'isolement du monde et la nécessaire sociabilité dans la variété de ses écrits : le modèle stendhalien.

Si un déclassement de la pratique aristocratique s'opère durant la première moitié du XIXe siècle, il ne faudrait pas cependant présenter ses acteurs, l'aristocratie autarcique, comme seule cause de celui-ci. Stendhal, à cet égard, est un témoin privilégié de ce changement paradigmatique de la pratique de la promenade, sur lequel il porte un regard critique. En effet, le point commun de nos trois modèles est de poser les jalons d'une promenade qui s'élabore contre sa pratique uniformisée.

⁴⁴ Beaulieu, Étienne, *L'Éclat du neutre. Études sur les cultures romantiques de la prose*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2019.

⁴⁵ Cf. infra, I. c.

2.2. Les Promenades dans Rome.

2.2.1. Un manuel d'éducation sensible ?

Avec la publication des *Promenades dans Rome*, Stendhal offre un exemple de promenade alternative, libre et aristocratique – au sens stendhalien du terme⁴⁶ –, s'opposant à une pratique bourgeoise et touristique, dont l'objet fétiche serait plus tard le guide⁴⁷. Stendhal donne cette explication dans les *Promenades dans Rome* à propos de cette impossibilité à communiquer, et qui justifie l'exclusion de soi dans la contemplation esthétique. En préambule, il faut bien préciser que l'aristocratie de l'âme, dans une perspective stendhalienne, remplace l'aristocratie de classe⁴⁸ :

Je le sens trop, de telles sensations peuvent s'indiquer, mais ne se communiquent point. Ailleurs, ces souvenirs pourraient être communs ; pour le voyageur placé sur ces ruines, ils sont immenses et pleins d'émotion. Ces pans de murs, noircis par le temps, font sur l'âme l'effet de la musique de Cimarosa, qui se charge de rendre sublimes et touchantes les paroles vulgaires d'un libretto. L'homme le plus fait pour les arts, J.-J. Rousseau, par exemple, lisant à Paris la description la plus sincère du Colisée, ne pourrait s'empêcher de trouver l'auteur ridicule à cause de son exagération ; et pourtant celui-ci n'aurait été occupé qu'à se rapetisser, et à avoir peur de son lecteur.

Je ne parle pas du vulgaire né pour admirer le pathos de *Corine*⁴⁹ ; les gens un peu délicats ont ce malheur bien grand au dix-neuvième siècle, quand ils aperçoivent de l'exagération, leur âme n'est plus disposée qu'à inventer de l'ironie.⁵⁰

⁴⁶ L'aristocratie chez Stendhal n'est pas tant une question de « classe », qu'une question de cœur et d'âme, « d'énergie » si nous reprenons les termes de Michel Crouzet dans son étude consacrée au *Rouge et le Noir*. Voir Crouzet, Michel, *Le Rouge et le Noir, Essai sur le romanesque stendhalien suivi de deux essais* : « La Formation aristocratique de Julien Sorel », « La Laideur dans Le Rouge et le Noir », nouvelle éd. revue, corrigée et augmentée, Paris, Eurédit, 2012.

⁴⁷ Nordman, Daniel, *Les Guides-Joanne, Ancêtres des Guides Bleus*, in. Nora, Pierre (dir), *Les Lieux de Mémoire*, « Paysages » {1986}, T. I., Gallimard, coll. « Quarto », Paris, 2013.

⁴⁸ En plus de Michel Crouzet, nous renvoyons à l'étude fondatrice de Michel Delon, *L'idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, PUF, 1988.

⁴⁹ On remarquera que *Corinne* est le roman de chevet... de la mère de Jeanne dans *Une Vie*. L'orthographe du titre dans la citation est celle de Stendhal.

⁵⁰ Stendhal, *Promenades dans Rome*, ed. V. del Litto, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1973, p. 611

La première moitié du siècle correspond en effet à un « avènement des loisirs », pour reprendre l'expression d'Alain Corbin⁵¹, période pendant laquelle une nouvelle forme de tourisme se développe⁵². La tradition du « voyage », qui renvoyait à la formation de la jeunesse, est désormais accessible à toute personne ayant du bien : ce qui était l'apanage d'une classe devient l'objet du loisir de ceux qui en ont les moyens. Pour reprendre les termes de Labrousse sur la bourgeoisie :

La bourgeoisie était formée de capitalistes, c'est-à-dire des propriétaires des moyens de production qui ont pour revenu le profit. C'est ce qui distingue, selon lui, la bourgeoisie de l'aristocratie, dont l'assise économique provient de la terre et des droits féodaux, et du prolétariat qui tire ses revenus du salariat.⁵³

À cette nouvelle répartition économique et sociale correspond un nouveau rapport au temps et à la vie en communauté. Stendhal en rend bien compte dans son livre, puisqu'il tend à faire une distinction entre des voyageurs touristes qui ne savent pas se promener correctement, et les voyageurs qui ont la possibilité de prendre du temps pour s'éduquer à la promenade :

Plus une sensation est inaccoutumée, plus vite on s'en fatigue. C'est ce qu'on lit dans les yeux ennuyés de la plupart des étrangers qui courent les rues de Rome un mois après leur arrivée. Dans la ville qu'ils habitent, ils voyaient un objet d'art huit ou dix fois par an ; à Rome il leur faut voir chaque jour huit ou dix choses qui ne sont nullement utiles pour faire gagner de l'argent, et nullement plaisantes, elles ne sont que *belles*.⁵⁴

Il est significatif que l'auteur conseille aux futurs visiteurs de se préparer au beau en s'accoutumant à visiter des musées avant d'aller visiter Rome. Si l'on trouve déjà un lien entre la promenade au musée et la promenade en extérieur dans cette préparation, il nous semble surtout que Stendhal distingue ici dans son lectorat ceux qui ont le temps de procéder à une telle préparation, et ceux qui ne l'ont pas. Cette remarque est finalement une première distinction à valeur de *happy few*, puisque par ce contre-exemple l'auteur déplore le changement de qualité

⁵¹ Corbin, Alain (dir.), *L'Avènement des Loisirs*, Paris, Aubier, 1995.

⁵² Bertho-Lavenir, Catherine, *La Roue et le stylo. Comment nous sommes devenus touristes*, Paris, Odile Jacob, 1999.

⁵³ S. Aprile et J. Lyon-Caen (dir.), *R.H.XIXes*, « La bourgeoisie : mythes, identités, pratiques », Introduction, 2007, §4

⁵⁴ Stendhal, *Promenades dans Rome*, *op. cit.*, p.672

des visiteurs de la ville éternelle. En effet, on ne peut qu'être sensible à l'ironie de Stendhal vis-à-vis de cette beauté, soulignée par lui, inutile puisqu'elle ne fait pas « gagner de l'argent » : la pique adressée aux bourgeois est ici nette. Pour Stendhal, la promenade dans Rome n'est pas un loisir (elle ne procure pas de « plaisir »), elle est un exercice de la sensibilité.

2.2.2. La promenade, gardienne du temps perdu ?

Derrière ce caractère formateur de la promenade, Stendhal relève des critères qui seront essentiels à la compréhension du renouvellement paradigmatique de cette pratique sous le Second Empire. La promenade sera en effet un loisir, c'est-à-dire une activité plaisante et gratuite, qui s'oppose au temps actif du travail. Dans toute son ironie, Stendhal rend bien compte d'une classe qui ne vit que par le travail et le gain, et ne s'octroie des moments de gratuité que rarement. Encore cette gratuité doit-elle être soumise à une finalité précise : celle du plaisir à ressentir. De façon évidente, Stendhal ici cible un nouveau rapport au Temps dans l'usage du monde : il ne saurait y avoir de temps perdu. On comprend pourquoi, dans cette perspective, le modèle rousseauiste est désormais impossible : celui-ci aboutissait à annulation du temps par l'extase, et donc formait l'expression même de sa perte - puisque ce temps entièrement adonné à l'intériorité n'a aucun effet sur le monde. Tout comme l'errement, donc, l'extase ne saurait avoir son mot à dire dans cette nouvelle promenade.

Un autre extrait des *Promenades* souligne ce caractère ironique du « *time is money* » que Stendhal identifie particulièrement chez les Anglais :

Qu'il y a loin de cette religion commode qui se contente de demander l'aveu des péchés, à la sombre croyance du bourgeois de Londres, qui le dimanche ne va pas se promener de peur d'offenser Dieu ! Voir les sermons de M. Irwing, où la meilleure compagnie se presse tous les dimanches.

J'allais à l'église un dimanche matin à Glasgow, avec le banquier auquel j'étais recommandé ; il me dit : Ne marchons pas si vite, *nous aurions l'air de nous promener*. Son crédit eût été diminué par ce péché. En Amérique, on fait souvent descendre le dimanche le voyageur qui court en malle-poste. On veut le sauver malgré lui ; voyager c'est travailler.⁵⁵

Ici, on perçoit l'amertume de l'auteur, au fil des pages, à avoir un rapport esthétique à la ville en train de se perdre. À l'image de ces anglais qui voient dans la promenade un péché

⁵⁵ *Ibid.* p.654.

les éloignant du travail, les touristes de la ville éternelle n'ont pas pris le parti de l'Éternité pour s'y promener. Ils restent bourgeois au lieu d'être « italiens », dans le vocable stendhalien.

Laurent Vidal a analysé ce rapport à l'oisiveté dans la société anglaise : on apprécie le loisir, mais on méprise l'oisiveté synonyme de perte de temps, d'industrie, absence de travail dans la société moderne :

De retour à Londres, après son exil forcé dans l'île, Robinson Crusoe s'ennuie. Un sentiment d'inutilité s'insinue en lui, jusqu'à ce qu'il en arrive à la considération suivante : « A state of idleness is the very dregs of life » – réflexion que le poète Pétrus Borel traduira littéralement par : « L'oisiveté est la lie de la vie. »

La métaphore mérite un détour, tant la lie a mauvaise réputation, et tant interroge son association à l'oisiveté, que nous avons déjà croisée par les chemins la lenteur.

On sait que la lie naît de la décantation, puis du dépôt en fond de cuve, des résidus des levures de fermentation qui ont permis la transformation du sucre en alcool. Comme il n'y a pas de vin sans l'énergie de ces levures, il n'y a pas de société moderne sans l'énergie du travail de ceux dont il a été décrété qu'ils étaient des hommes lents.

De même que la lie, les hommes lents sont le dépôt nécessaire et imperceptible des sociétés modernes – leur sous-texte. Mais à l'instar de la lie qui se détache du fond de la cuve et dont les suspensions risquent de dénaturer le vin, les hommes lents peuvent aussi se détacher pour menacer l'équilibre social.⁵⁶

On perçoit bien la perspective utilitariste de la vitesse, opposée à la question de la lenteur. La citation de Stendhal créait implicitement un lien de cause à effet, presque d'ivresse, entre la vitesse à percevoir la beauté romaine et le manque d'entraînement du corps face à cette beauté. Stendhal valorise cette lenteur, comme temps pris pour se consacrer au Beau, qu'il oppose au temps de ceux qui travaillent. Paradoxalement, Stendhal montre que la beauté suppose un autre type d'entraînement, dans la lenteur, opposé à l'usage précipité du monde qui s'instaure avec le tourisme moderne.

Le dernier point à noter à propos des « sensations inaccoutumées » est que l'effort est proscrit de l'exercice de la sensibilité, pour le bourgeois. Nous l'avons dit, Stendhal aperçoit le caractère de « loisir » que revêt la promenade : si pour l'écrivain la promenade est l'exercice même de la gratuité sans finalité, il ne saurait en être autant pour le bourgeois. La promenade

⁵⁶ Vidal, Laurent, *Les Hommes lents. Résister à la modernité, XVe – XXe siècle*, Paris, Flammarion, 2020.

bourgeoise a pour finalité le plaisir, qui doit être fourni sans effort. En effet, le plus important dans la promenade est qu'elle ne procure nulle fatigue.

2.2.3. Voir Rome, sentir Rome : comprendre la ville.

Ce point essentiel de l'effort est constitutif de la promenade dans la période qui nous intéresse : la promenade est un exercice physique qui ne crée pas de fatigue. Elle obéit à une fonction strictement utilitaire d'un délasserement plaisant qui n'implique ni l'effort, ni la perte. Il n'y a donc aucune surprise possible dans l'exercice de la promenade telle qu'elle est envisagée par le bourgeois, puisque l'utilité est nécessairement soumise au calcul.

C'est un des points où se confondent tourisme et promenade bourgeoise dans le texte de Stendhal : si l'on va à Rome, c'est pour pouvoir parler de Rome, et dire que l'on a été à Rome. Le voyage obéit désormais à un calcul d'honorabilité, permettant de se distinguer et de participer à une sociabilité d'élite – celle qui a les moyens économiques d'un voyage à Rome. C'est un point essentiel à retenir, car Stendhal vise particulièrement cet *habitus* bourgeois qui ne peut se défaire de sa manière de vivre quand il voyage. Là où le voyage est sensé former à sortir de soi-même, la pratique du touriste au contraire consolide son état d'esprit. On voit cette conscience problématique du changement paradigmatique du voyage dans cet aparté de Stendhal à son lecteur :

Voulez-vous ne voir Rome qu'une fois, cherchez à vous former bien vite une idée nette des onze collines sur lesquelles s'étendent les maisons de la Rome moderne et les vignes couvertes des ruines de la Rome antique. Partez de la porte du Peuple, près le Tibre ; suivez le chemin hors des murs, et faites le tour de la ville jusqu'au mont Testaccio (formé de débris de pots cassés) ; montez au prieuré de Malte, afin de jouir d'une vue délicieuse ; le lendemain sortez des murs par la porte du Vatican, et venez rentrer dans la ville vis-à-vis le prieuré de Malte ; le troisième jour montez à S.-Onuphre ou à la villa Lante. Jouissez de cette vue magnifique qui se déroule à vos pieds, et vous aurez une idée exacte des collines romaines. Mais si vous voulez revenir à Rome avec plaisir et y avoir des surprises, ne cherchez point cette idée *exacte*, fuyez-la, au contraire. Il est vrai que vous ne pourrez briller en parlant de Rome ; quelques personnes penseront même que vous n'y avez pas été.⁵⁷

⁵⁷ Stendhal, *Promenades dans Rome*, op. cit., pp.752-753

Cette opposition entre l'idée « exacte », et l'impression générale qui provoque la surprise, marque la dichotomie entre le véritable promeneur stendhalien et le promeneur bourgeois, dans le calcul de son récit de voyage. L'un pense à lui, comme individu sensible, l'autre pense à l'image qu'il donne de lui-même dans l'accumulation d'un capital symbolique et culturel, dont il ne pourra parler sincèrement, mais dont il pourra mentionner qu'il l'a vu.

On comprend avec Stendhal que la promenade est un terme problématique, puisqu'à la pratique courante s'oppose une définition personnelle de l'auteur. Cependant, loin d'y voir une aporie, nous pensons que cette tentative de redéfinition par la pratique, dispersée au long de l'œuvre, montre que la promenade est une activité commune et précieuse : un temps pour soi à sauver, qui atteste bien de cette tension aperçue, entre le collectif et l'intime. Stendhal tente de valoriser la part d'intimité que seule la promenade pourrait fournir, et qui sera l'objet de nombreux romans de la seconde moitié du siècle.

On comprend aussi, d'un point de vue socio-historique, que Stendhal a identifié quelques critères constitutifs de la promenade bourgeoise moderne : sa non-gratuité, sa finalité utilitaire, son rôle dans le capital symbolique d'une sociabilité nouvelle font de cette pratique un itinéraire tracé, sécurisé (pour les sens comme pour le corps), et collectif. Il est important, pour le promeneur bourgeois, d'avoir vu ce que les autres ont vu. Il est important pour Stendhal, au contraire, de n'avoir rien vu comme les autres...

Cette tension entre l'unicité et l'uniformisé, entre le singulier et le commun, va être l'enjeu littéraire des *Promenades dans Rome* : l'enjeu de Stendhal est d'être rejoint par un groupe qui se distingue du commun. Les *happy few* sont inscrits dans la démarche auctoriale des *Promenades*, qui paradoxalement marqueront un tournant dans l'écriture du guide de promenade⁵⁸. En effet, en mettant en avant la primauté du pittoresque, et le souci du petit point de vue unique, qui marque la distinction dans le groupe, cet ouvrage va déterminer un point non-négligeable des futurs guides touristiques : avoir un panorama que nul autre guide n'offre, créant un sentiment de complicité entre l'auteur du guide et son lecteur, dans une valorisation mutuelle.

⁵⁸ Bourdenet, Xavier, Vanoosthuyse, François (dir.), *Enquêtes sur les Promenades dans Rome* : « Façons de voir », « Introduction », nouvelle édition [en ligne], Grenoble, UGA Éditions, 2011.

2.2.4. Un exercice d'écriture nouveau : le Grand Tour devenu Promenade.

D'un point de vue littéraire, durant cette période, l'on peut suivre les analyses de Philippe Antoine qui voit un changement de style dans l'écriture du récit du voyage : une nouvelle forme d'écriture, élaborant davantage un ton de modestie et de naturel avec le lecteur, dans l'élaboration d'un « style consubstantiel à son auteur »⁵⁹. Le texte revêt dès lors un caractère informel, une littérarité masquée, qui joue ironiquement avec l'écriture du guide de voyage, où le *cicerone* fictif de la rhétorique du guide devient un compagnon de voyage, aussi ignorant que le visiteur face au monument, mais expert à l'écoute de ses sentiments, qu'il donne comme modèles : en clair, une écriture de la subjectivité du promeneur prend le pas dans l'écriture du voyage, valorisant dans l'expérience de l'ailleurs l'individualité de l'écrivain.

Ce changement stylistique de l'écriture du voyage correspond à l'embourgeoisement d'une pratique, et l'accent mis sur la part individuelle du promeneur dans son voyage est intrinsèquement liée à deux phénomènes : d'un côté le courant romantique, qui met en avant l'individu face à la masse informe – ici celle des touristes⁶⁰ ; de l'autre une tension nouvelle dans la découverte de soi entre le collectif et l'intime. Le voyage permet de découvrir des choses sublimes, comme le signale Stendhal à plusieurs reprises, mais pose aussi la question de l'intelligibilité de l'émotion, dans une expérience où l'isolement est de plus en plus difficile.

Marie Parmentier⁶¹ l'a très bien indiqué : le succès de ventes des *Promenades dans Rome* est lié à cette façon qu'a Stendhal de se tenir à distance, ironiquement, des formes traditionnelles du voyage. L'indication du terme de « promenades » lui assure même, dans la concurrence des guides, un atout de familiarité avec le paysage romain : avantage recherché par les lecteurs, qui veulent avoir l'expérience la plus unique possible, tout en ne manquant aucun des « monuments » canoniques de l'espace touristique. Cela suppose un pacte de lecture particulier, que Marie Parmentier nomme « l'illisibilité » :

⁵⁹ Antoine, Philippe, *Quand le voyage devient promenade, écritures du voyage au temps du Romantisme*, Presses Universitaires de la Sorbonne, 2011, p.193.

⁶⁰ Millet, Claude, *Le Romantisme. Du bouleversement des lettres dans la France post-révolutionnaire*, Paris, Librairie Générale Française, 2007.

⁶¹ Parmentier, Marie, « Les *Promenades dans Rome*, une lisibilité problématique », in. Bourdenet, Xavier, Vanoosthuyse, François (dir.), *Enquêtes sur les Promenades dans Rome : « Façons de voir »*, *op. cit.*

Les Promenades dans Rome courent en permanence le risque de l'illisibilité, le risque d'être rejetées par leur lecteur, en particulier si celui-ci se refuse à obéir aux consignes de lecture imposées par le texte.⁶²

Stendhal opère donc un choix, une distinction nette entre le matériel et le spirituel dans son écriture : si son livre s'apparente à l'objet du guide, utilitaire, son style le tient à distance, et même vise à décourager celui qui ne comprendrait pas la nuance. Ainsi *Les Promenades dans Rome* relèvent-elles pleinement du *happy few*. Stendhal révèle ici une tension qui sera celle de toute individu dans la seconde moitié du siècle, à la fois contemplateur et consommateur du paysage aménagé pour sa venue. S'il voyage dans Rome, le promeneur souhaite maintenir un espace de jeu entre ce qu'il va visiter et ce qu'il *faut avoir vu*. La ritualisation de la pratique n'est pas seulement le fait d'une classe (aristocratie ou bourgeoisie), elle est aussi le fait d'un aménagement du territoire : le tourisme développe des monuments comme points cardinaux du voyage, avec lesquels seule la familiarité assure l'expérience véritable du voyageur ou du promeneur, qui se distinguent du touriste.

2.3. Vie de Henry Brulard.

2.3.1. Promenade et autobiographie : un exercice heuristique

On trouve un exemple parfait de cette tension entre vie sociale et vie intime, entre loisir et rythme de vie, dans l'incipit de la *Vie de Henry Brulard*. Stendhal se distingue de Rousseau dans l'expérience introspective de la promenade, au sens où celle-ci n'est pas seulement une échappatoire. Il constate, plus qu'aucun autre, la conscience problématique ou critique du temps individuel ; et cette conscience ne peut se produire que lors d'une promenade, qui forme l'espace privilégié de la conscience du changement. Mais à l'inverse de Rousseau qui fait de cet espace familier un espace exclusif, Stendhal inscrit son lecteur dans son itinéraire.

Le promeneur avance dans un lieu qui lui est familier : un lieu *connu* ; et l'intérêt d'un récit de promenade est d'avoir lieu dans un espace familier. Marcher en promenade suppose d'avoir des repères, de ne pas être perdu, et d'avoir l'habitude de marcher dans un lieu. On pourrait même faire glisser le sens de « familier », en disant qu'une promenade fait que l'on

⁶² *Ibid.*, p. 79

croise des personnes que l'on connaît : soit des types sociaux, soit des membres de ses amis, de sa famille ; des personnes familières. La promenade, même solitaire, suppose le *connu*.

On peut entendre différentes définitions à ce participe passé : un lieu *connu* est un lieu que nous avons eu l'habitude de fréquenter. Les écrivains dans leurs promenades ne manquent pas de rappeler leur attachement à une terre ; terre d'origine ou terre d'élection, c'est selon. Si ces promenades ne sont pas exclusives, on remarque cependant que les moments les plus lyriques et solitaires ont lieu lors de ces promenades sur ces terres chéries : Rousseau à Ermenonville, Sand dans le Berry, Chateaubriand en Italie, Stendhal à Rome, ou Nerval dans le Valois, tous offrent dans un moment de promenade solitaire un moment d'interrogation identitaire ; un moment de littérature où le temps se fait oublier, et où l'introspection est favorisée. Or, seule la promenade, la pensée en marche, dans un lieu *familier*, peut permettre cet abandon de soi.

C'est par une promenade dans Rome, sur le Mont Janicule que Stendhal démarre la *Vie de Henry Brulard*⁶³, cette esquisse autobiographique où il tentera de saisir son *Moi* fuyant. Ce texte correspond à une « écriture de la promenade »⁶⁴, dans sa capacité à passer à sauts et à gambades, semblant obéir aux mouvements de la pensée, en même temps que son lieu de narration est une fin de promenade. Il s'apparente à l'essai et au récit de vie. Il impose un pacte de lecture particulier, puisque Stendhal, dans son livre sous double pseudonyme, pose une chose étonnante pour un auteur autobiographique : une relativité de l'individu, dont l'écriture forme un moyen heuristique bien plus qu'une entreprise de justification. Il y a une succession d'interrogations, à l'initiale du texte, sans aucune panique. Celle-ci ne saurait advenir : les leçons de l'Histoire, la beauté du lieu, le sentiment d'exception créent la félicité du promeneur. Toute cette question de *soi* à *soi-même* se fait dans le cadre d'une rêverie, aboutissement intellectuel de la promenade.

Pour reprendre la terminologie de Ricœur dans *Soi-même comme un autre*⁶⁵, Stendhal cherche son *caractère* – la permanence de nous-même dans notre vie –, comme l'indiquent une série de questions successives, à la fin de l'extrait ; mais il le fait sans plaidoyer, sans cadre non plus et de façon légère. Pour reprendre les mots de Dominique Rabaté :

⁶³ Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, éd. Fabienne Bercegol, Le Livre de Poche, Paris, 2013, p.49-51.

⁶⁴ Selon l'expression de Farrugia, Loubier et Parmentier dans leur livre éponyme, *op. cit.*

⁶⁵ Ricœur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Le Seuil, « L'ordre philosophique », Paris, 1990. Les analyses auxquelles je réfère sont analysées par Dominique Rabaté dans *Gestes Lyriques* (Corti, 2013).

Si Stendhal se pose ces questions, comme tout un chacun, me semble-t-il, il n'y met aucune hystérie. Et c'est en cela que la démarche légère de la réflexion autobiographique ne s'enlise dans aucun pathos initial. De ces questions presque badines, ne dépendent finalement pas la nature ou l'être de celui qui écrit ces lignes. L'ouverture de *Vie d'Henry Brulard* laisse se répandre l'incertitude initiale. C'est de ce flou que naît la quête proprement autobiographique, dessinant avec netteté le programme de ce qu'il va devoir accomplir pour trouver cette vérité manquante⁶⁶.

C'est même cette incertitude initiale qui va caractériser l'autobiographie selon Dominique Rabaté :

Ce qui définit, selon moi, l'autobiographie est l'hésitation initiale, l'indécision principielle (si magnifiquement révélées par ces pages de *Brulard*) d'un caractère qui cherchera à se dire. C'est-à-dire dans les aléas de dispositions mobiles et changeantes, dans l'exercice nécessaire d'une *bigarrure* de soi, consubstantielle à l'autobiographie, à sa nature véritable d'écriture⁶⁷.

Stendhal donnerait donc l'*exemplum* du chantier autobiographique. Dans ce rapport dynamique de l'homme au paysage, nous voyons un exemple de prises de consciences des futurs personnages romanesques dans un moment pittoresque. Loin d'établir un lien direct entre Stendhal et les romanciers réalistes, nous voudrions montrer comment des éléments essentiels de la démarche autobiographique ont une incidence dans certains passages psychologiques du roman de la fin du siècle : la prise de conscience de soi, dans son incertitude constitutive, n'est pas éloignée de certains passages lyriques des personnages de Zola : Octave, Florent, ou Denise prennent tous conscience d'eux-mêmes, et se sentent aussi perdus, face au paysage.

2.3.2. Le bonheur du paysage, une occasion de se connaître

Je me trouvais ce matin, 16 octobre 1832, à San-Pietro, *in Montorio*, sur le mont Janicule, à Rome. Il faisait un soleil magnifique ; un léger vent de sirocco à peine sensible faisait flotter quelques petits nuages blancs au-dessus du mont Albano ; une chaleur délicieuse régnait dans l'air, j'étais heureux de vivre.

⁶⁶ Rabaté, Dominique, *Gestes Lyriques*, chapitre 5, « D'un autre caractère (poésie et autobiographie) », José Corti, coll. « Les Essais », Paris, 2013, p.111.

⁶⁷ *Ibid.*, p.112.

L'écriture démarre comme un journal. On note en première phrase, pour débiter ce chantier, une date et un lieu. Suit une description toute personnelle. Il n'y a pas de tentative de « tableau » - sinon par touches - mais seulement les indices météorologiques d'une belle journée (un soleil magnifique, un vent léger, quelques nuages blancs, une chaleur délicieuse). Stendhal, qui plus est, appréciait « particulièrement la vue de Rome que l'on a de cette église »⁶⁸ : ce lieu lui était donc un lieu privilégié, pour son plaisir.

L'effet d'accumulation des points-virgules est ici singulier : la somme des sensations donne un sentiment de bonheur à l'écrivain ; et la virgule finale de cette deuxième phrase, à valeur d'asyndète, est là pour lui donner l'aspect d'un résultat. Le bonheur de l'écrivain est énoncé dès le début, et se place dans un cadre inaugural idéal. L'ensemble des notes accumulées accentue le caractère direct, la sincérité et l'instantanéité de l'épisode et des pensées qui en découlent.

Je distinguais parfaitement Frascati et Castel-Gandolfo, qui sont à quatre lieues d'ici, la villa Aldobrandini où est cette sublime fresque de Judith du Dominiquin. Je vois parfaitement le mur blanc qui marque les réparations faites en dernier lieu par le prince F. Borghèse, celui-là même que je vis à Wagram colonel du régiment de cuirassiers, le jour où M. de M..., mon ami, eut la jambe emportée. Bien plus loin, j'aperçois la roche de Palestrina et la maison blanche de Castel San Pietro, qui fut autrefois sa forteresse⁶⁹.

Les lieux qu'il distingue, ensuite, sont aussi des lieux chéris : « Stendhal aime se rendre à la « belle » villa Aldobrandini, à Frascati »⁷⁰. Ces lieux permettent aussi l'écriture d'un *panorama* : en fait, un tableau est produit, mais par couches successives ; et selon une organisation plus stricte qu'il n'y paraît.

D'abord, en effet, nous avons eu accès à un paysage « neutre » géographiquement, et en hauteur ; puis il y a un rapprochement progressif vers un lieu précis ; un lieu qui est dirigé, là aussi, par le *plaisir* de Stendhal. Or, et c'est ici significatif, ce plaisir est lié à une habitude – il parle d'une villa où se trouve quelque chose qu'il peut qualifier de « sublime », et qu'il connaît, donc. Le lieu, de « neutre », devient donc « personnel » Stendhal met en scène cette épiphanie en découvrant progressivement l'intimité qui le lie à ce paysage.

⁶⁸ Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, *op.cit.*, p.49, note n°2.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ibid.* note n°4.

L'usage des temps verbaux, à cet égard, est aussi significatif : de l'imparfait « je distinguais parfaitement », Stendhal passe au présent « je vois parfaitement », et actualise le détail qu'il aperçoit – pourtant assez lointain – comme se rapprochant, par la pensée, non pas seulement d'un lieu, mais d'une personne ; car le lieu éveille le souvenir du Prince François Borghèse, puis de l'ami Charles de Noue.

Par ce présent, il nous inclut, aussi, dans la description, et continue de former, par touches successives, le tableau ; ces touches se font d'abord par la construction de l'espace : après le rapprochement – le détail significatif, le *punctum* pour reprendre la terminologie de Barthes⁷¹ -, il s'agit de construire l'arrière-plan, puis le bas du tableau. L'ensemble se fait par l'écho répété du blanc : des nuages, du mur réparé, de la maison de Castel San Pietro. Cette première partie du tableau vaut pour ce qui est devant l'observateur. Elle sert à placer un cadre idéal pour le promeneur solitaire, un paysage doux, à la lumière et aux reflets tenus par une harmonie du blanc.

Au-dessous du mur contre lequel je m'appuie, sont les grands orangers du verger des Capucins, puis le Tibre et le prieuré de Malte, et un peu après, sur la droite, le tombeau de Cecilia Metella, Saint-Paul et la pyramide de Cestius. En face de moi, je vois Sainte-Marie-Majeure et les longues lignes du palais de Monte-Cavallo. Toute la Rome ancienne et moderne, depuis l'ancienne voie Appienne avec les ruines de ses tombeaux et de ses aqueducs jusqu'au magnifique jardin du Pincio bâti par les Français, se déploie à la vue.⁷²

Le paysage, en dessous, est construit en une longue énumération, qui complète le tableau, par une série de noms qui sont en juxtaposition, afin de préparer l'association de la Rome ancienne et moderne⁷³. À la lettre, Stendhal nous offre un panorama historique dans ces deux

⁷¹ Barthes, Roland, *La Chambre claire, note sur la photographie*, Paris, Gallimard / Cahiers du cinéma, 1980. Dans cet essai célèbre, Barthes distingue deux modes d'approches de l'image photographique : le *studium*, qui est la façon « universitaire », « objective » de regarder, et le *punctum*, le détail qui n'est pas prévu par la construction de la photographie, mais qui vient me poindre, moi spectateur, et révéler l'irréductibilité de ma subjectivité. Le détail de la blancheur du mur en travaux n'a de sens que pour Stendhal, au sens où il le renvoie à un souvenir que lui seul comprend : on peut le rapprocher du *punctum*, en ce sens.

⁷² Stendhal, *Vie de Henry Brulard, op. cit.*, p.50.

⁷³ Fabienne Bercegol, dans les « notes complémentaires » à son édition, p.588, donne des informations sur tous ces lieux : l'énumération n'obéit qu'au regard, les lieux étant d'époques différentes : le prieuré de Malte est propriété de l'Ordre de Malte depuis 1312, le mausolée en mémoire de Cecilia Metella, de -60, Saint Paul hors les murs a été reconstruite en 1823, à la suite d'un incendie, la pyramide a été édifée en -12, Sainte-Marie-Majeure a été érigée par Sixte III (432-440), le palais de Monte-Cavallo fut la

phrases : elle prépare, ainsi la méditation sur le temps, et ce miracle de l'ubiquité que semble proposer Rome à l'observateur qui a suffisamment de distance pour la contempler dans son histoire entière.

Ce lieu est unique au monde, me disais-je en rêvant ; et la Rome ancienne, malgré moi, l'emportait sur la moderne, tous les souvenirs de Tite-Live me revenaient en foule. Sur le mont Albano, à gauche du couvent, j'apercevais les Prés d'Annibal.

C'est même un commentaire méditatif qui va suivre, en ouverture du paragraphe suivant, où le gérondif nous indique la posture de l'observateur : il est en pause, et pose dans une promenade, où la surprise du paysage connu l'emmène ailleurs. La longue description inaugurale, en deux temps et deux espaces, doit nous étonner, lecteurs, par sa richesse et sa variété : architecturale, naturelle, historique, et dans le cas de Stendhal, personnelle⁷⁴.

C'est un des premiers paradoxes que nous pouvons relever chez le promeneur : la promenade se fait dans un lieu *familier* afin d'en privilégier la surprise. Cette surprise n'est pas nécessairement celle d'un lieu, ou d'un itinéraire ; elle peut aussi être celle d'une pensée : ici, Stendhal, intellectuellement, est emmené dans une autre Rome ; celle de Tite-Live et d'Annibal.

De façon subreptice, Stendhal nous ramène au temps du récit (et plus de la description), par un retour à l'imparfait. Il semble s'étudier lui-même, comme un personnage de roman : il y a un caractère autoréflexif dans l'usage de l'imparfait qui est une mise à distance de soi ; le présent initial du paragraphe a valeur de citation, sans guillemets, et nous confirme le caractère inclusif du présent dans la narration.

Ainsi le présent est-il le signe d'une superposition de deux Stendhal : celui qui écrit, et celui qui vit ; comme Rousseau avant lui, Stendhal fait le choix de « revivre » au présent le moment de félicité vécu : pour assurer la captation de bienveillance du lecteur, pour assurer l'honnêteté de son entreprise, mais aussi, peut-être, pour revivre ce moment de bonheur, et le figer, dans le présent de la littérature, comme une expérience fondamentale.

résidence d'été des Papes, de 1592 à 1870, et le Parc du Pincio fut aménagé pendant l'occupation napoléonienne (1809 - 1814)

⁷⁴ Car Stendhal, dans ce premier paragraphe, pose aussi une limite au partage de sa félicité : il anonymise ; à la précision du souvenir est associée une pudeur, qui rend compte d'une irréductibilité de ce qui est vécu, et qui ne saurait être partagé. Il est significatif qu'à la marge de ce paragraphe, Stendhal ait inscrit « LIFE », signe courant pour les choses intimes.

Quelle vue magnifique ! C'est donc ici que la *Transfiguration* de Raphaël a été admirée pendant deux siècles et demi. Quelle différence avec la triste galerie de marbre gris où elle est enterrée aujourd'hui au fond du Vatican ! Ainsi, pendant deux cent cinquante ans ce chef-d'œuvre a été ici, deux cent cinquante ans !...

Le paragraphe suivant est donc logiquement au présent, et renforce son caractère de discours direct par la présence d'une ponctuation émotive (avec les points d'exclamation), par des phrases averbales, ou des marques d'oralité et un usage singulier des déictiques : le « c'est donc ici » pose que le paysage décrit au premier paragraphe renvoie clairement au paysage pour le lecteur ; or, rien n'est moins sûr.

Les quelques lignes sur la *Transfiguration* nous intéressent. Ce passage permet le relais d'une contemplation du paysage et d'une méditation sur l'Histoire, à une méditation sur soi-même. Deux choses, liées à la promenade et au bonheur, semblent délimiter la réflexion personnelle.

D'abord, Stendhal fait part ici d'un plaisir perdu, qu'il n'a pas connu. Il situe l'œuvre picturale dans une « triste galerie de marbre », et parle d'une œuvre « enterrée ». Stendhal oppose ici deux promenades : celle en extérieur, et celle dans les galeries. Aussi, il pose la récompense et la félicité comme finalités de la promenade. Il était splendide d'avoir ce tableau de Raphaël à Montorio, car il marquait l'apothéose d'une promenade qui suppose de marcher pour trouver quelque chose à voir. Le problème du musée est que la promenade en-dedans ne met pas en valeur le tableau, ne lui donne pas la valeur d'un *point de vue*.

Ensuite, l'accumulation des points d'exclamation montre une émotion forte, et peut-être même une surprise. La chose étrange dans cette phrase est le « donc » : Stendhal semble feindre de découvrir que le tableau de Raphaël se trouvait ici, alors que le lieu lui était familier. Doit-on y voir une stratégie auctoriale pour amener le sentiment de surprise chez son lecteur ?

Stendhal fait plutôt une découverte sincère : le lieu idéal lui apparaît enfin, dans un lieu familier qu'il n'avait jamais vu au paroxysme de sa beauté. On a une rhétorique de la surprise dans le familier qui caractérise l'écriture de la promenade. On découvre ici que l'épiphanie de la promenade ne peut se produire que dans un lieu familier, puisque celui-ci réserve toujours une surprise : une chose nouvelle, une découverte intérieure ; ou plus simplement, une perfection « de scène », au sens où l'individu peut y goûter le plaisir délicat d'un lieu qui ne lui appartient pas et qu'il peut alors découvrir dans sa perfection. C'est parce que le lieu de « promenade » ne nous appartient pas complètement, qu'il nous est familier sans être exclusif, que l'on peut y avoir le plaisir de la surprise, fût-elle une prise de conscience.

Il nous semble que c'est exactement ce qui arrive à Stendhal ici : il se rendrait compte, dans ce paragraphe, non pas que Raphaël était ici, mais qu'il existait bien le lieu idéal pour regarder son tableau ; plus exactement : les conditions les plus idéales possibles pour contempler ce tableau. Loin de lui associer une valeur religieuse, il lui associe une valeur que l'on pourrait qualifier de sublime⁷⁵ : un dépassement du sentiment de soi, et d'identité, dans le paysage autant que dans le temps. Il entrevoit, dans sa virtualité, la *transfiguration* du paysage dont était capable le tableau de Raphaël, en communication avec la nature - et réciproquement. Il imagine pour la première fois ce qu'aurait pu être le spectacle de ce tableau dans des conditions idéales.

Ainsi, pendant deux cent cinquante ans ce chef-d'œuvre a été ici, deux cent cinquante ans !... Ah ! dans trois mois j'aurai cinquante ans, est-il bien possible ! 1783, 93, 1803, je suis tout le compte sur mes doigts... et 1833, cinquante. Est-il bien possible ! Cinquante ! Je vais avoir la cinquantaine ; et je chantais l'air de Grétry :

Quand on a la cinquantaine.

Suit nécessairement, de cette surprise, un constat sur le temps qui passe, et sur ce qu'a raté Stendhal. Ici, à l'inverse de Rousseau, ce retour au temps présent n'est pas tragique, car auparavant il n'y pas eu son annulation, mais une épiphanie. Une douce nostalgie le prend, en même temps qu'une conscience du temps passé, dans cette exclamation répétée des « deux cent cinquante ans ! », et leurs points de suspension, à valeur d'aposiopèse pour augmenter la connivence avec le lecteur. Cette nostalgie le mène à ce point sur soi-même, avec cet humour stendhalien associant des chiffres si disparates (« deux cent cinquante ans », « trois mois »), et une surprise existentielle : « j'aurai cinquante ans, est-il bien possible ! ».

Cette surprise existentielle ne peut se faire que dans une promenade, parce qu'elle est précédée d'une interrogation sur le déroulement de l'Histoire, qui prend naissance à la fin d'une promenade, comme réflexion sur le point de vue – c'est-à-dire sur l'endroit idéal pour contempler, pour appréhender le travail du temps. La suite nous place dans la subjectivité de l'écrivain, grâce à une écriture par à-coups : après les nombres vient la chanson.

⁷⁵ Or, il est extrêmement significatif que l'œuvre sublime mentionnée par Stendhal le soit dans un lieu familier lui aussi : les œuvres d'art, chez Stendhal, semblent devoir vivre dans des lieux de quotidienneté, et non pas être exposées dans des musées...

Cette découverte imprévue ne m'irrita point, je venais de songer à Annibal et aux Romains. De plus grands que moi sont bien morts !... Après tout, me dis-je, je n'ai pas mal occupé ma vie, *occupé* ! Ah ! c'est-à-dire que le hasard ne m'a pas donné trop de malheurs, car en vérité ai-je dirigé le moins du monde ma vie ?

Ce qui est remarquable, c'est bien le caractère surprenant de cette remarque que souligne Stendhal : une « découverte », « imprévue », qui engage une méditation philosophique sur l'existence humaine, la ramenant à une suite de hasards dans une absurdité à laquelle il s'agira de trouver un sens, une permanence ; avec toujours l'honnêteté de son possible échec.

De cette promenade physique, devenue promenade dans les pensées, s'ensuit une rêverie, qui trouve son terrain d'élection dans la promenade solitaire. Celle-ci est de nouveau encadrée par un temps du récit, le passé simple « cette découverte imprévue ne m'irrita point ». Le dernier paragraphe, dans un sommaire, réduit le long temps de la méditation (deux heures) en une ligne : soulignant l'activité oisive de la rêverie, Stendhal inaugure le programme de son autobiographie. La chose remarquable ici est qu'il rend compte, aussi, de l'inanité de cette entreprise, en même temps que de son importance. La légèreté du ton, au conditionnel, diminue l'angoisse existentielle ; et le paysage a valeur d'allégorie : un *moi* n'est qu'une juxtaposition de couches historiques, dont l'aboutissement, dans la durée, suppose une prise de distance, un point de vue offrant le panorama de sa vie.

2.4. Philosophie du promeneur : les lieux définissent l'être.

Dans la tradition de Rousseau, promenade et autobiographie sont donc liées, ici : sans exagérer la métaphore, il semble que s'explorer soi-même, explorer ses souvenirs, c'est explorer un lieu familier, où la surprise est cependant toujours possible - à condition de ne pas la chercher, en obéissant aux hasards de la mémoire dans un itinéraire tracé (une vie) - ; comme l'itinéraire d'une promenade permet, par les hasards de l'habitude, de découvrir quelque chose d'inattendu... Cependant, à l'inverse de Rousseau, Stendhal a aussi une expérience du monde, auquel il participe, et dans lequel il tente de trouver sa place sans s'en exclure (ce qui en fait un modèle à part entière).

On constate donc la vertu de l'observation, qui semble une condition de l'écriture de la promenade. Plongée dans un monde autre, en soi ou hors de soi, intime ou extime, la promenade, quand elle implique l'énonciateur, n'a d'intérêt que parce qu'elle *donne à voir*. Le modèle stendhalien porte à la fois ce sens de l'observation du monde au service de soi-même, dont la

démarche est un modèle pour le lecteur, dans une perspective quasiment ironiste – que ce soit dans le guide ou dans l'autobiographie.

Cet art de la saynète, de la dramatisation, du récit mêlé d'observation et de méditation, s'il est présent dans les écritures du moi, n'est cependant pas l'apanage du genre autobiographique. Nous retrouvons exactement les mêmes caractéristiques dans l'écriture du « salon » ou du « tableau », tel que Mercier et Diderot ont pu en donner des exemples.

3. Les nouvelles promenades urbaines, et l'observation mondaine.

3.1. Mercier et *Le Tableau de Paris* : traces d'un modèle.

Si les exemples mentionnés jusqu'alors se situaient hors de Paris, ils avaient pour but de montrer deux choses : d'abord, que le phénomène étudié avec l'expansion du tissu urbain n'avait pas pour seule cause l'extension du domaine parisien ; ensuite que l'espace familial est une constituante nécessaire de la vie de l'esprit. C'est à la lumière de ce constat d'habitude que nous pouvons comprendre le bouleversement qu'a représenté le Paris nouveau : sans nostalgie aucune, il est évident que les expériences urbaines ont radicalement changé avec les travaux. Il faut rendre compte des travaux haussmanniens, qui contribuent au renouvellement des pratiques.

La seconde moitié du XIX^e siècle est contemporaine d'une multiplication des espaces de promenades : cela suppose donc des attentes, à la fois dans l'aménagement du territoire et dans les usages des nouveaux espaces pédestres, amenant à la généralisation d'un loisir. Ce loisir amène à une pratique de vie que l'observateur se plaît à analyser, permettant d'élaborer divers *Tableaux de Paris*, dans la tradition de Mercier. En parallèle d'une économie du guide, on voit se développer plusieurs sortes de récits d'observations, soit dans des ouvrages conséquents comme le monumental *Paris-Guide* de 1867, soit à travers diverses plaquettes, divers journaux, physiologies, tableaux ou encore *types de Paris*. Nous n'avons pas le temps de nous attarder sur les catégories génériques de ces textes rassemblés sous le terme de « littérature panoramique ». Les travaux de Boris Lyon-Caen et Valérie Stiénon⁷⁶ font autorité dans ce domaine. Ils nous permettront cependant de définir le statut de l'observateur dans ce type de récit, dont le modèle est le *Tableau de Paris* de Mercier.

⁷⁶ Stiénon, Valérie, *La Littérature des physiologies. Sociopoétique d'un genre panoramique (1830-1845)*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

Le *Tableau de Paris* est un texte à valeur satirique écrit et publié par Louis-Sébastien Mercier. Nous ne nous attardons pas au commentaire de ce texte fondateur, qui dépasse nos limites chronologiques, et qui a été amplement travaillé par Laurent Turcot dans son ouvrage consacré au promeneur au XVIII^e siècle⁷⁷. Le seul point qui nous intéresse est le statut de l'observateur dans ce type de promenade littéraire.

D'abord l'observateur parisien est rarement seul. À l'inverse de l'isolement rousseauiste ou de la distance maintenue par Stendhal avec les *happy few*, Mercier est davantage un écrivain qui enregistre l'état du monde d'un point de vue comique, c'est-à-dire réaliste. Le savoir qu'implique la promenade est un savoir de sociabilité, qui suppose la capacité à dialoguer et à être ouvert à la conversation, prolongeant une tradition péripatéticienne du dialogue philosophique.

Ce caractère philosophique ne se trouve pas seulement dans la posture dialogique du livre de Mercier, mais aussi dans le positionnement de l'observateur. Comme l'affirme Karlheinz Stierle dans *La Capitale des signes*⁷⁸, le personnage privilégié du promeneur de Mercier est le Philosophe⁷⁹. Nullement spécialiste des types qu'il regarde, celui-ci dispose en revanche d'une distance critique lui permettant de s'en tenir à l'observation morale : le « tableau » remplit une fonction édificatrice permettant, par la satire, de saisir les troubles d'une société en mouvement. Stierle, dans son étude, rapproche ce travail de Mercier du dispositif spéculaire de Montesquieu dans les *Lettres Persanes*.

La fortune du *Tableau de Paris* est immense, au point d'inspirer toute une littérature des physiologies dans la décennie 1840. Selon Marie Parmentier, le dispositif de Mercier tend même à s'épuiser dans la littérature panoramique, avec la figure du flâneur – qui remplace le Philosophe – qui ne juge plus ce qu'il voit, mais ne fait qu'accumuler les observations visuelles, qui deviennent « envahissantes, aux dépens de l'observation morale »⁸⁰. Cependant, si la finalité diffère, le dispositif reste le même ; et celui-ci nous intéresse avant tout dans notre travail.

Par exemple, dans son livre *Paris nouveau, Paris futur*⁸¹, Victor Fournel perpétue l'esprit satiriste de son prédécesseur, en proposant à travers l'analyse des grands travaux un portrait par touches du Parisien. On peut comparer deux extraits proposant un portrait « moral »

⁷⁷ Turcot, Laurent, *op. cit.*

⁷⁸ Stierle, Karlheinz, *La Capitale des signes, op. cit.*, p.93.

⁷⁹ Mercier, Louis-Sébastien, *Tableau de Paris*, chapitre 7.

⁸⁰ Parmentier, Marie, *art. cit, op. cit.*, p.146.

⁸¹ Fournel, Victor, *Paris nouveau, Paris futur*, Paris, Lecoffre, 1865.

de l'habitant de Paris, dans son rapport à ce qui n'est pas son monde, la province ou la campagne. Dans le texte de Mercier, le chapitre 29, « Le Parisien en Province », propose la satire du personnage :

Quand un parisien a quitté Paris, alors il ne cesse en province de parler de la capitale. Il rapporte tout ce qu'il voit à ses usages et à ses coutumes ; il affecte de trouver ridicule ce qui s'en écarte ; il veut que tout le monde réforme ses idées pour lui plaire et l'amuser. Il parle de la cour comme s'il la connoissoit ; des hommes de lettres comme s'ils étoient ses amis ; des sociétés comme s'il y avoit donné le ton. Il connoît aussi les ministres, les hommes en place. Il y jouit d'un crédit considérable ; son nom est cité. Il n'y a enfin de savoir, de génie, de politesse qu'à Paris.⁸²

Paris manque au Parisien, qui ne peut sortir de son monde ni de son cercle : la satire repose sur l'impossible dépaysement de l'habitant de la capitale. Fournel perpétue cette tradition du portrait satirique, avec des traits proches, qu'il actualise cependant. Voici l'exemple du Parisien à la campagne :

Son idéal est d'aller manger un melon sur l'herbe, au bois de Meudon, en nombreuse société. Il déteste les trous où l'on ne voit personne, où il n'y a pas d'estaminets, où l'on ne rencontre dans ses promenades que de l'eau, de l'herbe, des arbres, des fleurs et des nuées de petits insectes ; où l'on ne sait que faire pour tuer le temps. S'il loue une villa, il a soin de la choisir dans un endroit à la mode, et à proximité du chemin de fer. Pour rien au monde, le vrai Parisien ne voudrait d'une maison de campagne d'où il n'entendrait pas le sifflet de la locomotive. En vous montrant son jardin, il vous dit avec orgueil : « Le chemin de fer passe à deux pas ; j'entends tous les trains. » Son rêve serait qu'on pût bâtir les villes à la campagne, ou transporter la campagne à Paris. Les squares sont justement faits pour répondre à ce rêve. C'est bien ce qu'il fallait au Parisien. Si l'on y avait mis plus de verdure et d'ombrage, il se plaindrait amèrement que les arbres l'empêchent de voir passer les omnibus.⁸³

Comme chez Mercier, le portrait n'est vrai que parce qu'il s'appuie sur une pratique contemporaine (ici, la villégiature) qu'on tend à moquer. Cependant, chez Fournel on peut constater une évolution notable : le parisien est devenu le type d'un mode de vie dont l'urbanité est caractéristique (la mention de la ville est constante), quand chez Mercier l'urbanité est

⁸² Mercier, Louis-Sébastien, *Tableau de Paris*, chapitre 29.

⁸³ Fournel, Victor, *op. cit.*, p.90.

encore une valeur « morale » (distincte de la cité) : à Paris, ce n'est pas tant la ville que l'on cherche que « le savoir, le génie, la politesse ».

La valeur du portrait de Fournel se juge à l'usage de l'épithète antéposé « vrai », pour qualifier le Parisien, dont la majuscule assure le caractère généraliste de personnage aux caractéristiques fixes – dans son comportement et sa morale. Fournel affuble le personnage de caractéristiques morales : à travers des verbes connotant un jugement (« détester », « avoir soin de », « se plaindre »), ou encore par différents termes qualifiant sa manière (« avec orgueil », « amèrement », « pour rien au monde »). Cette façon de présenter le parisien de façon omnisciente (dont l'expression « pour rien au monde le vrai Parisien », ou l'usage de l'expression évaluative « c'est bien ce qu'il fallait au Parisien ») donne une valeur gnominique à l'ensemble du portrait. En ce sens, nous sommes bien dans le portrait d'un personnage au milieu d'un tableau de Paris. L'auteur s'ingénie même à nous rendre les propos, participant ainsi à la vivacité du personnage, et accusant le caractère de témoignage et d'expérience vécue de son écrit.

Cependant, derrière ce point, on ne saurait rester insensible à l'ironie et l'absurdité dressée dans le portrait : en effet, chaque phrase fonctionne grâce à un détail venant annihiler le caractère bucolique de la scène. « Manger sur l'herbe » doit se faire en « nombreuse société » (et l'épithète est importante), les promenades dans la nature doivent faire rencontrer autre chose que... la nature. La ville doit se faire entendre, même quand on s'isole dans une villa (on saisit l'ironie quand on connaît le goût pour la villégiature qui se développe comme isolement d'une bourgeoisie de Paris). À terme, l'accumulation des détails fait comprendre que le Parisien ne vit bien... qu'à Paris, achevant d'associer l'habitant à son milieu urbain, et rendant compte de ce rapport qui marquera la tragédie de nombreux personnages : l'uniformisation d'un mode de vie parisien dans la France. Là où l'on constate un changement majeur, c'est que le Parisien ne se caractérise plus d'un simple point de vue moral, mais bien d'un mode de vie complet, qui assure un changement des mentalités. À cet égard, l'expansion du modèle haussmannien dans l'urbanisme des grandes villes est un argument supplémentaire en faveur de cette uniformisation, associant les expériences de vie aux lieux dans lesquels elles se déroulent.

3.2. Les grands travaux haussmanniens : l'avènement urbain de la bourgeoisie.

L'exploitation d'un format littéraire du « type » est en concomitance avec le développement urbain de la ville, que l'on peut même nommer « bouleversement », tant la ville s'est métamorphosée sous le mandat d'Haussmann. Le Second Empire est à envisager comme

la fin d'une période de transition vers une modernité urbaine (et parisienne) : les premiers grands travaux d'assainissement et de sécurisation de la ville, face à une explosion démographique sans précédent, datent du règne de Louis-Philippe, avec l'œuvre du préfet Rambuteau. Pour reprendre Bernard Marchand :

la population avait presque doublé en trente ans sans que ses équipements eussent été adaptés aux nouveaux besoins. Les efforts de Rambuteau avaient été utiles, mais restaient insuffisants⁸⁴

Hausmann est en réalité le continuateur d'un projet de rénovation de la ville de Paris, projet auquel il donne une ampleur sans précédent : d'une ville à rénover, Hausmann fait une ville nouvelle. Comme l'écrit Jean-Claude Yon :

Si leur conscience patrimoniale est faible, les Parisiens du Second Empire ont bel et bien l'impression de voir une nouvelle ville surgir sous leurs yeux – une ville où ils ont perdu leurs repères et qui semble changée en un chantier perpétuel du fait de la succession des opérations. Mis à part quelques secteurs totalement remaniés (île de la Cité, bourg Saint-Marcel), le bâti ancien se mêle pourtant au bâti nouveau, les parcelles n'étant « haussmannisées » qu'en bordure des voies nouvelles⁸⁵.

Chiara Santini rappelle un extrait fort drôle de Ferdinand de Lasteyrie, rendant compte du gigantisme des travaux⁸⁶ :

On vous plante, à l'heure qu'il est, un marronnier de cinquante pieds de haut sans plus de gêne que s'il s'agissait d'un rosier du Bengale. Vous êtes en visite chez un de vos amis modestement logés au troisième étage. Tout à coup vous voyez passer un arbre devant la fenêtre : c'est quelque glorieux débris d'un ancien boulevard rasé qui va peupler une avenue nouvelle.⁸⁷

⁸⁴ Marchand, Bernard, *Paris, Histoire d'une ville, XIXe - XXe siècles*, Paris, Le Seuil, coll. « Points Histoire », 1993.

⁸⁵ Yon, Jean-Claude, *Le Second Empire. Politique, société, culture*, « Le nouveau visage de la France », Paris, Armand Colin, 2012, pp. 131-155.

⁸⁶ Pour avoir une idée nette de l'ampleur des travaux, on renverra évidemment à l'*Album du Vieux Paris* de Marville, montrant une ville en ruines.

⁸⁷ Santini Chiara, *Adolphe Alphand et la construction du paysage de Paris*, *op. cit.*, p.106

Cette transformation radicale de la capitale obéit à des objectifs bien connus, dont Jean-Claude Yon a parfaitement rendu compte dans son *Histoire du Second Empire*⁸⁸. Contrairement à une imagerie romantique que nous avons hérité de Baudelaire, la destruction du vieux Paris ne provoque guère de protestations à l'époque. Cela ne veut pas dire que le nouvel aménagement ne suscite réserves ni moqueries : mais la nécessité d'une modification et d'un élargissement du tissu urbain précède l'avènement de Napoléon III.

Les objectifs de transformation de la ville sont les suivants : sécurité, hygiène, et progrès. Ces trois termes sont à mettre en relation : le progrès technique est au service d'un assainissement physique et moral qui amène à une ville plus sûre ; de la même façon, le progrès technique est au service d'une sécurité générale de la ville, qui assure du même coup l'assainissement moral de sa population. Formant un cercle vertueux dans une perspective sociale chère à Napoléon III, les trois termes cités régissent une idéologie relevant de l'utopie sociale à laquelle l'Empereur veut donner forme. Celui-ci est en effet connu pour son inspiration du modèle anglais et sa volonté égalitariste au début de son mandat : l'ouvrage sur l'extinction du paupérisme est un gage de son engagement social, et Jean-Claude Yon rappelle que Napoléon III s'est livré « à quelques tentatives de logement ouvrier (regardées du reste avec dédain par Haussmann) ».

Le préfet de la Seine ne partageant guère ces visées à caractère social, l'ensemble du projet urbain est en réalité bien au service d'une uniformisation bourgeoise de la capitale. Jean-Claude Yon rappelle que la ville haussmannienne est « sans pitié pour les couches populaires, rejetées à la périphérie »⁸⁹, et provoque une hiérarchisation de l'espace urbain. Cependant, il convient de suivre les réserves de l'historien sur le bilan à retenir sur les Grands Travaux :

Doit-on pour autant dresser un bilan négatif de l'action du Second Empire à Paris ? On préférera ici s'effacer derrière le jugement de Jeanne Gaillard dont les travaux font autorité : « *Finalement, le modernisme fondamental des travaux du Second Empire réside surtout dans l'ouverture d'un système général de relations qui permet le dédoublement des fonctions. Non sans dommage pour l'intense vie populaire qui caractérisait le Paris ancien, bien entendu : les travaux [...] ont accentué la discordance entre les rythmes de la vie populaire et ceux de la vie urbaine dans son ensemble, opposé la pauvreté et la richesse, etc. Tout cela est vrai. Mais la Ville échappe, à tous les sens du mot, à l'asphyxie qui la menaçait. [...] L'haussmannisation*

⁸⁸ La plupart des informations données ici reprennent les analyses de l'historien. Voir *Le Second Empire. Politique, société, culture, op. cit.*

⁸⁹ *ibid.*

malgré les destructions sévères qu'elle a provoquées n'a pas condamné l'ancien Paris, elle lui a permis de survivre et même de revivre. »⁹⁰

Si le style de vie bourgeois émerge dans cette nouvelle répartition urbaine et politique, mettant à l'écart les classes populaires, il ne faudrait pas voir une image « figée » de la bourgeoisie dans ce que nous traitons comme l'avènement de celle-ci. Comme l'écrivent Dominique Barjot et Jean-Pierre Chaline : « dans une société volontiers qualifiée de « bourgeoise » par référence à son élément dominant, il n'est pas si facile de définir ce qu'est au juste un bourgeois »⁹¹. Les définitions sont multiples, et nous ne souhaitons pas en donner une nouvelle.

Baudelaire l'écrivait déjà dans son *Salon de 1845*. Amenant à rapprocher certains artistes bohèmes d'un comportement « bourgeois », il reproche à ce terme de n'être pas pertinent, puisque qu'il n'est qu'une injure, davantage qu'une véritable classe sociale :

Et enfin, il y a tant de bourgeois parmi les artistes, qu'il vaut mieux, en somme, supprimer un mot qui ne caractérise aucun vice particulier de caste, puisqu'il peut s'appliquer également aux uns, qui ne demandent pas mieux que de ne plus le mériter, et aux autres, qui ne se sont jamais doutés qu'ils en étaient dignes.⁹²

Ce que l'on comprend avec Baudelaire, c'est que l'individu bourgeois, s'il est un type, reste une idée floue dont nous aurons à rendre compte de certaines caractéristiques tout au long de ce travail. Ne correspondant à aucun métier précis, si l'on se réfère aux travaux d'Adeline Daumard⁹³, la bourgeoisie constitue un large spectre de la classe moyenne en plein développement tout au long du XIX^e siècle, qui se reconnaîtra largement à son « mode de vie » et ses convenances et sa morale, bien plutôt qu'à son simple développement socio-économique.

Ainsi définie, la petite bourgeoisie comprend, entre autres éléments, des petits industriels, des employés, des fonctionnaires, des commerçants, des artisans, des boutiquiers ou

⁹⁰ *ibid.*

⁹¹ Barjot, Chaline, Encrevé (dir.), *La France au XIX^e siècle, op. cit.*

⁹² Baudelaire, Charles, *La Passion des images, Œuvres choisies*, sous la direction d'Henri Scepi, « Salon de 1845 », Paris, Gallimard, « Quarto », 2021, pp.153-154.

⁹³ Daumard, Adeline, *Les Bourgeois et la bourgeoisie en France depuis 1815*, Paris, Aubier, 1987.

encore certains membres des professions libérales. Elle est en partie ouverte aux milieux populaires, l'ascension sociale étant rendue possible par la réussite scolaire.⁹⁴

Plus exactement, la bourgeoisie est le reflet de l'ascension sociale, qui constitue le tournant individualiste de la réussite pendant le XIX^e siècle. Cependant, pour reprendre les analyses de Yon, « l'accès à la bourgeoisie tend toutefois, autant qu'il est possible de le mesurer, à être plus difficile dans la seconde moitié du siècle, le poids de l'héritage se faisant sentir plus nettement. »⁹⁵. Comme il l'écrit : « De même qu'il est difficile de distinguer la petite bourgeoisie de la frange supérieure des couches populaires, il n'est pas toujours facile de séparer haute bourgeoisie et noblesse. »⁹⁶

3.3. Les espaces verdoyants, révélateurs d'un nouveau cadastre social.

Cette séparation difficile trouve son illustration dans les nouveaux espaces publics que sont les « espaces verdoyants », aménagés pendant les grands travaux haussmanniens, et futurs théâtres d'observation des romanciers et feuilletonistes. Sans compter les squares, nombreux, tant le service des Promenades et Plantations a horreur du vide, les parcs, bois et jardins publics se multiplient tout au long de la période des grands travaux, comme l'indique le tableau ci-dessous :

Table 1. Travaux de réaménagement ou de construction de grands espaces verts entrepris à Paris pendant le Second Empire et la première décennie de la III^e République⁹⁷

Nom de l'espace vert :	Dates de début et de fin des travaux :
Bois de Boulogne	1852-1858
Jardins de l'avenue de l'Impératrice	1855
Bois de Vincennes	1858-1868
Jardins des Champs-Élysées	1858-1861
Jardin du Ranelagh	1860

⁹⁴ Yon, Jean-Claude, *Le Second Empire, op. cit.*, p.

⁹⁵ *ibid.*

⁹⁶ *ibid.*

⁹⁷ Hare, Geoffrey, « Alphonse Daudet et les nouveaux espaces verts parisiens. », https://www.academia.edu/37714599/Alphonse_Daudet_et_les_nouveaux_espaces_verts_pariens

Parc Monceau	1861-1863
Les Buttes Chaumont	1863-1867
Jardin du Luxembourg	1865-1867
Parc Montsouris	1875
Parc du Trocadéro	1878
Parc du Champ de Mars	1878-1889

La fonction attribuée à ces espaces obéit pleinement aux objectifs d'hygiène, de sécurité et de progrès. On a beaucoup insisté sur la valeur décorative de l'espace vert. Cependant, le Baron Ernouf, héritier d'Alphand, explique dans son *Art des Jardins* que cet espace n'obéit pas qu'à un usage esthétique. Ces considérations artistiques ont un but social, où l'hygiénisme revêt un caractère normatif :

Les squares et les autres jardins de Paris n'ont pas été faits seulement pour le plaisir des yeux. Sans doute la question d'art eût suffi à justifier ces créations, mais les jardins publics dans les villes sont des œuvres non moins utiles qu'agréables. Quand on pense à cette énorme agglomération parisienne, [...] on doit considérer comme une nécessité la formation de larges voies et de surfaces plantées, assez spacieuses, assez rapprochées pour ventiler ces masses de pierres qui semblent percées de couloirs étroits, la largeur des rues étant moindre que la hauteur des maisons.

Autrefois, pour respirer un peu d'air pur et jouir du soleil, il fallait, ou gagner des promenades éloignées, ou même sortir de Paris ; aujourd'hui, les Parisiens ont à leur disposition des jardins répartis à peu près également dans tous les quartiers de la Ville⁹⁸.

Les transformations de Paris ont obéi à une nécessité, en même temps qu'elles ont cherché à améliorer la vie de ses habitants. Le Beau n'y est nullement accessoire : il obéit à une fonction morale. Alphand, à la fin de son introduction des *Promenades de Paris*, ne dit pas autre chose à propos des promenades plantées :

Elles ont été plantées, autant pour donner de l'agrément que pour introduire dans les villes un élément de salubrité. Ces avenues, où sont disposés des bancs invitant au repos, où le

⁹⁸ (Baron) Ernouf, Alfred-Auguste, *L'Art des jardins. Parcs – jardins – promenades. Étude historique – principe de la composition des jardins – plantations. Décoration pittoresque et artistiques des parcs et jardins publics. Traité pratique et didactique par le baron Ernouf*, troisième édition, entièrement refondue avec le concours d'Adolphe Alphand, « Le service des Promenades à Paris », Paris, J. Rothschild, 1886, p. 347.

passant trouve de l'ombre pendant l'été, sont encore trop peu nombreuses, même à Paris, qui a pris l'initiative de ces améliorations et donné l'exemple de la transformation des vieilles cités, *non en réalisant des œuvres de fantaisie et de vain faste* comme dans l'antiquité, mais en appliquant les conquêtes de la science et de l'art à la viabilité et à la salubrité de la grande cité.⁹⁹

La promenade devient donc une pratique aux espaces aménagés dans la ville ; espaces qui sont même diffusés dans l'ensemble du territoire, puisque les « promenades » de bord de mer, de montagne, ou de forêt se multiplient. Les espaces dangereux et sauvages tendent à être domestiqués, et cette pratique en est le témoignage le plus probant. La foule remplit désormais les lieux solitaires...

3.4. Philosophie du promeneur – Paris, « capitale des signes » (Stierle) ?

Cet aménagement des espaces verdoyants avait une finalité de mixité sociale pour Napoléon III. Or, il n'en est rien¹⁰⁰. Si ces différents aménagements tendent à proposer un théâtre d'observation aux écrivains, tous constatent l'étanchéité des espaces en fonction de leur géographie et de leur fréquentation. Le « Joujou du Pauvre » issu du *Spleen de Paris*, rend parfaitement compte du caractère mensonger de cette utopie sociale vantée par le pouvoir. Texte issu de la pleine tradition de Mercier, dont certaines pages semblent être l'écho – donnant un rôle semblable au flâneur et au philosophe¹⁰¹, pour reprendre les analyses de Marie Parmentier¹⁰² - le poème en prose ici rend compte de la nécessité pour le flâneur d'aller « hors des villes » pour voir des pauvres, et avoir une expérience d'étrangeté. Ce n'est pas tant la symbolique largement commentée de la barrière entre le château de l'enfant riche et l'espace de l'enfant pauvre, « avec les dents d'une *égale* blancheur » qui est révélatrice de l'étanchéité sociale, que l'itinéraire que doit accomplir le flâneur pour rencontrer des enfants pauvres :

⁹⁹ Jean-Charles Adolphe Alphand (dir.), *Les Promenades de Paris*, op. cit., p. 59 (nous soulignons).

¹⁰⁰ Bourdelle, Édouard, « Usages de la ville, usages du corps : *Les Promenades de Paris* d'Adolphe Alphand », *Arts et Savoirs*, 2021.

¹⁰¹ « C'est dans les grandes villes que le philosophe lui-même se plaît, tout en les condamnant ; parce qu'il y cache mieux qu'ailleurs sa médiocre fortune ; parce qu'il n'a pas du moins à en rougir ; parce qu'il y vit plus libre, noyé dans la foule ; parce qu'il y trouve plus d'égalité dans la confusion des rangs ; parce qu'il y peut choisir son monde, et se dérober aux sots et aux importuns, que l'on n'évite point dans les petits endroits. » (Mercier, *Tableau de Paris*, chap. 7).

¹⁰² Parmentier, Marie (dir.), *Promenade et Flânerie*, op. cit, p.146.

Quand vous sortirez le matin avec l'intention décidée de flâner **sur les grandes routes**, remplissez vos poches de petites inventions à un sol, — telles que le polichinelle plat mû par un seul fil, les forgerons qui battent l'enclume, le cavalier et son cheval dont la queue est un sifflet, — et le **long des cabarets, au pied des arbres**, faites-en hommage aux **enfants inconnus et pauvres** que vous rencontrerez. Vous verrez leurs yeux s'agrandir démesurément. D'abord ils n'oseront pas prendre ; ils douteront de leur bonheur. Puis leurs mains agripperont vivement le cadeau, et ils s'enfuiront comme font les chats qui vont manger loin de vous le morceau que vous leur avez donné, ayant appris à se défier de l'homme.¹⁰³

« grandes routes », « le long des cabarets », les indications géographiques signalent que nous sommes en-dehors du centre de la ville, dans les quartiers populaires, voire en dehors de la ville – que le flâneur traverse. Ici le mouvement pédestre du flâneur le sort de son espace habituel (la ville) pour trouver du nouveau. De façon implicite, on saisit que le nouveau ne se trouve pas dans la ville en mouvement : Paris n'étant plus, c'est ailleurs que le poète trouvera une expérience à raconter, objet de sa flânerie, qui se distingue de la promenade. En effet, le lieu où s'aventure le sujet poétique est celui d'un danger possible, ce qui l'oppose nécessairement à l'espace policé de la promenade.

4. L'acculturation progressive des pratiques : caractéristiques de la promenade.

Le changement urbain, ainsi que l'évolution des modes de vie au profit d'une large bourgeoisie, en plus de la concomitance de trois modèles – rousseauiste, stendhalien et mercien – amène à redéfinir la promenade, non plus du seul point de vue individuel, mais dans une perspective plus large, et collective. La promenade n'est pas seulement cette marche libre et sans but dont l'itinéraire n'est pas tracé : cette définition est insuffisante, comme nous l'avons vu en introduction. Nous aimerions préciser désormais les quatre caractéristiques qui constituent la promenade sous le Second Empire : la familiarité, la sécurité, le pittoresque, et l'oubli. Tous ces critères ont été spécifiquement pensés par Alphand et ses équipes : nous voudrions en donner quelques exemples.

¹⁰³ Baudelaire, Charles, « Le Joujou du Pauvre », *Le Spleen de Paris*, *op.cit.* Le poème connaît une prépublication en 1862.

4.1. Sécurité, Familiarité.

Toute promenade doit pouvoir se faire dans un lieu connu et familier. C'est pourquoi l'organisation des espaces verdoyants ne se fait jamais en-dehors de la ville, qui est pensée comme un « horizon total (...) < qui > domine les vues »¹⁰⁴. La question du « réseau »¹⁰⁵, développée par Chiara Santini dans sa monographie consacrée à Alphand est ici essentielle : les espaces de promenade sont inscrits dans le tissu urbain, ne créant pas de rupture entre la voie et le jardin, mais bien plutôt un « dialogue »¹⁰⁶.

Toute promenade doit avoir lieu dans un endroit où l'on ne court aucun danger. Une surprise, ou un changement de plan, s'ils ont lieu dans une promenade, sont toujours heureux. La mésaventure, sinon, serait fatale, et la promenade n'agirait plus comme telle. Cette sécurité de l'espace est, elle aussi, pensée par Alphand, en particulier dans la reprise du modèle de jardin à la Française, préféré au jardin anglais – pourtant populaire au début du Second Empire - : Alfred Darcel, conservateur et critique d'art, rappelle ce besoin de sécurité interne dans le déroulement de la promenade dans une note interne :

Nous ne pouvons que nous rallier à la pensée de celui qui a conçu une disposition à la Française, la seule qui, dans une ville populeuse permet de recevoir dans un petit espace un nombre assez considérable de promeneurs et d'enfants¹⁰⁷.

L'installation de grilles, la consécration d'horaires de promenades, et d'ouvertures et fermetures des espaces verdoyants illustrent bien ce souci de sécurité et de calme inhérent à la promenade, et qu'il faut organiser par rapport au plus grand nombre. Henri Maret rappelle que les plus beaux ornements des nouveaux squares sont « les gardes et les policiers ».¹⁰⁸ Comme le rappelle Chiara Santini :

Dans les grandes promenades, comme les Champs-Élysées, le boulevard Richard-Lenoir et l'avenue de l'Observatoire, l'administration privilégie, au moins en partie, les tracés réguliers, plus faciles à contrôler et à parcourir à pied et à cheval.¹⁰⁹

¹⁰⁴ Santini, Chiara, *Adolphe Alphand et la construction du paysage de Paris, op. cit.* p.222

¹⁰⁵ *ibid.*

¹⁰⁶ *ibid.*

¹⁰⁷ *ibid.*, p.230

¹⁰⁸ *ibid.*, p.248

¹⁰⁹ *ibid.*, p.230

Toute promenade obéit à un but « esthétique » : si l'on se promène, c'est non seulement pour reposer son corps, mais aussi son esprit ; et l'esprit se repose par l'exercice de la contemplation. Cette question de la contemplation a suscité de nombreux débats et critiques à l'époque : que contemple-t-on ? la nature ou son artificialisation ? Force est de constater que le verdissement constant de la ville, et la multiplication de ses squares ont tendance à être confondus avec une bourgeoisie conquérante dans son mauvais goût matériel. Darcel, dans *La Gazette des Beaux-Arts*, parle même des places « soumises au régime du pittoresque »¹¹⁰. Le terme de « pittoresque », s'il est ici péjoratif, nous semble cependant correspondre à cet exercice du regard que suppose la promenade : ce que les écrivains critiquent, c'est l'aménagement outrancier qui force la contemplation de choses artificielles ; pas la contemplation elle-même. Ces critiques révèlent que l'espace de promenade est donc un espace aménagé, où le promeneur trouvera quelque chose : par cet intermédiaire, la promenade s'apparente à une « quête »¹¹¹ : les nombreux aménagements, en particulier les rochers (en pierre ou en béton) et les grottes dans les parcs et jardins, ont tendance à assimiler la promenade à une attraction.

Toute promenade formant un délasserement, elle constitue un moment d'oubli, ou une expérience d'extase pour le promeneur. Se promener suppose toujours d'oublier le quotidien. Reste à savoir quelles sont les modalités de cet oubli. L'exemple des Champs-Élysées, dans *Les Promenades de Paris* nous semble faire la synthèse des trois points précédents, tout en mettant en avant ce caractère de dépaysement par le spectacle :

Les Champs-Élysées sont un spécimen de ce qu'il convient de faire pour une grande promenade publique. Ils offrent, à la fois, de l'espace pour les promeneurs, et de grands arbres touffus pour les ombrager ; les lignes de plantations régulières servent de cadre aux parties agrestes, et forment des avenues spacieuses ; des fleurs, des massifs d'élégants arbustes, des pelouses vallonnées, ornées de plantes rares qui récréent les yeux, des cafés-concerts cachés dans la verdure, des jeux, des fontaines jaillissantes, y forment un décor harmonieux. Le soir, l'ensemble est largement illuminé. La foule qui se presse dans les bosquets, la musique, la voix des chanteurs, le murmure des eaux, donnent à cette charmante promenade un air féérique.¹¹²

¹¹⁰ *ibid.*, p.209

¹¹¹ Pour reprendre la terminologie de Greimas, Algirdas, Julien, *Maupassant, la sémiotique du texte : exercices pratiques*, Paris, Le Seuil, 1976.

¹¹² Alphand, Adolphe, *Les Promenades de Paris, op. cit.*, p.59.

C'est l'air « féérique » de la promenade qui ici nous intéresse. Sans sur-interpréter, il est remarquable que l'aménagement de la promenade et la vie qui s'y déroule, propre ici au loisir urbain le plus commun, et mettant en avant le caractère surprenant et enchanteur de la promenade dans la description (le verbe « récréer », la musique dont la source est « cachée dans la verdure », la « lumière » rassurante, les fontaine « jaillissantes ») : tout est mise en scène pour assurer l'oubli de la vie quotidienne. Le loisir ici n'est pas seulement un moment de pause, mais bien un moment d'oubli pour le promeneur.

4.2. L'expérience de l'étrangeté en promenade : la « création » du pittoresque.

Il s'agit désormais de rendre compte de la valeur structurelle des critères établis. Car ce que ces critères posent comme question est celle de leur universalisation : peut-on se promener dans un lieu que l'on ne connaît pas, ou dans un lieu lointain ?

Nous voudrions partir de plusieurs remarques, énoncées par Philippe Antoine dans son livre *Du Voyage à la Promenade*, et en proposer un prolongement, ainsi qu'une explication. Le critique considère qu'on peut ne pas circonscrire l'analyse de la promenade « aux seuls écrits qui relatent un déplacement de proximité », et propose plutôt d'opposer « le déplacement entrepris à des fins directement utiles, voire utilitaires, à celui qui est marqué par une forme de désintéressement - ayant d'une certaine manière maille à partir avec l'*otium* »¹¹³. Dans cette perspective, la promenade se rapproche d'un art du voyage, tel celui établi par Stendhal dans ses *Promenades dans Rome* :

C'est la raison pour laquelle la majeure partie des récits de voyage de l'époque du romantisme comportent au moins une série de séquences dont on peut affirmer sans trop jouer sur les mots qu'elles relèvent de la Promenade, lorsqu'ils n'obéissent pas dans leur ensemble à une logique caractérisée par l'entière gratuité de l'entreprise. (...) Ce sera à l'écrivain alors d'user de son talent pour nous faire oublier qu'il s'est tout de même promené dans une intention donnée, pour écrire et non par simple récréation. (...) Le promeneur peut faire siennes la campagne romaine ou les forêts de l'Amérique. Les propriétés du lieu en sont transformées : les couleurs de l'ailleurs deviennent moins criantes. Quant aux prestiges attachés à l'aventure, ils s'effacent au profit de la collecte d'impressions.¹¹⁴

¹¹³ Antoine, Philippe, *Quand le Voyage devient Promenade, écritures du voyage au temps du romantisme*, « Préface », *op. cit.*, pp.8-12.

¹¹⁴ *ibid.*

Cette citation relève des enjeux différents : l'utilité du récit de promenade, par rapport au récit de voyage ; la définition de la promenade comme pratique ; le jugement de valeur posé sur cette pratique par les écrivains eux-mêmes, et donc la légitimité de la promenade en littérature. Nous y voyons une tentative de circonscription de la promenade comme *pratique*, et donc comme modalité du regard sur un paysage alentour.

La promenade renvoie à un loisir. Rappelant une citation de Buffon, Antoine signale que « les nomades ne se promènent pas »¹¹⁵. Suivant cette logique oisive, n'importe où, le promeneur peut faire sa promenade, du moment que celle-ci est, comme l'auteur dit, désintéressée. Seulement, ce désintéressement de la promenade est à garder à distance, pour l'écrivain, puisqu'écrire de l'étranger, ce n'est pas écrire de chez soi : le lecteur n'attend pas les mêmes anecdotes entre un récit de soi intime, où l'écrivain nous installe dans un lieu, et un récit de voyage où le lecteur attend des anecdotes étrangères.

Quand il est confronté à des récits de voyage ou des récits à la première personne, le regard du promeneur sur une terre étrangère a toujours été surprenant - que cette terre soit étrangère pour le lecteur seulement, ou pour l'auteur et le lecteur.

Le promeneur s'approprie un espace, et impose son regard sur un paysage qu'il ne connaît pas. Il y a toujours une tentative, assez remarquable, d'amoindrir l'étrangeté du paysage considéré, tout en maintenant son caractère étranger. Pour être clair, on remarque une tension entre le maintien de la *différence de l'espace perçu* et en même temps son appropriation. Celle-ci pour deux raisons :

- a. la première obéit à une logique de transitivité littéraire : il s'agit de partager un espace neuf avec un regard ancien ; un regard que le lecteur peut imaginer. Décrire l'espace seulement avec des termes étrangers, ou seulement en accusant sa différence, c'est courir le risque de rendre le paysage totalement abscons à l'imagination du lecteur. Or, l'efficace du texte repose sur cette capacité d'imagination : l'auteur va donc employer des procédés littéraires mettant en valeur le contraste entre un paysage neuf et un paysage connu.
- b. la seconde obéit à une logique anthropologique : le XIXe siècle en rend bien compte, il y a une européanisation du monde, une européanisation des pratiques, que l'on perçoit dans beaucoup de récits de voyages ; mais il y a surtout un regard européen sur le monde. Or, avant même d'un partage pour le lecteur, le promeneur doit se référer

¹¹⁵ *ibid.*

à un espace qui lui est connu, pour ne pas se perdre dans l'espace qui est nouveau pour lui : si l'écrivain amoindrit l'étrangeté du paysage qu'il approche, c'est avant tout pour se rassurer lui-même, et ainsi se laisser à l'abandon de l'expérience du regard qu'il constate.

Deux textes permettront de rendre compte de cette modalité du regard du promeneur : un texte de George Sand, publié en 1866, *Promenades autour d'un village*¹¹⁶, et un texte de Jean-Jacques Ampère, un récit de voyage qui a pour titre *Promenade en Amérique*¹¹⁷, publié en 1856. Nous nous concentrerons, pour les deux textes, à un très court extrait, situé au début du livre pour chacun, permettant de placer le regard du promeneur au seuil du texte.

George Sand, dans ce texte bigarré que sont les *Promenades autour d'un village*, propose, en première partie, l'exploration d'un paysage du Berry, d'abord raconté par une voix narrative qui conte l'aventure d'une promenade d'exploration pour un artiste et un entomologiste - dont elle maintient l'anonymat derrière des personnages de fiction. Le lecteur ne connaît pas l'identité de la narratrice de cette première partie, où beaucoup laisserait supposer qu'il s'agit de Sand elle-même. Le récit est daté de 1857, et laisse supposer une période de gestation entre les notes prises et leur publication. La deuxième partie sera un journal des remarques de l'entomologiste, reprenant ce qui a été dit auparavant, et le prolongeant, selon un modèle courant de romans d'aventures, qui fait alterner les points de vue. Ici, l'aventure est assez maigre, mais le récit est extrêmement plaisant, et présente le Berry sous un jour « exotique ». Tout l'intérêt est en effet de montrer la variété du paysage parcouru, et les premières pages du livre affichent ce but de « vanter » un paysage plus complexe qu'il n'en a l'air, malgré sa modestie : la surprise de l'observateur permet de valoriser cet écart entre simplicité et complexité.

Le texte montre ce que la narratrice appelle une « promenade entomologique »¹¹⁸. Celle-ci obéit à un but « scientifique », puisqu'il s'agit de trouver des papillons pour l'entomologiste ; mais elle reste une promenade, car l'artiste n'est qu'un « naturaliste amateur »¹¹⁹. Il s'agit donc d'un loisir. Qui plus est, si les deux amis, l'artiste et le scientifique, ne sont pas du pays, ils ne peuvent se perdre, car ils disposent d'un guide, ami, le narrateur, ignorant de cette pratique : « N'étant qu'un parfait ignorant pour mon compte, je leur avais seulement promis, en leur

¹¹⁶ Sand, George, *Promenades autour d'un village*, 1866, édition du Kindle (électronique).

¹¹⁷ Ampère, Jean-Jacques, *Promenade en Amérique*, 1873 {1856}, Michel Lévy, Paris.

¹¹⁸ Sand, George, *Promenades autour d'un village*, *op. cit.*, p.3

¹¹⁹ *ibid.* p.2

servant de guide, un charmant pays à parcourir »¹²⁰. Cet ami ne s'intéresse pas aux insectes, ce qui donne trois qualités différentes aux amis, et donc des loisirs divers dans cette promenade. Le fait que les trois hommes ne soient pas reliés par la même passion dans cette excursion assure son caractère de promenade au récit.

L'autre point qui assure de la promenade, c'est l'absence de danger : pas de danger de la faim, qu'encourt le voyageur dans une terre inconnue, comme le rappelle le narrateur (« on trouve partout à manger maintenant dans notre bas Berry ; mais on n'y est pas encore très vif. »¹²¹). Pas de danger d'attaque non plus, comme le rappelle un personnage, alors que le Berry paraît aussi riche que l'Afrique. Tout se fait sous l'angle de la boutade, mais alors que la narratrice est *perdue* dans les chemins nouveaux de son pays, il n'y a jamais le sentiment de peur :

— Je vois ici, nous dit-il, une flore tout à coup différente de celle que nous traversions il y a un quart d'heure. Voici des plantes de montagne qui ont le faciès méridional : où donc sommes-nous ? Je n'y comprends plus rien. Et cette chaleur écrasante à l'heure où l'air devrait fraîchir, la sentez-vous ? Il n'y a pourtant pas un nuage au ciel.

— Si je la sens ? répondit Amyntas. Je le crois bien ! Nous sommes pour le moins en Afrique.

— Il serait fort possible, reprit le savant d'un air absorbé, que nous fissions ici quelque rencontre étonnante !

— Oh ! n'ayez pas peur, monsieur ! s'écria Moreau, qui crut que notre savant s'attendait à rencontrer tout au moins quelque lion de l'Atlas. Il n'y a point ici de méchantes bêtes.¹²²

Enfin, un dernier point est l'exercice de comparaison auquel s'adonne Sand pour assurer de l'intérêt de son lecteur, et rendre compte de la surprise de ses camarades. Ses camarades s'arrêtent souvent pour contempler le paysage alentour : la guide impose régulièrement des pauses. Mais elle parle elle-même de son Berry comme ceci :

C'est une petite Suisse qui se révèle au sein d'une contrée où rien n'annonce les beautés de la montagne. Elles y sont pourtant discrètement cachées et petites de proportions, il est vrai, mais vastes de courbes et de perspectives, et infiniment heureuses dans leurs mouvements souples et fuyants. Le torrent et ses précipices n'ont pas de terreurs pour l'imagination. On sent

¹²⁰ *ibid.* p.3

¹²¹ *ibid.* p.4

¹²² *ibid.* p.9

une nature abordable, et comme qui dirait des abîmes hospitaliers. Ce n'est pas sublime d'horreur ; mais la douceur a aussi sa sublimité, et rien n'est doux à l'œil et à la pensée comme cette terre généreuse soumise à l'homme, et qui semble ne s'être permis de montrer ses dents de pierre que là où elles servent à soutenir les cultures penchées au bord du ravin¹²³.

Sand adoucit, amoindrit la terreur d'un paysage sublime ; alors que dans l'extrait précédent, elle rendait exotique un paysage familier. Loin d'un sublime romantique, qui souligne la sauvagerie du paysage¹²⁴, on obtient ici un sublime modeste - celui élaboré par Sainte-Beuve dans *Joseph Delorme*¹²⁵.

Mais l'amoindrissement du sublime est aussi une stratégie littéraire de Sand, afin d'accentuer la surprise et l'étrangeté d'un paysage français : certes, le Berry est « petit », mais c'est une « Suisse » : or, en 1866, qui lit « Suisse » imagine les Alpes, *topos* du romantisme ; la description qui suit a pour but de jouer avec cet imaginaire romantique, d'en faire un espace apprivoisé. On ne peut se « promener » dans les Alpes, tant l'espace y est trop important et effrayant : ici, l'expérience de la marche de montagne, le dépassement de soi du voyage devient, d'un point de vue existentiel « promenade ». Un sublime à visage humain, pour paraphraser Sand :

Quand vous interrogez une de ces mille physionomies que revêt la nature à chaque pas du voyageur, ne vous vient-il pas toujours à l'idée de la personnifier dans l'image d'une déesse aux traits humains ?¹²⁶

On a donc ici plusieurs éléments qui montrent qu'il y a une possibilité de se promener dans un lieu qui nous est étranger et lointain : ici, il s'agit de vanter aussi le mérite de la promenade comme d'un « voyage sensoriel », un « voyage de l'imagination ». Nul besoin de danger pour se sentir transporté ; pas besoin d'aventure pour avoir le sentiment de vivre. Il y a là un relativisme de l'expérience du voyage, qui va poser l'étrangeté comme une pratique du regard, et non comme un éloignement géographique : nous pouvons voyager chez nous. D'ailleurs, la narratrice est perdue dans les lignes droites que sont devenus les chemins de son Berry.

¹²³ *ibid.* p.5

¹²⁴ Castille, *op. cit.*, p.87

¹²⁵ Sainte-Beuve, *Vies, Poésies, et pensées de Joseph Delorme* {1829}, Paris, Michel Lévy, 1863.

¹²⁶ *ibid.*, p.5

Ici apparaît le principe d'organisation de la promenade, qui se fait soit grâce au guide et aux habitants, soit par les travaux publics et l'organisation collective de l'espace. Il est significatif que Sand, au paragraphe avant notre extrait souligne elle-même, par l'italique, ce caractère « artistique » du paysage, qui aurait demandé à être vu : « le contraste de ces âpres déchirements et de cette eau agitée, avec la placidité des formes environnantes, est d'un *réussi* extraordinaire »¹²⁷. Sand rend compte d'une harmonie du paysage, qui aurait été comme construite, pour le regard, et qui rejoint l'idée d'un *point de vue pittoresque* nécessaire et construit de la promenade. Nous pouvons déjà en donner un aperçu, qui permettra de faire le lien entre le texte de Sand et celui d'Ampère.

Dans son texte, Sand défend une poétique paysagiste de l'effet et de l'harmonie, plutôt que celle, romantique, du gigantisme et de la terreur. Elle pose ainsi une différence entre le paysage et le sentiment, au sens où la grandeur du paysage n'est pas nécessairement liée à la grandeur du sentiment ressenti. On peut ressentir quelque chose de grand à partir d'une composition, d'un tableau harmonieux de la nature :

Qu'importe la dimension des choses ! C'est l'harmonie de la couleur et la proportion des formes qui constituent la beauté. Le sentiment de la grandeur se révèle parfois aussi bien dans la pierre antique gravée d'un chaton de bague que dans un colosse d'architecture¹²⁸.

Cette harmonie de la composition, c'est ce que Baudelaire¹²⁹ appelle le « pittoresque », qu'il fait venir de l'anglais *picturesque*, dérivant de *picture* (tableau). Le « pittoresque » du paysage est ce qui assure la grandeur et la sincérité de l'émotion du promeneur, plus que la sauvagerie de la rupture inquiétante du sublime romantique, pour le voyageur ou le *Wanderer*, l'errant, par exemple. Il y a donc une domestication du sublime, un amoindrissement confortable, une positivité du sentiment esthétique du promeneur : il y a, même dans l'esthétique, l'amoindrissement du danger. Ce qui rend, évidemment, la promenade possible dans un pays étranger, puisqu'elle inaugure, aussi la possibilité d'une visite touristique, qui gommara les dangers et aspérités du monde à parcourir.

¹²⁷ *ibid.*

¹²⁸ *ibid.*, p.7

¹²⁹ Baudelaire, Charles, lettre-préface « À Arsène Houssaye », *Le Spleen de Paris*, ed. J.-L. Steinmetz, Paris, Librairie Générale Française, 2003.

4.3. Un paysage uniformisé.

Nous en voulons pour exemple la *Promenade en Amérique*, de Jean-Jacques Ampère, qui part lui aussi de la *grandeur* quand il parle de l'Amérique, mais comme d'une compensation de l'absence de *pittoresque* du paysage américain. Le promeneur - ainsi se présente-t-il dans son titre - cherche ce pittoresque dont Sand nous fait l'éloge, et accepte la grandeur comme un manque à gagner. Il en fait l'éloge ; elle lui permet de faire accéder le paysage à un hors-temps mythique, dans un pastiche de Chateaubriand. Reste qu'il distingue le paysage américain et celui, européen, du promeneur, par cette présence ou cette absence de « pittoresque » :

Ces bords ne sont pas assez élevés et assez hardis pour être pittoresques ; mais le pittoresque n'est pas tout, la grandeur est quelque chose, et la grandeur n'est pas absente, surtout quand, dépassant au clair de la lune une foule de bâtiments à voiles qui semblent fuir comme des fantômes, on se représente les mêmes eaux alors qu'elles baignaient des forêts séculaires, et n'avaient vu que la pirogue de l'Indien glisser à l'ombre de ces forêts, au lieu d'être labourées, comme aujourd'hui, par les roues bruyantes de ce char triomphal de l'industrie et de la civilisation.¹³⁰

Ce lien fait entre Sand et Ampère, une anecdote de ce journal de voyage montre bien l'appropriation du regard promeneur : décrivant un paysage au bord de l'Hudson ainsi qu'un grand magasin dans Broadway, le promeneur essaye de rendre compte du gigantisme américain en faisant constamment référence à des repères parisiens pour son lecteur.

Je ne connais pas de plus grand plaisir en voyage que d'errer au hasard dans une ville inconnue. Chaque ville, en effet, a sa physionomie, son air, et jusqu'à ses bruits particuliers. Ici, cet intérêt est plus vif encore. Arrivé depuis quelques heures en Amérique, cette nouvelle ville est en même temps pour moi un nouveau monde. Je suis longtemps la *Large Rue (Broadway)* et, au mouvement des voitures et des omnibus, je pourrais presque me croire Londres, dans le *Strand* Je marche pendant une heure entre de beaux magasins, *Broadway* c'est la rue Vivienne de New-York mais cette rue est beaucoup plus longue que l'avenue des Champs-Élysées. Ce vacarme, cet éclat, font un singulier effet quand depuis onze jours on n'a vu que les flots. Je cherche un quartier moins étourdissant ; je longe les bords de l'Hudson. Ici c'est une autre agitation, un autre bruit : les ateliers où l'on construit les machines à vapeur retentissent du

¹³⁰ Ampère, Jean-Jacques, *Promenade en Amérique*, *op. cit.*, p.28.

fracas des marteaux. Sur le fleuve passent et se croisent les bateaux à vapeur qui le montent et le redescendent. Une très-vive lumière éclaire cette scène, pour moi nouvelle.

Pour accentuer davantage cette admiration à l'égard des installations urbaines, Ampère va plus loin, en mettant en avant deux Indiens autochtones au milieu de la ville, afin d'accentuer l'effet de surprise :

(...) Je n'étais pas seul à admirer : en me retournant, que vois-je ? deux sauvages en grand costume, le visage peint, des plumes sur la tête, là, au milieu de cette foule, dans cette rue, devant ce magasin ! les propriétaires du sol, devenus étrangers sur ce sol, et presque aussi dépaysés dans la patrie de leurs ancêtres que le serait un Chinois dans les rues de Paris ! Toute l'histoire de deux races est là. Le plus redoutable chef indien, dans ses forêts, aurait moins frappé mon imagination par sa présence, m'aurait moins donné à réfléchir et à rêver que ces deux badauds du désert flânant dans la grande rue de New-York.

Je rentre ; il y a un concert dans l'hôtel. Je m'endors, la fenêtre ouverte, au bruit de la musique, au murmure d'une eau jaillissante, par un clair de lune napolitain.

Je reviendrai à New-York ; mais je suis pressé d'aller voir la ville qu'on dit la plus intellectuelle des États-Unis, Boston, et l'université de Cambridge, auprès de Boston.¹³¹

On retrouve dans cet extrait la « collecte d'impressions »¹³² dont parle Philippe Antoine, ainsi que l'opposition entre le « sauvage » et le « civilisé », dans cette opposition entre les Indiens et les Européens.

Ce qui frappe ici, ce n'est pas seulement la surprise d'Ampère face aux deux Indiens « propriétaires du sol devenus étrangers sur ce sol », c'est le contraste avec le voyageur Ampère qui, lui, n'est absolument pas perdu dans cette ville qu'il découvre : on marque bien une européanisation des pratiques, puisqu'Ampère se retrouve dans Paris quand il est à New-York, use de ses repères parisiens pour appréhender New-York, et rend la ville accessible aux parisiens : il joue avec l'imaginaire géographique et l'habitude de son lecteur, sédentaire. Ce qui est intéressant, donc, c'est que l'européen a davantage de repères dans sa mémoire pour comprendre un espace neuf, que l'Indien « du désert » - donc de l'espace nu - pour comprendre son espace propre. Il y a bien une uniformisation des pratiques et de l'espace urbain dont le « clair de lune napolitain » rend bien compte. On ne peut s'empêcher d'être ému devant ce passage dont Ampère tente d'accentuer le comique et le ridicule ; l'empathie est, aujourd'hui,

¹³¹ *ibid.* p. 23-26

¹³² Antoine, Philippe, *op. cit.*

évidente pour les « deux badauds du désert », qui ne peuvent que « flâner », c'est-à-dire marcher sans repères, face au Parisien qui se promène à New-York comme chez lui.

Pour interroger davantage ce point de l'acculturation et l'uniformisation des pratiques, un extrait permet la comparaison au voyage en Amérique d'Ampère. La première des *Lettres d'un Voyageur*, publiées par George Sand en 1837 permet de comprendre quel est le fantasme de l'Amérique, pour un Français, pendant une large partie du XIXe siècle : alors que le voyageur signale des « défilés arides où le pied de l'homme semblait n'avoir jamais passé », et des « lieux incultes, inhabitables »¹³³, il décrit le paysage d'Italie sous ses yeux comme ayant une physionomie « austère, désolée, qui n'appartenait à aucun pays, et qui pouvait ressembler à toute autre partie du monde qu'à l'Italie ».¹³⁴ Et cela, à un point tel, que l'imagination du voyageur trouve à s'évader du paysage sous ses yeux :

Je fermai les yeux au pied d'une roche, et mon esprit se mit à divaguer. En un quart d'heure je fis le tour du monde ; et quand je sortis de ce demi-sommeil fébrile, je m'imaginai que j'étais en Amérique, dans une de ces éternelles solitudes que l'homme n'a pu conquérir encore sur la nature sauvage¹³⁵.

Marcel Raymond, dans *Romantisme et rêverie*¹³⁶, propose une lecture de ce passage tout à fait convaincante : il voit dans la rêverie de Sand une rêverie dépaysante, qui permet à l'autrice une plongée complète dans la fiction. Cette rêverie est donc l'occasion d'une plongée intérieure dans les pensées, afin de trouver un ailleurs, de s'échapper. Dans cette littérature de voyage (qui n'est pas une promenade), ce qui distingue Sand, c'est bien le manque d'intérêt pour le paysage extérieur, qui n'est que prétexte à une extase dans une nature plus sauvage encore, par le travail de l'imagination : pour cela, Sand cherche le coin le moins singulier du paysage italien – (« qui n'appartenait à aucun pays »), que nous avons souligné dans le texte.

Or, cette extase emmène l'autrice en Amérique. Rien d'original à cela, tant les écrits sur l'Amérique sont fréquents, avec sa nature luxuriante et sauvage vantée. L'Amérique est un pays encore vierge : Sand charrie dans sa vision une perception romantique du continent. Il y a fort à parier qu'elle n'est pas la seule à chercher une telle solitude. Le voyage réclame le dépaysement, réel ou fictif, et renvoie à un *topos* romantique, commun en 1837.

¹³³ Sand, George, *Lettres d'un voyageur* {1837}, Paris, Lévy Frères, 1869.

¹³⁴ *ibid.*

¹³⁵ *ibid.*

¹³⁶ Raymond, Marcel, *Romantisme et rêverie*, José Corti, Paris, 1978.

Quand Ampère voyage, ses paysages américains intérieurs ne sont pas de même nature. Le voyageur ici sait que l'Est américain est colonisé, et vit de son industrie. Pourtant, la surprise le prend, non pas devant la solitude du paysage américain, mais face à son vacarme ; positif chez Sand, il est plus ambivalent chez Ampère. Pourtant, tous deux démarrent leur texte par l'éloge du lieu inconnu à parcourir.

Ces deux plaisirs inauguraux sont à mettre en parallèle. Quand Sand cherche l'aventure, le lieu inculte et inhabitable, comme tout voyageur qui chercherait un *danger*, Ampère présente un autre plaisir de voyageur, urbain cette fois-ci, qui est aussi de s'aventurer dans un paysage inconnu, et même d'*errer*. Les plaisirs sont donc semblables, dans des lieux opposés (l'un inculte, l'autre urbanisé) : dans les deux cas, on aime se perdre.

Mais le sentiment de perte devient désagréable pour Ampère au fur et à mesure de sa marche. Il y a une tension entre la capacité du promeneur à apprivoiser le lieu dans lequel il erre, par des comparaisons toponymiques (*Broadway* = *rue Vivienne* + *Champs-Élysées*), et le plaisir de la découverte du lieu, et de la surprise constante face au lieu : le paragraphe est encadré par la formule « pour moi nouveau », et l'auteur ne cesse de préciser son intérêt pour la singularité du lieu.

Seulement, un réflexe intéresse ici, ainsi que l'aveu d'un déplaisir dans cette « errance » qui se révèle très vite promenade. Car loin d'errer au hasard, Ampère marche dans des lieux qu'il reconnaît comme chez lui. Seulement, il ne peut y prendre de plaisir, par une chose qu'il mentionne très vite : la saturation des sens, désagréable - le « vacarme » et « l'éclat ». New-York est bruyante, New-York est aveuglante. Cela le fatigue, en plus du temps de marche indiqué (une heure) ; cela l'étourdit. La ville nouvelle fait subir au voyageur un singulier décalage horaire, dont il rend compte, et qui le fatigue. Cette fatigue, nous le verrons, est constitutive de nombreux personnages de la ville nouvelle qu'est le Paris du Second Empire. Dans ce récit de voyage, Ampère fait déjà part de cet épuisement des sens saturés, qui fait des nouveaux Parisiens les touristes permanents de leur capitale.

Or, pour un promeneur, cet étourdissement est à proscrire, et immédiatement Ampère cherche « un quartier moins étourdissant ». Jusque-là, rien d'original ; pourtant, le lieu auquel il arrive peut interroger : l'Européen, qui vient d'onze jours en bateau, qui a donc pu profiter des promenades au bord de l'eau sur les ponts « promenades » des navires, va se réfugier... aux bords de l'Hudson. La chose se comprend, seulement, dans l'errance d'une ville inconnue, on peut noter que le voyageur cherche ce qu'il connaît, comme un refuge. Ces points sont caractéristiques des futurs personnages issus de la province et arrivant à Paris : ils cherchent un refuge, un lieu qui leur est familier, tout en étant attiré par le propre de l'étranger. Si Ampère

parvient toujours à relever la différence, s'il y a toujours dans ce promeneur à l'étranger une observation, les lieux qu'il fréquente obéissent à ses réflexes de promeneur européen.

4.3.1. Se retrouver : une stratégie littéraire.

Ces réflexes ont évidemment à voir avec le pacte de lecture : Ampère donne des repères communs, qu'il intensifie, pour donner une idée, par l'imagination, de ce qu'est New-York à son lecteur. Elles révèlent aussi le caractère habituel et culturel des promenades, même en Amérique. La dernière phrase du paragraphe est même intéressante, car elle illustre à la fois le besoin de surprise du promeneur et son besoin d'un panorama. Ampère souligne la nouveauté de la scène qu'il voit : il en fait un spectacle, et sa description est construite sur un effet vaporeux singulier (de la construction des machines à vapeur aux vapeurs des bateaux), où le désagréable devient l'objet d'un étonnement, et va permettre la mise en place du pittoresque au paragraphe suivant.

Mon premier coucher de soleil en Amérique est bien américain c'est à travers des mâts, et par-dessus des chantiers, que je vois l'astre étincelant disparaître dans un ciel d'or. Suivant alors, des rues silencieuses, je crois retrouver l'ancienne petite ville hollandaise, aussi calme, aussi flegmatique que la ville américaine est active et ardente, et dont Washington Irving a raconté si drôlement l'histoire imaginaire : les trottoirs en brique, les arbres qui bordent les rues, aident à l'illusion de la Hollande. Puis je rentre dans la partie animée de New-York je m'arrête devant un magasin comme il n'en existait pas dans le *Nouvel Amsterdam* comme il n'en existe peut-être ni à Londres ni à Paris le *Petit Saint-Thomas* est éclipsé. Je viens de compter cinq étages et soixante-quinze fenêtres¹³⁷.

La phrase inaugurale du paragraphe a de quoi surprendre sur l'imaginaire charrié par le voyageur quand il part. Ampère est un lecteur, et a une conception toute faite, comme un cliché, de ce qu'est l'Amérique. Or, il y a ici une adéquation entre le spectacle et l'imagination : l'adverbe « bien » de la première phrase est significatif.

Car, à la lettre, cette phrase est absurde, puisqu'un coucher de soleil en Amérique ne peut pas être autre chose qu'américain, géographiquement parlant. Or, il l'indique ensuite, Ampère a des lectures. L'adjectif « américain » ici n'a rien de tautologique puisqu'il définit le paysage imaginaire du voyageur arrivant dans un pays étranger. Ce qui est inconnu au voyageur,

¹³⁷ *Ibid.*, p.25-26.

c'est donc la « vie » de la ville qu'il fréquente, non pas le paysage. Ce ne sont pas les lieux qui l'étonnent, c'est leur intensité.

Dans une réflexion sur la promenade, il faut être attentif à cette trop haute intensité pour le promeneur européen à New-York ; intensité qu'Ampère analyse lui-même dans la comparaison qu'il fait entre « l'ancienne petite ville hollandaise » et la « ville américaine » : l'ancienne Amsterdam et New-York ne sont pas différentes par l'architecture – Ampère parle de « l'illusion de la Hollande » - ; elles le sont par l'intensité (« active et ardente »). Cette intensité a été aveuglante, assourdissante ; elle était donc négative. Le temps de pause et le coucher de soleil ont servi de temps de repos et d'adaptation au voyageur – qui parviendra même à s'endormir « au bruit de la musique » à la fin du texte, dans un bruit constant.

Reste à transformer ce gigantisme américain en une expérience positive. L'itinéraire de la promenade nous intéresse : après l'Hudson et sa pause, Ampère revient dans la ville animée, et reprend sa « marche des magasins ». D'un lieu pseudo-naturel, comme un fleuve et son coucher de soleil, il passe à un lieu hautement culturel, et à une culture consumériste : le grand magasin. Le regard étourdi devient désormais un regard admiratif devant l'immensité américaine. Il est significatif que la rencontre avec les sauvages se fasse – de façon purement merveilleuse – à cet endroit ; elle sert à augmenter le degré de surprise, et d'admiration, par la juxtaposition de deux éléments opposés. Ce dont rend compte Ampère, d'une manière qui se veut comique à l'époque, c'est bien de l'accélération du temps, et du triomphe de la société industrielle. Mais pas seulement.

4.3.2. L'impossible uniformisation des expériences.

Derrière cette évidence du temps de la civilisation allant à une vitesse déroutante – les Indiens, eux aussi, admirent le bâtiment ; mais nous ne saurons pas comment – ; derrière ce temps rapide, la dernière remarque d'Ampère est intéressante :

« le plus redoutable chef indien, **dans ses forêts**, aurait **moins frappé mon imagination** par sa présence, m'aurait moins donné à réfléchir et à rêver que ces deux badauds du désert flânant dans la grande rue de New-York. »

Ce qui est à noter ici, c'est bien l'usure d'un imaginaire romantique – rencontré chez George Sand. Ampère, ici, révèle que l'intérêt de la société américaine n'est plus sa « sauvagerie », mais son adaptation. Et comme l'indiquait le « coucher de soleil américain » au

début du paragraphe, l'imaginaire s'est transformé : le sauvage paraît saugrenu devant la marche du progrès, et l'imaginaire d'une nature indomptable où loge le solitaire, passé. Le temps passe vite, sur les lieux, les civilisations, et les imaginaires.

Avec cet évènement du grand magasin, on voit donc une modification du plaisir de la promenade ; elle n'est pas nécessairement l'espace d'une solitude pour mieux s'enfuir en soi-même. Elle est aussi la recherche de quelque chose à voir : elle obéit à une joie de l'attention « happée » par quelque chose d'extraordinaire¹³⁸, du pittoresque, ou de la grandeur. On perçoit donc, ici, qu'il n'existe pas une promenade, mais *des* promenades ; pas *un* promeneur, mais *des* promeneurs, et que l'essentialisation de la pratique de la promenade se révélera très vite caduque, car le XIXe siècle nous montre des modes d'appropriation variés d'une même pratique, avec leur vie propre et leur durée.

Dans ce passage déjà, un déplacement de la pratique de la promenade s'opère. Elle n'est pas seulement un moment de délassement, mais aussi un moment de divertissement ; et le divertissement dans la société industrielle naissante prend des formes nouvelles : les courses en magasin. En gardant une pratique, on ajoute des formes nouvelles d'adaptation à celle-ci. Quinze ans avant Zola, Ampère décrit dans un schéma semblable à celui d'*Au Bonheur des Dames*, où Mouret travaillera à attirer les femmes à la promenade au grand magasin, contre un ancien monde qui ne peut qu'admirer sans comprendre le gigantisme qui l'écrase...

5. Une société nouvelle : s'observer soi-même, observer les autres.

Les trois modèles travaillés, de Rousseau, Stendhal et Mercier, ont irrigué la production littéraire de la seconde moitié du siècle, comme modèle littéraire autant que comme modèle romanesque. Ces trois modèles ont un lien avec les caractéristiques urbaines de la promenade, car ils montrent chacun la difficulté pour l'individu à envisager les changements urbains auxquels il assiste. Chaque modèle montre une difficulté à « vivre pour soi », dont la production romanesque contemporaine rend compte. Nous aimerions en travailler un exemple avec un extrait du roman de Maupassant *Fort comme la mort*, afin de montrer qu'une société nouvelle se dessine par le croisement de ces trois modèles. L'extrait correspond au moment où Bertin

¹³⁸ On pourrait prolonger cette hypothèse sur l'attention à partir des réflexions d'Yves Citton, dans son essai, *Pour une écologie de l'attention*, 2014, Le Seuil, « L'ordre des Idées », Paris.

prend conscience du « modèle » de peinture que représente Annette à l'intérieur du Parc Monceau, « vrai cadre < des Parisiennes > »¹³⁹ :

Ils approchaient du lac où deux cygnes et six canards flottaient doucement, aussi propres et calmes que des oiseaux de porcelaine et ils passèrent devant une jeune femme assise sur une chaise, un livre ouvert sur les genoux, les yeux levés devant elle, l'âme envolée dans une songerie.

Elle ne bougeait pas plus qu'une figure de cire. Laide, humble, vêtue en fille modeste qui ne songe point à plaire, une institutrice peut-être, elle était partie pour le Rêve, emportée par une phrase ou par un mot qui avait ensorcelé son cœur. Elle continuait, sans doute, selon la poussée de ses espérances, l'aventure commencée dans le livre.

Bertin s'arrêta, surpris :

— C'est beau, dit-il, de s'en aller comme ça.

Ils avaient passé devant elle. Ils retournèrent et revinrent encore sans qu'elle les aperçût, tant elle suivait de toute son attention le vol lointain de sa pensée.

Le peintre dit à Annette :

— Dis donc, petite ! est-ce que ça t'ennuierait de me poser une figure, une fois ou deux ?

— Mais non, au contraire !

— Regarde bien cette demoiselle qui se promène dans l'idéal.

— Là, sur cette chaise ?

— Oui. Eh bien ! tu t'assoiras aussi sur une chaise, tu ouvriras un livre sur tes genoux et tu tâcheras de faire comme elle. As-tu quelquefois rêvé tout éveillée ?

— Mais, oui.

— À quoi ?

Et il essaya de la confesser sur ses promenades dans le bleu ; mais elle ne voulait point répondre, détournait ses questions, regardait les canards nager après le pain que leur jetait une dame, et semblait gênée comme s'il eût touché en elle à quelque chose de sensible.

Puis, pour changer de sujet, elle raconta sa vie à Roncières, parla de sa grand'mère à qui elle faisait de longues lectures à haute voix, tous les jours, et qui devait être bien seule et bien triste maintenant.

Le peintre, en l'écoutant, se sentait gai comme un oiseau, gai comme il ne l'avait jamais été. Tout ce qu'elle lui disait, tous les menus et futiles et médiocres détails de cette simple existence de fillette l'amusaient et l'intéressaient.

— Asseyons-nous, dit-il.

¹³⁹ Maupassant (de), Guy, *Fort comme la mort*, Première Partie, chapitre III, *Romans*, ed. Louis Forestier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 897.

Ils s'assirent auprès de l'eau. Et les deux cygnes s'en vinrent flotter devant eux, espérant quelque nourriture.

Bertin sentait en lui s'éveiller des souvenirs, ces souvenirs disparus, noyés dans l'oubli et qui soudain reviennent, on ne sait pourquoi. Ils surgissaient rapides, de toutes sortes, si nombreux en même temps, qu'il éprouvait la sensation d'une main remuant la vase de sa mémoire.

Il cherchait pourquoi avait lieu ce bouillonnement de sa vie ancienne que plusieurs fois déjà, moins qu'aujourd'hui cependant, il avait senti et remarqué. Il existait toujours une cause à ces évocations subites, une cause matérielle et simple, une odeur, un parfum souvent. Que de fois une robe de femme lui avait jeté au passage, avec le souffle évaporé d'une essence, tout un rappel d'événements effacés ! Au fond des vieux flacons de toilette, il avait retrouvé souvent aussi des parcelles de son existence : et toutes les odeurs errantes, celles des rues, des champs, des maisons, des meubles, les douces et les mauvaises, les odeurs chaudes des soirs d'été, les odeurs froides des soirs d'hiver, ranimaient toujours chez lui de lointaines réminiscences, comme si les senteurs gardaient en elle les choses mortes embaumées, à la façon des aromates qui conservent les momies.

Était-ce l'herbe mouillée ou la fleur des marronniers qui ranimait ainsi l'autrefois ? Non. Alors, quoi ? Était-ce à son œil qu'il devait cette alerte ? Qu'avait-il vu ? Rien. Parmi les personnes rencontrées, une d'elles peut-être ressemblait à une figure de jadis, et, sans qu'il l'eût reconnue, secouait en son cœur toutes les cloches du passé.

N'était-ce pas un son, plutôt ? Bien souvent un piano entendu par hasard, une voix inconnue, même un orgue de Barbarie jouant sur une place un air démodé, l'avaient brusquement rajeuni de vingt ans, en lui gonflant la poitrine d'attendrissements oubliés.

Mais cet appel continuait, incessant, insaisissable, presque irritant. Qu'y avait-il autour de lui, près de lui, pour raviver de la sorte ses émotions éteintes ?

— Il fait un peu frais, dit-il, allons-nous-en.

Ils se levèrent et se remirent à marcher.

Il regardait sur les bancs les pauvres assis, ceux pour qui la chaise était une trop forte dépense.¹⁴⁰

On trouve dans cet extrait différentes remarques du narrateur qui permettent de voir l'influence de Mercier. Plusieurs notes témoignent d'une capacité d'observation du monde, en même temps que d'une présence extra-diégétique, où le narrateur s'affiche comme promeneur garant d'un savoir et d'une observation que le personnage n'aurait pas. Par exemple, dans la

¹⁴⁰ *ibid.*, pp. 897-899.

dernière phrase, une remarque à valeur gnomique est à noter, de la part du narrateur : l'usage anaphorique du « ceux qui », tendant à défaire le stéréotype des « pauvres », pour davantage les rendre anonymes dans la foule, et accentuer la distinction avec les riches par un objet commun dans le Parc, la « chaise ». Ce pronom semble marquer la distance entre la narration et la scène du roman : le déictique ici renvoie à un réel qui échappe peut-être au personnage. L'influence de Mercier est donc visible dans l'omniscience du narrateur : en plus, cette note achève de donner la catégorie sociale de la « jeune femme assise ». Par cet effet de chute que représente la différence de budget d'un loisir censé être égalitaire, on retrouve une ironie et une satire typiques d'un art de l'observation en promenade – le promeneur face au spectacle du monde.

L'autre point qui est ici proche de Mercier, est cette conscience de la pose, la création du personnage social dont est capable le promeneur face au spectacle du monde. Il est significatif que les paroles de Bertin proposent de « poser une figure », après les divers allers et retours d'observation devant la jeune femme. Il y a bien un rôle, de la jeune fille en rêverie, qui convient autant au peintre qu'est Bertin (son commentaire est éloquent), qu'à l'observateur qu'est le narrateur – qui achève la description de la jeune fille comme suivant « de toute son attention le vol lointain de sa pensée ». Mercier apparaît donc comme une influence dans cette capacité à saisir un portrait, sur le vif, par une pose ou une posture, observée anonymement dans le cadre de la marche.

Cependant, l'extrait mêle à cette observation une expérience d'extase et de souvenir. Ici encore, l'extase de soi de la jeune promeneuse à l'arrêt, montre le traitement ironique de la promenade rousseauiste : la demoiselle a l'âme « envolée dans une songerie », elle « se promène dans l'idéal », ou encore elle est « partie pour le Rêve », dont la majuscule ne laisse pas de doute sur le ton de la narration. C'est une jeune Emma Bovary qui est donnée à voir, qui se laisse emporter par sa lecture pour « s'en aller ». Mais l'extase de Bertin est intéressante : outre qu'elle se fait au bord de l'eau, en miroir de celle de la jeune fille, est dans un intertexte rousseauiste évident, elle est une réminiscence – quasi proustienne ou nervalienne dans ce cas. Et l'on sent surtout l'influence de Stendhal dans cette description du souvenir : car loin d'être une fuite hors du monde, cette réminiscence est l'expérience d'une conscience du temps. Et, comme chez Stendhal, l'expérience du souvenir est surtout une expérience inquiète et individuelle : l'usage de l'article défini caractérise « l'autrefois » ranimé. Il n'y a pas de bonheur, mais une volonté de savoir : la suite d'interrogatives de ce paragraphe est déceptive : « Qu'avait-il vu ? Rien ». Le fait d'achever cette extase par un questionnement impuissant sur ses sens, dans l'inachèvement de sa réponse, pour presque l'irriter, fait de ce passage de contemplation une expérience malheureuse. La sortie de soi devient un trouble identitaire, qui

fait passer de la joie à la peine. En miroir de la jeune fille, cet épisode de contemplation a pour fonction de révéler la nature mélancolique et l'échec futur de Bertin. Les trois modèles de promenades ont chacun une fonction critique dans la construction du personnage, et permettent ainsi la superposition de Bertin et du narrateur omniscient afin d'en accentuer l'écart entre les deux pour le lecteur.

Les trois traditions élaborées permettent de rendre compte de la complexité d'un monde nouveau, où la promenade n'est plus seulement l'objet d'un loisir ; les rencontres qui s'y produisent ne sont donc pas seulement des moments obéissant simplement à la détente, mais correspondent bien davantage à ce que Greimas a identifié comme une « quête » dans sa sémiotique consacrée à Maupassant¹⁴¹.

Derrière l'idée de quête, nous trouvons un enjeu, ou un objet : seulement cette quête n'est pas nécessairement connue du personnage. L'intérêt de la promenade serait, dans cette perspective sémiotique, d'offrir une quête involontaire, dont l'objet est inconnu du seul point de vue du personnage romanesque : c'est l'effet de « surprise » sur lequel joue la réminiscence de Bertin. Il est évident que pour le lecteur et le romancier, un épisode de promenade est motivé, et aura donc un usage symbolique. L'intérêt du romancier est d'accentuer l'écart entre l'inconscience du personnage, pris dans l'habitude de sa pratique, et l'attente du lecteur, dans l'attente d'un événement pour faire avancer la fiction.

Maupassant joue avec l'absence apparente de but propre à la promenade : celle-ci est en réalité caractéristique de toute la société moderne, et le romancier joue de la tension entre le plan de sa narration et la surprise du protagoniste. Bertin, en effet, est surpris de ce que lui offre la promenade au Parc Monceau, c'est-à-dire un objet de contemplation bien plus profond que la simple observation extérieure du monde selon l'usage social. Maupassant, en détournant le but de la promenade sociale, en fait un enjeu romanesque ; enjeu caractéristique de la modernité, et que Hartmut Rosa a identifié comme une « crise de la résonance ». Nous reviendrons sur ce concept ultérieurement, mais il nous semble important d'expliquer, avec les mots de l'auteur, en quoi l'expérience de Bertin correspond à une expérience de « résonance », c'est-à-dire l'expérience d'une « relation au monde », l'expérience par la subjectivité d'un affect causé par le monde extérieur, qui se traduit en une émotion. La résonance est donc nécessairement circonstanciée, puisqu'elle ne peut exister que par rapport à un lieu, et par rapport à une expérience individuelle du temps comme condensation du passé, du présent, et de l'avenir :

¹⁴¹ Greimas, Algirdas Julien, *Maupassant, La Sémiotique du texte : exercices pratiques*, Paris, Le Seuil, 1976.

L'histoire devient donc un espace de résonance là où le passé et le présent – et plus encore : le passé et l'avenir – nouent un dialogue dans le présent, le passé devenant alors vivant et perceptible en tant qu'il est un Autre qui nous concerne. (...) C'est l'expérience de l'écart qui permet la résonance car elle met le sujet en communication avec une possibilité d'existence qui n'est pas la sienne et qui pourtant lui est apparentée et liée par un « fil de résonance historique ». (...) La conscience, alors, ne remonte pas dans le passé, pas plus qu'elle ne se projette dans l'avenir : elle « abolit » l'un et l'autre dans la conscience intense d'un présent résonant.¹⁴²

L'expérience au Parc Monceau tend à transformer le lieu d'habitude en un lieu de souvenir ; plus exactement, le lieu de passage qui s'apparente à un « non-lieu »¹⁴³, c'est-à-dire un lieu n'ayant qu'une fonction instrumentale, devient un lieu habité d'une expérience spécifique : un moment où le lieu est habité par une subjectivité. Monceau devient le lieu d'une expérience du temps, et cette appropriation de l'espace correspond chez Bertin à un véritable changement, déterminant pour la suite du roman, puisqu'il correspond à la naissance d'un amour pour la jeune fille, comme apparence de la mère, c'est-à-dire comme la présentification d'un passé. Bertin fait l'expérience d'une simultanéité du passé et du présent ; voire, il fait l'expérience de la vitesse. En effet, le héros du roman assimile sans aucune distance les deux femmes, l'une s'étant métamorphosée en l'autre de façon soudaine. Cette expérience du temps est strictement impossible, tant l'identification est problématique : pourtant nous l'acceptons, hors de toute vraisemblance. Parce qu'elle correspond à un épisode euphorique pour Bertin, un moment où ce personnage profondément mélancolique donne du sens au monde qu'il perçoit :

Il ne nous suffit pas d'être aimés : nous aspirons à une connexion. Nous avons besoin d'entrer en résonance avec autrui, avec la nature, avec notre travail et, (...) avec un univers qui fasse positivement sens. Ce phénomène ne renvoie pas qu'à la tradition romantique (chanter le monde et l'enchanter), mais aussi à la grande peur de la modernité : même si nous nous rendons maîtres de la nature, le monde risque toujours de devenir indifférent à nous.¹⁴⁴

Cette expérience du sens accordé au monde perçu est symptomatique d'une souffrance intérieure, qui conditionne notre accord avec l'épisode étrange de cette épiphanie de Bertin.

¹⁴² Rosa, Harmut, *Résonance*, *op. cit.*, « les axes verticaux de résonance », p.343.

¹⁴³ Augé, Marc, *Non-Lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Le Seuil, « La librairie du XXI^e siècle », 1992.

¹⁴⁴ *ibid.*, « Naissance du concept de résonance ».

Nous l'acceptons, en outre, grâce aux techniques narratives de Maupassant ; mais aussi par un phénomène plus global, qui est celui de l'accélération.

Maupassant, dans *Fort comme la Mort*, propose un cas typique d'un individu en souffrance du fait de « l'accélération du monde »¹⁴⁵. Cette accélération n'est pas seulement à comprendre d'un point de vue technique ou économique, elle est aussi existentielle. La vie passe plus vite, ou plutôt les individus accumulent des expériences qui se déroulent de façon successives de manière si rapides qu'ils n'ont plus le temps de les assimiler : dans le roman, Bertin se retrouve rapidement à passer du temps avec cette jeune fille, sans comprendre les raisons de ce temps passé avec elle ; la promenade, d'abord temps de loisir, offre l'occasion d'un temps de pause, qui devient le temps de pose de la jeune fille sous les yeux du peintre : on assiste ici à temps de ralentissement qui permet à l'individu d'observer son expérience, d'être à l'écoute de lui-même. Cette expérience de la pause rend compte de l'accélération d'un temps où jamais le personnage n'a pu assimiler ce qu'il vivait.

6. Un nouvel ordre du monde ? les nouveaux rythmes de vie parisiens.

6.1. Une accélération technique aux conséquences existentielles.

La question de l'accélération du monde est une thématique propre au XIX^e siècle. Si elle semble particulièrement illustrée sous le Second Empire, période du « grand bond en avant »¹⁴⁶ selon Studeny, cette préoccupation est présente dans la première moitié du siècle. Ainsi l'historien trouve-t-il les traces de l'inquiétude vis-à-vis du tourbillon produit par la voiture hippomobile dès les années 30 :

Un Parisien constate en 1838 la contagion de rapidité dans la capitale : « En effet, un esprit d'émulation, ou plutôt de vertige, s'est emparé des charretiers et autres conducteurs de carrioles, de haquets, etc. : il n'est presque pas de charrettes à quelques professions qu'elles appartiennent dont les conducteurs marchant à vide ne s'enorgueillissent de montrer toute la vitesse du trot et souvent du galop de leurs chevaux. » Les diligences se font un honneur d'effrayer les regards par la rapidité de leur passage, les voitures de place rivalisent avec les voitures de maître.¹⁴⁷

¹⁴⁵ Selon l'expression d'Hartmut Rosa dans son livre éponyme

¹⁴⁶ Studeny, *L'Invention de la vitesse*, *op. cit.*, p.235.

¹⁴⁷ *ibid.*, « le chauffard du XIX^e siècle », p.133.

Le cheval comme moyen de locomotion offre l'occasion d'assurer le spectaculaire de la vitesse. Il permet, finalement, de donner corps à une idée abstraite ; c'est la raison pour laquelle cet animal est manifesté comme un danger dans le cadre d'une promenade : il est la menace de la sécurité du lieu, en même temps qu'il affirme les dangers de l'accélération du monde.

Cette accélération est renforcée avec les travaux haussmanniens ; si ceux-ci modifient de façon spectaculaire le paysage urbain, ils y facilitent aussi la circulation, puisque le modèle de tout l'aménagement du territoire devient le boulevard, dont on ne cesse de poursuivre le tracé, instaurant une communication aisée et rectiligne à l'intérieur de la ville à l'image d'un réseau où il n'y aurait aucun obstacle ni aucun arrêt. La continuité est la ligne directrice des grands travaux. Julia Csergo rend compte de ce modèle urbaniste du boulevard, pour tracer la ville nouvelle, rappelant qu'il se prolonge à l'ouest sous Napoléon III, en s'embellissant, étendant Paris jusqu' à l'avenue de l'Impératrice :

Bruyant jusqu'à l'assourdissement d'une circulation excessive, encombré jusqu'à l'échauffement, il charrie un flot d'hommes et d'activités confondus dans cette cinétique fabuleuse du Boulevard que les chroniqueurs s'appliquent à codifier à travers une nomenclature des « types parisiens »¹⁴⁸

La vitesse est aussi possible parce que les travaux défont toute séparation spatiale à l'intérieur même de la ville, puisque celle-ci n'est plus qu'un long boulevard à traverser : le bruit la caractérisant, cette fluidification de la circulation rend impossible tout refuge dans l'espace urbain. Dès lors, on comprend les nombreux « chauffards » à cheval, dans une ville où la ligne droite domine désormais pour se terminer par un champ de courses à Longchamp, avec une excitation constante des sens.

6.1.1. À Cheval, Maupassant

¹⁴⁸ Csergo Julia, « Extension et mutation du loisir citadin, Paris XIXe-début XXe siècle », dans Corbin, Alain, *L'Avènement des Loisirs*, Paris, Aubier, 1995, p.136. « L'urbanisme du second empire a conçu le temps de la promenade dans sa continuité autour de parcs et jardins pensés comme des « boulevards verts. », *ibid.*, p.139.

Une nouvelle de Maupassant, « À Cheval »¹⁴⁹, illustre parfaitement, de manière réaliste et allégorique, ce que le cheval représente dans la société nouvelle du Second Empire et de la Troisième République. Cette nouvelle, en effet, est divisée en trois épisodes : une présentation biographique et morale du protagoniste, suivie de l'évènement qui justifie le titre de la nouvelle – un accident de cheval –, et ses conséquences. Un aristocrate déclassé ne parvient pas à maîtriser un cheval, animal noble que son éducation et sa nature sont sensées lui permettre de diriger : causant un accident lors de sa promenade, il se trouve pris au piège de sa noblesse d'âme, à devoir payer une pension d'invalidité à une ouvrière...

6.1.1.1. Le déphasage face à l'accélération du monde.

La nouvelle repose sur l'orgueil aristocratique et l'apparence « à tenir » du protagoniste. Le sommaire initial rend compte de la violence de l'accélération du monde : à chaque fois, ce qui était de l'ordre de l'inné et du privilège de classe devient une prospection et une recherche. Or l'aristocrate récolte, il ne cherche pas. Pourtant, pour Hector de Gribelin : « on lui avait cherché une position »¹⁵⁰. De manière évidente, l'auteur accentue le déphasage du personnage, qui n'a jamais su s'adapter au monde contemporain, et qui subit de plein fouet l'accélération du monde, sans en avoir conscience : il reste attaché à la gloire de son passé – sans que le lecteur sache s'il s'agit du sien propre ou de celui de sa classe.

Le romancier donne à lire un tableau de Paris, dans une répartition spatiale qui est l'écho du rythme des grands travaux : la noblesse se maintient dans un lieu anachronique, la rive gauche et plus exactement le boulevard Saint-Germain, faisant de cet espace un refuge qui ne fait qu'accentuer sa marginalité et son déclassement :

Étrangers à la vie moderne, humbles et fiers, ces aristocrates nécessiteux habitaient les étages élevés de maisons endormies. Du haut en bas de ces demeures, les locataires étaient titrés ; mais l'argent semblait rare au premier comme au sixième.

Les éternels préjugés, la préoccupation du rang, le souci de ne pas déchoir, hantaient ces familles autrefois brillantes, et ruinées par l'inaction des hommes.¹⁵¹

¹⁴⁹ Maupassant, *La Parure et autres contes parisiens*, ed. M.-C. Bancquart, Paris, Classiques Garnier, 1984, pp.321-329

¹⁵⁰ *ibid.*, p.321

¹⁵¹ *ibid.*, p.322

Certains oxymores, tels qu'« aristocrate nécessiteux »¹⁵², cristallisent exactement le changement qui se produit dans la société contemporaine : l'accélération est liée à l'action, c'est-à-dire à la valorisation d'une capacité de l'individu à transformer le monde. Or, Hector de Gribelin n'a aucun esprit d'initiative : ce qui le contraint à la fois au travail et à la misère.

D'où un loisir qui révèle toute sa dimension sociale – la promenade aux Champs-Élysées, qui sont dans la continuité du Bois. Gribelin voit un enjeu inestimable à se faire voir à cheval à la sortie du Bois : en effet, il vit dans un monde où la nature remplace le travail, et s'imagine qu'en faisant « bonne figure »¹⁵³, il sera reconnu par quelqu'un du Ministère. Cette conscience révèle bien l'espace social et symbolique que constitue la promenade publique. Mais elle nous montre aussi l'aveuglement du personnage sur la permanence des rituels qui lui sont familiers : le loisir de la sortie signale la distinction d'une classe spécifique, la classe de loisir, à laquelle croit appartenir le héros, par nature – alors que cette classe est qualifiée par son capital économique.

Cette croyance dans la puissance de sa seule naissance achève d'afficher le personnage comme un être déphasé : il envisage le monde avec des valeurs du passé, et croit appartenir au présent. Il se trompe dans la valeur de l'apparence : ce n'est pas la tenue à cheval qui distingue l'homme. Gribelin envisage le monde à partir de son *habitus*, qui inclut de la tenue et de la manière ; or c'est désormais la seule apparence qui distingue la personne. Témoin l'incipit de *La Curée*, à la sortie du Bois, où Zola témoigne parfaitement de ce changement de la valeur de l'apparence, mélangeant le défilé des voitures à un défilé de toilettes, tapageur par l'éclat des lumières et l'éclat des étoffes :

Les premières voitures se dégagèrent et, de proche en proche, toute la file se mit bientôt à rouler doucement. Ce fut comme un réveil. Mille clartés dansantes s'allumèrent, des éclairs rapides se croisèrent dans les roues, des étincelles jaillirent des harnais secoués par les chevaux. Il y eut sur le sol, sur les arbres, de larges reflets de glace qui couraient. Ce pétilllement des harnais et des roues, ce flamboiement des panneaux vernis dans lesquels brûlait la braise rouge du soleil couchant, ces notes vives que jetaient les livrées éclatantes perchées en plein ciel et les toilettes riches débordant des portières, se trouvèrent ainsi emportés dans un grondement sourd, continu, rythmé par le trot des attelages. Et le défilé alla, dans les mêmes bruits, dans les mêmes

¹⁵² *ibid.*

¹⁵³ *ibid.*, p.323

leurs, sans cesse et d'un seul jet, comme si les premières voitures eussent tiré toutes les autres après elles.¹⁵⁴

Le texte de Maupassant affiche donc pour première valeur essentielle du personnage son inadaptation au monde. Le monde actuel inscrit une supériorité de fait sur l'action, au-dessus de l'éducation. La suite du texte, la promenade à cheval proprement dite, illustre de façon cruelle cette inadéquation de l'individu et de sa représentation du monde : tout se joue autour d'un individu qui ne parvient pas à maîtriser la vitesse de l'animal. Il ne comprend pas que l'animal a changé, ni que l'animal en pleine foule ne réagit pas comme un animal dans un monde isolé. Il ne prend pas conscience du monde ; monde que l'animal lui rappelle : celui-ci a donc une valeur réaliste¹⁵⁵ et une valeur allégorique, tant il symbolise l'impuissance du personnage dans un monde qui va trop vite pour lui.

6.1.1.2. La promenade, un espace polyrythmique.

Le cheval est en fait représentatif de la séparation entre un temps biologique et un temps symbolique¹⁵⁶, puisqu'il ne parvient pas à s'adapter au bruit de la ville nouvelle ; comme le personnage. L'accélération est donc la cause de la perte de Gribelin, autant que son éducation (car il se retrouve à faire quelque chose que sa classe lui impose – payer les frais de soin d'une femme qu'il a blessée, mais que ses moyens propres lui empêchent de faire, en réalité). À la lettre, la vitesse du monde alentour, l'accélération du monde, sont les causes de l'achèvement de sa déchéance, sociale et économique : son image de cavalier est ruinée auprès de la foule, et ses économies s'épuisent. Lui qui voulait ne pas déchoir, il est pris au piège d'un monde qu'il n'a pas su suivre, confondant son supposé prestige de classe avec l'ascension sociale, qui forme le paradigme nouveau de la réussite. Son code s'est retourné contre lui.

On voit, dans la nouvelle, que les Champs-Élysées sont avant tout un espace de distraction, et pas un espace d'exposition de soi, comme l'est le Bois :

¹⁵⁴ Zola, *La Curée*, chap. I, p.39, ed. H. Mitterand, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1981.

¹⁵⁵ Studeny rappelle que les accidents de chevaux et de chauffards à cheval sont fréquents à l'époque, *op. cit.*

¹⁵⁶ Voir *infra*, p.106

Pendant quatre années encore, ce ménage, harcelé par la misère, ne connut d'autres distractions que la promenade aux Champs-Élysées, le dimanche, et quelques soirées au théâtre, une ou deux par hiver, grâce à des billets de faveur offerts par un collègue.¹⁵⁷

C'est un espace où coexistent différentes classes, différentes formes de vie, et différents rythmes de vie : l'erreur de Gribelin est de n'avoir envisagé que la sortie du Bois, comme un espace privilégié ; oubliant de fait la foule, démocratique et populaire, qui, loin de le regarder, cherche à vivre sans faire attention à lui. La coexistence des classes, la mixité sociale est le dernier problème révélant son déphasage. Là où la classe aristocratique vivait dans des espaces isolés, la classe de loisir, la haute-bourgeoisie nouvelle s'octroie des espaces privilégiés par sa démarche et son mode de vie dans un espace pourtant ouvert à tous. Comme le rappelle Julia Csergo, la bourgeoisie se reconnaît à son idéal universaliste d'accès aux loisirs. Les espaces sont partagés :

Animée d'un idéal égalitaire et démocratique, la Troisième République s'attache à favoriser le nivellement des conditions sociales et consommations propres à induire une amélioration sensible de la qualité de vie et une modification de l'image de soi. C'est dans cette perspective qu'elle diffuse et va jusqu'à renforcer la quête active du plaisir et du divertissement, valeur autrefois jalousement préservée par une aristocratie soucieuse de cultiver sa distinction, mais que la bourgeoisie, dans sa vocation universalise, communique à l'ensemble de la société, dans l'élan d'un Second Empire voué, dix-huit années durant, à la gaieté parisienne¹⁵⁸.

L'étanchéité, qui était spatiale à l'époque aristocratique, devient sociale à la seconde moitié du XIX^e siècle : d'où une plus forte violence symbolique, et une domination plus évidente, ne serait-ce que dans la différence du moyen de transport : les classes populaires sont à pieds, aux Champs, quand la haute-bourgeoisie, en voiture, use de ceux-ci pour revenir du Bois, et s'afficher dans sa toute-puissance.

Maupassant met en avant l'inaction caractéristique d'une classe dont le personnage va être le représentant. Il est significatif qu'au début du récit soit privilégié l'emploi du pronom indéfini pour montrer la passivité du personnage, incapable d'aucune initiative :

¹⁵⁷ Maupassant, « À Cheval », *op. cit.* p.322

¹⁵⁸ Csergo, Julia, art. cité., p.147.

Puis, à vingt ans, on lui avait cherché une position, et il était entré, commis à quinze cents francs, au ministère de la Marine. Il avait échoué sur cet écueil comme tous ceux qui ne sont point préparés de bonne heure au rude combat de la vie, tous ceux qui voient l'existence à travers un nuage, qui ignorent les moyens et les résistances, en qui on n'a pas développé dès l'enfance des aptitudes spéciales, des facultés particulières, une âpre énergie à la lutte, tous ceux à qui on n'a pas remis une arme ou un outil dans la main.¹⁵⁹

L'inaction, caractéristique de cette classe, nous donne à lire le portrait en négatif de la future « classe de loisir » : celle-ci n'est pas l'aristocratie, mais une haute-bourgeoisie qui remplace l'aristocratie existante ; car le paradigme a changé. Là où l'aristocratie n'était pas industrielle, la haute-bourgeoisie voit sa richesse venir de cette industrie, et de la spéculation qui lui est liée. C'est-à-dire que l'aristocratie ne vivait pas dans le loisir, car la notion même de travail lui était étrangère : elle n'avait donc pas à faire montre de son inaction, puisqu'il était dans sa nature de ne pas travailler. À l'inverse, la théorie de Veblen met en avant le plaisir d'une classe sociale à pouvoir ne pas travailler, dans un monde où le travail est devenu indispensable. La consommation du « loisir ostentatoire » n'est que la dernière étape de la domination symbolique qu'impose cette classe qui a conscience de la pénibilité du travail :

On s'honorait {auparavant} en s'abstenant de tout labeur ; aujourd'hui la décence l'exige. Aux premiers stades de l'accumulation des richesses, on faisait la réputation sur la propriété elle-même, avec une insistance très naïve et très impérieuse à la fois. On se refuse à travailler pour bien montrer que l'on est riche ; en soulignant ainsi la dignité de la richesse, on est conduit à souligner plus fortement encore la dignité du loisir. *Nota notae est nota rei ipsius*. Selon les lois bien établies de la nature humaine, l'usage capte désormais ce qui n'était que preuve de richesse, en fait une réalité substantielle et l'impose à la pensée comme un ennoblissement et un mérite en soi ; dans le même temps, et par un processus identique, le travail productif se fait intrinsèquement démerite et indignité. L'usage en arrive à faire que le travail est non seulement perdu d'honneur aux yeux de la société, mais moralement interdit à l'homme noble et libre, et incompatible avec la vie vertueuse.¹⁶⁰

¹⁵⁹ Maupassant, *op. cit.*, p.322

¹⁶⁰ Veblen, *Théorie de la classe de loisir, op. cit.*, p.30.

6.1.1.3. Un nouveau rapport au travail et au loisir.

Il y a changement paradigmatique du fait de l'accélération du monde, car le loisir devient la possibilité affichée de prendre son temps dans une société entièrement vouée à la production :

Dans sa vie de loisir, la classe dominante s'abandonne, en apparence tout au moins, à son dégoût de tout travail productif ; ce loisir est censé rehausser le bien-être et la plénitude de sa vie.¹⁶¹

Mais cela suppose d'avoir la conscience de ce rapport ; or, Gribelin est réduit à travailler, sans comprendre que cela le condamne à être exclu de sa classe d'origine : là est la cause de sa ruine, il est « incompatible avec la vie vertueuse »¹⁶². Le travail dénature l'aristocrate, car comme le rappelle Veblen :

D'ordinaire, la classe de loisir est largement à l'abri des nécessités économiques dont la contrainte se fait sentir dans toute la société moderne industrialisée. Les nécessités de la lutte pour la vie sont moins dures pour cette classe que pour aucune autre.¹⁶³

Le loisir ostentatoire est donc une provocation face au labeur. Dans la nouvelle, on assiste ironiquement à cet accès au loisir, en la personne de l'ouvrière renversée : celle-ci semble devenue rentière, et affiche ostensiblement son désir de ne plus rien faire, puisqu'elle prend le plaisir de ne plus quitter son fauteuil et de manger à sa fin. Et quand Hector vient s'enquérir de son rétablissement, elle répond toujours : « Je n'peux pu r'muer, mon pauv' monsieur, je n'peux pu »¹⁶⁴. Maupassant est donc extrêmement sensible au caractère rituel et symbolique de l'accélération du monde, dont il aperçoit les conséquences dans la société et dans la vie des individus.

¹⁶¹ *ibid.*, p.42

¹⁶² *ibid.*, p.30

¹⁶³ *ibid.*, p.131

¹⁶⁴ Maupassant, *op. cit.*, p.327

6.2. La réduction du monde physique.

Surtout, le romancier nous permet de comprendre que la cause du sentiment d'accélération est avant tout physique : le monde va effectivement plus vite, et cette vitesse n'est pas assimilée. Un exemple est particulièrement éloquent de cette difficulté d'assimilation de la vitesse : l'utilisation des chemins de fer. Comme l'a montré Christophe Studeny¹⁶⁵, le rail a modifié de façon irrévocable le rapport à l'espace, en le rendant accessible plus rapidement. Le chemin de fer a tout simplement changé le rapport d'assimilation à l'espace, rendant contribuant à rendre celui-ci plus abstrait. En effet, l'espace et le temps ont perdu leur dimension humaine avec l'avènement de la vitesse. Hartmut Rosa analyse cette dimension de l'accélération, en évoquant la séparation entre un monde devenu « symbolique » et un monde « biologique »¹⁶⁶ : le monde biologique serait celui du rythme naturel, que le monde « symbolique » aurait tendance à nier.

On trouve les sources de cette dichotomie dans l'installation du rail, qui permet de passer d'un lieu – chargé d'expériences propres – à un autre sans aucune transition. Là réside l'expérience touristique, qui donne accès au lieu de loisir au Parisien : le lieu s'adapte au mode d'être, transformant ainsi le rapport au monde en un rapport consumériste. Le lieu est conçu comme un produit, et est aménagé comme tel, au service des individus. Ceux-ci le considèrent donc comme un objet, pour lequel ils paient, et qu'ils s'approprient : le « désir de relation » est devenu un « désir d'objet »¹⁶⁷. Comme Christophe Studeny l'écrit : « la pratique du lointain se banalise »¹⁶⁸, et note qu'« aller à Dieppe n'est plus un voyage »¹⁶⁹, selon Gustave Emmanuel Roy, administrateur des chemins de fer en 1878 : autant d'éléments qui tendent à illustrer une paradoxale réduction de l'espace avec l'extension des chemins de fers. L'historien rappelle ceci :

Marx, dans un chapitre du *Capital* consacré aux temps de circulation, note que le raccourcissement du voyage par la vapeur maintient souvent les écarts relatifs entre les places de production, la vitesse brouille la nature des relations spatiales, 'par suite du développement

¹⁶⁵ Studeny, *op. cit.*

¹⁶⁶ Rosa, *Résonance, op. cit.*, « Appropriation du monde et expérience du monde » p.112.

¹⁶⁷ Rosa, Hartmut, *Rendre le monde indisponible*, trad. Olivier Mannoni, éditions La Découverte, Paris, 2020, p.50

¹⁶⁸ Studeny, *op. cit.*, p.268.

¹⁶⁹ *ibid.*, p.236.

des moyens de communication et de transport, les différences relatives peuvent être déplacées de manière à ne plus correspondre aux distances naturelles.’’¹⁷⁰

Le jardin horticole est l’expression même de cette victoire du symbolique sur le biologique : Luisa Limido propose de considérer le jardin public comme un « voyage immobile », c’est-à-dire l’aboutissement du phénomène d’accélération décrit par Studeny ou Rosa. Le progrès technologique est tel qu’il abolit la différence spatiale ou temporelle, puisque l’on peut déplacer les biotopes vers l’habitant urbain : cet espace simultané (de l’expérience urbaine du promeneur et de la différence inhérente à l’espace exotique domestiqué) est finalement la marque du progrès. Le but du jardin est désormais d’exposer un savoir, en même temps que d’affirmer une victoire sur le temps de la Nature, auquel on n’a plus à se soumettre. N’exposant la fleur exotique que pour sa beauté, sa rareté, celle-ci devient une marchandise fétichisée, qui n’entre que dans la composition plus large d’un « paysage » : la nature est soumise à sa contemplation, hors de tout usage plus utilitaire. Le rapport esthétique qui s’impose suppose un cadrage et un contrôle de la nature, que les ingénieurs ont tendance à limiter dans sa caractéristique de *natura naturans*. Devenue objet d’exposition, la nature n’existe plus pour elle-même, elle n’est qu’un objet à regarder, à l’égal d’un tableau¹⁷¹.

Un exemple significatif de ce nouveau rapport à l’espace et au temps a lieu avec les Expositions Universelles, qui rendent le monde plus accessible et mieux connu¹⁷². Huysmans en rend un témoignage suffisamment éloquent en 1889. Alors qu’il achève sa promenade à l’exposition, il écrit :

L’on fait quelques pas encore ; mais, comme un rappel à la réalité, la porte de sortie se montre et l’on se retrouve hors du rêve, ébahi, dans la vie habituelle, dans l’incolore Paris qui semblait si loin.

Le coup de force de l’Exposition Universelle est de déplacer le monde entier à domicile, afin que le promeneur puisse faire le tour du monde en un espace-temps réduit. Le seul plaisir du regard, à l’abri de tous les dangers propres à chaque environnement, est valorisé dans l’ensemble de la promenade de Huysmans, qui a tout le loisir de décrire avidement le monde

¹⁷⁰ Studeny, *op. cit.*, « Éclatement des lieux », p.242.

¹⁷¹ Pour plus de renseignements sur cette question du paysage comme nature dominée, voir Rancière, Jacques, *Le temps du paysage*, Paris, La Fabrique, 2020.

¹⁷² Studeny, *op. cit.* p.272.

alentour, n'étant qu'à l'écoute de ses sens. La promenade est pleinement pittoresque, ancrée dès le début dans le regard du promeneur que nous suivrons au long de ce court texte, et qui se retrouve écrasé par une saturation sensitive :

L'on commence à ne plus savoir où l'on est, l'on regarde hébété ces kilomètres accumulés de pièces ; l'on marche dans des décombres, l'on butte dans des traverses ; l'immense usine haleine, bout, travaille d'arrache-pied pour être prête. Et l'on va rassasié, quand tout à coup la partie grandiose de l'Exposition se lève. On entre dans la galerie des machines, et les yeux harassés se rassèrent dans cette prodigieuse salle où la gloire de la fonte éclate ! Imaginez une galerie colossale, large comme on n'en vit jamais, plus haute que la plus élevée des nefs, une galerie s'élançant sur un jet d'arceaux boulonnés de fer, décrivant comme une sorte de plein cintre brisé, comme une sorte d'immense ogive qui rejoint dans les nuages ses vertigineuses pointes — et, là-dedans, sous le ciel infini des vitres, la vie terrifiante des machines, qu'à cette heure de formidables grues soulèvent dans les pénibles hiements des poulies fortes !

Le mot gigantesque vous assiège, vous obsède, devant l'exubérante grandeur de ce vaisseau si léger et si clair, malgré l'énormité de ses portants et de ses arcs. L'on sort, stupéfié et ravi, et alors si, voulant parcourir l'Exposition en son entier, l'on redescend le long de l'avenue de Suffren jusqu'au quai d'Orsay, l'on se heurte à d'étonnants contrastes ; l'on enfile l'étroite rue du Caire, une sente rétrécie bordée de maisons blanches à moucharabis, des maisons se touchant presque et faisant ventre et se saluant, avec leurs fenêtres treillissées de bois, leurs portes en forme d'oméga grec, leurs toits à terrasses ou à boules. Au-dessus de l'entrée de l'une d'elles est pendu un malheureux crocodile que le trajet avaria. Une partie de la mâchoire est, en effet, perdue, et l'autre, dénuée de dents, réclame un fidèle ressemelage qui bouche les fissures, comble les trous, réprime enfin l'invasion de l'étaupe qui sort de la gueule, comme les herbes folles d'un vieux mur.¹⁷³

Le détail final du crocodile est capital ici, puisqu'il signale aussi que dans le tableau sublime dépeint par Huysmans, tout doit convenir à l'harmonie du paysage. Or, ce détail final « réclame » réparation. Le plaisir de la promenade est menacé par cet accident de voyage : le crocodile n'est plus tant spectaculaire que simplement disgracieux. Tout n'est envisagé que selon un critère esthétique, qui rend le monde à la fois distant et consommable : l'exotisme est

¹⁷³ Huysmans, « Promenades à l'Exposition universelle », *Revue de l'Exposition Universelle de 1889*, Paris, L. Baschet, 1889.

celui inventé pour le plaisir du visiteur, bien plus qu'il n'est l'expression du danger du monde extérieur.

6.3. Un espace à consommer

Le monde a donc transformé son environnement comme un objet de consommation : on assiste à l'avènement de l'*homo economicus*, dont le rapport au monde est nécessairement agressif et distant, au sens où le monde ne peut être qu'approprié, c'est-à-dire acheté pour devenir nôtre : Rosa voit l'accomplissement culturel de la modernité dans le fait d'avoir « perfectionné l'aptitude humaine à mettre le monde à distance et à y ouvrir un accès permettant de le manipuler ». ¹⁷⁴ Selon lui, le rapport à la nature s'en trouve profondément modifié, amenant à un rapport non plus utilitariste, mais consumériste : c'est véritablement à cette période que se joue l'invention du concept même de Nature, opposé à celui de Culture, selon le sociologue :

En accord avec Gernot Böhme et Barbara Muraca, on reprochera en somme à l'esthétique bourgeoise romantique, d'une part, de n'appréhender la rencontre avec la nature que sous sa forme extraquotidienne et d'autre part, d'exagérer l'aspect contemplatif et pathique de la relation résonante aux dépens de sa dimension intentionnelle. Car la nature devient alors ce que les hommes de la modernité tardive « consomment » le dimanche en forêt ou pendant les vacances à la mer. À devenir ainsi un simulacre de résonance, l'esthétique de la nature non seulement ne corrige pas les effets destructeurs du rapport moderne à la nature, mais elle favorise au bout du compte la « destruction de l'environnement » qui hante les débats de la modernité tardive, en compensant (en apparence) la perte de cette sphère de résonance constitutive de la modernité qu'est la nature par sa conservation dans des réserves culturelles.

Les pratiques ici décrites perpétuent l'idée d'une sphère de la nature opposée à la sphère sociale. ¹⁷⁵

Cette séparation des lieux qui devient une séparation des usages, par la différenciation de la sphère « naturelle » et de la sphère « sociale », si elle est pertinente dans la représentation qu'offre de nombreux romans, est cependant à nuancer. La création des espaces verdoyants sous Alphand tend en réalité à amoindrir la séparation entre l'espace urbain et l'espace naturel. Plus exactement, il faut entendre dans l'élaboration de la modernité à la fois une entreprise

¹⁷⁴ Rosa, *Rendre le monde indisponible*, op. cit., chap. 4, « le monde comme point de résonance », p.41.

¹⁷⁵ Rosa, *Résonance*, « les axes verticaux de résonance », p.318.

d'une exploitation touristique de la nature, en même temps que celle d'une d'exploitation urbaine et quotidienne. Les grands travaux ont pour fonction d'inscrire la nature dans le quotidien, et donc de l'urbaniser, selon l'expression de Chiara Santini¹⁷⁶. Cette inscription de la nature dans la ville contribue à uniformiser les usages de cette nature « urbaine », nature qui est appréhendée selon les mêmes aménagements dans l'exploitation touristique. Davantage, cette nature présentée comme une attraction à l'intérieur du nouvel espace urbain, est en réalité pensée selon des usages semblables à ceux de la ville, c'est-à-dire qu'elle est à la fois un espace dominé en même temps qu'un espace d'exposition de soi :

Et, enfin, on expose la Ville, on la contemple à partir des jardins : le nouveau paysage urbain est à contempler à l'intérieur des jardins. Enfin, la société, la nouvelle bourgeoisie, fréquente et se donne rendez-vous dans ces lieux : elle s'expose comme produit de cette modernité ; elle se rencontre dans les jardins, et en même temps elle bouge dans les différents espaces. Les lieux publics comme les grands magasins sont créés en même temps que les jardins : ils forment les lieux de la foule démocratisée, avec ces lieux faits pour elle, obéissant à une exigence, à un désir. Un fil rouge se voit pour ces lieux, où la bourgeoisie apprend son mode de vie, son mode de représentation : où elle apprend à vivre. Et dans ces lieux, la marchandise, comme les végétaux, les immeubles, comme les vestiges historiques, sont tous aménagés de la même façon : exposés à l'intérieur de ces espaces.¹⁷⁷

Julia Csergo insiste elle aussi sur cette manière de soumettre les lieux à un usage d'abord intérieur, celui du spectacle à regarder, où tous les éléments naturels sont « citadinisés »¹⁷⁸ tout en inspirant une autre sociabilité et un autre rapport à la ville, grâce à l'installation des bancs publics qui étaient l'apanage des jardins : ils permettent de considérer la ville comme un spectacle à contempler, à l'image d'un tableau, en même temps qu'ils fournissent un temps de pause. Ils forment donc l'un des premiers modes d'accès et d'appropriation de la ville.¹⁷⁹

Le Bois est l'équivalent verdoyant des boulevards ; le Fleuriste d'Auteuil obéit à la même logique que celle des grands magasins, espace symbolique du consommateur qu'est devenu le citadin moderne : ils donnent un spectacle. Pour reprendre les mots de Chiara Santini :

¹⁷⁶ Santini, Chiara, *Adolphe Alphand, op. cit.*

¹⁷⁷ Voir Chiara Santini et Luisa Limido, « 'Raison et Sentiment du Paysage urbain', Adolphe Alphand et son équipe », Conférence organisée dans le cadre du Colloque commémorant le bicentenaire d'Adolphe Alphand, 25 novembre 2017, en ligne sur : <https://www.youtube.com/watch?v=4DyX2Kfgymk>.

¹⁷⁸ Csergo, art. cité, p.136.

¹⁷⁹ *ibid.*

Dans ces espaces d'exposition de la vie moderne, la bourgeoisie se donne rendez-vous et se montre : la société « consommatrice » de l'espace du jardin se constitue elle-même en « objet », autre symbole de la modernité, qui en tant que tel s'exhibe dans ces lieux créés pour elle. La société du Second Empire trouve donc dans le jardin haussmannien un décor en même temps qu'un lieu d'exposition¹⁸⁰

6.4. Le grand magasin : un espace où se promener, un espace où consommer.

Un espace est représentatif du nouveau rapport de l'individu à la marchandise dans la seconde moitié du XIX^e siècle : il s'agit du grand magasin. Luisa Limido a montré comment les espaces verdoyants étaient pensés de la même manière que l'étal des grands magasins, selon un principe d'exposition de la marchandise précieuse qui contribue à la rendre spectaculaire. Les bourgeois vont au jardin comme au spectacle, ce qui permet selon l'historienne d'établir un paradigme consumériste de la société du Second Empire : le jardin est conçu comme « une totalité à exposer »¹⁸¹, et les usages des promenades dans les espaces verdoyants contribuent à la définition du mode d'existence du parisien, et à la diffusion des modes qui vont être connues dans le monde. La ritualisation de la classe de loisir, avec ses horaires fixés et ses codes¹⁸² se fait dans ces espaces publics, où l'on va voir le beau monde.

Ce paradigme consumériste est l'objet des travaux d'Anthony Galluzzo, qui assimile la période du Second Empire à la « fabrique du consommateur ». Il rappelle un élément qui trouve un écho significatif avec les analyses de Luisa Limido : celui de la puissance prescriptive du grand magasin dans l'organisation d'une forme de vie :

Dans son histoire du Bon Marché, Michael B. Miller écrit que le grand magasin « devint un instrument bourgeois d'homogénéisation sociale, de diffusion des valeurs et du style de vie de la haute bourgeoisie parisienne au sein de l'ensemble de la classe moyenne française. Il y

¹⁸⁰ Chiara Santini, « “De la science et de l'Art du paysage urbain” dans *Les Promenades de Paris* (1867-1873), traité de l'art des jardins publics », dans *Jean-Charles-Adolphe Alphand et le rayonnement des parcs publics de l'école française du XIX^e siècle*, Actes de la Journée d'Études du 22 mars 2017, organisée par l'École du Breuil, 2017, en ligne sur : <https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Monuments-Sites/Documentation/Actes-de-colloque/Actes-Journee-d-etude-2017-Jean-Charles-Adolphe-Alphand-et-le-rayonnement-des-parcs-publics-de-l-ecole-francaise-du-XIXe-siecle>

¹⁸¹ Voir Chiara Santini et Luisa Limido, « “Raison et Sentiment du Paysage urbain” », Adolphe Alphand et son équipe ».

¹⁸² Csergo, Julia, art. cité, p.136

parvint [...] en devenant une sorte de manuel culturel de base. Le Bon Marché indiqua aux gens comment ils devaient s'habiller, se meubler et occuper leurs loisirs [...]. Il montra comment vivaient ceux qui avaient réussi, qui voulaient ou étaient en voie de réussir ». Les grands magasins vendaient des marchandises consubstantielles au style de vie bourgeois, ils vendaient une identité de classe.¹⁸³

Galluzzo trouve, entre autres, dans le roman *Au Bonheur des Dames*, une illustration remarquable de cette nouvelle société. L'exemple de madame Guibal est à rappeler : elle parvient à maintenir un « pas de promenade » dans la foule, sans jamais rien acheter, sous l'œil mécontent de Hutin¹⁸⁴ : sa capacité à pouvoir ne pas consommer dans l'espace consacré est révélatrice de son *habitus*, sa capacité à se distinguer des usages pour afficher sa domination. Le grand magasin est le miroir de la société réelle. Cependant, il faut garder à l'esprit les légers anachronismes du roman de Zola, comme le rappelle Sophie Guermès, même si la chercheuse reconnaît que l'écrivain « a médité très tôt sur ce qu'on nomme de nos jours "la société de consommation" et le bien-être qu'elle est censée apporter »¹⁸⁵ :

Les historiens qui étudient de nos jours le Second Empire sont plus modérés : selon eux, à la fin du règne de Napoléon III, l'influence des grands magasins est encore réduite, et « *les commerçants se contentent le plus souvent de modestes échoppes où ils travaillent sans salarié, puisqu'en 1886 la "population active" du commerce se compose de 700 000 patrons pour seulement 244 000 employés. (...) Au total, tout montre que le poids du passé l'emporte lourdement* ». ¹⁸⁶

Galluzzo considère que la société capitaliste du Second Empire a récupéré les modèles marginaux des dandys, flâneurs et bohèmes, pour en faire les modèles de la consommation nouvelle : celle d'oisifs heureux de l'inutilité des objets dont ils disposent. Ce proto-modèle au « loisir ostentatoire »¹⁸⁷ analysé par Veblen, s'il est pertinent, nous semble cependant à nuancer sur un point. L'ensemble de l'analyse de Galluzzo repose sur une « lutte de domination » par l'intermédiaire de la maîtrise des signes extérieurs et des codes (l'auteur va même jusqu'à parler

¹⁸³ Galluzzo, Anthony, *La Fabrique du Consommateur, une histoire de la société marchande, « l'invention du shopping »*, Paris, éditions Zones, 2020.

¹⁸⁴ Zola, *Au Bonheur des Dames*, ed. S. Guermès, Paris, Librairie Générale Française, 1998, p.163.

¹⁸⁵ *ibid.*, « Préface », p.16.

¹⁸⁶ *ibid.*, p.23 ; la citation est extraite de Alain Plessis, *De la fête impériale au mur des fédérés*, Paris, Le Seuil, coll. « points », p.129.

¹⁸⁷ Veblen, *op. cit.*

de « guerre des signes »¹⁸⁸). Galluzzo suppose que l'enjeu du paraître obéit à l'enjeu réglé d'une scène sur laquelle on s'expose de façon consciente afin d'afficher son pouvoir :

Pour se positionner sur l'échelle du paraître, la bourgeoisie doit maîtriser la grammaire complexe des styles ; comprendre comment combiner harmonieusement les bonnes étoffes et les beaux objets. Cette grammaire des styles, complexe et mouvante, nécessitait un travail d'apprentissage, qui échoyait toujours à la maîtresse de maison, préposée à ce gaspillage de temps et de substance. Au besoin, l'épouse s'appuyait sur des manuels de savoir-vivre, ou s'adjoignait les services d'un tapissier-décorateur, l'aidant à distinguer le bon goût du vulgaire.¹⁸⁹

Or, il nous semble que l'auteur tend à minimiser le caractère inconscient de l'aliénation face à la marchandise. Plus exactement, Galluzzo nous semble confondre « désir » et « envie », supposant implicitement que le désir est quelque chose d'extrêmement conscientisé : jamais le terme de « désir » n'est défini dans son ouvrage, et de ce hiatus vient la principale réserve à l'égard de sa recherche et de son rapprochement entre le modèle du dandy et le modèle du consommateur. Il nous semble que, à l'inverse, le dandy est à lire comme la réaction à un mode de consommation reposant sur l'inconscient¹⁹⁰. Le propos de l'universitaire n'énonce pas clairement le fonctionnement du modèle capitaliste en place : ce modèle a-t-il récupéré le modèle du dandy en pervertissant son usage, ou a-t-il repris et généralisé un rapport à la marchandise qui était déjà fétichiste ?

Car, loin d'être un proto-consommateur moderne, le dandy est un anti-consommateur, puisqu'il s'inscrit dans un rapport conscient à la marchandise, qui est justement l'exact inverse du consommateur qui obéit à ses désirs. L'idée d'un apprentissage du style, analysée par l'auteur, ne rend pas compte du degré de singularité nécessaire à l'expression du dandy : c'est en ce sens que celui-ci est un anti-consommateur, à l'inverse de la maîtresse de maison. La consommation est un phénomène de masse, non un principe de singularisation.

Galluzzo, en revanche, analyse de façon remarquable le rapport que les grands magasins ont initié aux sens, dans ce qu'il nomme une « technocratie de la sensualité »¹⁹¹. Ainsi, selon le

¹⁸⁸ Galluzzo, *op. cit.*, « l'économie de la valeur-signe et la tension distinction-affiliation ».

¹⁸⁹ *ibid.*

¹⁹⁰ Bourdelle, Édouard, « Du promeneur au flâneur, s'adapter à la ville nouvelle dans *Le Spleen de Paris*. », *Fabula / Les colloques*, Écritures de la promenade (1750-1860), <http://www.fabula.org/colloques/document7082.php>.

¹⁹¹ *ibid.*, « La science de l'étourdissement »

même principe que le jardin, le grand magasin se caractérise par sa capacité à être un lieu multiple simultané : il rompt aussi les différences spatio-temporelles, devenant le lieu allégorique de la vitesse, par sa capacité à saturer le visiteur de perceptions diverses. Le lieu de vente devient le lieu d'une « aventure perceptuelle »¹⁹². En travaillant à l'étourdissement sensoriel du consommateur, le grand magasin crée un phénomène d'immersion perceptuelle, qui est aussi à l'œuvre dans l'organisation spatiale de la promenade. L'écoute des sens, qui influence le désir comme l'expression d'un inconscient, est en réalité un des enjeux notables de l'organisation du jardin public, à travers le travail du *pittoresque*, élément esthétique censé favoriser le dépaysement intérieur du promeneur dans un lieu qui lui est familier, en instaurant un temps de pause pour la contemplation. Cette attention aux sens est d'autant plus importante qu'elle est pensée en contrepartie de la foule dans l'exercice de la promenade : le pittoresque favorise la rêverie, et permet justement un isolement heureux de la foule, un temps de repos au milieu d'une promenade souvent bondée. Cet élément favorise justement la coprésence de l'individuel et du multiple, permettant de faire du jardin public un espace privé malgré son caractère public. Ce point est une des choses flagrantes du travail d'aménagement d'Alphand dans les promenades publiques, celui-ci veillant à ce que l'espace urbain puisse devenir un espace familial¹⁹³.

Or, le grand magasin diffère de la promenade, sur ce point qu'il constitue un espace d'où on ne peut s'extraire de la foule. En ce sens, le grand magasin forme la continuité du boulevard, au sens où il n'y a aucune rupture entre l'extérieur et l'intérieur : la foule est omniprésente, et étouffe le personnage qui s'y trouve. Là où le jardin public crée l'espace d'un écart par rapport à la ville, parce que la ville peut désormais respirer malgré la foule (c'est même la valeur du jardin des Tuileries pour Denise), le grand magasin condense la foule dans l'espace de la promenade : car la ville est un espace où les sens sont saturés.

Au Bonheur des Dames illustre parfaitement cette exacerbation des éléments de la promenade dans l'espace restreint du grand magasin : Madame de Boves ressent le « besoin sensuel d'enfoncer les mains dans les tissus »¹⁹⁴ à la fin de sa promenade dans le magasin. Le désir tactile est la conséquence d'un étourdissement perceptuel. En mettant en avant le désir

¹⁹² *ibid.*

¹⁹³ Nous renvoyons à notre étude sur « les corps dans la ville » et le caractère prescriptif de l'usage des promenades chez Alphand ; « Usages de la ville, usage du corps, *Les Promenades de Paris*, d'Adolphe Alphand », article de la revue *Arts et Savoirs*, n°16 « Des Corps dans la ville », dir. Axel Hohnsbein, <https://journals-openedition-org.proxy.rubens.ens.fr/aes/4122>

¹⁹⁴ Zola, *Au Bonheur des Dames*, *op. cit.*, p.499.

charnel de la marchandise, Zola rend bien compte que la déambulation dans un espace d'attraction crée un désir d'appropriation. D'ailleurs, les promenades aux Tuileries, dont Denise et Pépé sont coutumiers, obéissent à cette même logique de plaisir et de divertissement fiduciaire : Denise se reproche par exemple d'avoir dépensé aux Champs-Élysées, pour faire plaisir à son frère¹⁹⁵. Zola révèle par là qu'aucun divertissement n'est gratuit : sortir avec Pépé suppose d'acheter du pain d'épice, une pelle, puis d'aller voir Guignol.

Mais cet espace n'est pas le seul lieu où la promenade n'est jamais « gratuite » : les activités sont multiples dans les espaces verdoyants, évoquant une rentabilité économique qui leur incombe. Nul espace n'est gratuit, au sens où il suppose une exposition de soi qui est souvent coûteuse, et au sens où il marque aussi la possibilité de participer à des attractions qui coûtent de l'argent. Encore une fois, Mme Guibal, dans *Au Bonheur des Dames*, parvient à assurer sa supériorité dans l'espace public parce qu'elle parvient à y « maintenir un pas de promenade »¹⁹⁶, et qu'elle parvient à s'afficher comme résistante au flot commun de la foule dispendieuse : elle n'achète pas, et résiste ainsi à la stratégie de Mouret. Elle est aussi l'exacte illustration de la classe de loisir, ostentatoire, qui parvient à assurer sa domination dans un espace où la mixité sociale est non seulement un fait, mais plus encore une nécessité. C'est parce qu'elle se mêle au flot qu'elle parvient à montrer sa domination. Cette caractéristique de la distance rejoint encore le lot de la parfaite bourgeoise, qui parvient par cet intermédiaire à afficher son dégoût des autres, et à faire valoir son jugement de goût.

Comme la promenade en général, le grand magasin reprend l'*habitus* de classe de la bourgeoisie pour affirmer la supériorité de celle-ci sur le monde alentour. Il y a donc une uniformisation d'une pratique, puisque celle-ci obéit à un usage qui a pour but d'affirmer la domination d'une classe sur le monde alentour. Cette logique, qui est celle d'une appropriation du monde tenu à distance, les écrivains y sont particulièrement sensibles, et y perçoivent le risque d'une perte d'un rapport enchanté au monde, en même temps que le risque d'une perte d'individuation. Huysmans perçoit cette difficulté que pose l'avènement économique. On peut le voir dans un texte, publié de façon posthume, et légèrement postérieur à la fin de la période étudiée : *La Vierge noire de Paris*, narrant une promenade de Huysmans. De retour dans l'actuel quartier de Sèvres-Babylone, l'auteur constate l'expansion phénoménale du Bon Marché :

¹⁹⁵ *ibid.* p.183.

¹⁹⁶ *ibid.*, p.163.

Et cependant ce quartier, jadis si placide et quasi désert, est devenu une bruyante halle ! A mesure qu'il s'est étendu, le Bon Marché, que je connus minuscule, a attiré tout autour de lui les foules ; et c'est maintenant un tohu-bohu de voitures et de tramways, un va-et-vient affairé de paquets et de femmes ; mais, si vous franchissez la porte de l'un de ces deux monastères, c'est fini ; Paris n'est plus ; vous êtes à la campagne, très loin ; et, à certains moments du jour, cet aspect particulier, cette senteur spéciale de province et de cloître débordent de l'intérieur même de ces maisons dans la rue.¹⁹⁷

Le tableau du quartier est éloquent, et ne laisse guère de doute sur les intentions de Huysmans : il constate l'accélération du monde, par l'antithèse du désert et de la halle. Et il assimile cette accélération au chaos (le *tohu-bohu*), au mouvement perpétuel, et au bruit. On retrouve les éléments traditionnels pour décrire Paris et son extension inéluctable. Il est en ce point intéressant de voir comment l'auteur construit un monde parallèle, niant Paris par magie grâce à une juxtaposition et à une asyndète qui ne font qu'augmenter la dichotomie de l'espace marchand et de l'espace religieux. On oppose à Paris un envers, un lieu qui a valeur de refuge, à défaut de pouvoir résister à son expansion. Ce point est essentiel : il montre la difficulté d'exister dans Paris. Il faut porter attention à la manière de personnifier Paris dans l'extrait : « Paris n'est plus », pose la capitale comme un être à part entière, dont l'existence est comme un parasite : il s'étend, inlassablement ; seule une intervention divine (le refuge du monastère) peut le faire disparaître. Paris est donc une menace, d'après cet extrait : par des éléments qui sont ceux de l'absence d'ordre : la foule, les affaires, le bruit, tout ce qui renvoie à la marchandise – le détail, ironique et misogyne, du « va-et-vient affairé de paquets et de femmes » est à noter ; ces femmes s'inscrivent dans la comparaison implicite avec les sœurs de charité. Mais elles réduisent aussi ces lieux à des activités de strict loisir, et d'inutilité : un lieu où les femmes vont. Or, il faut être sensible à l'absence même de portrait, sinon celui de Paris en lui-même, que donne à lire Huysmans. La suite du texte donne à voir des individus, les pauvres et les miséreux :

Tel, le matin, vers dix heures, l'établissement des Dames de Saint-Thomas-de-Villeneuve ; aux oeuvres de vanité des puissantes industries qu'il avoisine, il oppose les œuvres de Miséricorde. Une troupe d'infirmes et de loqueteux s'engouffre sous ses portes ; et des sœurs pansent les blessures, guérissent sans opération les panaris et rafraîchissent avec du linge blanc

¹⁹⁷ Huysmans, *La vierge noire de Paris. De Tout*, Paris, 1902.

les plaies ; puis tous ces malheureux passent devant un guichet dont le caissier est une religieuse, plus pâle que les hosties qu'elle découpe et que les cierges qui l'entourent, et celle-là, au lieu de recevoir de l'argent, en donne et distribue à chacun du pain.¹⁹⁸

La description minutieuse des actions des religieuses les identifie aux œuvres de miséricorde : il donne un sens à leur vie, en précisant chaque action, et en soulignant leur nécessité. La gratuité est ici la valeur cardinale de l'œuvre de miséricorde : il n'y a pas d'argent dans les monastères ; et le « pain » qui remplace l'argent du guichet a une valeur symbolique et christique, instaurant un échange authentique face à un échange vicié, dans la perspective chrétienne de l'écrivain.

Enfin, Huysmans établit une différence éthique et existentielle entre la ville nouvelle et le temps éternel du fait religieux. Si ces portraits en action montrent, à l'évidence, l'accord de l'auteur à l'égard des actions religieuses, ils révèlent aussi la crainte de Huysmans d'une perte de soi dans la marchandise. Pour mieux souligner le fétichisme de la marchandise, et le fait que l'on confond l'objet et la femme dans les grands magasins, qui dans le chaos général sont inidentifiables, il insiste sur chaque action des sœurs. La comparaison a évidemment une valeur élogieuse, mais aussi une valeur critique : il montre la perte de ses contemporains dans les actions de vanité, car nul ne se distingue dans cette fluidité qui est devenue terrifiante pour le provincial qui retourne à Paris. Le rythme de l'éternel, seul refuge face à l'accélération du monde selon Huysmans, illustre bien que la capitale est soumise à un nouvel ordre du monde : le séculier, le fiduciaire, prend la place, urbaine, de l'éternel. Huysmans, à la fin de notre période, rend compte de cette transformation de Paris comme un espace économique de consommation.

¹⁹⁸ *ibid.*

II. « Se donner le temps » : nouvelles modalités du regard.

... Je ferais une ville modèle — ou plutôt une ville spécialisée dans le calme, et le travail personnel soigné et achevé, — manuel ou non.

Seraient rigoureusement proscrits ou proscrites de cette ville les machines qui font du bruit, les nouvelles, la publicité, le cinéma, les appareils de radio, le téléphone dans les demeures — et la politique.

D'une façon générale, tout ce qui accélère brutalement l'existence et interrompt le cours des idées ou des occupations — et donne à toute vie l'allure d'un esprit inquiet.

De plus, un contrôle rigoureux serait exercé sur les choses à vendre — dont la qualité serait surveillée — et parfois la nature. Tout aliment serait défendu, qui serait produit en usines. Les apéritifs, les conserves.¹

¹ Valéry, Paul, *op.cit.*, « Histoires Brisées », « Fragments », p.463.

Nous avons rendu compte du rituel de sociabilité que constitue toujours la promenade sous le Second Empire et aux débuts de la III^e République. Parmi nos critères relevés, nous avons insisté sur la dimension « pittoresque » de la promenade moderne, et des ambivalences que cette contemplation pouvait révéler chez certains personnages de romans. Ce dont la marche du promeneur rend compte, en dehors de sa stricte dimension « oisive », c'est d'une démarche de « regardant ». Les parisiens sont à Paris ce qu'Ampère était à New-York : les touristes de leur propre ville. Avant d'interroger la dimension « pittoresque » de Paris mise en avant par les pouvoirs publics, nous verrons comment le regard du promeneur est aussi une pratique du regard, qui répond à un code et à un savoir-faire, dont le regard du touriste serait le parangon.

1. Paris-Guide, l'encyclopédie parisienne, par des Parisiens, pour des Parisiens.

Le *Paris-Guide*² est, à cet égard, révélateur de cette modification du regard sur Paris qu'ont engagé les grands travaux haussmanniens³. Publié en 1867 à l'occasion de l'Exposition Universelle, il s'agit d'un livre monumental, bien plus que d'un guide pratique : il relève davantage de l'encyclopédie et du recueil de points de vue sur Paris, envisagés selon des toponymes spécifiques. En effet, les dimensions de l'ouvrage n'ont rien du petit format d'un guide Baedeker ou d'un « guide complet de l'étranger », disponibles pour toutes les grandes villes du pays dès 1865 : « *Paris-Guide* totalise plus de deux mille pages en deux volumes in 8°, le premier intitulé *Science et Art* et le second *La Vie*. »⁴ ; « ce sont deux très gros volumes de 2 135 pages, accompagnées de différents suppléments, et 120 illustrations »⁵.

De plus, le *Paris-Guide* surprend par la liste de grands noms qui le composent : outre la monumentale préface de Victor Hugo, le lecteur trouve les plus célèbres littérateurs et

² *Paris-Guide, par les principaux écrivains et artistes de la France*, 2 Tomes, Première partie, « La Science – L'Art » ; Deuxième partie, « La Vie », Préface de Victor Hugo, Paris, Librairie Internationale, 1867.

³ « Chaque tome porte, après la table des matières, plusieurs pages couvertes du paraphe des auteurs y ayant collaboré. Guide historique, administratif, poétique, artistique de Paris, à l'usage des étrangers, des provinciaux, mais également, et l'on est tenté de dire essentiellement, des Parisiens... » Verdet, Corinne. « Introduction », *Paris-guide par les principaux écrivains et artistes de la France*, Paris, La Découverte, 1983, pp. 5-12.

⁴ *ibid.*

⁵ Poyet, Thierry. « 7. Le *Paris-Guide* de 1867 : politiques d'écrivains », Philippe Antoine éd., *La France en albums. (XIX^e-XXI^e siècles)*. Hermann, 2017, pp. 105-117.

littératrices, ainsi que l'élite savante de l'époque. Outre Hugo, Théophile Gautier, Paul Féval, George Sand, Jules Claretie, Champfleury, Alphonse Karr, Jules Janin, Paul de Kock, Sainte-Beuve, Michelet, Louis Blanc, Arsène Houssaye, Berthelot, Viollet le Duc, Alexandre Dumas, Taine... constituent quelques-uns des rédacteurs⁶. Ce fait n'est pas isolé : on trouve un grand nombre d'écrivains dès 1855 avec *Paris chez soi*⁷ édité par Paul Boizard, ou encore *Paris et les Parisiens*⁸, dirigé par Théophile Gautier lui-même. Cependant, l'ouvrage dirigé par Louis Ulbach mérite que nous nous y arrêtions plus précisément⁹, voire le considérons comme le modèle du genre : d'abord pour sa monumentalité, ensuite pour sa cohérence scientifique et encyclopédique, enfin pour sa valeur revendiquée de « guide ».

Nous l'avons dit, la taille ainsi que le nombre de contributeurs distingue le *Paris-Guide* du reste de la production des guides de l'époque. Le format de l'ouvrage en fait un livre à lire davantage qu'un livre à transporter et à consulter une fois sur place. Cela contribue à une certaine pragmatique de la lecture et de la marche dans la ville qui en découle : les informations accumulées dans un tel livre n'ont pas d'utilité immédiate pour le lecteur, mais sont autant d'indices diffus du témoignage dont il nous est fait part. On pourrait presque dire que la monumentalité de l'œuvre est à l'image de la ville qu'on ne saurait parcourir en quelques jours : le temps est donc une donnée essentielle de cette publication. Le lecteur parcourra Paris, après avoir lu un chapitre du *Paris-Guide*, non pour retrouver ce qui est exactement écrit sur l'instant de la lecture, mais pour avoir une expérience semblable à celui qui écrit : il s'agit d'apprendre, grâce à un regard d'expert ou d'amateur éclairé.

Un exemple d'expert est identifiable avec le chapitre sur « L'Art à Paris », rédigé par Taine. L'ensemble se constitue d'une promenade au musée, où l'écrivain s'affiche comme *cicerone* d'un touriste de ses amis, « le Comte N... (...) un vieil Italien, riche, amateur de

⁶ « Louis Ulbach, directeur de la Revue de Paris et auteur de pamphlets féroces contre l'Empire, a supervisé l'ensemble de la réalisation. Il a établi l'aptitude de chaque personnalité à faire vivre une institution, un quartier ou un monument déterminés, chacun étant en quelque sorte le spécialiste du chapitre sur lequel il règne. Là réside une des grandes originalités de Paris-Guide. C'est ainsi qu'aux côtés de Michelet (« Le Collège de France »), de Sainte-Beuve (« L'Académie française »), de Viollet-le-Duc (« Les églises à Paris »), on voit figurer Edouard André, chef des cultures de la Ville de Paris (« Les jardins à Paris »), Alfred Meyer, architecte-voyer adjoint de la Ville (« La canalisation souterraine »), Emile de Girardin, célèbre fondateur de La Presse (« Les journaux politiques quotidiens de Paris »)... » Verdet, Corinne, « Introduction », *op. cit.*

⁷ *Paris chez soi revue historique monumentale et pittoresque de Paris ancien et moderne*, Paris, P. Boizard, 1855.

⁸ Gautier, Théophile (dir.), *Paris et les Parisiens au XIX^e siècle, mœurs, arts et monuments*, Paris, Morizot, 1856.

⁹ Corinne Verdet le considère aussi comme livre capital, d'où notre attention au texte.

peinture »¹⁰, qu'il emmène visiter les musées. Il est significatif que Taine, dans le passage qui suit, ne s'applique pas à décrire ce qui est vu, mais plutôt à présenter un lieu refuge pour le parisien fatigué de la ville ; l'expérience de la ville, et du lieu spécifique qu'il visite, prime sur le savoir académique :

Aux jours d'été, quand le soleil darde et qu'au dehors la poussière du quai tourbillonne sur la fourmilière des passants, il est doux de passer ici une heure ; l'arrangement des couleurs et la paix des formes simples sont un refuge pour les yeux blessés par l'agitation tumultueuse de la multitude affairée, par les physionomies narquoises ou affinées de promeneurs inquiets, par la laideur active et inépuisable de l'œuvre et de la vie parisienne. – Si l'on veut achever son rêve, on monte les deux escaliers de la bibliothèque, et l'on se trouve dans un promenoir copié sur les loges du Vatican. Sauf en septembre, qui est le mois des Anglais, on y est seul, et dans le silence, sous l'air froid des voûtes de pierre, on est heureux pendant une heure. On peut regarder cette copie, même après avoir vu le Vatican.¹¹

Le propos ici tenu est celui d'un Parisien, qui cherche justement, par l'intermédiaire du musée, la possibilité de fuir Paris : au Louvre se trouve un autre Vatican... Un usage pratique et idéologique de l'Art à Paris est donc exposé. Celui-ci a la valeur d'un « refuge pour les yeux », et Taine d'insister sur la valeur échappatoire, proche de la rêverie, que constitue le musée : deux escaliers suffisent à « achever son rêve ». Qui plus est, on a bien un habitué du lieu, qui connaît même le calendrier favorable à l'expérience décrite : l'été, plutôt que septembre, par exemple. Le guide donne à lire l'expérience – c'est-à-dire le savoir pratique propre au Parisien – bien plus qu'une accumulation de savoirs objectifs qui décriraient le promenoir précisément, au risque de faire perdre sa fonction première au lieu : être un lieu de promenade.

Le texte de Victorien Sardou, « Paris en promenade », montre un autre exemple de cette volonté du guide d'offrir, avant tout, le témoignage d'un individu, dont l'expérience du lieu fait la qualité et la singularité. En même temps, l'auteur affiche le désir du promeneur : être seul. La possibilité de s'isoler du monde est l'apanage du vrai parisien. L'anecdote personnelle qui suit, sous la forme d'un souvenir entièrement lyrique, achève de faire de l'écrivain une personnalité incarnée, avec laquelle nous pourrions dialoguer.

¹⁰ Taine, « L'Art à Paris », *Paris-Guide*, I, *op. cit.* pp. 845-855, p.845.

¹¹ *ibid.*, p.846

Je n'oublierai jamais quelle vive émotion accueillit ma première entrée dans ce parc, que je n'avais connu jusque-là qu'en peinture. Le jour baissait ; il tombait une de ces petites pluies fines, continues, qui n'ont pas la verve tapageuse des bonnes ondées ; mais la mélancolie flasque du brouillard. Les deux beaux vases de Jouvenet qui ornent encore les deux pilastres désignent assez la place de l'ancienne grille. Je poussai une petite porte, et le seuil franchi, qui, pilastres à part, est celui d'une ferme... quelle grandeur ! quelle solitude ! quelle tristesse !¹²

On comprend l'influence de Stendhal dans l'écriture du guide moderne : la valeur objective du savoir est insuffisante, réclame au contraire un supplément d'âme qui achèvera de donner envie au lecteur d'aller visiter le lieu décrit. C'est par la richesse de l'expérience vécue, et partagée, qu'est créé le désir de la marche. Le début du texte de Sardou participe aussi de cette érotique de la promenade :

Êtes-vous marcheur intrépide ?... Fait-il un de ces clairs soleils qui invitent à courir les champs ? Et vous plaît-il de connaître la région la plus pittoresque et la plus riche en souvenirs, de tous ces environs de Paris, si justement vantés ?...¹³

L'épithète « intrépide », enthousiaste et ironique pour caractériser un marcheur de la proche banlieue, l'adresse directe au lecteur, l'usage des superlatifs, l'hyperbole qui parcourt toute cette introduction, l'accumulation des interrogatives : autant d'éléments qui tendent à donner envie au lecteur d'aller à Louveciennes. Le régime de l'adresse interrogative oblige à un échange direct entre auteur et lecteur, dans une perspective dialogique qui est le propre du *Paris-Guide*. Ce livre n'a qu'un but : donner à son lecteur le désir de parcourir la ville.

1.1. Une préface pour l'éternité.

À cet égard, la préface faite par Victor Hugo n'a pas qu'une fonction politique. En effet, au vu de la diversité des contributeurs, nous ne parvenons pas à connaître l'idéologie sous-jacente à la publication d'un tel guide. L'éditeur, Albert Lacroix, fondateur de la Librairie Internationale, laisserait penser qu'il s'agit d'un livre publié contre le régime¹⁴. Mais cela est la seule information que nous sommes parvenus à récupérer au cours de nos recherches.

¹² Sardou, « Louveviennes, Marly », *Paris-Guide*, II, pp. 1454-1471, p. 1461

¹³ *ibid.*, p.1454

¹⁴ *L'audacieux concepteur du projet de Paris-Guide, le Belge Albert Lacroix, fondateur de la Librairie Internationale, éditeur de livres interdits en France (la publication des Évangiles annotés de Proudhon*

Ulbach était-il un opposant au régime ? la présence de Louis Blanc, ou les premières pages de Hugo le laisseraient à penser... Mais la présence de Sainte-Beuve, de Claretie, de Gautier, ou encore de Viollet-le-Duc dans la liste des contributeurs rend confuse la dimension politique de cette littérature. Ulbach s'en explique dans l'ouvrage, par un argument esthétique plutôt que politique :

*Ne posant aucune règle que celle d'aimer Paris et de servir la cause du progrès, nous avons respecté dans leurs nuances les opinions individuelles. Nul dans ce livre n'est forcément solidaire de celui qui le précède ou de celui qui le suit.*¹⁵

La présence de Hugo comme préfacier du *Paris-Guide* est d'abord symbolique : il s'agit de l'écrivain national, couronné de succès et de gloire, dont le seul nom est un argument de vente et même une marque. Hugo écrit pour un Paris nouveau qu'il n'a pas vu de ses yeux : exilé depuis 1851, il n'a pas assisté aux travaux haussmanniens. Derrière ce paradoxe, nous pourrions déceler une stratégie auctoriale : en laissant l'exilé parler de la ville, Ulbach inscrit dès l'introduction une légende de Paris, et donne un caractère éternel, mythique, voire épique à son ouvrage. Il lie le Paris ancien et le Paris moderne. Il inscrit son guide dans le temps, alors que le propre du genre est d'être dépendant du contemporain : ainsi accorde-t-il une valeur littéraire à une littérature industrielle, avant tout objet de consommation.

La présence de Hugo est aussi une double indication sur la valeur littéraire du guide : le mettre en exergue, c'est indiquer que les grands écrivains s'adonnent à un genre largement périphérique. La monumentalité des volumes, ainsi que la présence du grand écrivain national, ont donc pour fonction de valoriser l'ouvrage panoramique en une œuvre littéraire collective. Hugo reste l'écrivain de Paris, pour *Notre-Dame de Paris* et pour *Les Misérables*, qui crée une véritable mythologie parisienne ; c'est dans ce réseau mythique de Paris que s'inscrit d'ailleurs son texte du *Paris-Guide* :

*lui valut une condamnation à un an de prison) a été l'ami de nombreux exilés français à Bruxelles. Serviteur des lettres et de la démocratie, il a publié des auteurs qui se nomment Victor Hugo, Louis Blanc, Michelet. On lui doit également la création d'une collection regroupant les œuvres de grands historiens étrangers. Seul cet homme de qualité, qui était également un éditeur de talent, pouvait rassembler sous sa bannière cette « pléiade » d'artistes venus d'horizons si différents. Verdet, Corinne, « Introduction », *Paris-Guide*, op. cit.*

¹⁵ Ulbach, *Paris-Guide*, op. cit., I, « Avant-Propos », p. VI.

Paris, insistons-y, est un gouvernement. Ce gouvernement n'a ni juges, ni gendarmes, ni soldats, ni ambassadeurs ; il est l'infiltration, c'est-à-dire la toute-puissance. Il tombe goutte à goutte sur le genre humain et le creuse. En dehors de qui a la qualité officielle d'autorité, au-dessus, au-dessous, plus bas, plus haut, Paris existe, et sa façon d'exister règne (...) Vous empêcherez plus aisément l'invasion des sauterelles que l'invasion des modes, des mœurs, des élégances, des ironies, des enthousiasmes. Cela entre partout, et opère irrésistiblement. Toutes ces choses, qui sont Paris, autant de rongeurs invisibles. (...)

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.¹⁶

On reconnaît dans ce passage toutes les caractéristiques du style hugolien : usage du syllogisme (autour de l'idée de gouvernement) et du paradoxe (Paris « est » un gouvernement, et non « a ») ; accumulations diverses ; métaphore filée ; présence d'un « nous » de majesté pour assurer l'autorité de la parole ; allégorisation finale de Paris, où la personnification est au service d'une illustration d'une ville « déconcertante ». Hugo donne, dès le début, l'impossibilité de réduire Paris à un qualificatif, sinon celui du mouvement perpétuel et de la multitude. Il achève de faire de Paris un objet poétique, et se fait l'aède parisien, donnant au guide une valeur nouvelle.

Enfin, Hugo s'inscrit, par ses deux romans, comme un expert de Paris, qu'il n'a pourtant pas vu. Ses deux romans inscrivent Paris à chaque fois dans une époque : le Moyen-Âge¹⁷, les Trois Glorieuses, et le *Paris-Guide* ne fait que poursuivre la marche de l'Histoire. Cette introduction a aussi une autre fonction : affirmer une ontologie de l'expérience de la ville. Hugo est étranger à sa ville, et pourtant il en est le préfacier : signe que l'expérience de la ville n'est pas qu'une expérience du regard extérieur qui contemple le présent ; mais celle d'une expérience intérieure qui s'inscrit dans une histoire plus large, dans une expérience de la ville plus importante. En fait, derrière ses changements, la préface de Hugo signale que le Parisien, comme Paris, est éternel, et que la ville nouvelle, si elle demande d'être déchiffrée, guidée, reste aussi durable que le cœur d'un mortel :

¹⁶ Hugo, « Introduction », *Paris-Guide*, *op. cit.*, I, p.XXX

¹⁷ Nous verrons que *Notre-Dame de Paris* reste une référence pour les guides et les conservateurs : Alexis Martin renvoie la salle des Pas Perdus à l'épisode fameux du roman (cf. *infra*, 3. 4) ; Baudelaire regrette que Hugo ait amené le public à ne se concentrer que sur le gothique. Preuve, s'il en fallait, de l'influence considérable du romanesque dans la perception du paysage parisien.

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 entraîent 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 de Ravailac ! 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 trie pas. Contemplez au hasard.¹⁸

L'accumulation des impératifs est significative : l'ordre donné au visiteur est d'afficher sa curiosité pour la « capitale des signes »¹⁹, ce grand livre, cette légende qui ne demandent qu'à être déchiffrés, tout en étant indéchiffrables dans l'absolu. Le haut-patronage de l'aède, dans la tradition du mage romantique²⁰, a pour fonction décisive de présenter la ville comme un lieu à parcourir sans itinéraire, d'y « errer », tant sa richesse constitutive en fait un réservoir de surprises et d'épiphanies, que le guide se chargera d'expliquer. La ville est désormais un palimpseste : « Sous le Paris actuel, l'ancien Paris est distinct, comme le vieux texte dans les interlignes du nouveau »²¹.

1.2. Paris, encyclopédie urbaine des savoirs.

À l'image de l'*Encyclopédie*, nous pourrions considérer le *Paris-Guide* comme la somme des savoirs experts sur la ville ancienne et la ville nouvelle. Là réside la cohérence scientifique de l'ouvrage, qui collecte les spécialistes de chaque établissement ou quartier parisien. Cette scientificité affichée du guide est la garantie de sa légitimité : la somme des noms marque, à l'évidence, la volonté d'inscrire la fin des travaux haussmanniens dans un nouvel âge de l'Histoire. Nous sommes même frappés par la répartition des chapitres, qui font de la capitale non seulement une ville de monuments, mais aussi celle d'un style de vie. Une

¹⁸ Hugo, « Introduction », p.X.

¹⁹ Pour reprendre l'expression de Karlheinz Stierle dans son ouvrage éponyme, *La Capitale des Signes, Paris et son discours*, traduit de l'allemand par Marianne Rocher-Jacquín, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'homme, 2001.

²⁰ Bénichou, Paul, *Les Mages Romantiques* {1988}, dans *Romantismes Français*, II, Gallimard, coll. « Quarto », 2004.

²¹ Hugo, « Introduction », *Paris-Guide*, *op. cit.*, p.X.

forme de vie trouve sa consécration avec la publication du *Paris-Guide* : à la fois la bourgeoisie et la haute-bourgeoisie impériale, mais aussi la bohème qui contribue au pittoresque de Paris²².

Enfin, il nous semble essentiel de commenter le titre même de l'ouvrage, dont l'unique syntagme « Paris-Guide » accentue la dimension totalisante. Le lecteur n'est pas en face d'un « guide de Paris » traditionnel : outre que le titre donne à l'ouvrage une coloration internationale (car le titre ainsi rédigé est un anglicisme), il nous semble qu'une relation d'égalité s'instaure entre l'objet et le sujet dans le texte. Le guide est à l'égal de la ville, accentuant le soin mis aux contributeurs et à la dimension historique que le livre entend recouvrir. Ce point est essentiel, car la relation au lecteur qui s'inscrit dans ce type de texte est dès lors nouvelle : loin d'être un ouvrage pratique, il devient l'ouvrage d'une expérience littéraire à part entière, initiant l'avenir littéraire des guides de la capitale dans les décennies qui suivront.

En lisant le *Paris-Guide*, Ulbach condense les regards d'experts sur différents points de la capitale, non pour faire du touriste un égal de l'expert en matière de savoir, mais pour afficher la multiplicité des expériences diverses que constitue une ville nouvelle. Le caractère kaléidoscopique de ce tableau de Paris est en fait le miroir des expériences infinies de la ville et des individus qui la composent. C'est donc une succession d'expériences jouées de Paris que nous avons avec ce livre, qui n'est pas seulement à la gloire des travaux haussmanniens, mais à la gloire de la ville dans son ensemble. On comprend sa parution lors de l'Exposition Universelle : outre l'opportunité économique évidente, c'est bien une dimension historique qui est en jeu dans la parution d'un tel ouvrage.

D'où des individualités qui s'affirment dans la variété des textes, comme autant de témoignages d'une histoire de la ville. Ainsi, même le texte de Michelet n'est-il pas avare de modalisations et autres commentaires. Dans son texte sur le Collège de France, où il est professeur, il offre cette métaphore étrange de la politique comme une histoire naturelle, avec l'image de la flamme « jaillissante » ; commentaire implicite de l'historien sur l'activité démocratique, et salubre, de la Deuxième République :

Ce lieu singulier de Paris, cet emplacement si étroit du Collège de France, offre cela d'intéressant aux amis de l'histoire naturelle que, dès qu'on croit y avoir étouffé un jet de feu, la flamme jaillit à côté. Le haut enseignement moral y a été suspendu (20 février 1848), et brisé

²² Pour tout cela, nous renvoyons aux analyses de Jerrold Seigel au chapitre « les frontières de la bohème », pp.13-31, dans *Paris Bohème, Culture et politique aux marges de la vie bourgeoise, 1830-1930* {1986}, trad. Odette Guitard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Histoires », 1991.

(au 2 décembre). D'autant plus haut a monté le resplendissant fanal des sciences de la nature. Un phare est maintenant visible sur ce petit bâtiment, observé de toute l'Europe.²³

Autre exemple d'individualité mise en valeur, Arsène Houssaye, dans son texte consacré aux Tuileries, s'amuse de la fiction du fantôme de Le Nôtre, pour mieux affirmer son point de vue sur la supériorité du jardin parisien au grand œuvre versaillais :

On a raillé Le Nôtre pour son poème épique de Versailles et son poème didactique des Tuileries. Le Nôtre fut pourtant un grand poète, qui sut jouer harmonieusement de tous les rythmes.

Quand je passe dans le jardin des Tuileries, il me semble le voir à l'ombre d'un marronnier, qui écrit la grammaire de la ligne droite (...) C'est dans le jardin des Tuileries que Le Nôtre rêvait Versailles, l'Olympe de Louis XIV.²⁴

De la même manière, Dumas Fils, dans son chapitre consacré aux Théâtres parisiens, peut se permettre une considération sur les mœurs du temps, en même temps que de s'adresser directement au public, selon un procédé narratif dont il est coutumier :

Car, dans ce siècle où l'argent est tout, comme dans tous les siècles précédents et comme dans tous les siècles à venir, le succès d'argent est devenu l'argument quand même, pour les foules bien entendu.

Vous qui me lisez, et moi qui écris, nous sommes au-dessus de ces mesquineries, cela va sans dire.²⁵

Chaque chapitre est donc un exemple du style propre à l'auteur, et de sa personnalité inhérente. Leur accumulation illustre cette diversité de points de vue sur Paris – son aménagement, ses mœurs – pour mieux en présenter l'irréductibilité.

Le *Paris-Guide* révèle donc deux choses pour notre étude.

D'abord, Paris est un monument historique à part entière, un monument total, et la plupart des contributeurs de ce guide révèlent une conscience du temps présent. Ils ont conscience d'appartenir à une histoire nouvelle en train de se faire. L'extrait consacré à la Tour Saint-Jacques, et la prosopopée qui le conclut, sont à cet égard éloquent :

²³ Michelet, « Le Collège de France », *Paris-Guide*, I, *op. cit.* pp.136-145, p.141.

²⁴ Houssaye, « Le palais des Tuileries », *Paris-Guide*, I, *op. cit.*, pp.586-606, p.602.

²⁵ Dumas Fils, « Les Premières », *Paris-Guide*, I, *op. cit.*, pp. 785-800, p.787.

VIII

Les réflexions de Saint Jacques

Car lui aussi, il est là, debout sur le clocheton qui couronne la tourelle où s'élanche la spirale de l'escalier. C'est bien le même, le frère de Jean, le pécheur, l'homme de bonne volonté, l'apôtre. – Il se revoit à sa place, entre le ciel et la terre. (...)

Écoutons !

(...)

« Usines qui fumez là-bas tout autour de ma vue ; chantiers dont les bruits retentissent jusqu'à moi ; manufactures, entrepôts, imprimeries ; laboratoire du savant, atelier de l'artiste, retraite du penseur ; multiples industries qui fourmillez et bourdonnez à mes pieds ; expositions généreuses qui conviez les nations à communier entre elles dans le progrès humain, tout le travail que vous représentez, c'est donc pour cet avenir !

« Et toi Jésus, mon divin compagnon des bords de la mer de Galilée, sera-ce donc là le monde que tu rêvais ? Non, sans doute ?... –

« Mais peut-être rêvais-tu le monde qui suivra ! »²⁶

L'Histoire est en marche, et les travaux de Paris interrogent cette dynamique (ou cette progression).

Ensuite, Paris, dans sa richesse, est une accumulation d'expériences diverses dont un seul regard ne pourrait englober la totalité. Le guide d'un unique rédacteur serait nécessairement incomplet ; or, cette dimension partielle de l'expérience parisienne est déterminante pour le touriste autant que pour le parisien. Elle révèle en effet une incomplétude inhérente à l'observateur, qui ne peut être expert que d'un domaine, mais pas de Paris en entier. Cette conscience des singularités qui la composent a des conséquences sur l'expérience de la promenade du touriste : avec ce guide, celui-ci comprend que son matériau est trop riche pour être assimilé, en même temps qu'il ne peut engager qu'une autre façon de marcher. Non plus marcher pour un savoir, mais marcher avec un savoir, ou avec une façon de regarder ; façon de regarder que nous relient au concept d'*habitus*, dont nous avons parlé en introduction.

En effet, chaque rédacteur du *Paris-Guide*, s'il est expert en son domaine, dispose aussi d'une prose qui lui est propre, et d'une géographie caractéristique : il dispose de *son* Paris, dont il rend compte individuellement. La diversité des styles est révélatrice de cette multiplicité

²⁶ Plouvier, « La Tour Saint-Jacques », *Paris-Guide*, I, *op. cit.*, pp.621-634, p.632.

propre à la grande ville, et rend compte par le même coup de l'aporie pour le lecteur d'une globalité impossible à saisir. À cet égard, nous pouvons convoquer l'*habitus* bourdieusien, au sens où celui-ci rend compte de dispositions culturelles devenues naturelles dans l'approche du monde. Dispositions spécifiques qui entrent en contradiction avec l'*habitus* bourgeois du touriste, qui n'envisage le paysage qu'avec distance²⁷, selon la disposition esthétique décrite par Bourdieu :

Capacité généralisée de neutraliser les urgences ordinaires et de mettre entre parenthèses les fins pratiques, inclination et aptitude durables à une pratique sans fonction pratique, la disposition esthétique ne se constitue que dans une expérience du monde affranchie de l'urgence et dans la pratique d'activités ayant en elles-mêmes leur fin, comme les exercices d'école ou la contemplation des œuvres d'art. Autrement dit, elle suppose la distance au monde (dont la « distance au rôle » mise au jour par Goffman est une dimension particulière) qui est le principe de l'expérience bourgeoise du monde.²⁸

Par sa valorisation stylistique qui l'inscrit *de facto* dans le champ littéraire, le *Paris-Guide* tente d'abolir cette distance, en épousant le point de vue de l'expert, qui n'a pas qu'un savoir mais aussi l'expérience des lieux. Le guide acte un fait : il est impossible, dans l'urgence continue de cette ville, d'avoir une distance avec elle. L'encyclopédie citadine ne saurait se réduire à la promesse de son titre. Pour le touriste, donc, une nouvelle façon de regarder est imposée à travers ce livre : pour être touriste dans Paris, il ne s'agit pas de déambuler à la recherche de détails simplement pittoresques à accumuler (même s'il s'agit d'une condition *sine qua non* à l'expérience touristique), il faut épouser le point de vue du regardant : c'est-à-dire savoir regarder non plus seulement le détail frappant, mais avoir le savoir pour le déchiffrer. Rien n'est pittoresque, puisque tout est signifiant.

Si l'on suit la terminologie de Hugo vue précédemment, entre l'obscur et le transparent, nous pourrions dire que le pittoresque serait quelque chose de frappant, de transparent, qui se donnerait à voir lors de la promenade, et intéresserait le promeneur. Hugo, dans son développement, sur Paris, rappelle que cette transparence est minoritaire, et que Paris est avant tout obscur. Il invite le promeneur-lecteur de ce grand livre de la ville à aller éclaircir ces zones d'ombres. Cela suppose donc un rapport à la ville qui est celui du connaisseur, du savant. L'exact rapport qui faisait de Florent un ahuri, et de Claude un *cicerone* dans le premier chapitre

²⁷ Bourdieu, *La Distinction, Critique sociale du jugement*, *op. cit.*,

²⁸ *ibid.*

du *Ventre de Paris* ; dans la nuit finissante de Paris, rien n'est obscur pour le peintre, rien n'est transparent pour l'évadé.

Le risque de la ville nouvelle est qu'elle se réduise au pittoresque : que tout y devienne transparent, sans chercher à aller au-delà... Si les grands travaux haussmanniens ont créé un Paris pittoresque, faisant des citadins les touristes de leur propre ville, l'introduction de Hugo, et l'ensemble du *Paris-Guide* rappellent qu'il existe un savoir inhérent au Parisien, qui ne saurait être qu'un touriste dans cette ville nouvelle ; car, malgré sa destruction, Paris demeure, selon Hugo. L'urbanisme seul ne suffit pas à changer l'histoire d'une ville : persistent les traces dont les parisiens qui composent le *Paris-Guide* forment la mémoire.

Nous reprendrons à notre compte cette tension entre l'obscurité et la transparence, comme une tension propre au pittoresque : cet élément du paysage censé attirer l'attention du promeneur, mais dont l'utilité est désormais à définir. S'agit-il d'un simple plaisir esthétique sans finalité, ou au contraire d'une expérience heuristique ? Nerval pressent cette réduction de Paris au pittoresque : ses promenades sont immédiatement associées aux souvenirs du titre éponymes, afin de renforcer la dimension heuristique de la marche : il part à la recherche des traces et témoignages du temps passé. Baudelaire perçoit ce rapport bourgeois et distancié à la ville quand il est isolé dans Bruxelles, où il n'arrive pas à vivre, car les Bruxellois se cachent pour vivre et ne savent pas marcher²⁹. Tous deux sont sensibles à la forme utilitaire de la marche qui s'impose dans le nouveau paysage urbain : ce qu'Alain Corbin a désigné comme une « esthétique impérative », pourrait être justement cette réduction au pittoresque ; un ensemble d'endroits déterminés et aménagés où s'arrêter, sans qu'il soit possible d'y prendre ses quartiers³⁰.

1.3. Une normalisation des sentiments ?

La deuxième partie du *Paris-Guide* a pour titre « La Vie ». On y trouve de nombreux témoignages qui s'apparentent à un type d'écrit révélateur de ce rapport nouveau de l'individu au paysage : les ego-documents. L'exemple le plus probant en est la « rêverie à Paris », de George Sand, qui, si elle est adressée comme une lettre intime à Louis Ulbach, assume une part de subjectivité la rapprochant d'écrits intimes :

²⁹ Baudelaire, *La Belgique Déshabillé*, dans *Fusées, Mon Cœur mis à nu, La Belgique déshabillée*, ed. André Guyaux, Paris, Gallimard, coll. Folio Classique, 1986, p.151.

³⁰ Corbin, Alain, *L'Homme dans le paysage, entretien avec Jean Lebrun*, Textuel, Paris, 2001, pp. 26-28.

Excellent ami, je vous avais promis une étude sur les squares et jardins de Paris, autrement dit sur la nature acclimatée dans notre monde de moellons et de poussière. Le sujet comportait un examen sérieux, intéressant, que j'avais commencé ; mais la maladie a disposé de mes heures, et ce n'est plus une étude que je vous envoie ; c'est **une impression rétrospective** que je dois avoir la conscience et humilité d'intituler simplement : *La rêverie à Paris*.³¹

L'écrit intime, que forme ici l'adresse privilégiée à un seul destinataire, témoigne d'un désir d'individualité, que Michelle Perrot a analysé : « sans doute l'homme intérieur a précédé l'intérieur »³². Le texte est révélateur de ce désir. En même temps, il revêt un caractère heuristique : écrire pour soi, c'est écrire pour se comprendre, dans l'affirmation d'une sensibilité nouvelle que Georges Vigarello a étudiée dans *Le Sentiment de soi*³³, et dont la promenade forme souvent le décor. La promenade, publique, change de caractère et d'usage entre la fin du XVIII^e et le début du XIX^e siècle, pour devenir plus régulièrement une expérience privée. Elle est le lieu d'une appropriation de la vie intérieure, dont le développement de l'art des jardins est un signe révélateur :

C'est qu'en vérité je ne sais point de ville au monde où la rêverie ambulatoire soit plus agréable qu'à Paris. Si le pauvre piéton y rencontre, par le froid ou le chaud, des tribulations sans nombre, il faut lui faire avouer aussi que, dans les beaux jours du printemps et de l'automne, il est, « *s'il connaît son bonheur,* » un mortel privilégié. Pour mon compte, j'aime à reconnaître qu'aucun véhicule, depuis le somptueux équipage jusqu'au modeste sapin, ne vaut, pour la rêverie douce et riante, le plaisir de se servir de deux bonnes jambes obéissant, sur l'asphalte ou la dalle, à la fantaisie de leur propriétaire. Regrette qui voudra l'ancien Paris ; mes facultés intellectuelles ne m'ont jamais permis *d'en connaître les détours*, bien que, comme tant d'autres, j'y aie été *nourri*. Aujourd'hui que de grandes percées, trop droites pour l'œil artiste, mais éminemment sûres, nous permettent d'aller longtemps, les mains dans nos poches, sans nous égarer et sans être forcés de consulter à chaque instant le commissionnaire du coin ou l'affable épicier de la rue, c'est une bénédiction que de cheminer le long d'un large trottoir, sans rien écouter et sans rien regarder, état fort agréable de la rêverie qui n'empêche pas de voir et d'entendre.³⁴

³¹ Sand, « La Rêverie à Paris, *Paris-Guide*, II, *op. cit.*, pp.1196-1203, p. 1196.

³² Perrot, Michelle, 3., « Scènes et Lieux », « Manières d'habiter », pp. 279-299, dans Ariès, Philippe, Duby, Georges (dir.), *Histoire de la vie privée, IV. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Le Seuil, coll. « Points Histoire », 1999 {1987}, p. 296.

³³ Vigarello, Georges, *Le Sentiment de soi, Histoire de la perception du corps, XVI^e – XX^e siècle*, Paris, Le Seuil, 2016.

³⁴ Sand, « La Rêverie à Paris », *op. cit.*, *ibid.*

Le fait que les rédacteurs du *Paris-Guide* puissent afficher leur singularité est l'indice d'une capacité d'isolement dont ils disposent, et qui n'est possible que grâce à leur familiarité aux lieux fréquentés. Leur rêverie est une rêverie évasive. Sand montre que le Paris nouveau offre encore plus qu'auparavant l'opportunité de cette expérience d'isolement dans la foule. On n'est effectivement jamais seul, mais l'on n'a jamais peur : la rêverie ne saurait se produire dans un endroit dangereux. Cette capacité d'écoute à soi-même dans la promenade publique est liée à l'essor de la sécurité des villes nouvelles³⁵. L'isolement est aussi une affaire sociale, et l'expérience du pittoresque ne peut se faire que dans un espace sûr. Cette sécurité assure aussi la démocratisation de l'expérience de la rêverie chez Sand : parce que ni la nature ni la ville ne sont inquiétantes, alors tout le monde peut la vivre. À cet égard, il est significatif que le jardin privé devienne le seuil entre la vie intérieure et la vie extérieure, entre l'écoute de soi et l'affichage de soi-même en société : ce jardin, où l'on reçoit, est un espace aménagé pour soi, un espace sécurisé, qui se distingue justement des parcs publics. Il n'est guère étonnant qu'Hélène Mouret s'y réfugie, dans l'Ouest parisien³⁶.

Mais à la démocratisation d'une expérience privée dans un espace public correspond aussi l'uniformisation de cette expérience. Alain Corbin a bien analysé ce changement dont le guide témoigne, et dont le carnet intime³⁷ rend compte au début du XIX^e siècle :

Les guides touristiques publiés sous la monarchie censitaire indiquent les « points de vue », puis les « panoramas » ; ils mènent, ainsi que la presse pittoresque, une nouvelle propédeutique du regard, vite confortée par la découverte de l'instantané photographique. (...) La simple promenade, elle aussi, se transforme. Le désir du refuge au sein duquel on vient chercher l'émoi des vibrations intimes et la consolation du spectacle de la nature sereine (...) se renouvelle. La grotte, la campagne agitée par le vent, les rivages battus par la vague (...) vont vite devenir les scènes privilégiées de la contemplation.³⁸

³⁵ Nous renvoyons l'article d'Alain Corbin sur Maxime du Camp, et à l'imaginaire de la respiration qui s'oppose à l'entassement, repris aussi par Sand : « Le Paris de Maxime du Camp », *Revue d'Histoire Urbaine*, Paris, Éditions de la Sorbonne, « Sociétés et Représentations », 2004/1, n° 17, pp. 69 à 86, p.72.

³⁶ Cf. Michelle Perrot, et le livre *Paradis ordinaires* sur lequel nous reviendrons, ainsi que l'ensemble du catalogue de l'exposition Berthe Morisot, qui a bien montré ce caractère mi-privé mi-public et ce changement de paradigme.

³⁷ Corbin prend régulièrement pour exemple le témoignage écrit de la randonnée bretonne de Flaubert et Du Camp, ou le journal d'Eugénie de Guérin.

³⁸ Corbin, Alain, *Histoire de la vie privée, op. cit.*, « Coulisses », « le voyage et la vagabondage de l'âme », « la nouvelle expérience de l'espace », p.432.

On comprend que les aménagements des parcs et promenades de Paris répondent à un usage touristique, mais aussi à un besoin individuel des promeneurs et promeneuses. La grotte, en 1855, est un véritable *topos* romantique de la promenade touristique, qu'il convient de reproduire à l'intérieur de la ville, fût-ce de manière artificielle : les promenades de Paris obéissent à une finalité individuelle autant que sociale ou esthétique. Comme l'écrit Corbin :

On ne retrouve plus désormais la même attente de la révélation du sol, la même quête métaphysique ou ethnologique, le même souci des correspondances. En revanche, la disponibilité se fait plus grande à la sensation et aux messages de la cénesthésie.³⁹

Alain Corbin trouve même un lien direct entre l'essor des jardins et cette sensibilité nouvelle à soi-même :

Peintres et spectateurs préfèrent la déambulation dans les parcs, les jardins, les bords de rivière à la promenade en forêt. Ils sont, désormais, plus attentifs aux jeux raffinés de l'eau et de la lumière qu'à la description passionnée de l'arbre. Selon cette logique, il n'est plus question d'énergie, de résistance, d'endurance, d'héroïsme ; pas plus que de références antiques et de réminiscences historiques.⁴⁰

Faisant le lien entre l'essor de l'art des jardins, appartenant à la catégorie des Beaux-Arts selon Kant⁴¹, et le sentiment du sublime que peut générer l'expérience paysagiste, Corbin explique que le parc et le jardin au XIXe siècle sont construits pour aiguïser la sensibilité du promeneur, dans un dialogue entre l'arbre et lui :

À la même époque < celle des *Rêveries du Promeneur solitaire* >, l'art des concepteurs de jardins implique un savoir et un désir de parler à l'âme en vue d'exprimer et surtout de produire une gamme étendue d'émotions. L'emprise du sensualisme conduit à étroitement associer les messages des sens au retentissement sur la psychologie du promeneur. Les « jardins du sentiment » doivent

³⁹ *ibid.* p.433.

⁴⁰ Corbin, *La douceur de l'ombre, L'arbre, source d'émotions, de l'Antiquité à nos jours*, chap. X, « L'Arbre moral », Paris, Champs/Flammarion, 2014, p.200

⁴¹ Nous renvoyons au catalogue de l'exposition « Jardins », présentée au Grand Palais en 2017, *Jardins*, Paris, Édition de la RMN, 2017, ainsi qu'au texte de Jacques Rancière, *Le Temps du paysage, op.cit.*

créer un ravissement, un enchaînement d'émotions diverses communiquées par la variété des essences. De cette manière, le jardinier évite l'ennui et maintient intact l'espoir du plaisir.⁴²

Même si cette démarche sensualiste n'est pas valable pour l'ensemble du siècle⁴³, l'historien montre bien comment la création du paysage obéit à un but précis : celui de mettre le promeneur à disposition de ses sens, pour observer le monde ou s'observer lui-même. Françoise Cachin a relevé un phénomène similaire en peinture. L'évolution du paysage dans la peinture du XIX^e siècle est contemporaine de l'essor du tourisme : la vision propre de l'artiste prévaut sur la simple « vue » :

Par un mouvement lent qui durera un siècle et demi, le paysage français deviendra un motif dont la définition grandit (*vue de*), puis s'estompe au profit de celle de l'artiste, qui en transmet les effets sur sa sensibilité (*effets*), sa mémoire (*souvenir*), puis sa sensation (*impression*).⁴⁴

Cette sensualité exacerbée est la condition nécessaire à l'émergence d'un individualisme nouveau, qui caractérise la période étudiée : le paysage état d'âme des romantiques est un témoin de ce rapport neuf au paysage, décor idéal de la réminiscence. Les paysages créés mettent en place les conditions d'élaboration d'une expérience esthétique singulière. Cependant, on peut s'interroger sur l'universalité de cette expérience : à quel point est-elle prescriptive, ou émancipatrice ?

1.4. Une intimité collective ?

L'expérience complète des jardins, à la fois objets de contemplation esthétique et lieux à parcourir, permet d'affirmer une corrélation entre le « sentiment de soi » et la marche. Que la fortune de cet art des jardins soit telle qu'on puisse en retrouver des traces dans l'aménagement urbain du milieu du siècle, si décisif dans l'avènement de la modernité, peut, en ce sens, être interprété comme un élément de contrôle. Pour reprendre les mots d'Eva Illouz : « une expérience est toujours contenue et organisée par des institutions »⁴⁵, et toute expérience

⁴² Corbin, *ibid.*, p.204

⁴³ *ibid.*, nous renvoyons à l'ensemble du chapitre.

⁴⁴ Cachin, Françoise, « Le Paysage du peintre », dans Nora, Pierre (dir), *Les Lieux de Mémoire*, « Paysages » {1986}, T. I., Gallimard, coll. « Quarto », Paris, 2013, p.968

⁴⁵ Illouz, Eva, *Pourquoi l'amour fait mal, l'expérience amoureuse dans la modernité*, trad. F. Joly, Paris, Le Seuil, coll. « La couleur des idées », 2012, édition numérique.

individuelle a en fait une teneur sociale et collective importante, dont l'aménagement des Promenades n'est que la trace la plus manifeste : à aménager les lieux et leurs parcours, les pouvoirs publics aménagent les émotions du promeneur. À cet égard, il est significatif que le Bois de Vincennes, chez Alphand, soit davantage considéré comme un parc propice à l'écoute du sentiment individuel, à l'inverse du Bois de Boulogne, davantage aménagé pour les activités sociales et familiales⁴⁶. En effet, Alphand a toujours refusé que des commerces et restaurants se trouvent à l'intérieur de Vincennes, de peur qu'ils détournent le bois de son usage initial : « le silence est porteur d'ordre, parce qu'il signifie l'absence de toute interaction sociale »⁴⁷, rappelle Richard Sennett, à propos de la chasse aux tavernes à laquelle a procédé Haussmann lors de ses grands travaux, afin d'éloigner l'alcool des quartiers bourgeois. Vincennes, dans les *Promenades de Paris*, est le lieu des promeneurs solitaires, en proie à l'émotion de l'homme devant le paysage.

L'espace urbain impose donc une forme de géographie émotive : plusieurs Paris, aux classes et émotions diverses, coexistent dans la ville nouvelle. Si les émotions sont institutionnelles, suivant les remarques d'Éva Illouz, elles sont aussi sociales : l'aménagement de la ville achève de montrer qu'à un territoire correspond un aménagement émotif spécifique : les différentes formes du pittoresque sont au service de cette « esthétique impérative » qui vise à uniformiser les émotions, afin de se garder de tout débordement. La création du Paris moderne est une entreprise de création d'émotions normées.

2. « Les temps changent », la création d'un Paris pittoresque.

Le pittoresque est une condition *sine qua non* à l'expérience du promeneur. L'aménagement, dans Paris, d'une nature artificielle et spectaculaire nous semble être un indice de cette dimension nécessaire à l'expérience des promeneurs. Cette nature aménagée est exotique : les grottes, les cascades, ou encore le Fleuriste d'Auteuil sont des lieux de dépassement pour le promeneur. Elle est aussi démonstrative, voire tapageuse : on montre un

⁴⁶ Qu'on ne s'y trompe pas cependant, le refus de ces aménagements à Vincennes est surtout une manière pour les pouvoirs publics d'éviter tout débordement à l'intérieur du bois : Vincennes a en effet une fréquentation plus populaire, à laquelle de nombreux préjugés sont rattachés (c'est à Vincennes que va Germinie Lacerteux pour sa première sortie de loisir, tout comme Denise dans *Au Bonheur des Dames...*).

⁴⁷ Sennett, Richard, *Les Tyrannies de l'intimité* {1995}, « les hommes publics au XIXe siècle », Paris, Le Seuil, coll. « Points », 2021, p. 216.

savoir-faire, une ingénierie à savoir construire des espaces si artificiels. Les travaux engagés pour l'aménagement des parcs et bois sont en effet considérables, pour ne pas dire luxueux.

Deux exemples suffisent à rendre compte de la monumentalité de la création d'un Paris pittoresque : l'aménagement du bois de Boulogne, et la création *ex nihilo* du Parc des Buttes Chaumont. Nous nous attacherons à ces deux espaces verdoyants, lieux propices à la promenade urbaine, sans omettre cependant les aménagements urbains divers dont le *Paris-Guide* fait mention : les boulevards, la rénovation des monuments historiques, le réaménagement des squares, etc. Les deux espaces verdoyants mentionnés ont pour caractéristiques d'être des lieux abandonnés, pour ne pas dire malfamés si l'on songe aux Buttes Chaumont, dont la transformation spectaculaire relevait de la gageure, et marque une victoire évidente du Préfet de la Seine dans le renouveau de Paris. Ainsi ces deux espaces illustrent-ils le caractère symbolique des grands travaux : ils ont une dimension historique, puisque le but est d'inscrire la capitale dans la continuité historique du pouvoir monarchique ; et ils ont une dimension sociale, car s'y met en œuvre l'uniformisation d'un mode de vie.

2.1. Le Bois de Boulogne.

2.1.1. Le Bois de Boulogne, un aménagement pour l'Histoire.

Adolphe Alphand propose lui-même un récit de l'ensemble de travaux consacrés au bois de Boulogne dans *Les Promenades de Paris*. Ce récit rend compte d'abord d'une généalogie symbolique, implicitement à la gloire du souverain :

Par sa situation aux portes de la capitale, en face des riantes collines qui bordent la rive gauche de la Seine, depuis Meudon jusqu'à Suresnes, le bois de Boulogne est devenu, depuis plusieurs siècles, la promenade préférée de la population parisienne. Tous les souverains qui ont laissé un nom illustre dans les œuvres de la paix, ont tenu à l'embellir ; et les princes, et la cour, à leur exemple, ont fait choix du bois de Boulogne, pour y établir leurs résidences de prédilection.⁴⁸

Il est évident que ce paragraphe introductif au chapitre a pour fonction d'assurer une légitimité symbolique à l'Empereur, en inscrivant son œuvre politique et territoriale dans une

⁴⁸ Alphand (dir.), Jean-Charles Adolphe, *Les Promenades de Paris*, (2 vol), I, Paris, J. Rothschild, 1867-1873, p.61.

lignée dynastique. Aménager des promenades, c'est aménager l'ordre et l'harmonie de l'État. Les pluriels vagues, mais toujours en adéquation avec le titre de Napoléon III (« souverain », « prince ») semblent souligner la permanence, l'ordre, l'éternité d'un site qui a vite servi à distinguer le pouvoir impérial de ses prédécesseurs dans le siècle : le Second Empire a été une entreprise de restauration et de conservation. Alphand poursuit sa présentation par une histoire du Bois :

L'abbaye de Longchamps {sic} (Longus campus) fondée en 1256 par Isabelle de France, sœur de saint Louis, qui y établit une communauté de femmes, habitée ensuite par Philippe le Long, par Blanche de France et par Jeanne de Navarre, est la plus ancienne des résidences princières du Bois dont l'histoire ait gardé le souvenir. Le monastère, jadis lieu de pèlerinage pour les personnes pieuses, en mémoire des miracles attribués à Isabelle, puis but de promenade pour la cour et pour la ville qui s'y rendaient durant la semaine sainte, sous le prétexte d'entendre des chants sacrés, disparut lors de la Révolution. Des antiques splendeurs de l'abbaye de Longchamps {sic}, il ne reste plus aujourd'hui que deux tourelles restaurées et quelques ruines dans une pièce d'eau ; de son ancienne vogue, l'habitude conservée par le monde élégant de venir se promener à Longchamps {sic}, aux derniers jours de la semaine sainte.⁴⁹

Il est intéressant de voir comment Alphand fait une généalogie de Cour, renvoyant l'histoire du Bois aux divers aménagements des Rois de France : les travaux revêtent une dimension historique évidente. L'ensemble du chapitre accorde une grande importance à Louis XIV, comme celui qui a réglementé le Bois, jusqu'à 1789. Dès lors, Alphand apparaît comme critique de la Révolution Française qui a fait du Bois un repère de « vagabonds » : il mentionne des « troubles civils funestes »⁵⁰, qui ont empêché la société de s'y rendre. On constate aussi que la promenade est présentée comme une pratique rituelle et distinctive, propre au « monde élégant », qui est le miroir de la haute-société sous le Second Empire.

L'autre point intéressant se situe dans l'éloge de la conservation, à la fois politique et paysagiste : Napoléon III a créé, on le comprend, un espace policé, en accord avec une longue tradition historique qui faisait du Bois un espace élégant. En aménageant le Bois, il restaure et conserve un savoir-vivre français, qui a pour but d'être une vitrine pour le reste du monde. En même temps qu'une restauration sociale, Alphand ne cesse de vanter la manière dont s'élabore la « conservation » d'un espace de promenade avec Napoléon – qui nomme des « gardes

⁴⁹ *ibid.*

⁵⁰ *ibid.*, p.62

forestiers » pour veiller à la bonne restauration du Bois dans ses grands travaux⁵¹. Une adéquation entre l'harmonie sociale et l'harmonie esthétique est à l'œuvre dans cette présentation.

Preuve de l'importance symbolique qu'il accorde à ces travaux, dans un véritable plaidoyer *pro domo*, un sous-chapitre concerne les travaux du Bois de Boulogne entre 1852 et 1858, confirmant que les grands travaux de Paris sont donc aussi des travaux d'aménagement paysagistes. Le but est la modernisation, ainsi que de « répondre aux besoins d'une promenade digne de la capitale de la France, rendue à la prospérité par une main puissante »⁵² : créer « un lieu de promenade en harmonie avec les autres grands travaux »⁵³, c'est-à-dire un lieu propre à l'exposition de la grandeur du pouvoir impérial, par l'intermédiaire d'une pratique distinctive : il faut rappeler que le Bois était la promenade favorite de la famille impériale ; et garder à l'esprit que les aménagements dont il sera question visent à poser un espace policé, neuf, élégant, et impressionnant où le promeneur pourra à la fois s'isoler et retrouver ses pairs.

L'extrait qui suit illustre bien ce souhait général d'un réaménagement à destination de la pratique de la promenade, qui devient l'unique objet de fréquentation du Bois. Lieu à l'origine religieux (un espace monacal), il devient sous le coup de la loi, un lieu de loisir inaliénable :

Dans ce but, une loi du 13 juillet 1852 céda le bois à la ville de Paris, à la charge par la ville :

- 1° De subvenir à toutes les dépenses de surveillance et d'entretien ;
- 2° D'exécuter, dans un délai de quatre ans, pour l'embellissement du Bois et de ses abords, une série de travaux s'élevant à la somme de deux millions ;
- 3° **De conserver aux terrains concédés leur destination actuelle.**

(...)

Pour procurer à la ville de Paris les ressources nécessaires à l'achèvement d'une aussi vaste entreprise, **qui dépassait évidemment les prévisions de la concession primitive**, un décret du 29 août 1854 prescrivit l'établissement d'un hippodrome pour les courses publiques de chevaux, sur la partie sud de la plaine de Longchamps *{sic}*, et mit à la charge de l'État la moitié des dépenses d'achat de cette portion de la plaine et des travaux à exécuter. Une loi du 13 avril 1855, autorisant l'acquisition de la partie nord de la plaine de Longchamps *{sic}* et du parc de Madrid-Maurepas, pour les réunir au Bois, permit ensuite à la ville de Paris d'aliéner, à son

⁵¹ *ibid.*

⁵² *ibid.*, p.63

⁵³ *ibid.*

profit, toutes les parties du bois de Boulogne isolées par les fortifications, ainsi que deux zones extrêmes délaissées par les promeneurs, sur le territoire des communes d'Auteuil, de Boulogne et de Neuilly.⁵⁴

Ces éléments techniques pour signaler deux choses, capitales : d'abord, les travaux du bois de Boulogne sont les plus importants, en termes de superficie et d'aménagement – sans compter ici toute l'artificialisation dont le terrain fera l'objet ; ensuite, cette monumentalité s'inscrit dans un projet plus vaste de récréation globale du territoire, dans un but clairement politique et social, c'est-à-dire symbolique : les hippodromes, les promenades sont autant d'espace privilégiés à la « classe de loisir » analysée par Veblen⁵⁵, et plus exactement au loisir ostentatoire. Car l'aménagement n'a pas qu'une fonction symbolique, mais obéit aussi à une rentabilité économique dont Alphand se fait encore une fois l'avocat. Nous ne donnons qu'un bref aperçu de cette défense et illustration du succès de l'entreprise par son maître d'œuvre : Alphand revendique que la ville de Paris est pleinement bénéficiaire « puisque, avec une somme de trois millions et demi, elle a su créer, pour ses habitants, une promenade dont la renommée attire en France une foule d'étrangers, et devenir propriétaire d'un immeuble de 846 hectares, auquel elle a donné une immense valeur »⁵⁶. De la même manière, il rappelle la plus-value qu'ont apporté les grands travaux au Bois de Boulogne, en accroissant la valeur de la propriété immobilière.

On entre pleinement ici dans le cycle du loisir ostentatoire analysé par Veblen⁵⁷, où le lieu tend à devenir exclusif à la classe de loisir parce qu'elle seule a la capacité économique de jouir de l'espace aménagé. Dans un système spéculatif, il est évident que l'ostension devient de plus en plus importante, accordant ainsi toujours plus de valeur à l'espace dans lequel se produit le loisir. L'aménagement du Bois correspond pleinement à l'élaboration d'un style de vie⁵⁸ : un usage uniformisé de l'espace rend le lieu attractif à la fois pour sa fréquentation (la famille impériale, la haute bourgeoisie), en même temps que pour l'isolement et la tranquillité qu'il permet (on est loin de la ville). Le Bois forme la première étape des futurs espaces de villégiature, dont le luxe se situe dans l'isolement et l'entre-soi propre à la classe de loisir.

⁵⁴ *ibid.* (nous soulignons)

⁵⁵ Veblen, Thorstein, *Théorie de la classe de loisir*, *op. cit.*

⁵⁶ Alphand, *op. cit.*, p.66.

⁵⁷ Veblen, *op. cit.* III, “le loisir ostentatoire”, pp.26-47.

⁵⁸ Le style de vie est un « ensemble unitaire de préférences distinctives qui expriment, dans la logique spécifique de chacun des sous-espaces symboliques, mobilier, vêtement, langage ou *hexis* corporelle, la même intention expressive » (Bourdieu, *La Distinction*, *op. cit.*)

2.1.2. Le bois de Boulogne, un aménagement spectaculaire.

Cette longue présentation du Bois par son principal architecte est à relier à la présentation des travaux gigantesques dont il a été l'objet. Alphand le répète à plusieurs reprises, le bois de Boulogne, s'il est idéalement situé pour un promeneur⁵⁹, n'est pas un terreau fertile pour un paysagiste :

Outre la pauvreté naturelle du sol, une sécheresse continuelle était donc une nouvelle cause d'infertilité pour le bois de Boulogne. Dès lors il n'est pas étonnant que, jusqu'à la transformation dernière qui a donné à la végétation l'air et l'humidité qui lui manquaient, la forêt soit restée dans un état chétif.⁶⁰

Il le répète à loisir : « le bois de Boulogne a nécessité de nombreuses plantations »⁶¹. Cependant, chaque aménagement n'a pas été dépensier, mais a été pensé par rapport à un usage : celui des promeneurs, qu'Alphand convoque très régulièrement dans sa description du Bois. Que ce soit en mentionnant leur usage :

(...) il suffit, pour les promeneurs, que les arbres rapprochés des allées soient bien tenus. Or, ces arbres sont l'objet de soins particuliers, et le sol, à leur pied, a été dégagé des plantes parasites et semé d'un tapis de gazon.⁶²

En les utilisant comme cause de certains effets de la modification de la faune :

Le bois de Boulogne était fort giboyeux autrefois, et la chasse y était réservée au souverain. Mais le développement de Paris, du côté des Champs-Élysées et de Passy, en rapprochant la ville du Bois et en augmentant le nombre des promeneurs, a fini par en expulser à peu près complètement le gibier.⁶³

⁵⁹ Par sa situation qui le rend à la fois proche de la ville, tout en provoquant un isolement suffisant de celle-ci.

⁶⁰ Alphand, *op. cit.*, p.38

⁶¹ *ibid.*, p.43

⁶² *ibid.* p.40

⁶³ *ibid*

Ou encore pour expliquer l'uniformité d'un paysage, à la fois dans le Bois et en-dehors, les pépinières ayant « fourni à elles seules la majeure partie des arbres et arbustes remarquables plantés, depuis dix ans, dans les promenades de Paris »⁶⁴ :

Toutes < les pépinières importantes d'arbres verts > ont été réunies à la promenade, hormis celles qui sont situées au fond de l'avenue des Princes ou en dedans des fortifications, et qui ont été retranchées du Bois⁶⁵

Même les bancs sont réfléchis par rapport à leur usage : ils sont placés comme des abris contre les « pluies d'orage qui surprennent les promeneurs »⁶⁶. L'aménagement est donc pensé pour être visité, parcouru : comme un espace de détente, mais aussi un espace de contemplation, où l'harmonie et le pittoresque règnent. La manière qu'a Alphand de présenter la construction d'un panorama du Bois est remarquable. Tout est pensé par rapport à la création d'un point de vue, il y a une mise en scène pensée pour l'usage du promeneur :

Il a fallu d'abord planter des arbres d'alignement sur les nouveaux boulevards extérieurs, ainsi que sur les allées droites conservées, dont le profil seulement a été modifié. On a dû fermer ensuite au moyen de plantations forestières d'arbres et d'arbustes les anciennes allées droites qui avaient été supprimées. On créait en même temps de nombreux massifs sur les pelouses nouvelles des plaines des Sports et de Longchamps <sic>, près des maisons des gardes et des autres habitations, le long des anciennes allées droites côtoyant des parties de pelouses dont il convenait de **dissimuler la rectitude**, dans les îles, ainsi qu'aux abords des pièces d'eau. Enfin, des arbres à tiges de différentes dimensions, et à feuillage diversement coloré, ont été placés sur les pelouses pour **limiter le regard**, pour **former des points de vue**, et **produire des oppositions d'aspect indispensables** dans un parc aussi étendu que le bois de Boulogne.⁶⁷

Ces extraits attestent deux choses : d'abord, le caractère scientifique de l'aménagement du jardin public, qui obéit à une architecture générale sous le Second Empire à l'égal des grands parcs privés du XVIII^e siècle – que l'on songe à Ermenonville, dont Alphand fait l'éloge dans son ouvrage⁶⁸ ; ensuite le caractère utilitaire de cet aménagement, qui est pensé au service de

⁶⁴ *ibid.*, p.41

⁶⁵ *ibid.*

⁶⁶ *ibid.*, p.80

⁶⁷ *ibid.*, p.43

⁶⁸ *ibid.*, « Introduction », p. XXXVIII

l'harmonie et du point de vue, c'est-à-dire du pittoresque. Créer la variété, sans perdre le promeneur ni l'inquiéter : celui-ci doit pouvoir s'approprier l'espace dans lequel il marche. On le voit, l'harmonie du paysage a pour fonction de rendre celui-ci familier et sûr : la variété que produit le pittoresque est celle d'un dépaysement sans heurt, c'est-à-dire l'illusion d'un espace naturel (où l'ordre n'est pas visible) dans un espace humain (où la raison a gouverné l'architecture).

Le but est que le promeneur soit dépaycé de façon subtile, dans cet espace verdoyant, cet espace faussement naturel car entièrement aménagé par la main de l'homme. Une forêt sans aménagement, un passage abrupt de la ville à la nature, rendrait celle-ci inquiétante. Or, l'inquiétude est l'émotion à éviter dans le Bois, qui est un espace de consommation et de loisir. Le dépaysement produit par le pittoresque rend le lieu désirable, comme une attraction à visiter régulièrement pour les promeneurs. À cet égard, l'aménagement du Pré Catelan⁶⁹, du Fleuriste de la Muette⁷⁰, ou encore des volières du bois⁷¹ sont autant d'indices d'une mise en scène spectaculaire de la nature domestiquée, au service d'une consommation de l'espace péri-urbain comme espace de loisir⁷². En ce sens, la promenade au bois de Boulogne correspond pleinement à ce qu'Alain Corbin appelle *l'artialisation* du patrimoine naturel, c'est-à-dire « la transformation, par l'intermédiaire de la référence artistique, du pays vécu ou traversé en paysage contemplé et ressenti »⁷³

⁶⁹ Qui propose des spectacles payants le weekend dès 1858, signe s'il en est de l'émergence d'une société de loisirs et de consommation, voir Csergo Julia, « Extension et mutation du loisir citadin, art. cité, dans Corbin, Alain, *L'Avènement des Loisirs*, op. cit.

⁷⁰ « Ces plantes, mises en pleine terre pendant la belle saison, et arrosées abondamment, ont admirablement prospéré, et produisent un grand effet par leurs formes grandioses et élégantes. Le succès de leur culture, dans les promenades publiques de la ville de Paris, a même déterminé l'introduction des plantes à feuillage ornemental, au milieu des massifs de tous les jardins. », Alphand, op., p.127.

⁷¹ Alphand précise que les pouvoirs publics ont décidé d'établir « dans l'île du grand lac une volière pour la multiplication de toutes les variétés de ces magnifiques oiseaux », p. 40.

⁷² Nous renvoyons aux études Luisa Limido, *L'Art des Jardins sous le Second Empire* ; Jean-Pierre Barillet-Deschamps (1824-1873), Paris, Champ/Vallon, coll. « Pays/Paysage », 2002.

⁷³ Corbin, Alain, *L'Homme dans le paysage*, op. cit., cité par Serge Briffaud, « De l'"invention" du paysage. Pour une lecture critique des discours contemporains sur l'émergence d'une sensibilité paysagère en Europe », *Compar(a)ison: an international journal of comparative literature*, P. Lang, 1998, pp. 35-56.

2.2. Les Buttes Chaumont.

2.2.1. Un espace verdoyant à la gloire du progrès.

Autre exemple d'« artialisation » du paysage, plus spectaculaire encore, les Buttes Chaumont sont à la gloire de la figure de l'ingénieur⁷⁴. Dans l'aménagement des parcs et des jardins, ce travail des techniciens est aisément perceptible ; et si les cascades et grottes du Bois sont une preuve suffisante, nous aimerions nous attarder sur le cas particulier des Buttes Chaumont, symbole d'une ingénierie marquant le renouveau du travail du paysagiste. En effet, avec le parc des Buttes, on distingue aussi une pensée de l'aménagement parisien, différente en fonction de sa situation géographique : l'usage des corps n'est pas le même entre l'Est et l'Ouest de la capitale, entre l'*intra-muros* et l'*extra-muros*. Si le Bois est un espace exclusif à une classe, déterminé comme l'espace aménagé pour un style de vie précis, celui de la haute-bourgeoisie, du fait de sa fréquentation, du fait aussi de son aménagement, l'usage des Buttes est entièrement à déterminer et à imposer de façon plus spectaculaire. Là où le pittoresque illustre une certaine douceur dans la transition entre la ville et l'espace verdoyant, ce parc à l'intérieur de la ville elle-même ne peut pas jouir du même aménagement : il est destiné à une autre classe, populaire, et se situe dans un autre arrondissement. En outre, l'espace y est plus restreint. Cet aménagement révèle le pendant au pittoresque, dans l'aménagement paysager : le sublime.

L'aménagement de ce parc obéit tout autant à un but symbolique, lui aussi double : celui de signifier au monde la splendeur nouvelle de Paris ; et celui d'aménager l'espace parisien des classes populaires. Il s'agit donc d'une conquête symbolique pour les pouvoirs publics. Le bois de Boulogne obéissait à une lignée noble, le terrain existant déjà. À l'inverse, les Buttes Chaumont étaient originellement un gibet, puis un charnier. Le transformer en parc public était un défi, symbole de la conquête esthétique et morale du nouveau Paris. L'entreprise, qu'Alphand qualifie de « considérable », fut commencée en 1864 et terminée au commencement de 1867. Comme l'indique Alphand : « on voulut que l'ouverture du parc coïncidât avec celle de l'Exposition universelle »⁷⁵. Le calendrier illustre clairement les raisons politiques de l'aménagement du territoire : on affiche une pacification de l'espace urbain, dans un siècle marqué par les troubles révolutionnaires et l'instabilité politique. Antoine Picon, dont nous reprenons les analyses dans les pages qui suivent, rappelle cet élément essentiel à l'origine

⁷⁴ Santini, Chiara, *Adolphe Alphand, op. cit.*, chap.7, « L'administration des Promenades et Plantations », « Architectes et ingénieurs : deux démarches de conception », pp.171-172

⁷⁵ Alphand, *op. cit.*, p.203.

de l'aménagement du parc qu'est le saint-simonisme, alliant au projet urbain une dimension sociale à travers la figure du « réseau » :

Sous le Second Empire, cette orientation politique inspirait des entreprises comme les plantations de Paris, qui se proposaient d'unifier la capitale au moyen d'une trame verte qui comprendrait aussi bien des plantations d'alignement que des jardins et des parcs, sans uniformisation des séquences urbaines et des conditions sociales des habitants. Implanté au cœur d'une des zones les plus défavorisées de la capitale, le parc des Buttes-Chaumont constitue l'une des expressions les plus frappantes de ce projet. S'il n'était pas question d'enrichir les pauvres ou d'appauvrir les riches, les uns et les autres devaient pouvoir accéder à une nature disciplinée par les jardiniers et les ingénieurs des Ponts et Chaussées. Car les ingénieurs des Ponts dirigeaient les plantations de Paris.⁷⁶

Le projet urbain et naturaliste du Second Empire, s'il obéit à un but esthétique, a pour finalité première d'afficher la rationalisation et la domestication d'un espace dans la ville ; discipline qui a un objectif social, de pacification et de coexistence de la population dans l'espace urbain. Cependant, il y a un ordre à cette discipline, ou plus exactement une manière de l'afficher pour la rendre spectaculaire et ludique auprès du visiteur.

Antoine Picon rappelle que la nature se trouve « en quelque sorte supportée et mise en scène au moyen de la technique, <et qu'> elle révèle l'ambition du nouveau Paris du Second Empire d'exercer une influence littéralement civilisatrice sur les classes populaires »⁷⁷. Les ingénieurs reproduisent le sublime par les moyens d'une nature qui n'a plus rien de naturel, dans une perspective à la fois illusionniste et antinaturaliste. Ils reproduisent la nature dans un espace consciemment incapable d'être à cette hauteur, renvoyant à une dimension prométhéenne de l'ingénieur urbain. Impressionner le promeneur est donc la première fonction de l'aménagement du Parc, afin d'imposer un code et une démarche spécifique à une population qui n'en est pas coutumière.

En même temps, l'aménagement de l'espace de promenade ne saurait être seulement sublime : tout simplement parce que le sublime, dans l'esthétique kantienne, épuise, fait peur, et donc dissuaderait le promeneur à son usage. Or, tout est pensé pour que l'espace soit fréquenté : d'où la nécessité d'un équilibre entre le sublime et le pittoresque. Et les Buttes

⁷⁶ Picon, Antoine, « La pensée sociale et politique des ingénieurs des Ponts et Chaussées », *Pour mémoire.*, Paris La Défense, Ministère de l'écologie du développement durable et de l'énergie Direction de la communication, Département Images et édition, 2016, p.30. [\(hal-01704020\)](#).

⁷⁷ Picon, Antoine, « Nature et Ingénierie : le Parc des Buttes Chaumont, *Romantisme*, 2010, p.36.

Chaumont sont justement considérées comme le parangon de l'espace naturel pittoresque face à la ville. Comme le rappelle l'anthropologue Maité Clavel :

La « nature », dans la région du monde que nous occupons, est une nature travaillée depuis longtemps, une nature reconstruite, codifiée, paysagée, domestiquée. De ce fait, un jardin urbain tel que les Buttes-Chaumont apparaît, malgré ses aménagements et ses artifices, comme un espace *naturel* qui contraste avec le reste de la ville.⁷⁸

L'espace des Buttes est justement un endroit qui n'a été pensé que comme espace naturel, avec une volonté illusionniste dont l'argument le plus probant serait l'absence d'activité récréative (il n'y pas d'équivalent au Pré Catelan ou au Bal Mabille dans le parc) : on se promène aux Buttes comme dans une forêt, au bord d'une falaise, ou au pied d'une montagne. Rien ne doit venir rappeler l'activité humaine, même si celle-ci est omniprésente par l'intervention d'une ingénierie au service du dépaysement.

Le dépaysement dont il est question ici est le même que celui analysé à propos du bois de Boulogne. Cependant, du fait de la différence de superficie, de localisation, et de population propre à l'espace aménagé, celui-ci doit agir, à l'inverse, de façon abrupte, et instaurer une nature hyperbolique, héritière d'une monumentalité romantique qui rappelle la catégorie esthétique du sublime. Antoine Picon rappelle que l'aménagement du Parc oscille entre ces deux versants du sublime et du pittoresque :

L'art de l'ingénieur et l'art des jardins partagent également des codes esthétiques fondés sur les catégories du sublime et du pittoresque. L'ouvrage est tantôt sublime dans sa façon de braver les éléments naturels, tantôt pittoresque lorsqu'il vient s'inscrire dans le paysage à la façon d'une fabrique paisible. Les Buttes-Chaumont se caractérisent par un recours systématique à ces deux registres. (...) Sublime et pittoresque constituent en réalité les deux versants d'une même approche de la nature, de la technique et de leurs liens en termes de spectacle générateur de sensations.⁷⁹

Cette alternance des deux effets esthétiques obéit à un but moral. Dans l'esthétique kantienne, le sublime a une fonction éthique, puisqu'il rappelle à l'individu les limites de sa pensée et de son action. L'intervention de la nature dans une perspective sublime est un rappel

⁷⁸ Clavel, Maité. « Un ailleurs au sein de la ville. Le parc des Buttes-Chaumont », *Ethnologie française*, vol. 40, no. 4, 2010, pp. 609-621.

⁷⁹ Antoine Picon, *Nature et ingénierie : le parc des Buttes Chaumont*, art. cit., p.41.

de l'activité divine, dans les dernières pages de la *Critique du jugement*⁸⁰. Or, l'aménagement du parc naturel n'est pas étranger à cette dimension morale : Antoine Picon propose même l'idée que l'alternance des deux pôles esthétiques obéit « à la recherche d'un fonctionnement en quelque sorte automatique, la promenade devant suffire à entraîner l'adhésion aux valeurs morales dont le projet est imprégné. »⁸¹ L'auteur rappelle cependant que ce travail d'ingénieur est au service d'une sensation pour le promeneur : le dépaysement, signe d'un nouveau regard sur la ville, perçue simultanément comme espace de vie et comme espace exotique.

2.2.2. Impressionner pour élever : le spectaculaire moral du parc des Buttes Chaumont.

Les Buttes Chaumont accumulent les effets spéciaux⁸². Antoine Picon a très bien montré que le Parc reprenait un double imaginaire, fictionnel et touristique, faisant du Parc une fiction paysagiste : le *Voyage au centre de la Terre*, de Jules Verne, et les Falaises de la Côte d'Albâtre – rappelons que Dieppe est la première station balnéaire de l'Empire. La présence du « minéral » dans les effets pittoresques n'est pas sans rappeler les Alpes, non plus, accumulant les preuves d'un espace fait pour s'évader. Rien n'est naturel, et donc rien ne doit reproduire la seule illusion d'une simple perspective de bois, comme les bois de Boulogne et Vincennes : le promeneur entre dans un espace de fiction, qui doit favoriser la rêverie, et qui doit afficher de manière consciente un plaisir nouveau de la promenade : oublier la ville. Les anthropologues portent encore aujourd'hui une attention particulière à cette dimension évasive du parc des Buttes Chaumont. Maïté Clavel la salue même comme la principale réussite du parc, encore aujourd'hui :

Aux Buttes-Chaumont, le plan initial du parc et le dessin des plantations ont été conservés. Le plaisir esthétique du promeneur est un objectif, ce qui n'est pas le cas pour les autres aménagements dans la ville où l'avis des pairs est souvent jugé plus important que celui des citoyens ordinaires. Cette attention ajoute à son urbanité.⁸³

Antoine Picon ne dit pas autre chose, en mettant en avant la jouissance et la rêverie comme objectifs de la promenade :

⁸⁰ Kant, Emmanuel, *Critique de la Faculté de juger*, trad. Alain Renaut, Paris, Aubier, 1995.

⁸¹ Antoine Picon, *art. cit.*, p.48.

⁸² Qu'on nous pardonne cet anachronisme, mais il semble un terme adéquat à rendre compte de l'idée d'impressionner et d'afficher une artificialité au sein d'un espace naturel.

⁸³ Clavel Maïté, *art. cit.*

La jouissance du promeneur constitue leur principal objectif. Mais cette jouissance doit idéalement s'accompagner d'une rêverie, voire de l'amorce d'une réflexion devant l'accumulation des références et des contrastes. (...) Ces touches successives ne peuvent qu'élargir l'horizon intellectuel du promeneur.⁸⁴

La « jouissance » ici mentionnée est à rapprocher de l'extase propre à l'expérience du sublime esthétique : il s'agit d'une expérience dont l'intensité extrême échappe à la rationalité, opposée à la douceur de la rêverie, dont le caractère réflexif est mis en avant, mais qui participe toujours de l'expérience esthétique, selon les catégories kantienne du jugement⁸⁵. La création du Parc obéit donc à un objectif moral, par l'intermédiaire de l'art du jardin, poussé à son paroxysme grâce au savoir-faire des ingénieurs des Parcs et Plantations de Paris.

Cependant, il faut rappeler un fait : les Buttes Chaumont sont un *hapax* spectaculaire dans l'organisation des Promenades et Plantations, où d'habitude les « pairs » sont plus importants que les « citoyens ordinaires »⁸⁶ : rares sont les espaces verdoyants qui ne soient pas de simples lieux d'observation, mais des lieux d'oubli. Concentrées sur l'isolement esthétique du promeneur, elles en viennent à faire oublier la « perceptibilité mutuelle »⁸⁷ inhérente à chaque espace urbain, c'est-à-dire le sentiment de coprésence qui révèle l'espace urbain chargé de la vie des hommes, de leurs relations subjectives, des valeurs, expériences et imaginaires qu'ils confèrent au lieu.⁸⁸ Cette dimension sublime est probablement liée à l'horreur originelle du lieu des Buttes, ainsi qu'à sa population majoritairement ouvrière : imposer une émotion forte est nécessaire, confirmant, de fait, le caractère social de l'émotion.

2.3. La violence sociale d'un paysage bourgeois ?

Cette pensée de l'espace naturel comme fiction paysagiste est un fait nouveau dans l'histoire du paysage et de l'urbanisme, plus ou moins conscientisé par ses concepteurs. Cette « fictionnalisation » de l'espace verdoyant n'est pas sans conséquences sur le promeneur ou la

⁸⁴ Picon, Antoine, art. cité, p.46

⁸⁵ Kant, *op. cit.*

⁸⁶ Voir *supra*, p.144, note. 77.

⁸⁷ Goffman, Ervin, *La mise en scène de la vie quotidienne, II, Les relations en public*, trad. A. Khim, Paris, Minuit, 1973.

⁸⁸ Bailly, Émeline, « Les paysages urbains en mal d'émotions », *Carnets de géographes* [En ligne], 9 | 2016, mis en ligne le 30 novembre 2016, <http://journals.openedition.org/cdg/594> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cdg.594>

promeneuse : George Sand y voit une chance, pour la rêverie à Paris, permettant de rattacher l'échappée hors du monde rousseauiste au sein de l'espace urbain. Zola, au contraire, y voit un rétrécissement du regard et de l'expérience esthétique, dans une domestication néfaste de la nature⁸⁹. Preuve que les écrivains sont très sensibles à cette modification de la sensibilité urbaine, quasiment totalisante avec ces aménagements nouveaux, dont la visée morale est patente. Si le projet saint-simonien est noble dans son idéal, il semble aussi être un trompe-l'œil de l'imposition d'un mode de vie uniformisé, au détriment des classes les plus populaires de la vie parisienne ; peut-être que cette nature spectaculaire, artificielle, malgré son souhait d'accomplissement d'une utopie sociale, en imposant un regard nouveau, n'affiche qu'une pseudo-démocratisation de l'espace urbain, faisant des Parisiens les touristes de leur propre ville, en aliénant leur expérience propre⁹⁰.

Il y a donc création d'un Paris pittoresque, dont les usagers de la ville sont friands ; à tel point que ces espaces, qui donnent à voir quelque chose, sont ce qui distingue l'intérêt d'un lieu d'un autre. Un exemple typique de ce goût pour le pittoresque est la visite aux ruines, dernier avatar du pittoresque de la promenade, après la nature artificielle et les espaces monumentaux. Un épisode extrait de *Nana*, de Zola, est particulièrement révélateur de ce goût nouveau. Nana et sa société, dans un moment d'ennui, décident se promener pour visiter l'abbaye de Chamont, qu'elles imaginent comme une vieille bâtisse agréable à visiter – du moins, c'est ce que la réputation du lieu laisse entendre. Cependant, le goût de ladite société n'est pas celui des romantiques ou de leurs avatars touristes, qui ont repris ce goût à leur compte : aller voir des ruines suppose une éducation du regard :

Les voitures s'étaient brusquement arrêtées. Surprise, la société descendit dans un endroit désert, au bas d'un coteau. Il fallut qu'un des cochers leur montrât du bout de son fouet les ruines de l'ancienne abbaye de Chamont, perdues dans les arbres. Ce fut une grosse déception. Les dames trouvèrent ça idiot : quelques tas de décombres, couverts de ronces, avec une moitié de tour écroulée. Vrai, ça ne valait pas la peine de faire deux lieues. Le cocher leur indiqua alors le château, dont le parc commençait près de l'abbaye, en leur conseillant de prendre un petit chemin et de suivre les murs ; ils feraient le tour, pendant que les voitures iraient les attendre sur la place du village. C'était une promenade charmante. La société accepta.⁹¹

⁸⁹ Zola, article du *Figaro* du 18 juin 1867.

⁹⁰ Nous renvoyons aux analyses de Simmel et Rosa sur l'aliénation émotionnelle propre au citadin ; Simmel, *Les Grandes Villes et la vie de l'esprit*, op. cit. ; Rosa, *Résonance*, op. cit.

⁹¹ Zola, Émile, *Nana*, chap. VI, ed. H. Mitterand, Paris Gallimard, coll. « Folio Classique », 2002, p.207.

Cette visite aux ruines est un épisode capital dans la construction du personnage de Nana, qui y voit Irma d'Anglars, miroir de sa volonté de conquête. Cependant, avant la rencontre, il y a la déception pour une société de parisiennes sans éducation devant des ruines qu'elles ne comprennent pas, et dont le narrateur comme le lecteur se désolidarisent. Si cela témoigne d'un *habitus* parisien de gens qui ne vivent que par la société et pour elle-même, on peut y voir un refus de l'*illusio*⁹² de leur part. Il y a aussi ici un échec de la résonance : parce que ce lieu n'est pas une attraction, il ne peut avoir d'effet que déceptif. Aucune de ces personnes n'est disposée à la contemplation solitaire des ruines : nul romantisme n'est possible. Peut-être la résonance relèverait-elle d'un *habitus*, d'une disposition culturelle à pouvoir être disponible au monde ; disposition dont Nana est dépourvue.

On verra ici que le lieu décrit ne correspond pas aux critères du pittoresque ou du sublime qui ont pu être élaborés dans les pages précédentes : parce qu'elles ne sont pas le fruit d'un conservateur ou d'un ingénieur. En effet, ces ruines n'ont aucune mise en scène, et ne sont nullement monumentales. Elles ne portent aucune trace de leur grandeur passée, ne font l'objet d'aucun aménagement spécifique. Elles ne sont qu'une bâtisse abandonnée, et non pas une ruine conservée et entretenue. Le fait que le cocher doive les montrer, « perdues dans les arbres », est significatif : ces ruines n'ont pas l'évidence de leur pittoresque, et n'assurent aucun spectaculaire. Le discours rapporté, à la limite du discours indirect libre, est ici très intéressant, car il trahit un vrai dégoût pour le lieu abandonné, qui distingue immédiatement la société comme un ensemble sans éducation. En effet, outre le qualificatif d'« idiot » pour désigner le paysage, l'objectivité de la description faite des ruines est à noter : « quelques tas de décombres, couverts de ronces, avec une moitié de tour écroulée ». Cette phrase, dans sa désignation, est d'une pertinence irréfutable : elle décrit objectivement le travail du temps et de l'abandon sur un lieu.

Les ronces qui couvrent les décombres ne font qu'accentuer l'abandon de ceux-ci, et devraient augmenter leur valeur « de ruine » : on peut légitimement penser que Chateaubriand, Sand, ou Nerval, devant un tel spectacle, méditeraient sur la vanité des entreprises humaines.

⁹² L'*illusio* est une construction de la réalité autour de laquelle s'établit un consensus implicite qui l'impose comme norme du jeu social. Tout l'intérêt du concept réside dans la capacité de l'agent à prendre conscience et à pouvoir accepter ce jeu social, déterminant dans l'usage de sa liberté. Le concept, extrêmement complexe, est très bien résumé par Pascal Durand : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/41-illusio>. Bourdieu le définit particulièrement dans *Les Règles de l'art*, rappelant que la qualité de Frédéric et d'Emma, chez Flaubert, est de pouvoir afficher leur refus de l'*illusio*.

Mieux, ils verraient comme un travail impliquant la peine et le temps propre au spectateur à retrouver les traces de l'homme dans ces amas de ronces. Ils chercheraient des indices, prendraient le temps de regarder. Ils contemperaient ; grâce à leur éducation, à leur expérience de promeneurs, à la mode de leur époque, et à leur goût élaboré dans un certain champ culturel, ils n'auraient aucune difficulté à déplacer leur habitude en-dehors de leur terrain habituel. Leur expérience est la condition nécessaire à leur disposition d'être sensibles au pittoresque. Et, même sans travail préalable de dramatisation du lieu, sans guide, leur sensibilité serait suffisamment éprouvée pour porter le jugement adéquat sur le lieu : ils pourraient déchiffrer les signes des ruines, à l'égal du narrateur de *Nana* qui porte un regard ironique sur cette scène.

Or, les ronces ici n'agissent pas ; car, d'habitude, les ruines pour ces femmes, à l'égal d'un jardin public, sont en réalité « entretenues ». Il y a normalement un spectacle, qui aurait impressionné. La société de Nana attendait un espace imposant et sublime, à l'égal des Buttes Chaumont. Il n'en est rien ici ; le commentaire final, au discours indirect libre, souligne le jugement unanime de la société : « Vrai, ça ne valait pas la peine de faire deux lieues⁹³ ». L'usage adverbial de l'épithète en début de phrase augmente l'oralité et la spontanéité de la déclaration. On a l'exacte expression du consumérisme touristique inscrit dans ce nouveau rapport au temps que représente la promenade : elle est une forme de « don de soi » en échange d'une contrepartie esthétique. Si celle-ci n'agit pas, alors le contrat touristique n'est pas accompli. D'où la nécessité pour le cocher, qui endosse le rôle de guide, ici, de proposer un itinéraire alternatif. On comptait rêver un peu, mais il n'y aucune rêverie : sauf l'admiration d'Irma, plus tard. Tout l'épisode est en réalité révélateur de trois faits sociaux : l'absence d'éducation de la société ; le rapport utilitariste au paysage qu'elle entretient ; enfin l'égoïsme et l'arrivisme dont elle fait preuve. Le seul spectacle qui l'intéresse est en effet la reconnaissance d'un pair, qui a réussi.

2.4. Un paysage nouveau, pour effacer l'Histoire ?

Pourtant, les ruines sont une attraction importante de l'activité touristique, et la symbolique du lieu y est hautement représentative. Il est donc ici significatif de voir un changement paradigmatique qui rejoint les critères de Mercier et de Stendhal dégagés précédemment. La dimension théâtrale de la vie parisienne est désormais sa composante essentielle, et la promenade publique est avant tout une pratique d'observation et de maîtrise de soi ; en même temps, tout autre genre de promenade suppose une disposition différente : ainsi

⁹³ Zola, *Nana*, *op. cit.*, p.207

est-il nécessaire pour l'individu de savoir s'entraîner à regarder un paysage, une œuvre, une ruine.

Zola montre clairement cette variété des dispositions, ces codes qui relèvent de l'éducation, entre les différentes promenades : il le fait de manière satirique, le discours indirect libre indiquant clairement le mépris que la voix narrative porte à ces personnages au mauvais goût et à la vulgarité ostentatoire. Cette société a une manière expéditive de congédier ces ruines. Une phrase suffit, dans un jugement unanime, à les mettre en retrait, et à réfléchir à autre chose. Le temps donné n'est envisagé qu'en termes de « peine » et de distance (« deux lieues »), mais jamais en termes de contemplation. La promenade n'était pas gratuite, alors qu'implicitement la contemplation suppose la gratuité de la « perte de temps ». Loin du travail intérieur nécessaire au temps de l'observation, on peut constater ici une soif d'immédiat, une émotion instantanée requise. Les émotions se seraient comme accélérées : elles doivent frapper, choquer, et non plus être soumises au temps long.

Ce rapport au temps n'est pas sans rappeler les analyses de François Hartog sur le « présentisme »⁹⁴ : l'abbaye de Chamont, dans le roman, fait partie de ces lieux qui ont perdu leur « identité », comme un lieu sans mémoire, incapable de rendre compte de rien sinon de sa disparition. En effet, les « lieux de mémoire », pour reprendre l'expression de Pierre Nora, témoignent de la création d'un patrimoine et de la conservation d'une identité historico-géographique : Alphand, par exemple, dans sa présentation du bois de Boulogne, participe à la création du patrimoine parisien, ancien et moderne. Une forme de récit historique s'élabore à partir des traces du passé. Mais si le lieu n'est pas aménagé pour un usage, il n'existe pas. Si l'abbaye de Chamont se situe hors de Paris, ses usagers restent des parisiens et des parisiennes, qui restent des citadins disposant d'un paradigme propre à la promenade urbaine publique : toute abbaye dans Paris jouit d'un aménagement pour être regardée, à l'inverse de celle de Chamont.

L'épisode de la promenade de Nana montre que cette conservation est dépendante des visiteurs et des spectateurs de ce patrimoine. La disparition de l'Abbaye de Chamont n'est pas le seul fait d'un Temps destructeur ou de pouvoirs publics négligents, mais de spectateurs insensibles au travail du Temps : la société de Nana est plus attentive aux personnes qu'aux monuments. La satire de Zola réside dans l'affichage de ce changement de style de promenade :

⁹⁴ « Dans ce progressif envahissement de l'horizon par un présent de plus en plus gonflé, hypertrophié, il est bien clair que le rôle moteur a été joué par l'extension rapide et les exigences toujours plus grandes d'une société de consommation. », Hartog, François, *Régimes d'historicité, Présentisme et expérience du temps*, « la montée du présentisme » Paris, Le Seuil, 2003.

les ruines sont un *topos* romantique de l'expérience de la vanité ; or, seule cette vanité du décorum d'Irma d'Anglars intéresse la société de Nana. Ce dont rend compte cette promenade de Nana, c'est bien d'un rapport problématique à la mémoire du temps passé : le présent intéresse davantage.

Une tension que relève la promenade urbaine apparaît : on aménage un patrimoine en même temps qu'un espace de consommation, c'est-à-dire qu'on adapte un espace à une pratique.⁹⁵ L'exemple des Buttes Chaumont en est la plus brillante réussite. Mais les pouvoirs publics n'ont pas toujours eu autant de succès. Par exemple, Alphand et Haussmann ont été confrontés à des résistances féroces lors de l'aménagement des boulevards autour du Jardin du Luxembourg : les habitants du quartier refusaient de voir un espace chargé d'histoire défiguré au profit du bon usage de la ville⁹⁶. Par cette pratique des promenades urbaines, on peut saisir la façon qu'à un « nouveau monde » de s'installer, dans un rapport difficile au monde qui le précède. Cette installation nouvelle est spectaculaire et extrêmement rapide : d'où le fait que la plupart des lieux sont désormais des lieux sans mémoire, dont il faut créer l'usage. Créer un Paris pittoresque, c'est créer une ville où le passage du Temps est problématique.

2.5. S'approprier la ville.

Il est significatif que cette modification profonde de la ville soit contemporaine d'une modification profonde de la mémoire des lieux, et de leurs usages auprès des parisiens. Les touristes se multiplient. Nerval en avait conscience dans ses *Promenades et Souvenirs*. Dès 1855, il critiquait l'expérience du touriste dans Paris, reprochant à l'urbanisme contemporain non pas de « défigurer » la ville, mais d'en pervertir l'usage : le chapitre inaugural sur la Butte Montmartre est éloquent, à cet égard, puisqu'il compare le vrai parisien, qui connaît intimement son lieu de parcours, aux bourgeois qui viennent y trouver quelque chose seulement à regarder⁹⁷. L'écrivain associe la promenade au « style de vie » du parisien : il en fait une expérience subjective : la rêverie devient souvenir chez lui ; d'évasive, elle devient réflexive.

Chez Nerval, la promenade est l'occasion d'une prise de conscience du temps qui passe : le passage du temps y est le spectacle que l'on vient voir, en quelque chose d'« immatériel » – c'est percevoir le passage du temps –, qui se distingue du spectacle matériel et pittoresque du

⁹⁵ La nouvelle « Menuet » de Maupassant rend compte justement de cette difficulté à garder la mémoire du passé.

⁹⁶ Santini, *op. cit.* p.208

⁹⁷ Nerval (de), Gérard, *Les Filles du Feu, Les Chimères et autres textes*, ed. Michel Brix, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classiques de Poche », Paris, 1999.

touriste, entièrement concentré sur un présent figé. Nerval, s'il se promène, voyage dans le passé. L'itinéraire est dynamique :

Ce qui fait le charme, pour moi, des petites villes un peu abandonnées, c'est que j'y retrouve quelque chose du Paris de ma jeunesse. L'aspect des maisons, la forme des boutiques, certains usages, quelques costumes... À ce point de vue, si Saint-Germain rappelle 1830, Pontoise rappelle 1820 ; – je vais plus loin encore retrouver mon enfance et le souvenir de mes parents.⁹⁸

Le touriste, à l'inverse, quand il se promène, voit un passé conservé, c'est-à-dire un présent figé. Le touriste ne voyage pas, il ne fait pas l'expérience des lieux : il les regarde, et cherche à les rendre éternel. Tout n'est que fixité dans l'expérience touristique : le touriste maintient le monde en l'état. Nerval l'a bien compris, dans sa réflexion sur l'opportunité de demander aux touristes anglais de s'engager dans la conservation du château de Saint-Germain, en péril :

J'avais trouvé l'idée. — Pourquoi, me disais-je, ne pas faire une souscription ? La France est pauvre ; mais il viendra beaucoup d'Anglais l'année prochaine pour l'exposition des Champs-Élysées. Il est impossible qu'ils ne nous aident pas à sauver de la destruction un château qui a hébergé plusieurs générations de leurs reines et de leurs rois. Toutes les familles jacobites y ont passé. — La ville encore est à moitié pleine d'Anglais ; j'ai chanté tout enfant les chansons du roi Jacques et pleuré Marie Stuart en déclamant les vers de Ronsard et de du Bellay... La race des *king-charles* emplit les rues comme une preuve vivante encore des affections de tant de races disparues... Non ! me dis-je, les Anglais ne refuseront pas de s'associer à une souscription doublement nationale. Si nous contribuons par des monacos, ils trouveront bien des couronnes et des guinées !⁹⁹

Le rapport de Nerval au tourisme est ambivalent, nous le verrons. Il révèle cependant une opposition d'attitude vis-à-vis de la conservation. Conserver, c'est assurer la pérennité d'un monde, et les restaurations des monuments sont nécessaires à cette conscience géographique du Temps. Cependant, cette conservation doit s'associer à une attitude idoine : l'on ne saurait marcher dans les monuments du passé comme dans des monuments du présent. Nerval reproche aux contemporains de maintenir les bâtiments, sans y maintenir la vie qui leur est

⁹⁸ *ibid.* p.403.

⁹⁹ *ibid.*, p.383

consubstantielle. Il aime des villages reculés le fait que la vie y est inchangée ; à l'inverse des villes, qui ne vivent qu'au présent.

La conservation du paysage est celle d'un changement vis-à-vis du Temps : les grands travaux comme les œuvres des conservateurs créent un présent spectaculaire. Quand les touristes attendent la restauration d'un monument, ils attendent son inscription dans leur présent, c'est-à-dire dans un ensemble urbain où tout est attraction, où toute chose est à voir, où tout monument devient spectaculaire. Il est significatif, nous y reviendrons, que la notion de « paysage urbain » soit contemporaine de ce caractère spectaculaire de la ville. La ville concurrence désormais le paysage naturel, d'un point de vue esthétique.

Dans ce nouveau paysage, le promeneur n'est plus qu'un touriste parmi d'autres, découvreur d'une ville qui devient son propre musée, mêlant les monuments du passé et du présent, dans un même espace-temps. L'expérience singulière du promeneur solitaire, comme prise de conscience du temps qui passe, comme rêverie, en devient problématique, voire impossible.

Un monument est révélateur de cette confusion temporelle : le Palais Brongniart, c'est-à-dire la Bourse de Paris entourée d'un square, devenu lieu de promenade et lieu de visite, présenté comme premier monument à visiter du nouveau deuxième arrondissement dans plusieurs guides de la ville.

3. Une littérature de promenade : le guide parisien, à l'usage du piéton.

Dans cette ville nouvelle où tout va vite, on assiste à l'essor de toute une littérature périphérique : les guides¹⁰⁰. Ils se multiplient pour rendre compte des transformations urbaines. Il y a donc un enjeu historique dans leur rédaction : à la fois un souci contemporain de « suivre son temps », et un enjeu d'éternité, de placer Paris dans la marche de l'Histoire et du progrès. Les guides tentent de faire de la ville un paysage, immuable.

En effet, proposant un panorama général de la ville, ces ouvrages amènent le piéton à comprendre que celle-ci est un objet de contemplation à l'égal de la forêt de Fontainebleau, ou des Alpes : la ville est devenue un lieu à voir, ce dont les provinciaux à la fenêtre de l'hôtel meublé rue Notre-Dame des Victoires, dans *L'Argent*, sont un témoignage¹⁰¹. Ces guides de Paris, malgré leur valeur secondaire dans la littérature, participent à une conscience du temps

¹⁰⁰ Nordman, Daniel, *Les Guides-Joanne, Ancêtres des Guides Bleus*, in. Nora, Pierre (dir), *Les Lieux de Mémoire*, « Paysages » {1986}, T. I., Gallimard, coll. « Quarto », Paris, 2013.

¹⁰¹ Zola, *L'Argent*, *op. cit.*, p.47.

en train de changer. Dès lors, le regard posé est aussi une mise en perspective de la ville, et porte cette littérature comme une défense et illustration de Paris en mouvement. Elle formalise donc, dans une publication, la conscience du temps passé et du changement qui s'opère : l'évolution perpétuelle de son matériau en fait une publication contingente et périssable, caractéristiques contre lesquelles elle lutte en « naturalisant » la ville, en faisant de son changement une caractéristique organique, un paysage à part entière.

3.1. Le guide parisien, un « genre » panoramique.

Cette tension entre la monumentalité de Paris et son mouvement perpétuel est au cœur de l'écriture : il n'y a pas tant la mélancolie d'un Paris disparu, que plutôt l'engouement d'un Paris indéchiffrable et toujours changeant. Ce trait est souligné par Alexis Martin, qui est l'auteur de *best-seller* en la matière, et cette conscience du temps est même la garantie de son succès. Écrivain symboliste mineur, Martin offre parmi les guides parisiens un exemple de choix, aux publications nombreuses et variées. Ces publications rendent compte d'une véritable lutte à l'intérieur du champ touristique, qui a pour fonction de faire valoir une *persona* du guide, comme *cicerone* singulier pour les visiteurs. L'usage qu'il propose est donc aux antipodes du *Paris-Guide*, en ce sens que la voix énonciative, unique et omniprésente, veut donner l'illusion que la personne même du guide était toujours aux côtés du lecteur. L'écriture n'est celle d'une « expérience » à renouveler, mais celle d'un livre-compagnon de route, à toujours avoir avec soi. En ce sens, Martin participe pleinement à l'uniformisation du regard sur la ville : son regard se veut exemplaire pour visiter Paris.

Il y a, du point de vue littéraire, un « champ touristique » en pleine évolution, pour lequel Stendhal a donné un cadre énonciatif déterminant¹⁰² : la singularité revendiquée de Stendhal, avec sa prééminence de l'expérience subjective du paysage sur l'objectivité informative du guide, a formé un véritable modèle pour les guides ultérieurs. Le modèle stendhalien a établi implicitement des caractéristiques littéraires au guide de promenade :

- une cohérence formelle au livre, ainsi qu'une unité énonciative – abandon de la rhétorique, formes de l'oralité – le personnage du guide s'affirmant *cicerone*, à la lisière de l'historien officiel et du passant familial ;
- un aspect didactique, avec l'exposé historique de la ville ;

¹⁰² Voir *supra*, I, 2.1. « Le modèle stendhalien », p.50

- un aspect ludique, avec un goût pour le jeu, l'énigme : le petit détail que personne d'autre ne verra prévaut dans la relation entre le *cicerone* et son lecteur ;
- un aspect idéologique et encomiastique : on lit souvent l'éloge des pouvoirs publics, capables d'aménager un patrimoine sans équivalent ;
- un aspect esthétique : on privilégie le pittoresque, qu'il soit paysager ou humain ;
- un aspect pragmatique : on utilise le guide pour toujours identifier la ville en changement, et s'y retrouver.

Afin d'illustrer ces critères, nous nous attarderons sur un exemple de guide d'Alexis Martin, *Les Étapes d'un touriste*¹⁰³. Comme dans les autres guides, il s'agit de suivre l'auteur (Martin lui-même, qui s'affiche comme *cicerone*. Celui-ci revendique ce caractère pratique (« c'est là le côté pratique de notre livre »¹⁰⁴), tout en affichant sa polyvalence : il présente le livre comme un livre d'art (des artistes y participent¹⁰⁵) et comme livre d'histoire :

Nous nous sommes fait un devoir de rappeler les noms des architectes et des artistes anciens ou modernes qui ont contribué à l'édification et à l'embellissement progressif de notre admirable Paris.¹⁰⁶

Ici réside la dimension encomiastique du guide : l'Histoire racontée n'est pas neutre : elle est au service de la Ville, appréhendée comme une entité vivante, à l'égal de Rome. Alexis Martin chante la gloire de Paris dans le passé, pour mieux en assurer la transition avec le présent ; comme dans les *Promenades de Paris*, d'Alphand, l'ouvrage rend compte d'un souci de cohérence, dans une téléologie qui n'est plus seulement celle du progrès, mais celle de la merveille (« nous avons rappelé les *merveilles* de l'Exposition Universelle de 1889 »¹⁰⁷). Paris devient un paysage, sous les yeux de ses contemporains, et un paysage qui surprend car il marque une conquête de l'esprit sur la ville. Tous les guides renvoient les honneurs aux grands travaux :

¹⁰³ Martin, Alexis, *Les Étapes d'un touriste en France, Paris, Promenades dans les vingt arrondissements*, Paris, Hennuyer, 1890.

¹⁰⁴ *ibid.*, « Préface », p.7

¹⁰⁵ L'ouvrage dispose de « 44 gravures hors texte et de 21 plans coloriés ».

¹⁰⁶ *ibid.*, « Préface », p.7

¹⁰⁷ *ibid.*, nous soulignons.

Grâce aux transformations que la Ville a subies depuis l'air et la lumière, chichement distribués jadis dans les quartiers que nous allons parcourir, y circulent à présent, l'un salubre, l'autre éclatante.¹⁰⁸

Dès lors, un itinéraire dans la ville doit toujours garder le souvenir de cette prouesse technologique, comme finalités du parcours dans la ville nouvelle. À cet égard, la table des matières est intéressante : on y voit, à part, dans la rive droite, en fin de partie, les deux Bois (Boulogne et Vincennes), dont la promenade paraît courte (peu de pages y sont consacrées), et en rive gauche, sur le même principe des « hors-arrondissements », on trouve « les égouts » (*sic*) et « l'exposition universelle de 1889 ». Proposer la visite des égouts est un élément remarquable : outre qu'il renvoie probablement au succès de l'épisode canonique des *Misérables*, il joue aussi d'une gageure : le *cicerone* peut amener son lecteur n'importe où, mais plus seulement comme le romancier par l'intermédiaire de la seule fiction ; la réalité l'a emporté.

3.2. Une littérature singulière pour un public commun.

Le guide est un compagnon indispensable au promeneur. Le savoir qu'il fournit est son atout capital : si le *cicerone* est familier, multipliant l'usage du « nous » inclusif, il est aussi supérieur au lecteur. Ses descriptions mêlent éléments historiques, détails techniques, et usent constamment d'un technolecte qui nous permettent d'affirmer, qu'à l'égal de la description naturaliste, celle du guide fait œuvre d'une « compétition de compétences »¹⁰⁹. Le guide a une dimension encyclopédique inhérente, contre laquelle il joue : tout le but est d'apprendre, sans ennuyer, mais en impressionnant. Se rendre indispensable sans être rébarbatif : ainsi l'auteur n'hésite-t-il pas à dire que son texte a pour avantage d'« éviter la sécheresse d'un guide et l'aridité scientifique d'une longue histoire »¹¹⁰.

Pour masquer cet encyclopédisme, les stratégies littéraires sont nombreuses : des points de vue pittoresques, et surtout une multiplication d'anecdotes. Notons aussi l'oralité de ton dans les pages : l'utilisation, par exemple, de propositions incises (« qui seule retiendra notre attention »¹¹¹). On trouve aussi le commentaire personnel, la « présence » du commentateur-promeneur qui nous donne son point de vue. Par exemple :

¹⁰⁸ *ibid.*, « Préface », p. I.

¹⁰⁹ Hamon, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.

¹¹⁰ Martin, *op. cit.*, p. VI

¹¹¹ *ibid.*, p. III

L'ensemble du monument a été gâté en ces derniers temps par l'adjonction des escaliers de fer, établis sur l'ordre de la préfecture après l'incendie de l'Opéra-Comique

L'utilité, contestable pourtant, de ces escaliers ne nous permet pas de les critiquer.¹¹²

On comprend qu'écrire un guide suppose de manipuler une tension entre le présent et l'avenir : publication de l'extrême contemporain, le guide court le risque de son immédiate péremption, en particulier dans une ville en perpétuel changement. La démarche de Martin est ici intéressante : loin d'insister sur le caractère transitoire des travaux, il souligne le caractère définitif des embellissements successifs, qui ne sont que des agrégations consécutives de beauté : « *actuel* maintenant, notre livre a donc la chance d'être encore *vrai* plus tard »¹¹³. On reconnaît donc un souci de postérité dans ce texte.

L'aspect ludique trouve son illustration dans la capacité du guide à éveiller la *curiosité* du lecteur : « ce que la vie de Paris (...) offre de séductions, de surprises aux esprits curieux, fournit d'éléments d'étude aux observateurs et présente de sujets d'admiration aux artistes »¹¹⁴. À cet égard, le guide de Martin montre un changement paradigmatique entre le guide traditionnel et cette littérature de la fin du siècle.

Cependant, le caractère rhétorique reste prégnant, et l'on retrouve un aspect didactique à cet ouvrage qui ne cesse de s'en préserver. Le guide reste un texte pratique, où l'on retrouve l'annonce du plan de l'ouvrage à la fin de la préface : les deux rives, puis les promenades et le tracé des itinéraires « qui permettent d'explorer chaque arrondissement sans revenir sur ses pas, et d'y voir tout ce qui peut exciter leur curiosité »¹¹⁵.

Les aspects didactiques et ludiques sont donc étroitement liés. Le souci du lecteur est constant : le temps ne saurait être perdu, et l'itinéraire est soumis à un utilitarisme tel qu'on ne saurait revenir sur ses pas, et la curiosité est de mise. Tout doit empêcher l'ennui du lecteur et promeneur, c'est-à-dire de l'usager de la ville et du guide. De la même manière, la fatigue du promeneur est à proscrire. Le guide est une littérature de loisir, qui s'adresse à un public spécifique : sa lecture tend à en confondre l'espace textuel (la page) et l'espace temporel (la promenade guidée). L'auteur obéit à un idéal de vitesse et d'efficacité. Le promeneur n'a pas tout son temps : car la journée passe vite, et la fatigue se fait sentir, probablement :

¹¹² *ibid.*

¹¹³ *ibid.*

¹¹⁴ *ibid.*

¹¹⁵ *ibid.*, p. VII

Nous ne saurions, dans le court espace dont nous disposons, retracer l'histoire complète du Palais ; qu'il nous suffise de constater qu'il existait déjà avant que les Gaules fussent envahies par les Francs.¹¹⁶

Il y a alors l'énumération rapide de l'histoire du bâtiment, et obéissant à un ordre assez précis de la marche : on fait le tour du bâtiment, avant d'y entrer. Et cela est guidé, est montré, est souligné par l'auteur (« Avant de pénétrer dans le Palais, nous allons en faire le tour »¹¹⁷).

On trouve encore cette confusion entre texte et temps à la page suivante : « nous sommes maintenant devant les constructions modernes »¹¹⁸ ; dans cette même page Martin légitime les travaux haussmanniens : outre l'air qu'ils ont apporté, ils ont facilité la vue : « la démolition d'une partie de la place Dauphine permet d'admirer les belles proportions du monument et son magistral aspect »¹¹⁹

Ensuite, l'itinéraire est cadré. On suit le promeneur dans un itinéraire extrêmement bien cadastré (même la découpe en paragraphes est assurée pour que le regard ne soit jamais perdu). A chaque fois, dans les descriptions, les adjectifs, souvent hyperboliques, dirigent le regard et l'émotion. On en trouve un exemple avec la Sainte-Chapelle :

Les travaux furent conduits avec une rapidité *qui paraît vertigineuse pour le temps* ; en effet, la consécration du monument put avoir lieu le 25 avril 1248¹²⁰.

Ainsi remarque-t-on l'importance de la complicité avec le lecteur, en lui faisant croire à une forme de liberté qui lui est laissée, s'il le souhaite, de quitter le livre pour y revenir. À l'inverse de Stendhal, qui écrivait pour des *happy few*, le guide ici n'a pas la possibilité de sélectionner son public, ou de lui déplaire. Plus exactement, il use de formules qui font du lecteur commun un *happy few* : à plusieurs reprises, l'expression « ceux de nos lecteurs », tend à soumettre un choix libre au visiteur, d'en être ou non, excluant celui qui ne suit pas d'un détail inestimable à son expérience parisienne. La familiarité de Martin assure son bon goût, et permet de diriger

¹¹⁶ *ibid.*

¹¹⁷ *ibid.*, p. IV.

¹¹⁸ *ibid.*, p. V

¹¹⁹ *ibid.*

¹²⁰ *ibid.*, p.VI ; nous soulignons.

les réactions du lecteur / public. La personnalité impliquée du promeneur, la subjectivité de son point de vue sont posées presque comme une norme du bon goût :

Entrant maintenant dans la salle des Pas perdus, autrefois la Grand'Salle, nous recommanderons à ceux de nos lecteurs que les tableaux pittoresques et mouvementés peuvent intéresser, le spectacle bien parisien dont on jouit ici le matin entre onze heures et midi alors que, se préparant aux batailles qui doivent se livrer devant les diverses chambres, la foule affairée des avocats, des avoués, des clercs, des plaideurs et des plaideuses s'agite immense et clair vaisseau.¹²¹

Ou encore

Ceux de nos lecteurs qui voudront bien consacrer quelques moments à la visite de l'église ne manqueront pas de remarquer le banc d'œuvre en forme de dais dont les deux anges soutiennent un baldaquin aux draperies fleurdelisées; c'est l'ouvrage d'un maître menuisier nommé François Mercier, qui vivait à la fin du dix-septième siècle; les dessins ont été fournis par Le Brun, l'œuvre est datée de l'an 1684.¹²²

Martin a une façon, proche de la *captatio benevolentiae*, d'attirer le lecteur vers les choses qu'il veut montrer ; sous couvert de laisser sa liberté au lecteur, il établit ici un choix (« ceux de nos lecteurs qui ») qui vaut presque comme hiérarchie, et qui permet de guider, sans le dire, l'itinéraire du promeneur dans l'Église ; bien entendu, on le laisse libre de sa déambulation, mais on l'attire vers le détail. Car, après, il revient à une visite tout à fait commune de l'Église, reprenant les éléments traditionnels de la description ambulatoire. Ainsi, une des caractéristiques du guide est de donner des conseils « inconnus des autres » : par exemple, pouvoir visiter « l'ancienne salle du trésor »¹²³.

Les usages littéraires sont donc nombreux, et témoignent de la permanence d'un modèle, dont le but est de rendre compte de la vivacité du spectacle perçu lors de la promenade urbaine. Non seulement le décor est remarquable, mais la véritable comédie humaine que constitue la ville n'est pas sans rappeler la littérature panoramique du demi-siècle précédent. Dans l'exemple suivant, il est intéressant de voir l'usage du déictique et du présentatif, presque

¹²¹ *ibid.*, p. VII.

¹²² *ibid.*, p. XII.

¹²³ *ibid.*

balzacien dans la description, pour la rendre vivante, en faisant participer le lecteur à ce qu'il est censé voir sous ses yeux, sur place, dans la fiction de sa visite. Tout vise à faire d'un passage à la Conciergerie une scène :

Voyez-les, sortant du vestiaire, boutonnant rapidement leur robe, ajustant leur rabat, coiffant leur toque, un peu de travers parfois, se cherchant, s'appelant, se hélant, se communiquant hâtivement quelque pièce utile à la cause qu'il vont défendre, écoutant ici d'une oreille distraite le vieux plaideur qui sollicite leur attention; prolongeant là, non sans complaisance, la causerie avec la jeune et jolie cliente impatientée des lenteurs de la justice ; interrompant soudain une conversation commencée pour saluer respectueusement maître X. une des notabilités du barreau, qui passe, ou M. le conseiller Z. gonflé de son importance et qui présidera la prochaine session des assises. Écoutez, si vous en avez le loisir, les bruits du palais faits d'appréciations, de critiques, de racontars, de potins, et vous aurez assisté dans ces coulisses de la justice à des scènes plus amusantes que ne pourraient vous en offrir les coulisses de l'Opéra. Si vous êtes curieux de grands débats, si les luttes oratoires ont quelque attrait pour vous, pénétrez, un vendredi, soit à la première chambre de la Cour, soit à la sixième chambre de la police correctionnelle.

Notre affection pour le Paris vivant, nous a fait oublier un peu notre rôle d'historien et d'archéologue, nous ne nous en excusons qu'à demi : l'histoire du Palais est connue, tous les guides ont raconté ses origines, Hugo a magistralement décrit la vieille Grand'Salle et sa table de marbre où les clercs de la basoche jouaient, encore sous Louis XII, leurs Sotties et Moralités ; nous n'en referons pas pour la millième fois la monographie, et marchant un peu au hasard dans le Palais, comme ne manquent pas de le faire les visiteurs, nous nous contenterons d'indiquer les principales curiosités actuelles.¹²⁴

Autant d'éléments qui font de la ville un spectacle permanent, où l'on va voir différents paysages.

3.3. L'affirmation du « paysage » parisien.

Cette dimension pragmatique de la lecture du guide mène donc à une obsession des points de vue, comme autant de « points d'intérêt » qui doivent tenir le lecteur en activité, dans

¹²⁴ *ibid.*, p. VII-VIII.

la ville comme dans la lecture, où le livre et la ville sont l'image l'un de l'autre¹²⁵. Le loisir est le premier aspect à retenir de cette œuvre, où tout doit être source de joie et de curiosité. On retrouve ici la dimension esthétique valorisée par le guide :

Ceci nous a permis aussi d'égayer nos courses par la description de quelques-uns des magnifiques points de vue dont la ville abonde, sortes de *paysages parisiens* que les étrangers aimeront à retrouver dans leur souvenir.¹²⁶

Le terme de « paysages parisiens » est ici significatif. Encore dans les dictionnaires de la fin du siècle, la notion de paysage « urbain » n'est pas encore complètement assimilée – et l'on associe le paysage au pays naturel ; la modalisation et la nuance apportées par l'auteur sont éloquentes : « sortes de paysages », montre aussi une modification de la manière d'observer la ville. Aussi, le critère esthétique est pleinement assumé dans la dimension subjective que recouvre l'expérience de la ville : l'étranger retrouvera l'expérience dans son souvenir.

Martin donne une explication à cette création d'un paysage sous les yeux des contemporains. Encore une fois, le « paysage » répond à la fois à un critère esthétique, ainsi qu'à une dimension naturelle, que le guide valorise en faisant l'éloge d'Alphand, face à Haussmann, qui ne serait attardé que sur le « côté utilitaire des travaux parisiens »¹²⁷. Martin désigne Alphand comme un « ingénieur de haute valeur »¹²⁸, préoccupé de « l'aspect artistique et pittoresque »¹²⁹ des promenades, le présentant comme le héros d'un récit sur les Grands Travaux au service de l'esthétique. Il fait d'Alphand le créateur du paysage parisien, lui donnant le privilège de « l'initiative »¹³⁰ des squares verdoyants. On trouve un autre exemple de cette « création » du paysage parisien dans la description suivante :

De larges perspectives traversent le premier arrondissement, et celles-là ne sont pas les moins intéressantes, d'autres forment autour de lui une sorte de ceinture de plein air, de grand soleil et **de points de vue pittoresques**. Ici, la ligne droite de la rue de Rivoli se fond en la brame avec les toits gris de l'Hôtel de ville ; là, s'ouvrent les percées larges et claires des rues Étienne-Marcel ou du Louvre ; ailleurs, c'est le boulevard Saint-Michel, tout ombragé de grands

¹²⁵ Paradoxalement, on peut émettre l'hypothèse que le guide reprend pleinement l'hypothèse de Stierle dans *La Capitale des signes*, *op. cit.*

¹²⁶ Martin, *op. cit.*

¹²⁷ *ibid.*, introduction pp XIII-XIV

¹²⁸ *ibid.*

¹²⁹ *ibid.*

¹³⁰ *ibid.*

arbres frémissants au vent; au long des quais, c'est la gaie coulée de la Seine, inoubliable pour qui l'a vue ; voici l'avenue des Champs-Élysées, si magistralement close par l'arc triomphal de l'Étoile enfin, la rue de Castiglione, puis l'avenue de l'Opéra; enfin, le boulevard Sébastopol, avec son lointain égayé par les vives arêtes de la gare de l'Est.

On le voit, le premier arrondissement pourrait à lui seul former une petite ville, gaie, saine, commerçante, artistique, agréablement située et **fort pittoresquement** entourée.¹³¹

On le voit, comme elle était essentielle dans la construction urbaine du nouveau Paris, la notion de pittoresque (terme répété deux fois) est essentielle dans l'écriture du guide, et donc dans la création d'un regard nouveau sur ce « paysage parisien ». Une véritable « description artiste » est à l'œuvre dans cette petite page, et n'est pas sans rappeler certaines des descriptions de Zola dans *L'Œuvre*¹³². Le guide multiplie les usages littéraires afin de rendre pittoresque cette description : le littéraire a pour fonction d'affirmer un point de vue. Cependant, on est sensible au naturalisme de cette description : la ville est-elle « urbaine », ou tente-t-elle d'être « naturelle », dans ce paysage parisien ?

Cette description, en effet, est bien organisée spatialement (« ici (...) ; là (...) ; ailleurs (...) ; au long des quais ; voici (...) ; enfin (...) »). Elle offre un panorama, dans l'équivalent d'une vue à vol d'oiseau, où la nature et la ville viennent chacune construire harmonieusement le paysage : les arbres et la Seine pour certaines lignes, au milieu du panorama, ayant à charge le cœur de l'image, et sa vie (les arbres « frémissant au vent » apportent cette illusion de vie au paysage), l'arc de Triomphe et la Gare de l'Est pour à l'inverse en assurer les limites, points hauts et aisément distinguables qui constituent aussi les points de repères entre les différents arrondissements. Il y a donc une vraie construction d'un paysage parisien, élaborée par les pouvoirs publics, mais à laquelle le guide participe activement, en assurant les panoramas nécessaires à la contemplation de la ville nouvelle. En effet, chaque point d'intérêt signalé est le produit du nouveau Paris.

Le guide illustre donc le rapport consumériste à la ville qui s'élabore, en même temps qu'un nouveau mode de regard et de marche, qui est le regard touristique, et dont la littérature a fourni les outils pour proposer une vision uniformisée du paysage, humain comme urbain. Paris est la ville des « types »¹³³, le théâtre permanent d'une comédie à laquelle chaque touriste peut désormais assister. On comprend que les écrivains de ces guides aient l'usage de procédés

¹³¹ *ibid.*, « Première promenade », p.2 (nous soulignons).

¹³² cf. *infra*, IV. *L'Œuvre*

¹³³ Ajalbert, Jean, *Les Types de Paris, op.cit.*

littéraires pour arriver à leurs fins, car leur souci du lecteur est évident : une bonne promenade sera une promenade pittoresque, et l'on retiendra d'un auteur les lieux incongrus, à voir ou revoir, qu'il proposera.

Dès lors, se pose la question d'une uniformisation d'un paysage, d'un regard, voire d'une littérature où la description de Paris est omniprésente. Martin dans ses *Paris-Promenade*, comme Alphand dans ses *Promenades de Paris* posent un caractère « prescriptif » du regard promeneur dans ces guides : il y a un enjeu normatif au nouvel aménagement du territoire urbain. La promenade parisienne répond à ce qu'Alain Corbin appelle « l'esthétique impérative », qui consiste à « découper des tableaux au cœur de l'espace parcouru dans le paysage »¹³⁴.

3.4. La Bourse comme monument : analyse de *L'Argent*, Zola.

Zola a étudié ce caractère normatif du nouveau paysage parisien, et de ses usages : en instaurant une promenade publique et collective, l'urbanisation nouvelle a aussi fait de la rêverie et de la solitude une expérience négative, en particulier quand celle-ci est subie. George Sand la présentait comme euphorique, parce que le promeneur savait jouir de sa solitude : Sand sait encore être oisive. Dans le Paris moderne, Zola nous donne à voir des personnages qui ne savent pas être seuls, parce que la ville ne le permet pas réellement ; une expérience dont le personnage de Saccard apparaît comme un témoin privilégié : plutôt que d'être seul, on est isolé.

Saccard refuse d'être un promeneur, que ce soit dans *La Curée*, où à l'inverse de Maxime et Renée, nous ne le voyons presque jamais en train de « ne rien faire » ; que ce soit dans *L'Argent*, où être réduit à la promenade, à l'incipit du roman, est synonyme pour lui de déclassement. Ce personnage illustre la tension analysée jusque-là d'une insensibilité au passage du Temps : et tout le premier chapitre du roman est une reconquête de sa géographie personnelle et émotionnelle.

Saccard, même s'il n'y est pas né, est un « type de Paris »¹³⁵, ontologiquement marqué, puisqu'il est l'exact contemporain d'une capitale en mutation et en transformation, qu'il épouse ontologiquement, jusque dans son patronyme qu'il vient à changer. Le personnage de « Saccard » lui-même naît dans les soubresauts du nouveau Paris. Saccard change, comme Paris change, et leur évolution est conjointe ; cette ville nouvelle qui se construit est justement celle

¹³⁴ Corbin, Alain, *L'Homme dans le paysage*, *op. cit.*, pp. 26-28.

¹³⁵ Pour reprendre le titre d'Ajalbert, *op. cit.*

qu'il s'approprié¹³⁶ : « car le destin d'Aristide est d'emblée conçu par Zola comme similaire de celui de la Ville de Paris¹³⁷ ». Cette ville en mouvement perpétuel correspond à la nécessité de Saccard de toujours se refaire, de toujours accumuler, de toujours étendre un peu plus son pouvoir : l'imaginaire de la conquête caractérise ce personnage, qui prend justement la Bourse comme une prise de guerre à acquérir.

Zola associe la grandeur et la décadence de l'Empire à l'histoire intime de ce personnage, dont les actions immorales atteignent au sublime, à l'égal de l'action de l'Empereur. On peut même voir, à la fin de la *Curée*, dans le salut final de Saccard à Napoléon III¹³⁸ une reconnaissance entre pairs, bien plus qu'un acte de soumission. Sa métamorphose est le sujet de plusieurs chapitres de *La Curée*, associant la transformation du personnage à un événement historique, celui de l'acquisition foncière de plusieurs terrains dans la capitale, où le personnage parvient à se tailler une part non-négligeable, qui en fait un individu vivant dans la fiction de la spéculation. Saccard n'existe que parce que l'ancien Rougon a su s'approprier la ville, au sens propre comme au sens figuré. On le sait, le personnage parvient à être vainqueur de l'adultère incestueux dont il est victime à la fin du roman, avec le suicide de Renée. Pourtant Zola ne le présente pas comme vainqueur tout au long du cycle : *L'Argent* l'introduit comme perdant, ruiné, et à la recherche d'un nouveau coup d'éclat. Saccard est perpétuellement en appétence, en désir de conquête, comme Octave Mouret ou Nana.

À cet égard, l'incipit de *L'Argent* est exemplaire, au sens où il crée un parallèle entre la Bourse et l'Armée, toutes deux au service de la gloire politique. Les spéculateurs sont les nouveaux généraux, et l'intégralité du premier chapitre file cette métaphore, comme l'a analysé Béatrice N'Guessan Larroux¹³⁹. Saccard, à la fin du chapitre, décide de revenir à la conquête de la Bourse, et pense sa reconquête comme un ordre de bataille à suivre :

Il avait achevé d'enserrer la place, il donnerait l'assaut. C'était le serment d'une lutte sans merci : il ne quitterait pas la France, il braverait son frère, il jouerait la partie suprême, une

¹³⁶ Nous renvoyons au chapitre II de *La Curée*, qui explique l'essor de la spéculation sur les terrains à exploiter avant les grands travaux haussmanniens.

¹³⁷ Becker, Colette, Mitterand, Henri, Leduc-Adine, Jean-Pierre, *Genèse, Structure et Style de La Curée*, Paris, SEDES, 1987, p.105

¹³⁸ Zola, *La Curée*, chapitre VII, ed. Henri Mitterand, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1981, p.336.

¹³⁹ Béatrice N'guessan Larroux, « Par où commencer ? Sur l'entrée en fiction de *L'Argent* », *Littératures* [En ligne], 64 | 2011, mis en ligne le 03 août 2016, consulté le 19 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/litteratures/503> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/litteratures.503>

bataille de terrible audace, qui lui mettrait Paris sous les talons, ou qui le jetterait au ruisseau, les reins cassés.¹⁴⁰

La gloire s'acquiert par des coups d'éclat, à l'égal de celui, inaugural, de *La Fortune des Rougon*, qu'était le coup d'état du Prince-Président. Et, toujours dans ce parallèle entre le politique et l'économique, le lieu symbolique de la reconquête est ici évidemment la Bourse. Cependant, il faut encore préciser à quel point cet espace du square de la Bourse est l'illustration du renouveau urbain et social de Paris, dont le rythme s'est accéléré, voire enfiévré. Nous l'avons vu, les guides en font un lieu de promenade touristique, et un square est aménagé à ses alentours. C'est un monument à voir ; mais pas seulement. Les gens ne vont pas au Palais Brongniart pour contempler le seul monument, mais pour l'activité qui le caractérise : comme indiqué dans la première page du roman, « à cette heure où tout le monde déjeunait, elle {la place} était presque vide ». L'intégralité de ce premier chapitre est faite d'à-coups : ceux que vit Saccard, ainsi que ceux propre à la Bourse. L'ouverture de la Bourse est un spectacle, où les sensations sont hyperboliques :

Et il sortit, laissant derrière lui le brouhaha ardent de la salle, où tout le monde se bousculait, pour ne pas manquer l'ouverture de la Bourse.¹⁴¹

« brouhaha », « ardent », « bousculade » : tout n'est que fièvre dans le restaurant, et comme l'écrit Béatrice N'guessan Larroux, « les serveurs comme les clients, assidus ou irréguliers, font du restaurant un prolongement de la Bourse »¹⁴². C'est un lieu typique des spectacles de promenade, à l'égal d'une cascade ou d'une grotte : lieu qui devient pittoresque par ses petits détails, lieu qui devient spectaculaire, et qui participe à l'animation urbaine : les passants se retournent, et contemplent. En effet, après le bruit du restaurant, la fureur de la ville :

Un instant, il resta frémissant, au bord du trottoir. C'était l'heure active où la vie de Paris semble affluer sur cette place centrale, entre la rue Montmartre et la rue Richelieu, les deux artères engorgées qui charrient la foule. Des quatre carrefours, ouverts aux quatre angles de la place, des flots ininterrompus de voitures coulaient, sillonnant le pavé, au milieu des remous d'une cohue de piétons. Sans arrêt, les deux files de fiacres de la station, le long des grilles, se

¹⁴⁰ Zola, Émile, *L'Argent*, ed. Th. Ioos, préface P. Dehaye, Paris, Librairie Générale Française, 1985., p.68

¹⁴¹ *ibid*, p.36

¹⁴² N'Guessan Larroux, *art. cit.* p. 230

rompaient et se reformaient ; tandis que, sur la rue Vivienne, les victorias des remisiers s'allongeaient en un rang pressé, que dominaient les cochers, guides en main, prêts à fouetter au premier ordre. Envahis, les marches et le péristyle étaient noirs d'un fourmillement de redingotes ; et, de la coulisse, installée déjà sous l'horloge et fonctionnant, montait la clameur de l'offre et de la demande, ce bruit de marée de l'agio, victorieux du grondement de la ville. **Des passants tournaient la tête, dans le désir et la crainte de ce qui se faisait là, ce mystère des opérations financières où peu de cervelles françaises pénètrent, ces ruines, ces fortunes brusques, qu'on ne s'expliquait pas, parmi cette gesticulation et ces cris barbares.** Et lui, au bord du ruisseau, assourdi par les voix lointaines, coudoyé par la bousculade des gens pressés, il rêvait une fois de plus la royauté de l'or, dans ce quartier de toutes les fièvres, où la Bourse, d'une heure à trois, bat comme un cœur énorme, au milieu.¹⁴³

Saccard n'est pas tant exclu de la Bourse que dans une situation d'entre-deux. Il n'est, à ce moment, plus complètement parisien, mais pas non plus provincial : il se retrouve à se promener, pour tuer le temps. Le roman démarre donc par une attente du protagoniste, et la promenade est l'indice de son déclassement : normalement, Saccard ne devrait pas aller se promener à la Bourse, mais devrait y travailler. Il faut garder à l'esprit que le roman commence par une pause. Zola réintroduit son personnage dans une posture et un mode introspectifs qui sont l'exact inverse de ce à quoi il avait habitué le lecteur ; et comme pour achever cette dégradation du personnage, il le contraint à se promener à côté de la Bourse – lieu sacré où il ne peut plus pénétrer. L'épisode de promenade autour de la Bourse marque cette période intermédiaire de son état, ontologique comme psychologique. Il n'est plus Rougon, mais pas encore l'homme à la moralité irréprochable qu'il prétend être pour la Banque Universelle : il est « au bord du ruisseau », mais pas encore « jeté <dedans>, les reins cassés »¹⁴⁴.

Il se distingue donc des passants de l'extrait cité : ces passants nous intéressent, car ils permettent de mieux appréhender le protagoniste, tout en montrant la foule avec laquelle il se confond. Les passants sont « dans le désir et la crainte » : le tapage de la Bourse étonne ceux qui n'en sont pas. Il attire et fait peur en même temps, est l'exact « choc » dont parle Benjamin¹⁴⁵ à propos de la ville moderne. Or Saccard maîtrise ce choc, à l'inverse des passants qui le subissent : d'où sa position de spectateur à l'écart, qui n'est pas tant une « exclusion » qu'une « prise de recul » propice à la rêverie.

¹⁴³ Zola, *L'Argent*, *op. cit.*, p. 37

¹⁴⁴ *ibid.*, p.68

¹⁴⁵ Benjamin, Walter, *Paris, Capitale du XIXe siècle, le livre des passages*, Paris, Cerf, 1997.

Saccard est lié à Paris par un rythme de vie qui fonctionne sur l'évidence et le choc. On peut reprendre les analyses de Simmel sur l'argent, pour rendre compte de ce rythme spécifique à la Bourse qui semble influencer sur la psychologie générale de la vie de l'esprit dans les grandes villes :

Le rythme de vie, tel que nous le ressentons, est le produit du nombre et de l'importance des changements qui affectent l'existence. Car si la vie ne peut pas s'écouler plus ou moins vite, une même unité de temps peut en revanche, comme nous l'avons vu, être remplie de contenus plus ou moins accentués et clairement distincts, qui attirent ou non l'attention, ce qui déterminera un rythme de vie plus ou moins rapide.¹⁴⁶ (...)

Or, dans son analyse, Simmel associe l'accélération des rythmes de vie au caractère fluide et immatériel de l'argent : dans l'abstraction de la marchandise que représente la Bourse, tout va plus vite, entraînant dans son flot toutes les strates de la société. Zola joue pleinement de cette « fluidité » de l'argent, ne cessant de rattacher la Bourse à l'imaginaire de l'eau : le fait que Saccard soit « au bord du ruisseau » est éloquent, en plus des références militaires que cette métaphore sous-entend :

Tout cela suggère bien à quel point l'argent entraîne cette intense densification du processus de représentation que l'on appelle l'accélération du rythme de vie, et qui se mesure au nombre et à la diversité des impressions et des excitations qui affluent et se succèdent.¹⁴⁷

L'incipit de *L'Argent* illustre remarquablement cette excitation : Saccard est « obsédé, envahi par la ‘voix haute de la Bourse’ »¹⁴⁸. Cependant, il est intéressant de voir que le personnage agit comme un provincial, c'est-à-dire qu'il repart à zéro, ontologiquement, et doit reprendre le contrôle de la ville en n'ayant plus le pas du promeneur, mais le pas militaire. Pour reprendre les mots de Béatrice N'Guessan Larroux :

¹⁴⁶ Simmel, Georg, « La signification de l'argent pour le rythme de vie », *Trivium* [En ligne], 9 | 2011, mis en ligne le 30 novembre 2011. <http://journals.openedition.org/trivium/4071>

¹⁴⁷ *ibid.*

¹⁴⁸ N'Guessan Larroux, *art. cit.*, p.235.

À coup sûr, l'isotopie militaire développée au début de *L'Argent* fait sens. La promenade de Saccard, d'abord désintéressée, prend progressivement des allures de repérage de lieux propices à la guerre.¹⁴⁹

Là se situe la force de la métamorphose de Saccard, à travers deux éléments fondateurs de sa psyché, qui ont la promenade pour cadre et comme principe explicatif. La faible mémoire du microcosme de la Bourse surprend le lecteur : Saccard est devenu invisible pour les autres membres, puisqu'il n'y appartient plus. Témoins deux passages où les personnages de Massias ou de Gundermann ne nous sont pas connus, mais sont inscrits dans la narration comme des familiers du protagoniste :

Mais une voiture, qui rasait le ruisseau, faillit l'éclabousser. Massias sauta, avant même que le cocher eût arrêté, monta les marches d'un bond, apportant, hors d'haleine, le dernier ordre d'un client. Et lui, toujours immobile et debout, les yeux sur la mêlée, là-haut, remâchait sa vie, hanté par le souvenir de ses débuts, que la question de Busch venait de réveiller.¹⁵⁰

Une courte rêverie sur son passé suit cet extrait : celle-ci est l'indice final de son déclassement, puisque cette expérience lui est presque inconnue. Nous reviendrons sur le souvenir qu'éveille cette éclaboussure, sur cette différence de rythmes entre ceux qui vivent pour l'argent, et ceux qui ne le peuvent pas, car un tel épisode est révélateur de l'utilité psychologique de l'épisode de promenade. Cependant, la sortie de la rêverie nous est plus intéressante encore sur le rôle social qu'elle épouse ici :

Mais un passant le coudoya, qui ne se retourna même pas pour s'excuser. Il reconnut Gundermann faisant sa petite promenade de santé, il le regarda entrer chez un confiseur, d'où ce roi de l'or rapportait parfois une boîte de bonbons d'un franc à ses petites-filles. Et ce coup de coude, à cette minute, dans la fièvre dont l'accès montait en lui, depuis qu'il tournait ainsi autour de la Bourse, fut comme le cinglement, la poussée dernière qui le décida.¹⁵¹

Le coudolement de la foule est caractéristique de la grande ville. Baudelaire l'avait déjà noté¹⁵². Mais Saccard faisait alors partie de ceux qui coudoyaient. Cet encadrement de la rêverie

¹⁴⁹ *ibid.*, p.236.

¹⁵⁰ Zola, *L'Argent*, *op. cit.*, p.67.

¹⁵¹ *ibid.*, p. 68

¹⁵² Voir *supra*, « Introduction », p.24

devant la Bourse entre deux chocs est remarquable : outre qu'il fait de la promenade un vrai moment de prise de conscience pour le personnage, et donc un épisode romanesque à part entière dans la recréation de celui-ci, il illustre aussi, en quelques lignes, la caractéristique du rythme de vie parisien, et l'admiration qu'il suscite chez ceux qui n'en sont pas les acteurs. Ce coudoisement illustre une différence de rythmes entre les habitants de la ville, ses acteurs et ses spectateurs, ses conquérants et ses perdants. Zola donne lui-même le code de cette répartition à l'intérieur du chapitre, achevant la position d'entre-deux du protagoniste, à un moment charnière de son existence, au début du roman :

Et, Saccard, les laissant s'éloigner, poursuivit sa marche lente, le long des arbres, vers la rue Notre-Dame des Victoires. Ce côté de la place est un des plus fréquentés, occupé par des fonds de commerce, des industries en chambre, dont les enseignes d'or flambaient sous le soleil. Des stores battaient aux balcons, **toute une famille de province restait béante, à la fenêtre d'un hôtel meublé. Machinalement, il avait levé la tête, regardé ces gens dont l'ahurissement le faisait sourire, en le réconfortant par cette pensée qu'il y aurait toujours, dans les départements, des actionnaires.** Derrière son dos, la clameur de la Bourse, le bruit de la marée lointaine continuait, l'obsédait, ainsi qu'une menace d'engloutissement qui allait le rejoindre.¹⁵³

La « marche lente » de Saccard contraste avec le mouvement perpétuel décrit dans les premières pages. Le personnage s'apparente aux touristes de province, qui contemplant la vie nouvelle de la Place des Victoires. Ici, l'adverbe « machinalement » attire notre attention. Il montre que Saccard n'est pas entièrement à la réflexion durant sa promenade, mais que sa pensée va par monts et par vaux, soumise aux aléas de ses sens : les stores battants attirent son attention, et ainsi il peut regarder le mouvement du monde. Il y est entièrement soumis, ce qui est exactement l'inverse de sa démarche habituelle¹⁵⁴. L'adverbe employé est fort : Saccard ne pense pas, il regarde ; et s'il peut encore juger ironiquement la famille en contemplation, il n'est guère éloigné d'eux en matière de rang. Il est redevenu, le temps d'une marche, un Rougon qui n'a rien de parisien. Cet épisode de promenade, ici, annonce la rêverie à suivre à la fin du chapitre, avant l'ordre de bataille – la renaissance de Saccard.

Il y a bien une uniformisation d'un paysage et d'un regard sur la ville, dont l'attraction repose sur son caractère spectaculaire et l'accélération des rythmes de vie qu'elle fait subir à

¹⁵³ Zola, *L'Argent*, *op. cit.* p.41

¹⁵⁴ Saccard est davantage un « bandit du trottoir » qu'un promeneur, cf. *l'Argent*, chap. VII, p.286

ses habitants. À cet égard, et pour aller dans le sens de François Hartog, on peut interpréter et Saccard et les provinciaux comme des représentants du « présentisme » : la famille contemple la gloire des monuments contemporains, et de l'industrie contemporaine – le commerce – dont l'or se mêle au soleil, autant d'indices du triomphe de l'argent qui éblouit les foules. Saccard, quant à lui, cherche à fuir son passé tout au long du roman : il ne vit que pour le présent, dont la Bourse est le monument symbolique. Et la présence diffuse de Victor, son enfant sauvage, n'est qu'un argument supplémentaire de cette instabilité ontologique et historique qui caractérise le protagoniste, allégorie de la ville nouvelle.

3.5. Le romancier, « guide » de Paris ?

Les écrivains ont conscience de cette valeur « monumentale » de la ville devenue une attraction à part entière. Si nous reprenons l'extrait de Zola cité précédemment, un détail nous interpelle dans l'écriture :

Et, Saccard, les laissant s'éloigner, poursuivit sa marche lente, le long des arbres, vers la rue Notre-Dame des Victoires. **Ce côté de la place est un des plus fréquentés**, occupé par des fonds de commerce, des industries en chambre, dont les enseignes d'or flambaient sous le soleil.¹⁵⁵

L'usage du présent de description, dans un ensemble écrit au passé pour assurer la narration, s'il est admis, a cependant un effet particulier. Il participe à l'effet de réel assuré par la description : ici, la narration assure un commentaire sur la vie quotidienne de la place, et l'usage du présent vient en renforcer le caractère informatif. Comme s'il s'agissait d'un morceau extrait du présent de l'écriture (en 1891) dans une narration inscrite au passé (entre 1864 et 1869). Zola utilise ce présent pour rendre vivant le panorama qu'il donne à voir (l'usage du participe passé « fréquenté » est ici révélateur de cette vie de quartier qu'il souhaite rendre), en même temps que pour en assurer le caractère pittoresque : l'or qui flambe sous le soleil est un spectacle qui permet de comprendre la cause de l'ébahissement des provinciaux à leur fenêtre. Le rendre au présent donne une valeur de cliché, de *topos* de la magnificence de Paris, dont justement Saccard se moque en voyant la famille émerveillée. Le spectacle continue de fonctionner, et perpétue le désir d'y participer, d'où la remarque au discours indirect libre : « il y aurait toujours, dans les départements, des actionnaires »¹⁵⁶.

¹⁵⁵ *ibid.* p.41

¹⁵⁶ *ibid.*

Or, cet usage du présent pour assurer un surplus sur la vie de Paris est un procédé que l'on retrouve fréquemment dans l'écriture des guides, qui vantent les grands travaux et la vie parisienne. Le présent est le temps des guides, lors de leurs itinéraires. Nous nous concentrerons sur un seul exemple : celui de la description de la Bourse chez Alexis Martin. Quand celui-ci présente le quartier du Mail, il use d'un ton semblable à celui de Zola dans la description du même quartier (la rue Notre-Dame des Victoires délimitant le quartier du Mail côté Ouest). Ainsi, nous verrons que les éléments signalés par Zola sont ceux qui font le paysage commun pour tout touriste dans Paris. Pour inaugurer sa promenade dans le deuxième arrondissement, l'auteur présente d'abord le quartier de la Bourse :

Voici d'abord le quartier de la Bourse ; c'est vous dire que les allures y sont actives, un peu fiévreuses même ; les gens affairés, pressés, échantent, en se croisant, des monosyllabes parfaitement incompréhensibles pour quiconque n'est point initié aux secrets du jargon du lieu.

L'allure devient plus calme si nous pénétrons dans le quartier du Mail ; ici, on est essentiellement commerçant ; des maisons de premier ordre en tout genre : étannes, soieries, tulles, dentelles, etc., se cachent sous les apparences les plus modestes.¹⁵⁷

On remarque que la volonté de l'auteur, dans l'écriture, à rendre chaque détail digne d'attention pour le voyageur : l'omniprésence du déictique (« voici » ; « si nous pénétrons dans le quartier du Mail ») n'est pas sans rappeler l'usage du démonstratif par le romancier (« ce côté de la place est un des plus fréquentés »). Dans les deux cas, les auteurs cherchent à créer la familiarité du lecteur avec le lieu parcouru. Chez Zola, l'itinéraire est moins souligné, mais la *deixis* a pour fonction d'accentuer l'effet de réel, comme cherche à le faire le guide parisien.

Si Zola cherchait à montrer l'étrangeté du paysage boursier par la peur et la crainte des passants, Martin, en revanche insiste sur l'ouïe, présentant les échanges verbaux à la Bourse comme une langue étrangère. Dans les deux cas, la fièvre et l'hyperactivité caractérisent le lieu. Chez Martin cependant, le bruit est caractéristique de la Bourse, comme en témoigne l'exemple suivant :

D'une galerie supérieure les curieux peuvent contempler le spectacle bizarre et animé que la grande salle présente de une heure à trois heures de l'après-midi.

Nous ne conseillons pas aux visiteurs qui ne sont point familiarisés avec l'argot de la spéculation, d'essayer de comprendre, au milieu d'un brouhaha continu, les cris se croisant dans

¹⁵⁷ Martin, *op. cit.*, p.57.

l'air, les interpellations échangées, non plus que la pantomime furibonde qui les accompagne ; une Bourse, un marché aux valeurs, a dans toutes les capitales le même aspect énigmatique et troublant.¹⁵⁸

Comme Zola, Martin signale le « brouhaha » continu de la Bourse, et il faut noter l'usage du même terme dans les deux textes ; non pour signaler une inspiration de l'un sur l'autre, mais plutôt pour montrer comment la littérature naturaliste se fait aussi le reflet d'un discours général sur le monde, à vocation de le rendre accessible au plus grand nombre : le microcosme de la Bourse doit être inscrit, dans la narration romanesque, dans toute son étrangeté, tout en assurant la familiarité du lecteur avec ce monde inconnu. Les éléments communs au guide et au roman sont nombreux : l'horaire de la Bourse, d'une heure à trois heures après le déjeuner ; la fièvre inhérente au lieu ; le choc que celui-ci représente pour tout néophyte. Le point de vue du touriste est nécessaire pour rendre familier un milieu inconnu. Et comme Zola, Martin insiste sur la vie de quartier qu'insuffle la Bourse, afin de rendre plus vivant son tableau de Paris ; et comme Zola, il présente le milieu comme celui d'une lutte et d'une émotion accélérée – un quartier « sensible à la panique » :

Les alentours de la Bourse ne sont pas d'un aspect moins curieux que l'intérieur ; sur le perron, sous la colonnade, sous les arbres, la spéculation est aussi active, aussi fiévreuse, aussi âpre au gain, aussi sensible à la panique, que sous les piliers de la grande salle.¹⁵⁹

Si un guide de Paris présente, dès les premières pages de son itinéraire de 1889, la Bourse et sa fièvre de quartier comme un lieu à visiter, il y a bien ici la gloire d'un monument vivant, d'un Paris nouveau qui se crée sous nos yeux, et dont le guide se fait le héraut. Il suffit de comparer le premier arrondissement et le deuxième pour rendre compte de la variété des spectacles qu'offre Paris, et qui en fait, selon Alexis Martin, l'incontestable richesse. Quand Zola écrit l'incipit de *L'Argent*, il reprend largement un *topos* de la littérature panoramique de son temps, en même temps qu'il maintient une norme du nouveau paysage urbain en construction.

Cependant, de cette force normative de la pratique mondaine, le romancier fait un usage littéraire, dont la courte rêverie de Saccard est la révélatrice. En créant une promenade solitaire

¹⁵⁸ *ibid.*, p.67-68.

¹⁵⁹ *ibid.*, p. 68

dans un lieu qui ne s'y prête pas, Zola montre l'utilité psychologique de l'épisode de promenade dans le roman :

Et lui, toujours immobile et debout, les yeux sur la mêlée, là-haut, remâchait sa vie, hanté par le souvenir de ses débuts, que la question de Busch venait de réveiller.¹⁶⁰

La rêverie est pour Saccard une expérience négative : le lexique employé par le narrateur est suffisamment péjoratif (« remâcher sa vie », « être hanté par le souvenir du début »). Le souvenir traverse ce personnage, jusqu'à l'inquiéter. L'inquiétude caractérise donc le personnage en ce début de roman : l'épisode de promenade, créé de façon incongrue – puisque le personnage se retrouve à devoir « tuer le Temps » – répond à une utilité romanesque : la révélation de son intériorité, sa peur de la dégradation et son désir de conquête. Mais l'épisode montre aussi l'usage d'une promenade que subit Saccard : celle, solitaire, de la conscience du Temps passé : être à l'écart du monde est une souffrance, et révèle que pour le Parisien typique, la solitude est devenue insupportable. Se rappeler le passé est une douleur pour Saccard.

La promenade publique reste l'occasion d'une réminiscence et d'un retour réflexif, malgré le caractère normatif qu'elle revêt : Zola use des mêmes tropes qu'un guide pour faire découvrir un lieu pourtant connu du personnage. Sa dégradation romanesque n'a donc pas qu'une fonction psychologique, mais aussi une fonction mimétique et narrative : reproduire le regard et les habitudes d'un découvreur dans une promenade, pour assurer la valeur immersive du point de vue de Saccard sur ce monde qui l'a exclu. L'auteur joue avec une rhétorique pour assurer la compréhension de son lecteur : la promenade permet de rattacher le lecteur à une habitude qui lui est propre, afin de faciliter l'identification au personnage. La norme des pratiques est donc nécessaire à l'écriture romanesque.

4. Une littérature à l'initiative du piéton : le journal intime.

Cet enjeu normatif de la promenade est décelable dans un autre type d'écrit : le journal intime, qui en forme à la fois la confirmation et la critique. L'observation du monde détermine l'écriture de certaines descriptions, permettant de lier l'homme à son paysage intime ; et ce lien entre l'homme et son paysage est intéressant si on le compare à l'écriture du guide.

¹⁶⁰ Zola, *L'Argent*, *op. cit.*, p.67

L'écriture du guide tente de survaloriser la *persona* du guide comme *cicerone* dans un rapport dialogique avec le lecteur ; le journal ne peut fonctionner ainsi, puisqu'il s'adresse avant tout à soi-même. Pourtant, l'effet de survalorisation du regard percevant est tout aussi prégnant dans une description du *Journal* des Goncourt : si celle-ci s'apparente à une écriture artiste, la présence du point de vue de l'écrivain est décelable dans l'usage de l'épithète finale : la valeur chromatique du « grisâtre » est évidente, même si elle laisse suggérer un jugement sur ce paysage au mois d'août, inexorablement gris :

Août. — Le boulevard de Strasbourg aujourd'hui a l'apparence de la grande artère d'une Californie improvisée. Toutes sortes d'industries logées dans des maisons en construction, et là, nombre de petits restaurateurs, gargotiers, frituriers. Un mouvement de piétons affairés avec des promeneuses ambulantes à la blondeur alsacienne. Dans le va et le vient des gens, une petite fille d'une douzaine d'années, au ventre énorme, promenait une toute petite chienne, pleine comme elle. Passage où on loue 5 francs un habit noir *de la plus grande fraîcheur* pour soirée. À droite du chemin de fer, comme l'escalier resté inachevé d'un édifice qui n'est pas bâti. Au haut, le pont sur lequel s'ébat de la marmaille, une petite Provence faubourienne, que surveillent, assises sur les bancs, les grand'mères aux mitaines noires. Et par-dessus et au-delà du parapet, un paysage à la Ciceri, un ciel couleur de mine de plomb, les toits de zing {sic} bleuâtres, les dévalements jaunes de terrains, les grandes pierres aux larges arêtes semées avec les caprices de leurs angles, les maisons blanches du premier plan s'enlevant sur la cantonade violacée du fond, — le paysage grisâtre du climat parisien.¹⁶¹

La description est manifeste : le texte est organisé à partir du chemin de fer, avec dans un premier temps un panorama pittoresque par ses personnages, puis une organisation spatiale qui tente de rendre compte d'une vue d'ensemble : partant d'un point particulier, il nous amène vers le général ; et le passage du présent d'énonciation au présent de description obéit au même mouvement de généralisation, dont l'épiphraise nominale vient teinter l'ensemble du tableau d'une connotation péjorative : l'ensemble des reflets, dans les nuances du gris, n'aboutissent qu'au « grisâtre ». L'auteur a pour volonté de rendre compte d'un état de Paris pendant les travaux, sous la transformation : un « paysage » typique de Paris ; tel *l'Album du vieux Paris* de Marville, mais avec ses habitants. Le boulevard est un square urbain : la vie de famille qui s'y déroule est celle des espaces verdoyants installés par Alphand. Nous avons bien un

¹⁶¹ Goncourt, *Journal, Mémoires de la vie littéraire*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1891, Tome premier : 1851-1861, p. 77-117, année 1855.

« paysage » urbain. L'écriture des « journaux » et autres « ego-documents » forment autant de preuves d'une pratique de la promenade (ici, les Goncourt se promènent et s'arrêtent devant une scène), en même temps que son usage critique à l'égard des pouvoirs publics.

4.1. Une littérature de point de vue.

Eva Illouz, à la suite des analyses d'Anthony Giddens¹⁶², définit la modernité comme l'avènement d'un « Moi émotionnel réflexif qui émerge, et qui est centré sur la gestion et l'affirmation de ses sentiments »¹⁶³. *La Vie de Henry Brulard* a offert un exemple probant de ce type de Moi, et nous avons vu comment la promenade permettait à la relation entre l'intériorité et l'extériorité d'exprimer pleinement toute sa complexité. Cette relation trouve un support privilégié dans le journal intime, dont l'essor est important et a fait l'objet d'études nombreuses sur lesquelles nous ne reviendrons pas¹⁶⁴. L'intimité que permet le journal, dans cette forme d'auto-adresse qu'il représente, que celle-ci soit réelle ou fictive, donne un cadre propice à l'observation de soi¹⁶⁵. Mais plus encore, les écrits à la première personne, entremêlant les éléments autobiographiques et les éléments fictionnels, sont la marque de cette émergence problématique de l'individu, sensible aux troubles de son identité et l'instabilité ontologique de son moi¹⁶⁶.

À cet égard, les *Promenades autour d'un village* de George Sand, étudiées précédemment, sont exemplaires, elles aussi ; l'ouvrage étant divisé en deux parties, la multiplication des points de vue, par les supports différents, permet d'assurer la subtilité de l'analyse de l'individu par lui-même, en particulier dans le dispositif instauré par Sand, qui reprend le schéma narratif d'un « carnet trouvé », qui nous est donné à lire dans la mise en scène de son authenticité énonciative. Le carnet n'a d'intérêt que parce qu'il est privé, et qu'il traduit

¹⁶² Giddens, Anthony, *The Transformation of Intimacy. Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies*, Stanford University Press, 1992.

¹⁶³ Illouz, *op. cit.*

¹⁶⁴ Blanchot, Maurice, « Le journal intime et le récit », *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959 ; Corbin, Alain, « Coulisses » *Histoire de la vie privée, op. cit.* ; Gusdorf, Georges, *Les écritures du moi*, Genève, Payot, 1990 ; Pachet, Pierre, *Les baromètres de l'âme, Naissance du journal intime*, Paris, 1990.

¹⁶⁵ Philippe Lejeune analyse cette dimension problématique de la relation de l'individu à son support d'écriture dans son enquête *Cher Écran...*, dans une perspective médiologique. Voir Lejeune, Philippe, *Cher Écran*, Paris, Le Seuil, coll. « La Couleur de la vie », 2000.

¹⁶⁶ C'est là le point de départ de l'ouvrage *Je est un autre* de Philippe Lejeune : « pour porter le soupçon au cœur même de l'énonciation autobiographique, là où la première personne se veut pleine et légitime » (p.7), *Je est un autre*, Le Seuil, 1978.

les pensées et sensations d'un individu solitaire. Il est remarquable que Sand se soit résolue à cette stratégie auctoriale pour fournir un texte dont le caractère « littéraire » est gommé, afin de mieux afficher l'authenticité de l'énonciation.

Le journal intime pourrait donc rendre compte du caractère policé des émotions et sentiments, si l'on suit la perspective d'Eva Illouz ; soit d'une manière objective – en accumulant les témoignages intimes, on aurait la possibilité statistique de rendre compte de l'uniformisation d'un point de vue ; soit d'une manière critique. Nous prendrons l'exemple du *Journal des Goncourt* (qui n'est pas vraiment « intime », puisque pensé pour être publié, mais dont le caractère privé est cependant une part non-négligeable¹⁶⁷). Dans ces mémoires de la vie littéraire, nous voyons doublement le mouvement critiques des Temps modernes (les grands travaux et l'uniformisation des modes de vie qu'ils supposent). Cette conscience des modes de vie s'aperçoit par la capacité d'observation des Goncourt, héritée de Mercier et plus proche de la satire. Par exemple, dans la phrase suivante, qui s'apparente à une maxime ironique, la force de la pointe n'est visible que par l'usage des verbes, qui désignent des modes de vie aristocratiques, avec un sujet qui lui est opposé :

Le peuple se promène au cimetière et fait des visites à l'hôpital.¹⁶⁸

En effet, la promenade et la visite sont deux éléments capitaux de la vie sociale en haute-société. Comme l'écrivent Michelle Perrot et Anne Martin-Fugier, ils font partie des « rites de la vie privée bourgeoise » :

Les après-midi où elle ne reçoit pas chez elle, une femme se doit d'apparaître aux « jours » des autres et de rendre des visites. Elle a la charge d'entretenir les relations de la famille, qui peuvent être légion.¹⁶⁹

Cela suppose, de la part des Goncourt, un usage du paradoxe : les deux verbes renvoient à une sociabilité particulière qui est celle de l'entretien des relations sociales, quand le cimetière et l'hôpital renvoient au contraire à l'urgence des relations intimes (amicales et/ou familiales). La phrase, ainsi, use de deux actions pour montrer l'incommensurabilité de deux modes de vie,

¹⁶⁷ Champeau, Stéphanie, « Du *Journal* aux romans des Goncourt, le romanesque en question », *Romanesques Revue du Cercll / Roman & Romanesque*, n° 11, 2019, *Romanesque et écrits personnels : attraction, hybridation, résistance (XVIIe-XXIe siècles)*, p. 119-146

¹⁶⁸ Goncourt, *Journal, op. cit.*, Tome I, Année 1859, 28 septembre.

¹⁶⁹ Ariès, Duby, *Histoire vie privée, op. cit.*, « les rites de la vie privée bourgeoise », p. 188.

et de deux classes opposées. La phrase aurait un mouvement empathique à l'égard du « peuple », qui confirmerait la théorie de Veblen sur le caractère ostentatoire de la classe de loisir, qui aboutit à sa domination symbolique : le peuple n'ayant que le temps du cimetière pour « se promener », et l'hôpital pour « rendre visite », c'est-à-dire pour employer son temps libre dans un temps constamment occupé ; à l'inverse de la classe dominante qui doit mettre en valeur son temps libre, « le principe dominant, la pierre de touche immuable < de la classe de loisir >, c'est l'exigence d'une perte de temps réelle et manifeste ».¹⁷⁰ Le temps du peuple serait celui du seul entretien des morts, affichant par la même une sociabilité restreinte pour les classes laborieuses. Il faut noter que l'usage des cimetières tend à changer à l'époque des Goncourt, et que ceux-ci deviennent de plus en plus le lieu d'une « promenade », qui a pour but de maintenir une « sociabilité posthume »¹⁷¹. Les Goncourt proposent justement l'exemple de Mme de Vantadeuil dans *Germinie Lacerteux*, comme représentante de cette nouvelle manière de visiter les morts.

La phrase du *Journal* n'en est que plus terrible : dans son extrême concision, elle provoque un effet de restriction, qui pose le seul usage de la promenade du peuple à cet usage macabre. À cet égard, le *Journal*, dont le lectorat n'est évidemment pas populaire, aurait pour but d'amener le lecteur, aussi bourgeois dans son mode de vie que les Goncourt, à réfléchir sur les propres conditions de son mode de vie (son *habitus*) : le texte aurait donc une fonction critique, par l'emploi paradoxal d'un mode de vie commun à l'auteur et au lecteur. À cet égard, on voit une des façons qu'a l'ego-document de rendre compte d'un mode de vie uniformisé.

Le journal rend compte, donc, d'une capacité d'observation du monde contemporain, afin d'en souligner, implicitement ou non, le caractère normatif et de le mettre à distance. L'observation rend compte de la puissance des habitudes.

4.2. Une intimité distinctive.

Ce n'est pas sa seule force cependant, et le texte des Goncourt offre aussi plusieurs épisodes d'intimité, où la mélancolie des deux frères est clairement exprimée. Dans les deux cas, cela suppose donc un « sentiment de soi » et une conscience de soi extrêmement développés : soit pour se prendre en modèle et en afficher la relativité et la violence, soit pour au contraire se situer à l'écart du monde contemporain. Dans tous les cas, un rapport

¹⁷⁰ Veblen, *op. cit.* p.36

¹⁷¹ Sangsue, Daniel, « Cimetières et fantômes », *Romantisme*, n°194, Paris, Armand Colin, 2021.

problématique au monde actuel s'affiche dans ce type d'écrit, qui n'est pas un cas isolé : le sentiment de soi détermine un rapport problématique au temps actuel, dont une note de l'année 1857 nous semble révélatrice.

18 janvier. — Été hier au bal masqué. Voici une chose grave, plus grave qu'on ne croit : le Plaisir est mort. Ce rendez-vous de l'imprévu, ce coudolement de rencontres, cette foire de romans d'aventure, ce feu roulant de reparties, ce carnaval de la gaieté et de l'amour, cette folie, cette joie démente d'une jeunesse furieuse, qui sautait douze heures sous l'archet de Musard, la fouettant et la refouettant des fifres et des tonnerres de son orchestre : ce n'est plus tout cela qu'un trottoir.

Du bas en haut et du haut en bas, nous nous sommes promenés, cherchant à retrouver quelque chose de notre vieil Opéra : une blague, un vrai rire, la charité d'un sourire, un abandon de corps gratis, du désordonnement, de la fantaisie, du caprice, enfin l'apparence d'une intrigue — qui ne fût pas de cinq louis. Des affaires, partout des affaires, rien que des affaires et jusqu'au cintre. La fille de l'heure présente n'est plus même cette lorette de Gavarni qui avait gardé au fond d'elle un petit rien de grisette, et consacrait un peu de son temps à amuser son cœur... Du reste, le bas monde de l'amour ne fait que refléter le haut monde de l'amour, ce monde où les femmes de la société commencent à prendre l'habitude de se faire entretenir.

(...) C'est un temps anormal, une annihilation trop énorme de la cervelle et du cœur de la patrie, une matérialisation de la France trop purulente, pour que la société ne crève pas. Et alors ce ne sera pas qu'un 93 ! Tout y passera peut-être !¹⁷²

Ici encore, la violence de l'énonciateur est visible devant ce qui s'apparente à une dégénérescence de la société, le tout dans un tableau, une saynète du bal masqué, où l'observateur, dans un pendant satiriste de Mercier, c'est-à-dire un moralisme proche de Rousseau, propose de voir encore la communication (explicite cette fois-ci) entre les deux classes constitutives de la société. L'observation révèle ici le caractère jamais neutre de l'observateur, voire sa psychologie : elle permet de déterminer la hiérarchie des pratiques, et la supériorité du point de vue de l'énonciateur. Les Goncourt expriment leur mélancolie dans cette saynète, par l'allusion à Gavarni, par l'énumération du premier paragraphe ramassée dans la négation restrictive, par la métaphore de la pourriture au dernier paragraphe : leur expérience personnelle et la conscience de soi qui en découle sont en décalage avec la marche du monde. La mélancolie, ici, s'exprime dans la satire.

¹⁷² Goncourt, *op. cit.*, 18 janvier 1857.

Elle peut aussi s'exprimer dans la rêverie : les épisodes de *spleen* des deux frères sont nombreux, et une forme d'abandon de l'individu dans ses pensées est souvent présentée dans le *Journal* pendant des promenades, où l'émergence problématique du Moi est manifeste.

Le 14 septembre 1865 :

Une journée où on se promène avec du désespoir. Nous traînons nos pieds dans les feuilles mortes du jardin des Tuileries, sans vision des choses ni des gens, de l'amertume plein la bouche.¹⁷³

Le 31 décembre de la même année :

Des journées entières, passées à se promener sur une plage perdue dans le brouillard et la nuée, parmi un vent abrutissant de bruit et de force, sous un ciel blafard, au bord d'une mer glauque, sale de colère, et à l'écume vous cinglant la figure comme de coups de fouet.¹⁷⁴

Ou encore le 21 mai 1866 :

— Qui devient triste, de moi ou des endroits publics ? Ce soir, Mabelle m'a paru lugubre. Pas un rire, pas un éclat de jeunesse ou de gaîté ! Une promenade silencieuse qui fait crier le sable comme les voitures, les jours de pluie, un sempiternel tournoiement ressemblant au manège de la c... p...¹⁷⁵

Dans ces passages, la manière qu'a le scripteur de montrer le lien émotionnel entre l'individu et son paysage est significative. L'interrogative de la dernière citation pose une question sur la perception du sujet : en effet, l'émotion ne saurait caractériser un lieu, et la personnification des « endroits publics » est significative, encore une fois, d'un rapport critique à l'époque. Dix ans après, le « plaisir est mort », et le *Journal* porte encore en son sein la critique d'un mode de vie qui disparaît ; par la rêverie, la critique est encore possible, par la valorisation du sujet intime, qui aurait voulu avoir des perceptions aiguës (un « éclat »).

¹⁷³ Goncourt, *op. cit.*, Tome II, 14 septembre 1865.

¹⁷⁴ Goncourt, *ibid.*, 31 décembre 1865.

¹⁷⁵ Goncourt, *op. cit.* Tome III, 21 mai 1866.

On voit ici, aussi, que la promenade est un moment d'interrogation des limites de la perception et de l'état intérieur. Elle rend bien compte des difficultés pour le sujet à s'appréhender. L'ennui exprimé engage l'ensemble des descriptions, qui marquent donc la personnalité du locuteur : celles-ci semblent être une manière de sonder l'intériorité du scripteur. Les deux frères, dans la première citation de 1865, révèlent leur capacité à l'enfermement progressif en soi-même : « sans vision des choses ni des gens », leur marche montre une des difficultés de la nouvelle cité parisienne : être seul, dans un endroit toujours peuplé ; la solitude n'est qu'intérieure, mais jamais effective.

4.3. La révélation d'un style de vie.

Un cas nous semble particulièrement intéressant, dans cette perspective de l'inscription de l'homme dans le paysage, et du caractère normatif que ce paysage revêt : celui de Baudelaire, dans ses notes sur la Belgique. Baudelaire, lui aussi, ne parvient jamais à être seul dans Bruxelles, même s'il ne cesse de proclamer sa solitude morale. Ces notes, qu'Henri Scepi qualifie d'« anthropologie sociale extrêmement critique, s'apparentent à une entreprise de démolition »¹⁷⁶. Même si André Guyaux regrette qu'elles soient considérées comme des écrits « intimes »¹⁷⁷, ces notes peuvent être cependant rattachées à ce genre, au sens où elles constituent des notes « prises sur le vif »¹⁷⁸, qui témoignent du point de vue direct de l'auteur lors de ses promenades.

Nous rejoignons donc les analyses de Marielle Macé, dans *Styles*, qui associe le texte au genre de l'essai, dans toute sa dimension plastique, dans une tension entre l'universel et le singulier. Dans ses pages consacrées au style tardif, qu'elle définit comme « un pouvoir d'écartement dans l'Histoire »¹⁷⁹, elle présente les notes de *Pauvre Belgique !* comme celles d'un individu « aux prises avec le caractère "inhabitable" de son temps »¹⁸⁰.

Les notes sur la Belgique sont celles d'un solitaire, et celles d'un marcheur. Elles sont à l'initiative du piéton, pour porter un regard acerbe sur la société qui l'entoure. Là où Baudelaire se qualifie d'habitude comme ayant le « sentiment de destinée éternellement solitaire »¹⁸¹, celle

¹⁷⁶ Baudelaire, *Œuvres complètes*, « la passion des images », Paris, Gallimard, coll. *Quarto*, 2021, p. 1444.

¹⁷⁷ Baudelaire, *Fusées*, *op. cit.*, « Préface », p.35

¹⁷⁸ *ibid.*, p.43

¹⁷⁹ Macé, Marielle, *Styles*, *op. cit.*, p.306

¹⁸⁰ *ibid.*

¹⁸¹ Baudelaire, *Fusées*, *op. cit.*, p.94

de son séjour belge est différente. Là-bas, Baudelaire subit sa solitude ; il n'est cependant jamais véritablement seul dans cette ville qui lui est inconnue ; et paradoxalement, cette forme de la note permet de confirmer l'idée que la promenade n'est envisageable pour un individu que s'il se situe dans un espace qui lui est familier. Ici, Baudelaire confronte sa pratique parisienne à celle de Bruxelles, villes mises en miroir l'une de l'autre, et renvoie ainsi à l'idée que le corps n'est qu'un ensemble de « dispositions »¹⁸² : ses stratagèmes habituels pour être seuls sont mis en échec, et il ne parvient pas à s'adapter au paysage où il se trouve. Par exemple, il ne parvient pas à se débarrasser des « discours d'un Belge » :

(...) – et tout cela parce que, espérant me débarrasser de lui, je lui avais dit qu'il n'y avait pour moi de bonheur que dans la solitude.¹⁸³

Cette inadaptation au paysage étranger, qui ne fait que relever l'*habitus* parisien du poète, est particulièrement visible dans les notes que Baudelaire prend à propos du paysage bruxellois :

CARACTÈRES GÉNÉRAUX

Pas de vie dans la Rue.

Beaucoup de balcons. Personne au balcon.

Petits jardins au fond de la maison.

Chacun chez soi. Portes fermées.

Pas de toilettes dans les Rues.

Pas d'étalages aux boutiques.

Ce qui vous manque, c'est le fleuve, non remplacé par les canaux.

- Une ville sans fleuve.

Et puis les montées perpétuelles empêchent la flânerie.¹⁸⁴

À plusieurs reprises, le poète désespère de l'absence de vie dans la rue : « chacun chez soi » est un syntagme qui revient fréquemment dans ces notes, et qui trahit le parisien qui écrit :

¹⁸² Ces « dispositions » renvoient à la théorie dispositionnelle établie par Bourdieu grâce au concept d'*habitus* dans *La Distinction*, *op. cit.*

¹⁸³ Baudelaire, *op. cit.*, p.183

¹⁸⁴ *ibid.*, p.150.

en effet, Paris, nous l'avons vu, se caractérise pendant tout le siècle par sa foule et sa vie extérieure. Il est impossible de rester chez soi dans la capitale : cette nécessité d'être dehors est même une cause de l'aménagement des promenades. Tous les points relevés par Baudelaire laissent apercevoir un fantôme de Paris : les « petits jardins au fond de la maison » s'opposent, *in absentia* aux parcs publics ; l'absence de « toilettes » dans les rues s'oppose au spectacle de la rue parisienne ; les balcons inusités montrent une absence de regard, qui est la caractéristique même du Paris de Baudelaire – que l'on songe aux « Projets », où l'observateur a déjà le plaisir de regarder « une fenêtre égayée par des rideaux d'indienne bariolée où se penchaient deux têtes rieuses »¹⁸⁵.

À Bruxelles, tout est caché, à l'opposé d'un parisien avide du regard. Les dispositions internes de l'écrivain sont hypertrophiées, en particulier par cette relation de cause à effet qu'il produit entre l'absence de « fleuve » et la possibilité de la « flânerie ». Cette remarque est celle du parisien, dont la Seine est l'élément principal du paysage – comme le montre aussi, dans sa description de Paris, Alexis Martin. L'utilisation de l'article défini dans le syntagme « le fleuve » montre que, dans l'esprit de l'écrivain, celui-ci est déjà déterminé, et l'on devine qu'il s'agit de la Seine. L'expérience du piéton de Paris rend caduque celle du piéton de Bruxelles.

On trouve ce même regard du Parisien dans la description de la démarche des Belges, où le regard du flâneur parisien habite chacune des remarques :

Les belges ne savent pas marcher. Ils remplissent toute une rue, avec leurs pieds et leurs bras. N'ayant aucune souplesse, ils ne savent pas se garer, s'effacer, ils heurtent l'obstacle, lourdement.

Froid de regard, sournois, défiant. Expression à la fois féroce et timide. L'œil vague, indécis. Race {méchante} < défiante >, pare qu'elle se croit encore plus faible qu'elle n'est.¹⁸⁶

L'énoncé initial est surprenant, voire absurde, tant « marcher » s'apparente à un attribut naturel à chaque être humain. Il sous-entend qu'il y a un art de la marche : en exagérant les traits – les seuls bras et pieds ne peuvent « remplir » une rue – il parvient à produire un tableau oppressant de la rue bruxelloise. Il n'est pourtant pas éloigné d'une remarque issue des *Journaux intimes* :

¹⁸⁵ Baudelaire, «*La passion des images*», *op. cit.*, p.1335

¹⁸⁶ Baudelaire, *Fusées*, *op. cit.*, p.155

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.

Par sa formule, cependant, Baudelaire accentue la différence entre lui et les belges observés, leur donnant une fixité et une lourdeur, à l'opposé de la souplesse du parisien. Car, dans ce coudolement qu'il subit, nul regard échangé.

Cette description n'est pas sans rappeler l'élégance et la souplesse du poète à pouvoir se mouvoir dans la foule parisienne¹⁸⁷, dans un parfait *incognito*. Dans une foule, soit l'on ne se regarde pas, soit le regard échangé revêt une dimension érotique. Par exemple, si l'on se réfère à l'incipit du « Joueur Généreux » : le narrateur raconte une rencontre avec le Diable au milieu de la foule ; rencontre qui est présentée comme la reconnaissance immédiate de deux êtres qui ne se sont pourtant jamais rencontrés. La rencontre qui a lieu se fait tout en silence et en délicatesse à l'intérieur d'un espace bruyant et violent. Le contraste frappe car la foule se caractérise par son mouvement perpétuel : on est coudoyé parce que les masses avancent sans se regarder. En Belgique, les dispositions des corps rendent impossibles l'avènement d'une foule : il y a des masses, mais nul mouvement.

L'exemple de Baudelaire nous permet de voir que l'individu est étroitement lié au paysage auquel il est familier, et ce dont les notes intimes rendent compte, c'est de ce rapport intime au paysage qui caractérise l'expérience de la modernité : les corps sont habitués aux lieux qu'ils parcourent ; et toute arrivée dans un lieu nouveau suppose une adaptation aux dispositions propres du lieu à parcourir. Le drame du poète est de n'avoir pas su s'adapter à un autre paysage que celui de Paris, en même temps que les notes sur la Belgique sont révélatrices de sa pratique du paysage parisien.

Pour reprendre les mots de Marielle Macé, Bruxelles est une « perte de bord » : la perte de Paris, mais aussi un autre Paris. L'expérience de perte révèle un rapport actif à ce qui est perdu. Pour Macé, Baudelaire qui regarde Bruxelles, c'est l'expérience d'un style qui en regarde un autre et qui peine à s'y maintenir. « Tout s'inverse à Bruxelles » : la Belgique est toute nue, sans disposition et sans parure. Il n'y a pas de toilette, donc pas de pudeur, donc pas de jeu de rôles : donc pas d'image. Et le Dandysme, idéal baudelairien, y est impossible sans cette capacité d'image.

¹⁸⁷ Voir Baudelaire, Charles, *Le Spleen de Paris*, « Les foules », ed. Jean-Luc Steinmetz, Paris, Librairie Générale Française, 2003.

Bruxelles devient donc une capitale pour rire : la ville n'a pas d'animation. C'est une ville sans rythme, insupportable pour Baudelaire qui y cherche l'eurythmie. Baudelaire se trouve dans un autre style, et est incapable de s'y installer. D'où cette écriture, ces notes nombreuses et répétitives de *Pauvre Belgique !*, selon Marielle Macé : ce n'est pas seulement que le poète enrage, mais il se confie à une exigence d'images : décrire, pour lutter ; pour maintenir son style d'être dans l'autre ville, et s'y aménager un espace pour exister¹⁸⁸.

Cette question de l'adaptation est au cœur de notre interrogation sur la promenade : celle-ci étant le lieu d'une observation du monde, elle suppose cependant la conscience des dispositions qu'elle implique dans le regard ; se promener, c'est savoir regarder d'une certaine manière, savoir se déplacer d'une certaine manière, et savoir coexister d'une certaine manière, dans des lieux aménagés pour cet usage. C'est pourquoi les guides, comme les écrits intimes, rendent compte de ces aménagements qui convergent vers un nouvel usage des corps dans la ville ; des habitudes du corps dont paradoxalement Baudelaire se fait le héraut. C'est lors de circonstances exceptionnelles que ces habitudes se révèlent dans toute leur étrangeté : l'exil de Baudelaire, ou encore le siège de Paris chez les Goncourt, dont une remarque sur des promeneurs illustre la force de l'habitude :

Au milieu de cette dévastation, quelques promeneurs et promeneuses, ayant l'air de faire insouciamment, et *tout comme autrefois*, leur promenade d'avant-dîner, sur l'asphalte.¹⁸⁹

5. Une littérature de promenade à l'écoute du monde : la presse.

5.1. Révéler au lecteur ses habitudes et son style.

Il est un dernier format au succès évident tout au long du XIX^e siècle, pour lequel nous voyons encore un avatar de l'écriture de la promenade : l'article de journal. Le développement de la presse a permis à une autre figure de journaliste d'émerger, pour lequel l'expérience de la promenade et l'observation de ses contemporains s'est révélée primordiale. Il est significatif que nombre des romanciers, sur lesquels notre corpus s'est arrêté, aient aussi une expérience de journaliste qui se nourrit de leur pratique de la promenade ; permettant d'ailleurs l'emploi d'un

¹⁸⁸ Nous reprenons ces analyses à une intervention de Marielle Macé au séminaire « Baudelaire » du Collège de France, on en retrouve les détails dans *Styles*, « individuations », *op. cit.*, pp. 267-270.

¹⁸⁹ Goncourt, *Journal*, *op. cit.*, Tome IV, 15 janvier 1871 (nous soulignons)

« je » dans leur texte, où la personnalité de l'écrivain est une part essentielle au développement de son *ethos* :

Malgré ses ambitions collectives, le journal dit *je* tout au long du XIXe siècle. Il manifeste autant la montée en puissance de l'opinion publique qu'il dissèque des intimités personnelles. Ces deux gestes s'apparentent, car le journal, romantique en l'espèce, estime que l'écriture personnelle ne renvoie qu'en apparence à la singularité d'une conscience, toutes les consciences se révélant touchées par les mêmes questionnements universels et particuliers. C'est pourquoi l'écriture de l'intime, en profondeur, finit par concerner l'ensemble des lecteurs et constitue un efficace outil de décryptage du siècle.¹⁹⁰

Ces textes revêtent différentes caractéristiques stylistiques, qui ne sont pas sans incidence pour l'écriture romanesque. Un exemple significatif de ces allers et retours entre l'écriture de presse et l'écriture romanesque est le cas de Maupassant, dont les études à propos de l'influence du journal sur l'écriture de *Bel-Ami* sont nombreuses. Celle-ci n'est pas que d'ordre anecdotique, elle concerne aussi le style de l'écriture romanesque. Comme l'écrit Hélène Campaignolle-Catel, « l'écriture littéraire se développe ainsi dans un monde médiatique qui répond aux goûts de la nouvelle majorité lisante »¹⁹¹. Même si Maupassant s'en défend, la critique rend bien compte de cette contamination d'un genre à l'autre, en particulier à travers la pratique de la « chronique » :

En théorie, la « chronique, libre propos sur l'actualité politique, mondaine, artistique, exercice de style autour de nouvelles arbitrairement sélectionnées par son auteur » est un genre discursif spécifique au journalisme : le terme « causerie », qui lui est parfois associé, souligne son lien avec l'art de la conversation. Maupassant, dans « Messieurs de la chronique » (1884), dissocie les genres *roman* et *chronique* à partir de plusieurs critères (...). Pourtant, malgré ces différences qui accordent un air de supériorité au roman, les « chroniques » de Maupassant impriment leur marque sur l'écriture romanesque.¹⁹²

¹⁹⁰ Thérénty, Marie-Ève. *La Littérature au quotidien, Poétiques journalistiques au XIXe siècle*, Chapitre 2, « la matrice littéraire de la presse », 4, « L'écriture intime », Paris, Le Seuil, 2007.

¹⁹¹ Campaignolle-Catel, Hélène. « Le journalisme de Maupassant et Mallarmé : discours et pratiques (1880-1890) », *Le Temps des médias*, vol. 14, no. 1, 2010, pp. 28-45, §11 ; nous renvoyons aussi à l'étude de Bancquart, Marie-Claire, « Maupassant journaliste », *RHLF*, 1995.

¹⁹² *ibid*, §. 35.

Plusieurs chroniques ont pour cadre une promenade ; deux suscitent particulièrement notre attention, publiées dans *Le Gaulois*, publiées à six mois d'intervalle, « Madeleine-Bastille », datée du 9 novembre 1880, et « Au Museum d'Histoire naturelle », du 23 mars 1881.

5.2. « Madeleine-Bastille », parodie de promenade ?

La première chronique nous intéresse puisqu'elle témoigne aussi d'une uniformisation du regard, reprenant un procédé propre au guide de voyage, l'itinéraire selon un axe. Henri Mitterand, dans sa présentation du texte, mentionne que Maupassant « fait ici concurrence aux guides des rues de Paris, en s'arrêtant sur les points les plus illustres, et en illustrant son commentaire d'une anecdote ou d'une évocation de société »¹⁹³ – preuve supplémentaire du succès du guide de Paris, en même temps que d'un usage ironique de la part de l'auteur, l'énonciateur s'ingéniant à sur-jouer l'emphase propre aux guides parisiens, pour mieux les tourner en dérision. Ces textes, cette fois-ci, s'inspirent plus directement de la figure de Mercier, au sens où l'écriture vise à donner des saynètes et des personnages pittoresques, où le jugement moral de l'observateur prime ; loin du pittoresque touristique, le pittoresque est ici satirique :

Suivant l'un des parcours les plus fréquentés de la capitale, le « Madeleine-Bastille » dont le trajet fut assuré dès 1828 par le premier omnibus à cheval, cette chronique s'inscrit dans une tradition largement éprouvée depuis les pérégrinations de l'Hermitte d'Étienne de Jouy et le développement de la littérature panoramique.¹⁹⁴

Ainsi ce premier paragraphe, où la comparaison hyperbolique crée un comique, visant aussi à désacraliser le paysage parisien :

Un volume a suffi à Chateaubriand pour raconter l'itinéraire de Paris à Jérusalem ; mais combien de temps et de volumes faudrait-il pour achever d'écrire un voyage de la Madeleine à la Bastille !¹⁹⁵

¹⁹³ Maupassant, *Chroniques (anthologie)*, ed. Henri Mitterand, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Pochothèque », 2008, p.537.

¹⁹⁴ Melmoux Montaubin, Marie-Françoise, « Notice », dans Maupassant, *Œuvres Complètes*, I, Paris, ed. Classiques Garnier, p. 247,

¹⁹⁵ Maupassant, *Chroniques*, op. cit. p.537

L'ironie réside ici, en premier lieu, dans l'acception du terme « voyage » pour une distance minime (de la Madeleine à la Bastille, il n'y a que 4 km, loin des 4000 qui séparent Paris de Jérusalem) ; rendant compte de l'impossibilité de la description, Maupassant tente cependant d'en faire l'histoire, créant la coïncidence entre l'histoire individuelle et l'histoire collective, sur le principe du guide qui fait parcourir au touriste non le lieu actuel, mais l'archéologie de ce lieu, au détriment peut-être de son actualité. L'ensemble de l'article repose sur le rapprochement entre l'expérience du journaliste et celle du lecteur. Ainsi Maupassant écrit-il :

Nous autres, Parisiens, qui adorons Paris sous tous ses aspects, dans toutes ses grandeurs, avec tous ses charmes et même tous ses vices, nous aimons par-dessus tout le boulevard.¹⁹⁶

L'usage du pronom personnel pluriel est ici significatif. Cependant, à la différence du guide, la chronique s'adresse ici à des « Parisiens », qui ont leur savoir propre. L'auteur peut faire l'économie de certaines informations, par exemple, en universalisant son cas, ayant établi une forme d'égalité entre lui (avant l'écriture de la chronique) et ses lecteurs : ainsi ne s'attarde-t-il pas sur la maison de Beaumarchais, « dont tout le monde connaît l'histoire », et ne s'arrête-t-il « devant la colonne de Juillet », que pour souffler¹⁹⁷. Le lectorat est donc plus restreint que pour un véritable guide, et n'obéit pas à la même référentialité. L'habitude du promeneur est ici énoncée sans ambages : le boulevard est le lieu préféré du piéton de Paris. Et Maupassant de partir de cette habitude pour mettre en scène sa curiosité :

Mais alors, en recommençant tous les jours la même promenade, à la même heure, et en revoyant les mêmes visages, j'ai pensé à ceux qui faisaient avec nous ce voyage si court, et pourtant si varié, puis à ceux qui les avaient précédés, et puis aux autres, venus encore avant. J'ai songé à tous les hommes, à toutes les choses, à tous les événements, à toutes les gloires, à tous les crimes qui ont passé avant nous sur cette longue avenue, et une envie violente m'a pris de connaître un peu l'histoire du boulevard.¹⁹⁸

Le point de départ de la chronique est donc une promenade d'un Parisien curieux. Ici, Maupassant est révélateur d'un épisode de « résonance » : il porte en effet attention au paysage

¹⁹⁶ *ibid.*, p.538

¹⁹⁷ *ibid.*, p.544

¹⁹⁸ *ibid.*, p.538

dans lequel il s'inscrit, songeant à sa dimension temporelle, et s'éloignant ainsi du « présentisme » de ses contemporains, sourds aux métamorphoses de la ville : l'habitude, soulignée par la répétition anaphorique de l'adjectif « même », a pour conséquence de ne faire voir que ce qui est pour soi. De la même manière, l'auteur insiste sur la brièveté du trajet, avec l'usage de l'intensif « si » pour renforcer l'épithète « court », accusant le paradoxe de la richesse historique du lieu, malgré sa petitesse. En ce sens, la promenade permet, dans la tension entre la subjectivité de l'expérience et l'objectivité du lieu, d'élaborer une écriture du paradoxe, spécifique à la chronique. Marie-Ève Thérénty a analysé cette forme :

Le trope essentiel de la chronique parisienne à partir du second Empire est bien le paradoxisme, figure qui permet non pas de concilier les contraires mais de les contenir dans la même phrase, signe de l'indécidabilité des temps et de la vaste blague moderne. Aurélien Scholl écrit en tête de son premier recueil de chroniques : « Le paradoxe est plus vrai que la vérité. C'est la vérité qui va vivre et remplacer celle qui meurt. » (...) La chronique parisienne participe aussi du recentrage paradoxal d'un certain journalisme sur l'individu. Le je y règne en maître, il est le prisme revendiqué par lequel s'observe le monde : Claretie parle d'un « journal personnel » qu'il donnerait au public au lieu de le garder dans un tiroir.¹⁹⁹

L'ensemble de la chronique de Maupassant vise à informer le lecteur sur le monde qu'il parcourt, sans en avoir conscience. Mimant le guide, il accumule les informations, les anecdotes, les micro-récits et dialogues, comme visant à nous faire voyager dans le temps de l'Histoire en même temps qu'il nous fait voyager dans la ville. Pour maintenir l'attention du lecteur, le récit est donc fait de coupures, et va à sauts et à gambades, obéissant à la poétique de la chronique qu'il a lui-même élaborée (un récit sec). On voit en particulier, dans cette reproduction mimétique de la promenade, trois éléments essentiels :

- la multiplication des toponymes, privés de descriptions précises, mais laissant la part belle à la rêverie, où la frontière entre temps individuel et temps collectif est annulée, le promeneur s'appropriant un souvenir historique :

Mais voici la rue Laffitte.

¹⁹⁹ Thérénty, *op. cit.*, chapitre 3, « les genres journalistiques », 2.3, « chronique populaire contre chronique littéraire ».

C'est dans un grand salon sévère et riche, le 18 juillet 1830. Des politiciens délibèrent sous la présidence du banquier Laffitte. Le sort de la France est indécis. Un homme paraît, se joint à eux, et tous se lèvent, comprenant que la cause de la légitimité est perdue sans retour, car le nouveau venu s'appelle M. de Talleyrand, et celui-là ne se trompe jamais. Un parlementaire le suit, venu au nom de Charles X. On lui répond qu'il n'est plus temps.²⁰⁰

- la multiplication des adresses au lecteur, par diverses marques d'oralité ou d'un ton conversationnel, l'impliquant dans la fiction de la promenade : que ce soit par l'usage d'apostrophes lyriques et de ponctuations émotives :

Elle serait interminable, universelle ! Je n'en pourrai donc noter que certains points que je vous dédie, ô boulevardiers !²⁰¹

ou par l'usage d'impératifs à la première personne du pluriel, impliquant le lecteur dans la promenade

Avançons à petits pas : les souvenirs sont nombreux, bien que le quartier soit nouveau.²⁰²

Marchons vite, car le temps nous presse.²⁰³

ou encore par l'utilisation d'interjections et d'aposiopèses qui laissent le loisir au lecteur d'être impliqué dans l'émotion du chroniqueur :

Avançons toujours. La Chaussée d'Antin ! Oh ! ici les souvenirs abondent, et quels souvenirs !²⁰⁴

En outre, les nombreuses phrases nominales pour identifier les toponymes contribuent aux effets de réel de l'écriture journalistique : l'absence de verbe tend à imiter l'immédiateté de la vision du paysage. L'écriture, plus abrupte, tend à rendre compte de la saturation d'informations

²⁰⁰ Maupassant, *Chroniques, op. cit.*, pp.541-542

²⁰¹ *ibid.*, p.538

²⁰² *ibid.*

²⁰³ *ibid.*, p.543

²⁰⁴ *ibid.*, p.540

dont est victime le parisien en promenade, s'il se donne la peine de regarder ce qu'il a autour de lui.

- Enfin, l'apparition de moralités à l'intérieur du texte tend à l'identifier au genre de la chronique, faisant du journaliste un héritier de Mercier, dont le *Tableau* ici a cependant une valeur subjective plus affirmée, même si le chroniqueur est l'héritier du Philosophe, initiant une conversation avec son lecteur, et s'affichant comme garant d'un savoir et d'une sagesse que le citoyen commun n'a pas le temps d'acquérir. L'usage de maximes, dans l'article, tend à contribuer au caractère moraliste du chroniqueur :

Jugement de Dieu ou jugement des hommes, la justice est toujours la même.²⁰⁵

Ainsi cette première chronique permet-elle d'affirmer que la promenade offre un cadre littéraire spécifique. Ici le détournement d'un genre (le guide parisien) permet d'afficher la liberté du chroniqueur. Nous y trouvons un autre exemple de *cicerone*, semblable à celui des comptes rendus d'expositions de peintures, ou des visites de musées. Ce type de texte a une généalogie plus ancienne (dont on trouve des traces dans les textes de Diderot pour la *Correspondance littéraire* par exemple), et contribue au développement d'un genre littéraire à part entière, dans la production critique contemporaine, la promenade-essai, dont les caractéristiques sont connues : une nouvelle forme de narration s'y ébauche, laissant une grande place à la description, avec une figure tutélaire de l'auteur, individu doté d'un savoir et d'une expérience spécifique, dont l'*ethos* consiste à faire part d'un point de vue, dans l'imitation d'une conversation avec son lecteur : l'essai²⁰⁶ est développé tout au long du siècle grâce à certains de ces articles de journaux.

La différence entre le guide et la chronique ne tient donc pas au seul support, mais surtout à l'énonciation ; derrière la même figure d'un auteur plus savant que son lecteur, le journal ne place pas ses lecteurs à la même distance cependant : le lectorat est parisien, alors que celui du guide ne l'est pas. Les stratégies en sont donc différentes : le chroniqueur partage davantage son expérience avec lecteur, quand le guide donne à voir. Face à la même

²⁰⁵ *ibid.*, p.543

²⁰⁶ Glaudes, Pierre, Louette, Jean-François, *L'essai*, coll. « Lettres Sup », « Théorie des Genres », Armand Colin, Paris, 2011 ; Macé, Marielle, *Le Temps de l'Essai*, Introduction et chapitre I, « Mémoire du genre », Paris, Belin, coll. « L'extrême contemporain », 2006.

problématique de l'uniformisation du regard, nous avons deux stratégies différentes : ce même regard est la finalité du guide, quand elle marque le point de départ de la chronique ou du reportage. Le guide cherche à rendre semblable le lecteur à son auteur, quand la chronique part de leur similitude pour accuser leur différence ; l'un se lit pendant la promenade, quand l'autre crée le désir de promenade, ou du moins vise à sortir de l'habitude.

5.3. « Au Museum d'Histoire naturelle », la promenade comme expérimentation littéraire.

Une autre chronique de Maupassant illustre ce point de départ de l'expérience commune au lecteur et à l'auteur. En même temps, elle rend compte des influences littéraires, ou du support d'expérimentation que peut constituer le journal pour l'écrivain, malgré ses réserves à cet égard²⁰⁷. Pour reprendre les mots de Hélène Campagnolle-Catel :

Le genre des *chroniques* insuffle à la fois des sujets, un point de vue et un style : leur insertion permet de renforcer l'objectivité critique du roman et soutient un accent incisif qui semble essentiel à la poétique de « l'écrivain-journaliste ». (...) Chez Maupassant, la créativité littéraire (poétique ou romanesque) émerge dans un dialogue conflictuel mais productif avec l'écriture journalistique.²⁰⁸

« Au Muséum d'histoire naturelle »²⁰⁹ mêle pratique du reportage à des éléments rapprochant le texte du merveilleux et du conte, le tout obéissant à une même stratégie d'attention, que l'on qualifiera de performative, au sens où le texte vise à amener le lecteur à visiter ledit musée. Les techniques littéraires employées par l'auteur sont nombreuses, et obéissent autant à une finalité économique que littéraire : nous pourrions dire qu'il s'agit, par cette chronique, de faire d'un lieu de visite un lieu de promenade. Le Muséum connaît d'importants travaux, qu'il s'agit de rentabiliser par la fréquentation assidue de visiteurs curieux et de promeneurs familiers. L'auteur les donne à voir (« d'abord, mon cher, quel est cet édifice tout neuf ? »²¹⁰), pour mieux valoriser les grands aménagements nouveaux.

Le Muséum s'organise en deux espaces : l'un, intérieur, les galeries, s'apparente au musée traditionnel ; l'autre, extérieur, le Jardin des Plantes, s'apparente à une promenade

²⁰⁷ Bancquart, Marie-Claire, « Maupassant journaliste », *art. cit.*

²⁰⁸ §36, *art. cit.*

²⁰⁹ Maupassant, *Chroniques, op. cit.*, pp.544-555

²¹⁰ *ibid.*, p.545

publique²¹¹. Maupassant joue de cette double dimension : d'un lieu à visiter et d'un lieu où se promener, d'un lieu exceptionnel et d'un lieu habituel, d'un lieu de savoir et d'un lieu de loisir. Ces deux aspects du lieu public motivent son intérêt économique : la promenade doit permettre de rendre compte du mouvement perpétuel de la recherche et du progrès. La promenade permet la visite.

Maupassant fait justement de sa promenade une visite : il maintient une tension entre l'habitude de ce lieu qu'il connaît, et la singularité de ses découvertes qui vont être l'objet de sa visite. Il joue d'un rapprochement avec son lecteur (le parisien qui connaît, lui aussi, l'existence du Muséum d'Histoire Naturelle), pour mieux s'en séparer, et éveiller chez lui le désir de parcourir à son tour le musée :

Comme bien d'autres, cette chronique est tendue entre plusieurs pôles : une vocation « touristique » et mondaine, l'incitation à visiter le Muséum d'histoire naturelle récemment agrandi, mais aussi une méditation sur la vie, et plus encore sur la mort. D'une visite de site aux questions existentielles, de la description réaliste à la rêverie fantastique, tel est le chemin que Maupassant fait parcourir à son lecteur.²¹²

Le pôle mondain est assuré par la pratique économique de la visite ; le pôle méditatif est pris en charge par la pratique inaugurale de la promenade. C'est par celle-ci que l'auteur va, à la fois, afficher sa singularité et assurer à son lecteur que ce qu'il vit est possible pour chacun. Tout d'abord, Maupassant emploie divers procédés, dans le texte, qui rapprochent l'expérience de l'auteur et du lecteur. Les emplois du présent gnominique, les définitions globales, ou encore l'emploi du pronom personnel « nous », ont pour fonction, dès le premier paragraphe, de donner la motivation de la chronique, qui s'apparente à une réminiscence :

Dans notre mémoire, ce magasin d'antiquités des sensations et des idées, nous retrouvons parfois, tout à coup, un vieux souvenir oublié, qui nous fait revivre en une seconde toute une période lointaine de notre existence.²¹³

²¹¹ Le Jardin des Plantes est au long du siècle le lieu d'une promenade distinguée, c'est un même un des espaces de distinction dans la *Curée* entre l'ancien monde de Renée et celui du Bois de Boulogne.

²¹² Melmoux Montaubin, Marie-Françoise, « Notice », dans Maupassant, *Œuvres Complètes*, *op.cit.*, pp.96-97

²¹³ Maupassant, « Chroniques », *op. cit.*, p.545

Cette universalisation de l'expérience sert la mise en scène de ce qui va devenir une visite : celle-ci n'est pas gratuite, ou n'obéit pas à un argument publicitaire²¹⁴ – bien que l'ensemble des descriptions, par la suite, révèlent plutôt cet intérêt économique de la promenade. La visite est d'abord une promenade, car elle obéit à un besoin subjectif, et revêt une valeur psychologique d'un retour en enfance, qui est essentiel pour la garantie du merveilleux dans l'ensemble du texte :

En me levant l'autre jour, j'ai eu une de ces visions d'autrefois, un de ces revenez-y de la première jeunesse, qui m'a jeté au cœur un irrésistible besoin de revoir là-bas, là-bas, ce bon Jardin des Plantes que j'aimais tant quand j'avais dix ou douze ans.

En effet, la réminiscence a pour fonction de mêler les perceptions : le narrateur revenant dans un lieu chargé de souvenirs, le texte charrie à la fois une perception enfantine et une perception adulte. Le Museum est d'abord méconnaissable pour l'enfant qui ne reconnaît pas son lieu, une fois devenu adulte. L'adulte est « surpris », et le palais semble irréel – avec un emploi d'épithètes et une symbolique de la couleur blanche, qui l'apparentent à un château magique et inaccessible. Le terme de « voyage », employé pour désigner la visite, participe aussi de ce caractère merveilleux. Le chroniqueur nous emmène dans une aventure :

Après avoir longé les quais, j'entrai par la porte en face du pont. Mais je m'arrêtai surpris en apercevant, au milieu de cet antique domaine des bêtes exilées, un vrai palais presque achevé, une grande construction blanche, de noble allure, élégante et simple.

J'allais interroger quelque gardien, quand je vis venir à ma rencontre un de mes meilleurs amis, M. Georges Pouchet, professeur d'anatomie comparée au Muséum d'histoire naturelle, héritier, par conséquent, de la chaire du grand Cuvier. C'était donc un des maîtres de la maison scientifique où j'entrais. Je pris son bras, et nous commençâmes ensemble un vrai voyage à travers ces curieuses galeries qui renferment les mystères de la vie.

— D'abord, mon cher, quel est cet édifice tout neuf ?

J'appris par lui que j'avais devant les yeux le nouveau Muséum. Tous les anciens bâtiments tombent en ruine, sont devenus insuffisants. Et on a construit, pour les remplacer, cet élégant palais où les collections tiendront à l'aise et pourront être visitées du public sans qu'on ait à traverser vingt fois le jardin, comme aujourd'hui.

²¹⁴ Le Jardin des Plantes a toujours fait l'objet d'une intense campagne de publicité, afin qu'il soit visité ; « Ces zoos humains de la République coloniale », par Nicolas Bancel, Pascal Blanchard & Sandrine Lemaire (accès libre, août 2000) // <https://www.monde-diplomatique.fr/1944>

En même temps, cette transformation permet de partager les informations essentielles sur les nouvelles attractions et les aménagements effectués pour le confort des visiteurs. Les informations données n'ont pas seulement une valeur littéraire, mais aussi un caractère pragmatique : le cadre de la visite au musée, en tant qu'expérience commune, permet de faire la publicité d'un lieu. Comme le guide, la chronique use de la pratique de la promenade à des fins économiques : l'auteur, voit la transformation d'une pratique quotidienne en la visite exceptionnelle d'un musée. L'enjeu touristique est donc patent, et les informations diffusées tout au long du texte auront pour but de susciter le désir et le mystère (c'est-à-dire l'attraction), tout en affichant les avantages de la visite. Par exemple : que les collections tiennent « à l'aise », et qu'elles puissent être visitées « sans qu'on ait à traverser vingt fois le jardin », signifie que le Musée prend en compte le confort et la fatigue, c'est-à-dire l'agrément des visiteurs. Le Museum est pensé comme un lieu public, et non plus seulement comme le lieu de la recherche : et la chronique se fait témoin de cette transformation économique. Si la visite doit devenir facile, elle devient presque aussi aisée qu'une promenade : les visiteurs doivent s'approprier le lieu de leur marche.

Par ailleurs, l'auteur s'affiche d'abord en promeneur commun, soulignant qu'il ne s'arrêtera pas « sur les parties de < sa > promenade que tout le monde peut faire »²¹⁵ ; mais il parvient à trouver sa singularité, non tel un *cicerone*, mais grâce à un guide expert qui se tient garant des informations divulguées, en la personne de Georges Pouchet : la chronique reprend ici pour cadre le motif topique de la promenade péripatéticienne, où la conversation dirige l'ensemble du récit, afin d'en assurer la présentification. La chronique mêle les temporalités, le récit de la visite, au passé, se mêlant à l'actualité de celle-ci, où les bribes de dialogue sont rapportées au présent.

La singularité du chroniqueur est toujours rappelée, et celui-ci ne cesse mettre en avant la dimension subjective, psychologique de celle-ci. Il effectue un « pèlerinage »²¹⁶, terme fortement connoté du point de vue spirituel et synonyme d'une forme d'auto-accomplissement. Cette singularisation garantit une valeur littéraire au texte, dont la subjectivité prégnante de la perception va assurer la dimension merveilleuse. De cette manière, Maupassant peut, par les yeux d'un enfant qu'il a été, faire d'un « jeune rhinocéros » son « ami »²¹⁷.

²¹⁵ Maupassant, *op. cit.*, p.546

²¹⁶ *ibid.*

²¹⁷ *ibid.*

L'ensemble de la promenade a pour but de montrer les merveilles du monde, à disposition dans Paris : ainsi l'auteur vante-t-il la rotonde aux éléphants, ou encore les bêtes féroces du jardin zoologique. Puis, le texte mimant la conversation à bâtons rompus, il peut naturellement passer d'une description des animaux à une anecdote commune aux deux amis :

Nous nous arrê tâmes devant les oiseaux, échassiers, philosophes rêveurs, flamants ou marabouts chauves comme des sénateurs, dont le crâne semble rongé par un mal, et devant les pélicans goîtreux qui nous rappelèrent une aventure arrivée au Havre l'an dernier.

L'anecdote constitue un micro-récit qu'Henri Mitterand assimile à « un motif de nouvelle »²¹⁸. Elle permet aussi une ellipse dans la description, puisqu'entre la fin du micro-récit et la reprise de la promenade, il n'y a aucune transition :

Après avoir salué la Vénus hottentote et Callipyge, brune rivale de la Vénus de Milo, parcouru la salle des monstres à deux têtes et l'avenue couverte où des baleines sont suspendues, nous sommes entrés dans le pavillon de la minéralogie.

Ce que j'ai le plus admiré est un dessin d'Henri Regnault ; mais ce qui m'a le plus saisi est un bloc de fer venu des contrées polaires.

Dans cette dernière phrase, Maupassant reprend en plus les deux éléments de la promenade, vu auparavant à propos des Buttes Chaumont : ce qui est « admiré » renvoie au pittoresque (on se promène pour aller voir des choses), et ce qui « saisit » renvoie au sublime. Par cette mention, l'auteur souligne le caractère extraordinaire du lieu, et multiplie les points d'intérêt et les attractions, en valorisant l'expérience pour le public. En effet, le début du texte ayant universalisé le sujet scripteur, il est à envisager que ce qui l'a saisi saisira tout autre spectateur. La pratique ici de la promenade a pour fonction de donner un exemple reproductible de visite au Jardin des Plantes. L'auteur ne cesse de souligner son ignorance devant les objets exposés :

Les dépendances extérieures du laboratoire sont, *pour un profane*, plus curieuses que le laboratoire lui-même.²¹⁹

²¹⁸ *ibid.*, Note 1, p.548

²¹⁹ C'est Maupassant qui souligne

Le reste de la chronique, qui mène dans les coulisses du laboratoire de Georges Pouchet, en plus de renforcer la spécificité du texte de la chronique – l’auteur peut accéder à des lieux auquel le visiteur commun n’aura pas accès, comme dans tout reportage –, renverse le merveilleux enchanteur pour en faire un texte plus inquiétant : la mort et la décomposition y sont nettement plus présentes, en images et en sensations, envahissant la perception du narrateur. Le conte devient macabre, tout en étant ici au service d’un merveilleux qui est celui de la science : ainsi la découverte des « baleines » du professeur repose-t-elle sur un effet déceptif, puisque loin de l’animal monumental, le scientifique donne à voir « une série de fœtus monstres »²²⁰ effrayants, avant que l’auteur ne se trouve devant la reproduction d’une baleine adulte, moulée sur plâtre, qu’il trouve « préférable sous cette forme »²²¹. Un autre exemple, aussi effrayant, est celui des éléphants, à la fin de l’article :

Au milieu d’un terrain nu s’élève un petit bâtiment qui ressemble à la Morgue ; et, lorsqu’on a pénétré dedans, on se croit plus que jamais dans ce sinistre pavillon des noyés. On y retrouve même les dalles froides sous l’eau qui coule toujours. Je m’approche d’un bassin et, à travers un liquide verdâtre, une tête me regarde, une tête affreuse, décomposée, pourrie. Car c’est en ce lieu que les animaux morts, dont on veut conserver le squelette, sont dépouillés de leur chair. Au milieu de la salle s’élève une sorte de grue avec un treuil comme dans les gares de chemin de fer. M. Pouchet m’apprend que cet instrument sert à soulever les éléphants trépassés.²²²

Le texte charrie donc des éléments merveilleux et tératologiques, avec le passage d’une perception enfantine (celle du souvenir d’enfance) à celle du visiteur adulte : par cette intermédiaire, le chroniqueur flatte les plaisirs et la curiosité de tous les membres de la famille, chacun pouvant y trouver son compte. Enfin, comme toute chronique, il termine par une réflexion philosophique, vantant la gloire de la science et de la recherche face à un monde merveilleux et étrange.

Il en sera toujours ainsi. Les savants chercheront sans fin l’inconnu. Et pourtant le grand pas est fait. On marche dans le certain, vers le certain ; on sait que tout effet a une cause logique,

²²⁰ *ibid.*, p.550

²²¹ *ibid.*

²²² *ibid.*

et que, si cette cause nous échappe, c'est uniquement parce que notre esprit, notre pénétration, nos organes et nos instruments sont trop faibles.²²³

Un des points intéressants de cette conclusion, cependant, est la tension ou le paradoxe que le texte a construit entre une objectivité scientifique (« tout effet a une cause logique »), et la multiplicité des perceptions surprenantes, charriant un imaginaire contradictoire avec cette logique. La chronique, de son passage du divertissement à l'inquiétude, devient méditative : on retrouve ici une des caractéristiques de la promenade littéraire, cette propension à la rêverie qui définit le promeneur solitaire. L'auteur, en méditant cependant, n'est pas dans un oubli euphorique, comme l'étaient Rousseau ou même Sand dans sa « Rêverie à Paris », mais dans une inquiétude quant à la faiblesse humaine²²⁴. Comme si Maupassant donnait ici, dans cette promenade, une des clefs de ses contes fantastiques, où l'étrange réside davantage dans la perception subjective et la psychologie problématique du protagoniste, que dans le réel trouble du monde extérieur. C'est en effet dans une situation semblable que se trouve le narrateur du *Horla*, dont nous n'avons que le journal pour témoignage, et qui devient de plus en plus fou à mesure qu'il ne parvient pas à identifier la cause logique des effets étranges qu'il aperçoit au fil des jours²²⁵. La promenade offre un cadre littéraire permettant de jouer sur l'instabilité de la perception.

L'écriture journalistique a des incidences sur l'énonciation romanesque, puisque le recours au présent gnominique, ou encore au pronom indéfini, ainsi qu'aux « lieux communs » est le propre de cette littérature au public élargi (presse, guide) : les narrateurs de certains textes romanesques ont ce même recours à l'expérience commune. La promenade-reportage est donc comme une antichambre du romanesque. La promenade, dans la démocratisation de sa pratique, est une occasion de « donner à voir » d'autres choses : comme pratique d'écrivain, et même travail préparatoire de romancier ; l'*ethos* du promeneur est intéressant à étudier dans cette perspective, les chroniques de Maupassant l'ayant montré à la fois dans le rôle supérieur de *cicerone*, et en même temps dans une posture plus égalitaire avec son lecteur, ayant avec lui les mêmes expériences : celles des lieux, et celles de l'existence.

Dans la chronique, toute la promenade est motivée par l'expérience commune du lecteur et de l'auteur. On trouve ce type de réflexion commune dans les romans. Par exemple, dans

²²³ *ibid.*, p.552

²²⁴ « Ouverte par une méditation sur le souvenir, la chronique déploie son potentiel nostalgique en se laissant envahir par la mort », Melmoux Montaubin, Marie-Françoise, « Notice », *op. cit.*, p.97

²²⁵ Voir la partie IV, à propos du réalisme psychologique de la promenade chez Maupassant.

Notre Cœur, c'est au cours d'une promenade dans le parc d'un jardin que le narrateur donne à lire les pensées de Mme de Burne, au discours indirect libre : dans celle-ci, l'intérêt du romancier est de rendre le personnage accessible au lecteur, non seulement par la transparence des pensées, mais aussi par l'universalisation de l'expérience : celle du personnage, celle de l'auteur, et celle supposée du lecteur. Le cadre de la promenade, et l'arrêt sur un banc sont autant de situations communes favorables à ce déploiement des pensées :

Quand elle songeait à cela, à cette folie tendre où pouvait nous jeter l'existence voisine d'un autre être, sa vue, sa parole, sa pensée, le je ne sais quoi de l'intime personne dont notre cœur devient éperdûment *{sic}* troublé, elle s'en jugeait incapable.²²⁶

6. La promenade, révélatrice de l'*habitus* du lecteur et de l'auteur.

Les trois exemples du guide, de l'écrit intime et de la presse montrent que la promenade offre un support privilégié à ces textes, au sens où elle est le lieu révélateur d'une « technique du corps », au sens de Mauss²²⁷, ou d'un savoir-être social. En effet, chacun de ces textes participe d'une uniformisation du regard sur la ville et des modes d'existence à l'intérieur de l'espace urbain. Par cet intermédiaire, ils revêtent tous un caractère normatif, au sens où ils offrent les témoignages des moyens de parcourir une ville, en même temps qu'ils montrent que ces moyens passent par le langage.

En effet, la promenade paraît naturelle, alors qu'elle est le fruit d'un apprentissage socio-urbain : les textes que nous avons lus témoignent de cette vision naturaliste d'un fait culturel, ainsi que du regard bourgeois, de l'*habitus* de classe duquel elle participe. Il nous semble que la littérature perpétue cet *habitus*, au sens où elle sous-entend des conditions d'imagination spécifiques liées non seulement aux lieux, mais aussi aux pratiques qu'elle charrie. Pour être clair : une promenade est une action que seuls certains citoyens peuvent accomplir, et toute la

²²⁶ Maupassant, *Notre Cœur*, Deuxième partie, chapitre 1, *Romans*, ed. Louis Forestier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, p.1077.

²²⁷ « J'entends par ce mot les façons dont les hommes, société par société, d'une façon traditionnelle, savent se servir de leur corps. », Mauss, Marcel, *Les Techniques du corps*, Article originalement publié Journal de Psychologie, XXXII, n°3-4, 15 mars - 15 avril 1936 ; communication présentée à la Société de Psychologie le 17 mai 1934.

littérature place ces « bourgeois » comme horizon d'attente de leur réception – pour les conforter ou non.

6.1. La « promenade » de *Germinie Lacerteux*.

Il y a donc un enjeu rhétorique dans la littérature réaliste à pouvoir rendre accessible certains aspects par l'usage de certains termes ou de certaines pratiques, où le mot fonctionne comme un relais pour l'imagination pratique du lecteur. Ainsi, nous envisagerons deux épisodes spécifiques, où la promenade peut être envisagée dans un usage ironique, mais avec une visée critique, dans le but de faire prendre conscience au lecteur des conditions de vie des personnages à partir de leur propre expérience, et non à partir de la complète étrangeté du monde présenté. Plus que d'une esthétique du choc, il y aurait ici la tentative de rendre « étrange » une pratique commune, par l'intermédiaire du roman : la fiction romanesque a, dès lors, une fonction critique. Nous procéderons, dans un premier temps, à une analyse du chapitre LI de *Germinie Lacerteux*, que le narrateur ainsi que la critique a nommé de manière surprenante « promenade »²²⁸, bien que la situation décrite n'en soit pas une, à proprement parler. Nous voudrions voir, derrière cette dénomination, une stratégie volontaire des Goncourt, qui permettra d'établir que la promenade, dans le roman, est un *topos* à détourner, dans son usage rhétorique.

Le chapitre en question narre les allers et retours de l'héroïne, après que celle-ci a trouvé la porte close du logement de Gaudruche, son amant. Elle se retrouve à parcourir le boulevard Rochechouart, dans l'attente désespérée de Gaudruche. Les allers-retours symbolisent l'attente, et en même temps qu'ils permettent une description du boulevard par les Goncourt : le parcours a donc une fonction réaliste (à travers la description ambulatoire), en même temps qu'une fonction psychologique : ce chapitre est un épisode-clef pour amorcer la dégradation de l'héroïne dans la folie.²²⁹

Il nous semble que nous pouvons appeler ce passage une « promenade », même si celle-ci n'en est vraiment pas une dans la réalité objective de la société du XIXe siècle. Une

²²⁸ Nous renvoyons, pour cette terminologie de « promenade », au chapitre « l'itinéraire de Germinie Lacerteux » dans *Montmartre du plaisir et du crime*, de Louis Chevalier, *op. cit.* pp.146-147, où l'historien rappelle l'article de Zola publié dans *Le Salut public de Lyon* en 1865, qui s'attarde sur ce que le romancier nomme aussi la « la promenade à la chaussée de Clignancourt ».

²²⁹ Goncourt (de), Edmond et Jules, « Germinie Lacerteux », *Œuvres narratives complètes*, Tome VI, ed. E. Reverzy, pp.192-194.

promenade n'épuise pas, et n'est pas contrainte ; or, ici, Germinie s'épuise, et n'a d'autre choix que de marcher. Cependant, après analyse, il apparaît évident que les Goncourt jouent avec un *topos* romanesque de la promenade sur leur personnage. L'usage, ironique, de cette « promenade solitaire », a pour fonction d'augmenter le pathétique de la scène, d'une façon subjective et objective.

Objective, car en appelant « promenade » cette marche sinistre sur les boulevards du Nord de Paris, le narrateur en appelle à la pratique quotidienne du lecteur, afin de saisir l'écart entre sa promenade, de loisir, et ce qui est appelé ici ironiquement « promenade » : l'écart entre le mot et la chose augmente le malaise du lecteur face à ce qui est décrit, créant un effet double de pitié et de dégoût vis-à-vis du personnage. Nous verrons que plusieurs éléments contribuent à faire de cette promenade un *topos* renversé.

Subjective, car par cet usage du verbe « se promener », les Goncourt peuvent jouer avec un des effets induits de la promenade solitaire, qui est celui de la rêverie. Le *topos* de la rêverie est ici dégradé en une *hallucination*, et le motif romantique, appliqué sur une réalité sociale qui lui est antagoniste, a ici une fonction dysphorique. La « promenade » de Germinie ne peut pas être une promenade heureuse, comme Hugo par exemple le fait croire dans *Les Misérables*, avec Fantine ou Marius et Cosette²³⁰.

6.2. L'habitude de la marche.

Dans un premier temps, l'usage de l'imparfait et du présent à valeur itérative frappent à la lecture. Les termes à connotation de retour, de reprise, ou de recommencement sont nombreux tout au long du texte (« passait et repassait », « souvent », « que c'était le dernier tour », « elle marchait toujours », « elle attendait toujours », « il arrivait que certains soirs »). Le chapitre décrit une habitude de Germinie : le narrateur est capable de rendre compte d'un itinéraire et d'un emploi du temps de sa marche (« d'abord, puis, à la fin »), ainsi que d'un sociotype particulier pour assurer la visibilité de la scène : « l'espace où la crapule soûle ses lundi et trouve ses amours ». Le présent au quatrième paragraphe, mêlé à l'imparfait d'habitude, est employé afin d'augmenter l'effet de réalisme de la scène : les Goncourt multiplient les spectateurs quotidiens et présents sur une scène fictive, afin d'en assurer la réalité :

²³⁰ Hugo, Victor, *Les Misérables*, ed. Maurice Allem, Troisième Partie, « Marius », Livre Cinquième, « Excellence du malheur », chap. V, « Pauvreté, bonne voisine de misère », Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, p.707

Les passants qui passent là, l'ouvrier qui remonte de Paris en sifflant, l'ouvrière qui revient, sa journée finie, les mains sous les aisselles pour se tenir chaud, la prostituée en bonnet noir qui erre, la croisaient et la regardaient. Les inconnus avaient l'air de la reconnaître ; la lumière lui faisait honte. Elle se sauvait de l'autre côté du boulevard, et longeait contre le mur de ronde la chaussée ténébreuse et déserte ; mais elle en était bientôt chassée par d'horribles ombres d'hommes et des mains brutalement amoureuses...²³¹

L'espace, délimité (un hôpital, un cimetière) est habité par « la crapule » : on renvoie donc à une géographie parisienne connue du lecteur, censée créer chez lui un sentiment de peur, tout en augmentant la solitude du personnage : tous les passants qu'elle croise, qui la reconnaissent et la dévisagent, l'isolent davantage dans l'espace malfamé. Chose étonnante : la « distinction » fonctionne aussi, mais selon un code inversé, dans cette scène. Loin d'être une distinction heureuse, elle affirme au contraire le stigmate, et ainsi contribue au pathétique du personnage (« la lumière lui faisait honte »).

6.3. L'itinéraire et le pittoresque.

Un autre point mérite d'être souligné dans cette marche habituelle, qui n'est autre qu'une attente pour « tuer le temps » (initiative qui concerne beaucoup d'autres personnages de romans, George Duroy et Denise Mouret entre autres) : l'itinéraire de Germinie. Nous l'avons dit, celui-ci est comme « fixe », et semble obéir à une logique mécanique, répétée, qui ne fait qu'accentuer le caractère aliéné du personnage. Longue est l'énumération qui rend compte des lieux devant lesquels elle passe : les maisons rouges, les masures, les fabriques, les hôtels, les boutiques en faillite²³². On voit à chaque fois un goût du détail dans la description des Goncourt – en particulier dans l'usage des épithètes –, qui sert à accentuer le danger. La comparaison « qui semblaient mener à ces logements de meurtre » en est un bon exemple. En même temps, cette description a pour fonction de rendre compte d'une peinture réaliste de la misère du lieu, le boulevard Rochechouart. La « promenade » sert à faire la peinture réaliste du paysage.

Cependant, en jouant avec les codes de la promenade mondaine, les Goncourt jouent d'un effet inconscient d'antithèse (ou de parodie ?), dont on trouve un exemple frappant à la fin du deuxième paragraphe :

²³¹ Goncourt, *Germinie Lacerteux*, op. cit. p.193.

²³² *ibid.* p.192.

C'était, à mesure qu'elle allait, des jardinets mortuaires, des bâtisses de guingois, des architectures ignobles, de grandes portes cochères moisées, des palissades enfermant dans un terrain vague l'inquiétante blancheur des pierres la nuit, des angles de bâtisses aux puanteurs salpêtrées, des murs salis d'affiches honteuses et de lambeaux d'annonces déchirées où la publicité pourrie était comme une lèpre. De temps en temps, à un brusque tournant, des ruelles s'ouvraient qui semblaient à quelques pas s'enfouir dans un trou, et d'où sortait un souffle de cave ; des culs-de-sac mettaient sur le bleu du ciel la rigidité noire d'un grand mur ; des rues montaient vaguement, où suintait de loin en loin, sur le plâtre blafard des maisons, la lueur d'un réverbère.

L'itinéraire, en évoluant, joue aussi avec des points de vue dont le détail n'est pas sans pittoresque. Jardinets, bâtisses, architectures, terrains cachés, lieux aux parfums d'exception, surprise de certains croisements lors de la promenade sont autant d'éléments qui assurent son succès auprès de la bourgeoisie parisienne. Il ne faut pas s'ennuyer lorsqu'on se promène au Bois. Or, ici, tous les incontournables de la promenade sont présents, mais renversés : le jardin, que l'on verrait avec plaisir pour toutes les fleurs qu'il contient, est un « jardin mortuaire » ; les bâtisses que l'on remarque pour l'ingéniosité de leur construction deviennent « de guingois », et les architectures sublimes qui habitent, par exemple, le jardin d'Ermenonville sont ici « ignobles ». La fin du paragraphe joue avec l'idée du « panorama » qui doit être aménagé dans toute promenade : cependant, il est encore une fois renversé, puisque toute nuance de couleur est annulée par le « noir » et les lueurs de réverbères. Outre que la « promenade » se déroule la nuit, à l'inverse de toute promenade parisienne, et que toute détente devient ici une source d'inquiétude, l'on voit que le narrateur joue avec les codes et l'imaginaire social de son lecteur, qu'il s'ingénie à renverser pour mieux le frapper de terreur.

6.4. L'envers du sublime.

Qui plus est, Germinie connaît aussi ses « stations » de promeneuse, à regarder des choses au cours de sa marche. Le septième paragraphe est ici éloquent, car il montre bien la tension entre l'imaginaire collectif à propos du Boulevard Rochechouart et l'habitude du lectorat : le « on », pronom indéfini, a une valeur d'élargissement de l'expérience.

Dans l'état d'ébranlement et de maladie où elle était, avec cette demi-hallucination du vertige qui la rendait si peureuse de passer la Seine et la faisait se cramponner aux balustrades des ponts, il arrivait que certains soirs, lorsqu'il pleuvait, ces défaillances qu'elle avait sur le

boulevard extérieur prenaient les terreurs d'un cauchemar. Quand la flamme des réverbères, tremblante dans une vapeur d'eau, allongeait et balançait, comme dans le miroitement d'une rivière, son reflet sur le sol mouillé ; quand les pavés, les trottoirs, la terre, semblaient disparaître et mollir sous la pluie, et que rien ne paraissait plus solide dans la nuit noyée, la pauvre misérable, presque folle de fatigue, croyait voir se gonfler un déluge dans le ruisseau. Un mirage d'épouvante lui montrait tout à coup de l'eau tout autour d'elle, de l'eau qui marchait, de l'eau qui s'approchait de partout. Elle fermait les yeux, n'osait plus bouger, craignait de sentir son pas glisser sous elle, se mettait à pleurer, et pleurait jusqu'à ce que quelqu'un passât et voulût bien lui donner le bras jusqu'à l'*Hôtel de la petite main bleue*.²³³

Cependant, là où le « on » signale une expérience quotidienne d'inattention (on « voit », et c'est tout à fait commun), Germinie est, elle, dans une expérience contemplative (« cela l'arrêtait longuement ») : elle dispose elle aussi d'un moment de découverte, qui est longuement décrit dans la suite du paragraphe pour accentuer l'hébétude et l'épuisement du personnage. Ce moment contemplatif n'est pas ici pour accorder un regard sur des choses quotidiennes, ou affirmer un pittoresque ouvrier, qui n'est guère présent dans le roman. Il s'agit plutôt ici de renforcer l'écart entre l'expérience du sublime que peut vivre le lecteur quand il se promène, et ici la pauvreté de la contemplation mise en avant : ici, le « elle ne pensait plus. Elle demeurait là » est un moment de sublime négatif, dégradé. C'est l'écart entre deux expériences, celle dans la mémoire personnelle du lecteur et celle dans la fiction, qui permet d'augmenter la valeur cathartique de cette errance sur le boulevard.

6.5. De la rêverie à l'hallucination.

La plupart du temps, la promenade procure un moment d'oubli, c'est-à-dire la capacité à s'échapper du monde extérieur pour bénéficier d'une sorte d'extase. Celle-ci n'est pas toujours « heureuse », mais est systématiquement présente dans la pratique : on sort pour « respirer », de corps et d'esprit. L'exemple le plus célèbre en est évidemment la Cinquième Promenade de Rousseau.

Ici, avec le noir s'accroissant et la nuit de plus en plus inquiétante, en plus de l'épuisement physique du personnage, le moment d'oubli opère : Germinie quitte toute sensation stable pour se retrouver dans un milieu liquide (comme celui de Rousseau, au demeurant), où le polyptote de l'eau devient omniprésent dans le dernier paragraphe. Or cet état

²³³ *ibid.*, p.194.

est celui d'une hallucination, que subit Germinie, de façon malheureuse. Toute perte de repère ici n'est pas un état d'extase, mais un état d'angoisse : les larmes ici sont de tristesse, et le déluge de l'hallucination est la métaphore de son déluge intérieur. L'hallucination mène à un paysage état-d'âme, qui correspond à l'état de sortie de soi auquel amène la promenade, en particulier dans une tradition rousseauiste ; cependant, l'expérience est inversée.

Il nous semble que le fait de présenter cette marche comme une « promenade » achève d'accentuer la déchéance du personnage dans la folie et la misère, en jouant ironiquement avec un topos à la fois littéraire (la promenade rousseauiste) et un *habitus* social (celui du lecteur, qui ne voit pas ce type de personnage à l'époque de la parution du roman). Peut-être pourrait-on dire qu'il y a ici un usage rhétorique de la promenade et du topos romantique volontairement détourné dans une perspective de « choc » du lecteur, en jouant avec ses propres codes. En usant de l'implicite de sa pratique, les romanciers ne l'amènent peut-être pas tant à prendre conscience de son privilège de « promeneur » (sorte de dimension pragmatique de la littérature réaliste, si l'on en croit la préface du roman²³⁴), qu'à simplement le choquer par rapport à ses propres codes.

Les Goncourt agiraient ainsi par distinction : affichage chez le lecteur du « dégoût » du personnage de Germinie, bien plus que réflexion sur soi ; création, par ce dégoût, d'une pitié à l'égard de cette créature de fiction.

7. La Promenade, topos littéraire à défaire ?

7.1. « Une Charogne » : le renversement du pittoresque.

Un autre exemple de cette implication de l'expérience quotidienne du lecteur est trouvé chez Baudelaire. La promenade constitue un cadre fréquent de la poésie baudelairienne, et l'on peut considérer cette poésie comme une véritable écriture du quotidien : non au sens qu'elle serait biographique, mais dans celui où elle tente de rendre compte de la manière dont la poésie s'inscrit dans une banalité certaine. Cette banalité permettrait de comprendre « l'esthétique du choc »²³⁵ et la rhétorique de la surprise qui caractérisent l'entreprise baudelairienne. Nous en trouvons l'exemple avec un des poèmes les plus célèbres des *Fleurs du Mal* : « Une Charogne ».

²³⁴ « Le public aime encore les lectures anodines et consolantes, les aventures qui finissent bien, les imaginations qui ne dérangent ni sa digestion ni sa sérénité : ce livre, avec sa triste et violente distraction, est fait pour contrarier ses habitudes et nuire à son hygiène. », *ibid.*, « Préface », p.63.

²³⁵ Benjamin, Walter, *Paris, Capitale du XIX^e siècle*, *op.cit.*

7.2. Un poème de promenade ?

Il est difficile de savoir où a lieu la scène : en effet, le poème n'a pas de référent direct quant au lieu où il se déroule. Antoine Compagnon, dans *Les Chiffonniers de Paris*, propose une situation du poème à l'extérieur de Paris, sans beaucoup de précision :

Mais, dans le poème de la charogne, Baudelaire mentionne un « sentier », des « cailloux », plus loin des « rochers », comme si la scène avait lieu non pas dans Paris *intra muros*, mais au-delà des barrières, là où les bêtes s'effondraient en chemin vers l'un de ces clos d'équarrissage où elles étaient menées à la mort. Paris renfermait encore de nombreux coins de campagne et des sentiers caillouteux ; sa ceinture conservait un aspect semi-rural, par exemple du côté du marché aux chevaux, entre la rue Mouffetard et la Salpêtrière, ce dont les photographies de Marville gardent le souvenir.²³⁶

Le propos de Compagnon s'inscrit dans une démonstration plus large visant à identifier le cadavre décrit par Baudelaire. L'identification de la bête décomposée est liée au lieu de sa décomposition. Le critique propose le « marché aux chevaux », afin d'argumenter en faveur d'une charogne qui serait en réalité le cadavre d'un cheval. Si l'hypothèse est, à bien des égards, convaincante, nous proposons cependant une autre interprétation, en faveur d'un animal moins imposant. Dans un premier temps, si nous envisageons le poème comme réaliste, il nous semble que le cadre du marché aux chevaux ne saurait constituer une sortie amoureuse : le lieu est peu bucolique, et si aucun élément du poème ne permet de penser à un bois ou à une forêt alentour, le cadre de la sortie avec l'être aimé nous semble entrer en contradiction avec un marché aux chevaux.

Le poème pourrait, en revanche, avoir pour cadre une promenade, dans un lieu aménagé pour être parcouru. Le cadre érotique que la scène initie nous y invite : tout démarre à la manière d'un poème d'amour, où les amants se retrouvent au « détour d'un sentier ». L'enjeu du poème serait de mettre en valeur un aspect topique de la promenade, en même temps que de le renverser : celle-ci forme le cadre privilégié de l'expression amoureuse. On peut rappeler, par exemple, le souvenir romantique d'Amédée Achard dans son article sur le Bois de Boulogne dans le *Paris-Guide* :

²³⁶ Compagnon, Antoine, *Les Chiffonniers de Paris*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Histoires », « La Voirie Immonditielle », « Le Cheval mort », p.114

Le soir serait peut-être l'heure la plus aimable du Bois. Au printemps et en été surtout, lorsque la température est tiède et la nuit sereine, les environs du lac ont des aspects charmants qui invitent aux longues rêveries. La grande nappe d'eau prend, aux clartés de la lune, des proportions infinies dans lesquelles le regard aime à se perdre ; des senteurs balsamiques se dégagent des bois de chênes trempés de rosée. La brise chante dans les sapins, le grand murmure de la cascade retentit dans l'ombre ; il semble qu'un enchanteur ami des solitudes ait fait disparaître Paris. Mais la mode n'est pas à ces promenades romantiques ; personne ou du moins presque personne ne s'aventure dans le bois après le coucher du soleil. Déserts sont les sentiers ombreux, désertes sont les grandes avenues. Quelquefois, mais rarement, on voit passer sous l'ombre des frêles bouleaux quelques doux fantômes qui se perdent lentement dans les profondeurs du bois,

... *Se parlant bas, quoique tout seuls !*²³⁷

On trouve de tout à Paris, même Juliette et Roméo²³⁸.

Même si le poème de Baudelaire ne peut avoir lieu au Bois, pour des raisons de datation²³⁹, les éléments fournis par Achard nous intéressent, car ils présentent le *topos* du couple amoureux en promenade. Si nous complétons le vers de Hugo issu des *Feuilles d'automne*, on lit que le couple est « caché ». Or, cette cachette pourrait renvoyer au « détour » du sentier de la première strophe. En fonction de la valeur subjective ou objective du mot, la situation du couple n'est pas la même : ont-ils été surpris par l'apparition du cadavre dans une des directions possibles proposées en chemin, ou ont-ils été surpris au moment où ils se détournent eux-mêmes d'un sentier. Les deux sens du terme sont avérés à l'époque de Baudelaire, et n'indiquent pas le même tempérament : dans la première interprétation, la promenade est tout à fait commune ; dans la seconde, on s'autorisera à imaginer que les amants

²³⁷ Le passage en italique est une citation d'un poème de Hugo, soulignant le *topos* romantique. Cf. Victor Hugo, *Les Feuilles d'automne*, XXIII, éd. Franck Laurent, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Les Classiques de Poche », 2000, p. 325 : « Si jamais vous n'avez descendu les collines, / Le cœur tout débordant d'émotions divines ; / Si jamais vous n'avez le soir, sous les tilleuls, / Tandis qu'au ciel luisaient des étoiles sans nombre, / Aspiré, couple heureux, la volupté de l'ombre, / Cachés, et vous parlant tout bas, quoique tout seuls ; » (nous soulignons).

²³⁸ Amédée Achard, « Le Bois de Boulogne et les Champs-Élysées », *Paris-Guide*, t. 2, *op. cit.*, p. 1243.

²³⁹ Claude Pichois estime la rédaction du poème aux alentours de 1842, à une époque où le bois de Boulogne, très giboyeux, n'était pas un lieu privilégié de promenade publique ; voir Baudelaire, *Œuvres Complètes*, I, « Une Charogne », « Notice », Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p.689.

cherchaient à être cachés, pour vivre pleinement leur amour. Selon ce dernier sens, il y aurait un jeu érotique de Baudelaire. Dans cette posture, la charogne ne serait qu'un miroir brut de la relation que le poète a avec « son âme » ; elle préparerait dès la première strophe le *memento mori* que constitue ce poème, en plus d'un art poétique.

Selon le premier sens en revanche, cette apparition renverrait à cet autre élément nécessaire de la promenade qu'est le pittoresque. La surprise qui a lieu ici est aussi une expérience esthétique à part entière : celle d'un spectacle de la Nature sans aucun artifice, qui provoque un choc. Or, cette expérience du pittoresque est ici renversée par Baudelaire : normalement, le pittoresque n'est pas le sublime ; le pittoresque ne choque pas, il ravit le promeneur au cours de sa marche, sans provoquer chez lui une émotion menaçant son intégrité. Ici la femme est le témoin de ce désordre de la promenade.

Si l'on entend ce cadre plus commun de sentier à suivre dans le cadre d'une promenade, alors n'importe quel animal commun pourrait être retrouvé mort ; d'autant plus que les animaux sauvages se cachent pour mourir. Dans un cadre qui n'est plus urbain, mais naturel, il n'y aurait donc rien de contradictoire à ce qu'un animal se situe dans un endroit peu visible pour disparaître, et d'être ainsi trouvé par un couple qui aura cherché un peu d'intimité dans un autre but. Or, Antoine Compagnon présente ainsi le poème :

Un chien ou un chat en décomposition au coin d'une borne n'avait pas de quoi trop choquer une jeune femme comme celle qui accompagne le poète dans *Les Fleurs du Mal* (...). Lisant la poésie du point de vue du chiffonnage, il devient à propos de s'interroger sur l'identité de la charogne, question généralement délaissée par la critique. Le cadre, pour heurter la sensibilité de la compagne du poète, était forcément celui d'un animal moins répandu sur le pavé et dans les hottes, plus impressionnant et plus massif, plus pansu que celui d'un chien ou d'un chat, par exemple celui d'un pane, d'une mule ou d'un cheval.²⁴⁰

La première phrase de cette démonstration nous semble légèrement erronée : jamais il n'est dit explicitement que la femme est choquée par la charogne. Si celle-ci manque de s'évanouir, ce n'est nullement par le choc du spectacle. La syntaxe de la phrase donne la puanteur comme cause de l'évanouissement :

Et le ciel regardait la carcasse superbe
Comme une fleur s'épanouir.

²⁴⁰ Compagnon, Antoine, *op. cit.* pp.109-110

La puanteur était si forte, que sur l'herbe
Vous crûtes vous évanouir.

Or, en matière d'odeur, sous un soleil irradiant, il n'y a pas une immense différence entre l'exhalaison d'un cadavre de chien, ou de chat, voire de rat, et celle d'un cheval. Dans chaque cas, la puanteur en est très forte, en particulier si nous nous situons à proximité du cadavre ; et ce, d'autant plus, dans un cadre naturel. L'expérience de la pourriture est suffisamment commune à chaque lecteur pour connaître le désagrément et la nausée que celle-ci produit. Reste à interroger l'hyperbole de l'évanouissement par rapport à cette exhalaison : elle contribue à valoriser l'*ethos* du poète par rapport à une image plus « sensible » de la femme : rien de très original dans ce portrait féminin. Le poème ne mentionne pas d'odeur inconvenante pour le poète lui-même ; mais pour « son âme ». Il joue d'une différence sexuelle, et laisserait sous-entendre que les femmes sont fragiles face au spectacle de la mort. C'est un trope qui parcourt toute la littérature, et qui informe le comportement féminin en général. Si l'on suit cette remarque, il n'y aurait aucune différence entre la putréfaction d'un chien, ou d'un animal « commun » (il peut s'agir d'un ragondin) et celle d'un cheval. La dramaturgie du poème, qui travaille le souvenir commun, pourrait très bien d'abord impliquer la vision, puis l'odorat (le couple voit une forme morte, s'en approche, et à proximité est saisie par l'odeur) ; mais, plus que le spectacle commun d'une forme en putréfaction (pour reprendre l'argumentaire urbain d'Antoine Compagnon), c'est le parfum qui est au sommet de la hiérarchie des sens.

Un autre point nous semble relever d'une légère surinterprétation : l'usage catégorique de l'adverbe « forcément » par Antoine Compagnon. Le critique associe le gigantisme et l'extraordinaire (le fait qu'un cheval renversé et en décomposition soit rare pour un parisien ou une parisienne). Par conséquent, il fait du poème une expérience du sublime, dans le dépassement des catégories de l'entendement qu'il représente. Or, il n'y a pas d'évidence à ce que le « choc » ressenti par la femme soit celui d'un spectacle inhabituel parce que gigantesque. La sortie de Paris offre un autre cadre d'expérience : et ce cadre est essentiel, du point de vue sensitif, pour comprendre autrement l'expérience du commun que représente l'attention à un cadavre en décomposition.

Le décor est important : mais dans le détail du texte, il nous semble qu'Antoine Compagnon fait une confusion entre le spectacle proposé, et le souvenir de ce spectacle. Plus exactement, sa lecture induit que la vue est le sens le plus important, et ce qui a déterminé le sentiment d'horreur chez la compagne du poète. Rien n'est moins sûr, cependant. L'ensemble de la démonstration est fait à partir d'un seul sens ; or, cette sensation unique est contraire à la

synesthésie que met en œuvre le poème. Celui-ci, en tant que réflexion sur la composition artistique, met en valeur le souvenir (et la vision que le souvenir déploie) mais a pour point de départ l'odeur : le spectacle mentionné à la première strophe n'est qu'une forme de « sommaire », utile au déploiement postérieur.

Le poète propose à celle à qui il s'adresse de se remémorer un épisode commun (comme l'indique le verbe « se rappeler »). Le poème est *après* l'événement, et n'est nullement un poème *in medias res* : toute la description qui va suivre n'est qu'un souvenir, qui permet le travail artistique de la mémoire. Dans ce souvenir, le cadre importe : un matin d'été, « beau », qui sert à motiver à la fois la synesthésie - puisque la chaleur va servir à « cuire » la charogne - ; et un matin « beau » qui motive l'antithèse du poème, entre beauté du cadre bucolique et laideur de l'objet contemplé.

Mais le décor est aussi constitué d'un « lit semé de cailloux » où « comme une femme lubrique » la charogne a « les jambes en l'air ». Dans une comparaison qui met en rapport la posture du cadavre à une femme adonnée au plaisir, on voit tout le travail du souvenir propre à l'artiste. Il use de l'analogie pour nous faire nous représenter le spectacle du cadavre, dans une comparaison provocante – qui atteste d'une pratique du poète et d'un *habitus* désigné : celui qui écrit n'a pas des mœurs recommandables, vu sa comparaison.

7.3. L'oubli de la ville ?

Les huit premières strophes du poème marquent la concentration progressive du regard sur une carcasse en putréfaction. Baudelaire utilise pleinement les ressorts des correspondances, qu'il a théorisées dans le poème éponyme, et use des sens pour favoriser à la fois l'immersion du lecteur et celle de la personne à qui le poème est adressé. Baudelaire, en effet, rend commune sa mémoire et celle du lecteur.

Cette implication sensitive répond aussi à une architecture propre à la promenade, où il s'agit aussi de dépayser le promeneur, par tous les moyens possibles. Un des points connus de ce dépaysement est justement l'observation des fleurs : Luisa Limido a bien montré comme le fleuriste d'Auteuil, et le goût pour la serre sous le Second Empire étaient les indices d'un plaisir du spectaculaire floral. Même si le poème est antérieur aux grands travaux, nous savons que le goût populaire pour le spectacle floral n'est que l'aboutissement d'une longue tradition d'observation des merveilles de la nature. Or, à la quatrième strophe, la comparaison est éloquente : « comme une fleur s'épanouir ». On retrouve la question synesthésique (la fleur étant visuelle et olfactive dans son éclosion) ; mais aussi on trouve une comparaison avec un

objet courant de la promenade, qui nous surprend d'abord, avant de nous amener à la contemplation générale d'un paysage plus vaste. Dans la stratégie de l'horticulteur, la fleur est comme un relais vers le spectacle de la Nature (cette « grande Nature » dont parle justement le poète à la strophe précédente, ironiquement).

La contemplation n'est pas vers un objet plus grand, mais bien au contraire elle marque une contemplation microscopique. L'écart, cependant, produit par Baudelaire est celui de l'emploi d'un vocabulaire épique sur ce cadavre. Le dynamisme qui est affiché, dans cette description de la pourriture en action, s'oppose à la fixité de la position du cadavre, largement soulignée auparavant. Ce mouvement, présenté sous l'angle de la conquête homérique (voir l'usage des comparaisons), avec l'emploi du vocabulaire poétique et la finale de la comparaison avec l'artiste, montre bien une sortie du regard quotidien, c'est-à-dire une expérience esthétique, qui confine au sublime par l'étrangeté du spectacle que Baudelaire revendique. La charogne fait sortir du pittoresque de la promenade pour accéder à une expérience esthétique plus conséquente. La neuvième strophe a pour fonction de nous ramener au récit de l'expérience passée (avec l'apparition de la « chienne inquiète », qui fait du spectacle vu un spectacle public, et nous indique que nous ne sommes pas loin de la ville, même si la sociabilité n'est guère humaine), avant de passer au dernier mouvement du poème, à structure dialogique.

Dans ce poème, donc, ont lieu deux choses : d'abord le fait qu'il s'agisse d'une « poésie de circonstances » que Baudelaire reprend, et qu'il affiche comme retravaillée par le poète (« une ébauche que l'artiste achève seulement par le souvenir ») ; ensuite un renversement du *topos* de la promenade : le cadre érotique devient un cadre macabre ; le pittoresque inhérent à la promenade devient ici un pittoresque étrange, inquiétant, où toutes les échelles sont inversées (de grandeur, de beauté, d'espace), confinant au sublime. Le poème est donc la cristallisation d'un moment passé, dont Baudelaire essaie de rendre la singularité lors d'une circonstance banale, quotidienne, voire futile.

Baudelaire dit ici qu'il n'y a pas besoin de placer quelque chose d'« extraordinaire » pour assister à un spectacle sublime : il suffit de savoir regarder, et savoir passer outre nos résistances initiales. En effet, on ne peut être que surpris par le caractère prosaïque de la comparaison qu'emploie Baudelaire à la septième strophe : l'étrange musique est « comme l'eau courante et le vent ». Or, à part pour un Parisien qui ne connaîtrait nullement la Nature, il n'y a rien « d'étrange » dans ces deux sons ; ils sont même plutôt familiers. Est-ce à dire que le poète exagère son urbanité ? ou est-ce plutôt une attention portée à des choses qui ne nous attirent plus davantage, tant elles font partie de notre paysage sensible ? Peut-être est-ce la

familiarité qui est ici attestée comme étrange, à partir du moment où l'artiste sait la voir, et la retravailler.

C'est en ce sens que nous proposons une lecture alternative à celle proposée par Antoine Compagnon dans *Les Chiffonniers de Paris*. À partir du travail d'archives conséquent que le critique a opéré, en particulier grâce à une iconographie nombreuse, le rapprochement de la « charogne » mentionnée avec un cheval apparaît convaincant. La description tiendrait parfaitement, et justifierait selon lui le fait que Baudelaire s'attardât sur un cadavre en putréfaction : le gigantisme de l'animal serait la marque de l'intérêt du poète ; par cet intermédiaire, Antoine Compagnon justifie une lecture « sublime » du poème de Baudelaire, grâce à l'identification d'un référent qui atteste d'un choc visuel et olfactif. Le poète se souviendrait d'un cheval abandonné au détour d'un chemin, et l'expérience aurait été si puissante, qu'elle l'aurait amenée à l'écriture. Cette vision mécaniste de la création poétique donnerait ses lettres de noblesse à la valeur exceptionnelle de la « poésie de circonstances » au sens goethéen. Pour achever sa démonstration, Antoine Compagnon avance deux arguments. Outre le caractère extraordinaire que pouvait revêtir la vue d'un cadavre de cheval, que nous avons déjà traité, il renvoie à un *hapax* dans l'usage littéraire :

Le grand médecin Alexandre Parent-Duchâtelet, dans son monumental traité d'hygiène de 1836, emploie le terme de *charogne* exclusivement pour désigner le cadavre de cheval (...). Il décrit par ailleurs les chantiers d'équarrissage comme le comble de la puanteur, surtout durant l'été, la saison du poème de Baudelaire.²⁴¹

La lecture d'autres dictionnaires, plus communs certes, tend à généraliser l'usage du terme « charogne » à toute bête en décomposition. Antoine Compagnon n'avançant que ce seul traité – à propos duquel nous ignorons la connaissance de Baudelaire –, et n'ayant pas trouvé dans nos recherches d'autres occurrences d'un usage spécifique au cheval, il nous semble que cet argument ne saurait à lui seul assurer intégralement l'autorité de la reconnaissance d'un cheval comme « charogne ».

Nous avancerons, pour notre part une hypothèse. Baudelaire insiste sur l'odeur. Et l'évanouissement failli de sa compagne se ferait sur l'herbe. Le couple est donc dans un espace « naturel » : un bois, ou un espace de la campagne. Or, l'air y est plus pur. D'autant plus que dans la ville, où l'odeur est inconvenante, comme les travaux d'Alain Corbin l'ont montré, on

²⁴¹ Compagnon, *op. cit.*, p.114.

est habitué à ne plus sentir les mauvaises odeurs²⁴². Les « poumons verts » parisiens, qui sont l'objet d'un long travail qui précède Haussmann (ils commencent avec Rambuteau), et qui ont pour but d'assainir la ville, sont des espaces où justement l'on ne sent pas la même chose. On y sent des fleurs, on y voit l'eau courante, le vent : autant de spectacles qui ne sont plus habituels pour le Parisien. La Seine est un espace que l'on traverse, et non pas un espace qu'on regarde, ou qu'on écoute ; comme le vent. L'eau et le vent sont des objets naturels saturés de bruits dans la grande ville qu'est Paris.

De la même façon que l'on n'entend pas les choses les plus communes de la nature, qui y sont dénaturées, l'on ne peut pas faire attention au spectacle le plus commun : celui d'un chien (ou d'un rat) en putréfaction. On n'y fait pas attention, car ils forment le décor de la ville, comme Antoine Compagnon le démontre dans son livre. Or, sur l'herbe, ces spectacles retrouvent leur fraîcheur première, et constituent des « surprises » pour le promeneur. Nous pourrions presque affirmer qu'il est nécessaire à la charogne d'être défigurée ; et qu'elle soit un animal petit, commun, pour que le poème fonctionne pleinement, car cette petitesse sert à réfléchir à l'expérience de la ville, où nous ne portons pas attention à ces éléments petits et quotidiens.

C'est par l'inversion de la valeur du sublime, en sur-jouant l'attention du poète pour la pourriture, qu'« Une Charogne » se place en porte-à-faux d'une esthétique romantique de la laideur. Ce poème ne peut exister qu'à un moment précis de l'histoire de Paris, au moment d'une vaste entreprise de modification de l'espace urbain et de son assainissement. Le poème serait la cristallisation dans la mémoire d'une prise de conscience : celle d'une attention à porter au monde présent et quotidien, qui a sa part de surprise et d'étonnement à fournir au regard. Baudelaire joue donc avec le *topos* de la promenade amoureuse romantique, pour le renverser et proposer un art poétique mêlant le travail intérieur de l'artiste - et la suprématie de sa mémoire - à la force de la contemplation pour le monde ordinaire : un animal banal en putréfaction sert donc à l'élaboration d'un art poétique.

Par ce rapport au « simple », et non pas à l'extraordinaire, on comprendrait le lien que l'on peut faire entre Baudelaire et le Joseph Delorme de Sainte-Beuve, auquel le poète vouait une admiration certaine²⁴³. En effet, Delorme le premier se situait à l'écart du sublime romantique du voyage, pour valoriser la promenade, dont certains éléments loués ici ne sont pas sans rappeler les comparaisons baudelairiennes :

²⁴² Corbin, Alain, *Le Miasme et la jonquille : l'odorat et l'imaginaire social, XVIII^e – XIX^e siècles*, Paris, Flammarion, « Champs », 1982.

²⁴³ Lettre à Sainte-Beuve du 15 janvier 1866.

Bien ; il faut l'aigle aux monts, le géant à l'abîme,
Au sublime spectacle un spectateur sublime.

Moi, j'aime à cheminer et je reste plus bas.
Quoi ! des rocs, des forêts, des fleuves ?... oh ! non pas,
Mais bien moins ; mais un champ, un peu d'eau qui murmure,
Un vent frais agitant une grêle ramure ;
L'étang sous la bruyère avec le jonc qui dort ;
Voir couler en un pré la rivière à plein bord ;
Quelque jeune arbre au loin, dans un air immobile,
Découpant sur l'azur son feuillage débile ;
À travers l'épaisseur d'une herbe qui reluit,
Quelque sentier poudreux qui rampe et qui s'enfuit ;
Ou si, levant les yeux, j'ai cru voir disparaître
Au détour d'une haie un pied blanc qui fait naître
Tout d'un coup en mon âme un long roman d'amour...,
C'est assez de bonheur, c'est assez pour un jour.²⁴⁴

Baudelaire ne ferait qu'aller plus loin dans la provocation beuvienne, tout en jouant de l'expérience poétique comme d'une expérience quotidienne. C'est parce que le lecteur a une expérience certaine de la ville, et parce que le poète parvient à se singulariser par rapport à sa compagne dont la réaction doit être, justement, normale ; c'est par l'extrême normalité des réactions et sa fascination morbide, que le poète parvient à créer la distance avec l'expérience du lecteur. Il part de son quotidien pour mieux l'en éloigner : il joue donc pleinement des habitudes et plaisirs de la promenade habituels du lecteur.

²⁴⁴ Sainte-Beuve, *Vie, Poésies et Pensées de Joseph Delorme*, « Promenade », ed. Anthony Glinoyer et Jean-Pierre Bertrand, Paris, Bartillat, 2004.

III. « Vivre avec son temps », la promenade comme espace de subjectivation.

Tout ce que l'on dit de nous est faux ;
mais pas plus faux que ce que nous en pensons.
— Mais d'un autre faux.

*

Politesses.

Si tous les corps autour de nous étaient parfaitement polis, nous ne verrions de toutes parts que nous-mêmes, quoique dans les états les plus difformes.

C'est là précisément ce qui se trouve dans une société polie, où l'identité des manières, la restitution exacte des mots et des sourires, l'apparence d'une parfaite réciprocité nous environnent de nos propres gestes et propos.¹

¹ Valéry, Paul, *op. cit.*, « Tel Quel », « Choses Tues », p.492.

1. L'urbanité : nouvelle définition.

Nous avons vu que l'extension de la grande ville a donné lieu à un nouveau rapport normatif à celle-ci ; rapport dont la pratique de la promenade forme témoignage. À partir de cette perspective, nous pouvons suivre les analyses de Richard Sennett, qui pose l'hypothèse que l'évolution de la ville est déterminante pour les systèmes politiques adjacents. Il le voit particulièrement dans l'évolution de la « personnalité publique »², concept renvoyant à l'image de soi que l'individu laisse percevoir, et qu'il oppose à celui de « personnalité »³, concept s'élaborant au cours du XIX^e siècle, et que l'historien considère comme l'aboutissement du « sentiment de soi » élaboré au cours du siècle précédent.

Sennett analyse que la ville moderne se développe comme un lieu de plus en plus en proie, non à l'indifférence seule, mais à l'absence de communication. L'ensemble des *Tyrannies de l'intimité* montre comment l'élaboration des masses autour de personnalités charismatiques a amené à la disparition d'une forme « d'agir communicationnel », pour reprendre la terminologie de Jürgen Habermas⁴, qui marque l'idéal démocratique. Paradoxalement, le développement des grandes villes, tout en permettant l'accroissement de la population, aurait eu pour effet inverse d'amener vers des régimes plus autoritaires ou vers des crises que nous qualifierions aujourd'hui de « populistes » : l'Affaire Dreyfus, la crise du boulangisme, sont autant d'éléments qui sont intrinsèquement liés à l'urbanité de la fin du XIX^e siècle.

L'évolution des grandes villes amène Sennett à proposer une définition nouvelle de l'urbanité, comme la rencontre constante d'inconnus à l'intérieur d'un espace⁵ : cette définition est nouvelle, car selon Sennett, la ville était auparavant un espace de connaissance et de reconnaissance mutuelle : la promenade au Palais-Royal était un de ces lieux de sociabilité basée sur la communication. Si l'on s'y observait, c'était pour parler ensuite, pour faire valoir sa personne en public ; en bref, la promenade formait un lieu de continuité avec les pratiques de la société de Cour. Le Second Empire marque au contraire un délitement du lien socio-urbain, et la promenade y change nécessairement : loin de communiquer, les individus s'observent, se

² Sennett, Richard, *Les Tyrannies de l'intimité* {1974}, trad. A. Berman et R. Folkman, Paris, Le Seuil, coll. « Points Essais », 2021.

³ *ibid.*, chap. 8

⁴ Habermas, Jürgen, *Théorie de l'agir communicationnel* {1981}, 2 vol., Paris, Fayard, 1987 et 1997.

⁵ Sennett, *op. cit.*, chap. 3, « le public : un rassemblement d'inconnus », p.63.

jugent, et s'évitent pour mieux se concentrer sur eux-mêmes.⁶ Ce changement est aussi la conséquence du bouleversement démographique qu'a connu Paris, ainsi que d'un phénomène devenu majoritaire au fil du siècle, et entrant nécessairement en compte dans la pratique nouvelle de la promenade : la foule.

1.1. L'étanchéité des mondes sociaux

Malgré cet exposé apparemment mécaniste, Sennett propose plusieurs analyses explicatives. Tout d'abord, il nie l'idée d'une volonté d'Hausmann de défaire le lien social en ville. Bien au contraire, il rappelle les tentatives du préfet de retenir une sociabilité viable par l'intermédiaire d'une « écologie de quartier »⁷, c'est-à-dire une tentative de construire la ville selon des quartiers différents, amenés à communiquer les uns les autres par le réseau urbain. Nous avons vu, au contraire, que le Préfet avait bien la volonté d'exclure les classes populaires du centre de Paris, et on connaît la fortune de cette répartition en quartiers, qui n'a fait que renforcer l'étanchéité entre les classes sociales, souvent à cause du comportement des citadins eux-mêmes.

Ensuite, il faut garder à l'esprit, selon Sennett, qu'avec l'émergence de la bourgeoisie et de la classe moyenne, les rapports interpersonnels changent : le loisir, qui se développe, change les rapports de dépendance entre les gens, et les confronte à leurs purs enjeux de domination symbolique. Veblen analyse ce phénomène comme le « loisir ostentatoire »⁸ ; Simmel le considère comme l'expression d'un changement de paradigme : l'homme, et non la nature, est désormais la source de contentement de l'homme, ce qui change la donne dans le rapport à la demande⁹. La promenade publique, par exemple, devenue un moment de loisir en phase de démocratisation, est devenue un espace spectaculaire. Elle est d'autant plus le théâtre

⁶ Simmel propose une analyse comparable, en montrant l'évolution du rapport intersubjectif entre la petite et la grande ville : la grande ville se caractérise par la *réserve*, quand la petite ville se définit par le *rapport personnel à chacun*. Le risque d'atomisation des individus dans la grande ville n'en est que plus grand. Voir Simmel, Georg, *Les Grandes villes et la vie de l'Esprit*, in. *Philosophie de la modernité*, 2. vol., vol. 1, § 234, p. 241, Paris, Payot, 1990. Simmel définit le *blasement*, comme une forme d'auto-conservation à l'égard du réel, qui se traduit par une aversion latente, voire une antipathie à l'égard des autres personnes. Il l'appréhende dans le rapport au monde que les citadins établissent avec le réel, par l'intermédiaire de l'argent, « niveleur redoutable qui vide les choses de leur substance, de leur propriété ».

⁷ Sennett, chap. 7, « l'impact du capitalisme industriel sur la vie publique », p.143.

⁸ Veblen, *op. cit.*

⁹ Simmel, *op. cit.*, §239, p.247.

de cette domination symbolique qu'il coexiste dans certains espaces une multiplicité de promeneurs et promeneuses, qui mettent à mal l'unité socio-culturelle d'un même lieu : le rapport au collectif est marqué par l'essor individuel, qui amène à ne plus se considérer « comme interchangeable avec autrui »¹⁰.

Le bois de Boulogne est un exact reflet de ce nouveau paradigme de l'observation mutuelle : il est significatif que Daudet lui ait imaginé un pendant, un « bois des petits », dans son roman *Le Nabab*. Cette utopie d'un bois de Boulogne presque édénique rétablit le lien entre nature et humanité : le romancier imagine une société originelle, libre de tout préjugé, et valorisant un état de nature, dans une lignée à la fois rousseauiste et socialiste. Cette fiction est à lire comme l'envers de l'histoire contemporaine, et l'expression d'un souhait du provençal Daudet face à la ville nouvelle : il décrit le « vrai bois », face à l'artificiel où règne donc le faux.

Vous est-il arrivé, promeneur solitaire et contemplatif, de vous coucher à plat ventre dans le taillis herbeux d'une forêt, parmi cette végétation particulière poussée entre les feuilles tombées de l'automne, variée, multiple, et de laisser vos yeux errer au ras de terre devant vous ? (...) C'est une petite forêt sous la grande, trop près du sol pour que celle-ci l'aperçoive, trop humble, trop cachée pour être atteinte par son grand orchestre de chants et de tempêtes.

Un phénomène semblable se passe au bois de Boulogne. Derrière ces allées sablées, arrosées et nettes, où des files de roues tournant lentement autour du lac tracent tout le jour un sillon sans cesse parcouru, machinal, derrière cet admirable décor de verdure en murailles, d'eau captive, de roches fleuries, le vrai bois, le bois sauvage, aux taillis vivaces, pousse et repousse, formant des abris impénétrables, traversés de menus sentiers, de sources bruissantes. Cela, c'est le bois des petits, le bois des humbles, la petite forêt sous la grande. Et Paul, qui, de l'aristocratique promenade parisienne ne connaissait que les longues avenues, le lac étincelant aperçu du fond d'un carrosse ou du haut d'un break à quatre roues dans la poussière d'un retour de Longchamp, s'étonnait de voir le coin délicieusement abrité où ses amis l'avaient conduit.

C'était au bord d'un étang jeté en miroir sous des saules, couvert de nénuphars et de lentilles d'eau, coupé de place en place de larges moires blanches, rayons tombés, étalés sur la surface luisante, et que de grandes pattes d'argyronètes rayaient comme avec des pointes de diamant.

Sur les berges en pente abritées d'une verdure déjà serrée quoique grêle, on s'était assis pour écouter la lecture, et les jolies figures attentives, **les jupes gonflées sur l'herbe faisaient penser à quelque Décaméron plus naïf et plus chaste, dans une atmosphère reposée.** Pour compléter ce bien-être de nature, cet aspect de campagne lointaine, deux ailes de moulin, dans un écart de branches, tournaient vers Suresnes, tandis que de l'éblouissante vision luxueuse

¹⁰ *ibid.*

croisée à tous les carrefours du bois, il n'arrivait qu'un roulement confus et perpétuel qu'on finissait par ne plus entendre. La voix du poète, éloquente et jeune, montait seule dans le silence, les vers s'envolaient frémissants, répétés tout bas par d'autres lèvres émues, et c'étaient des approbations étouffées, des frissons aux passages tragiques. Même on vit Bonne-Maman essuyer une grosse larme. Ce que c'est pourtant que de n'avoir pas de broderie en main.

(...)

Ah ! **si quelqu'un de ces promeneurs tournant pour la centième fois autour du lac, accablé par la monotonie de son habitude**, était venu écarter les branches, quelle surprise devant ce tableau ! Mais se serait-il bien douté de tout ce qu'il pouvait tenir de passion, de rêves, de poésie et d'espérance dans ce petit coin de verdure guère plus large que l'ombre dentelée d'une fougère sur la mousse ?

« Vous aviez raison je ne connaissais pas le Bois... » disait Paul tout bas à Aline appuyée sur son bras.¹¹

Dans cette page, on voit comment le bois devient un espace politique et utopique, servant à illustrer l'idéologie de l'écrivain. En distinguant les promeneurs des usagers du bois des petits, Daudet en vient à montrer que la promenade est une pratique bourgeoise, normative, et surtout abêtissante : l'usage du déictique « ces », avec l'adjectif numéral (la centième fois) vise à montrer l'absence d'intérêt d'une pratique qui ne vaut que pour elle-même, ou plus exactement que pour ses pratiquants : l'illustration du loisir ostentatoire, dont l'expérience de Paul retient le clinquant (l'étincelant, le modèle des voitures, l'indifférence, l'éblouissante vision luxueuse). Le passage d'un bois à l'autre sert à magnifier la transition d'un espace faux à un espace vrai, dont la simplicité et l'authenticité idyllique sont soulignées. La remarque finale du dialogue de Paul est éloquente : renvoyant à la dimension gnoséologique du Bois, elle acquiert une dimension de critique sociale. Paul voit des individus au repos, qui se laissent aller à leurs émotions, dans une véritable communion d'affects : l'expérience utopique est un épisode militant, comme l'atteste l'intervention du narrateur (« ce que c'est pourtant de n'avoir pas de broderie en main »).

Cependant, le fonctionnement de cette opposition repose sur un schéma traditionnel qui n'est guère renouvelé, et qui marque d'autant plus l'échec démocratique des grands travaux, comme l'échec de la littérature à agir sur le monde : tout cela ne peut être qu'une fiction, séparant irrémédiablement les deux univers des grands et des petits. Cette étanchéité des deux

¹¹ Daudet, Alphonse, *Le Nabab*, chapitre XVIII, Paris, Charpentier, 1878.

mondes, le simple et l'étincelant, n'est pas nouvelle. Nous le savons, l'opposition d'une nature bonne à une nature corrompue parcourt l'image naturaliste, en particulier chez Zola. Et l'intertexte avec Boccace fait que ce Bois véritable n'est pas sans rappeler l'Arcadie légendaire du roman classique, ou plus près de Daudet le Paradou de *La Faute de l'Abbé Mouret*¹² : autant de lieux charriant le *topos* littéraire de la rencontre amoureuse en promenade.

Épisode à part entière de la littérature, la rencontre en promenade reste déterminée par des éléments qui lui sont externes : le lieu, bien plus que les individus, favorise la rencontre ; car la pureté du lieu dénote la pureté des individus ; or, ce rapport entre individu et lieu est à interroger avec le changement paradigmatique qui s'opère dans la transformation des villes. Daudet l'atteste en imaginant un espace autre, déterminé symboliquement à la pureté. Or, le rapport à la Nature a changé : utilitaire, la question morale s'est déplacée aux sociétés démocratiques et aux échanges interindividuels. On peut être sensible, chez Daudet, au spectacle qui est décrit : Paul n'échange pas avec les membres de cette communauté, il n'est que le spectateur ravi de personnes emportées par l'art d'un poète. Reprenant une vieille tradition orphique et romantique, cette description de Daudet est pourtant bien anachronique, et charrie un imaginaire bien plus proche du siècle précédent que de celui de ses contemporains.

En effet, l'expérience poétique collective qui est décrite dans l'extrait du *Nabab* n'est pas sans rappeler un reliquat des mages romantiques, analysés par Bénichou¹³ ; plus encore, elle tend à faire de la foule du Bois ce que Richard Sennett appelle une « audience », c'est-à-dire concentrer l'attention d'un groupe sur une personnalité considérée comme supérieure par la magie émotive de son verbe. Paradoxalement, Daudet rend compte d'un risque que l'historien et sociologue considère comme inhérent à l'évolution démocratique des sociétés urbaines.

1.2. Une nécessaire neutralité urbaine.

Sennett considère la chose suivante : la société des Lumières mettait en avant un homme public comme un « homme-acteur », dont les rapports sociaux étaient des rapports conventionnels, obéissant à une mise en scène de la vie quotidienne aux signes établis comme un code. Au siècle suivant, les individus n'accepteraient plus, selon Sennett, cette phase actrice de la vie sociale, qu'ils associeraient au mensonge et à l'immoralité. L'historien relève ici l'héritage de Rousseau : les individus réclament au contraire un moment d'authenticité, que la

¹² Zola, Émile, *La Faute de l'Abbé Mouret*, ed. S. Guermès, Paris, Librairie Générale Française, 1998.

¹³ Bénichou, Paul, *Les Mages romantiques* {1988}, dans *Romantismes français*, II, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2004.

grande ville ne saurait leur offrir, celle-ci opérant un « déséquilibre entre la vie privée et la vie publique »¹⁴ : la théâtralité inhérente à la vie sociale s'amenuise, puisque chaque signe dans l'espace public n'est plus envisagé comme un code, mais comme l'expression de la personnalité individuelle. D'où la nécessité, selon Sennett, de se « neutraliser », c'est-à-dire de se rendre neutre à l'intérieur de l'espace public, sauf si l'on veut être une personnalité publique : le dandy, tel que théorisé par Baudelaire, est un exemple de cette logique de distinction, dont l'enjeu de domination symbolique est conséquent.

La ville, en maintenant une sociabilité « froide », en posant cette neutralisation interindividuelle, creuserait l'écart entre les aspirations des individus, qui ne sauraient comment se placer par rapport à cette norme de l'expression de soi en public. L'identité sociale, c'est-à-dire les attributs et caractères attribuables à un individu en société, est en profonde mutation, et nous verrons que nombreux sont les individus qui souffrent de leur écart par rapport à une norme qui pourrait représenter une mise en danger dans l'espace public. La convention se révèle être de plus en plus un obstacle à la vie intime, et la disparité entre la vie publique et l'intimité crée un épuisement individuel : le fait que Daudet imagine un « autre bois », irréconciliable au mondain, est symptomatique de ce mal : le temps pour soi, assimilé au repos, est un refuge auquel les conventions forment un obstacle. En venir à imaginer un monde alternatif exprime l'urgence du désir d'être soi-même, qui se heurte à la nécessité de cacher cette part profonde de soi, ou de trouver des refuges pour l'exprimer : d'où ces nombreux personnages qui s'exilent dans la nature, pour y vivre ou s'y promener, comme Denise, Coriolis, Mariolle, Claude Lantier, Frédéric et Rosanette, Charles Demailly. Ils sont les traces de cette nécessité d'une pause, que la promenade comme lieu, autant que comme pratique, permet de s'octroyer.

Notre intérêt est de voir comment les romanciers analysent cette demande plus forte d'authenticité dans un monde condamné et déterminé à être conventionnel. L'écart entre intimité et théâtralité (au sens d'un jeu de rôle joué dans l'espace public) pose problème, car aucune rencontre ne peut être passionnante si elle se déroule dans un espace public conventionnel¹⁵. La théâtralité de l'Ancien Régime, si elle avait du sens selon Sennett, tourne ici à vide, si l'on se réfère à l'exemple du promeneur traditionnel du Bois chez Daudet : son caractère rituel la condamne à son absence d'intérêt. Le roman, la fiction, proposent au contraire des rencontres passionnantes dans cet espace neutralisé : la littérature formerait donc une tentative de sauvegarde de l'individu dans un monde ayant tendance à le neutraliser, et

¹⁴ Sennett, *op. cit.*, p.51.

¹⁵ *ibid.*, « la personnalité en public », p.161.

proposerait donc une tentative de compréhension du monde en train de s'établir, en essayant de le rattacher à des schémas déjà connus. Peut-être est-ce une des raisons de ces rencontres amoureuses dans les jardins et parcs publics, encore au XIX^e siècle : cette permanence du schéma romanesque, tout comme son renversement, seraient une tentative de rendre compte, aussi, de changements inaltérables dans la ville.

Nous verrons que les analyses de Sennett doivent être, sinon nuancées, complétées par d'autres facteurs déterminants de l'évolution des villes : toute la part sensorielle de la ville nouvelle, en particulier, semble être absente de ses analyses, bien qu'elles causent à plusieurs reprises une part non-négligeable de l'épuisement des individus. Cependant, le cadre conceptuel proposé par l'historien est utile à notre travail, en particulier dans l'écart entre le public et l'intime ressenti par les individus. Avec Sennett, il est intéressant de voir que l'intimité est aussi la cause d'une souffrance et d'un désir des individus : non qu'ils soient tous aptes à l'analyse des « baromètres de l'âme »¹⁶, mais tous en sont l'objet. C'est-à-dire que tout individu est désormais possiblement en proie à un déclassement pour avoir été trop lui-même, et pas assez dans le rythme général de la grande ville.

Dans cette perspective, si nous reprenons l'exemple de Saccard, nous avons une illustration de cet écart entre l'authenticité et la convention. L'épisode de rêverie, que Saccard lui-même subit, est révélateur de cette tension entre intimité et théâtralité : le personnage, histrionique, ne supporte pas la vie intérieure. Il ne vit que pour être un homme public ; or, dans une promenade devenue espace d'anonymat, il ne peut jouir de son public. Saccard refuse d'être promeneur, et subit l'écart social que le monde de la Bourse lui a imposé : il est victime de ce que Goffman nomme l'« identité sociale virtuelle »¹⁷, c'est-à-dire l'imposition normative d'un mode de vie, auquel il ne parvient plus à correspondre.

1.3. Un monde arythmique.

Le Paris nouveau correspond à une ville dynamique : le mouvement perpétuel et la puissance du réseau font que chaque endroit entre en communication avec un autre, n'importe qui pouvant se retrouver mêlé à n'importe qui d'autre, n'importe qui pouvant voir tout le monde. Comme l'écrit Simmel, l'aménagement des grandes villes est étroitement lié à l'enjeu

¹⁶ Pachet, Pierre, *Les Baromètres de l'âme*, Paris, Le Bruit du Temps, 2015.

¹⁷ Goffman, *op. cit.*, p.12

de « l'estime de soi »¹⁸. Il s'agit « d'être dans la conscience des autres »¹⁹, ce qui révèle la conscience d'occuper une place propre au citoyen. C'est une des peurs de Mme de Burne dans *Notre Cœur*, qui en tant que mondaine typique²⁰, a peur d'être reconnue dans cette relation qui déferait sa réputation : elle tient à garder sa place. Elle choisit donc un lieu vide, afin d'éviter toute compromission. Elle reproche à Mariolle son imprudence quand celui-ci la salue en la voyant arriver. Elle lui demande aussi de ne pas « révéler le secret » de sa promenade matinale aux Tuileries, qu'elle préfère au Bois qu'elle qualifie d'« impossible »²¹.

La ville de Paris inscrit cette idée de réseau dans son idéal de mixité sociale, et si l'usage révèle beaucoup plus une étanchéité des espaces les uns aux autres (les Tuileries et le Bois n'ont pas la même sociabilité, si l'on suit Mme de Burne dans le roman de Maupassant), on saisit que la création des promenades publiques avait pour vocation d'amener les citoyens à vivre ensemble et à partager des lieux communs. Tarde et Simmel assimilent cette volonté de faire vivre ensemble et au même rythme un mélange hétérogène d'individus à une arythmie généralisée :

Comme Tarde, à qui il {Simmel} doit manifestement beaucoup, il attribue tout d'abord la fluidification des rythmes d'interaction à laquelle on assiste en cette fin de XIXe siècle à la révolution technique des moyens de transports, de communication et d'information, qui ont tous pour effet de mettre les individus en connexion permanente et de les faire entrer dans une temporalité continue, sans haltes et ni repos.²²

En effet, la ville se sépare des rythmes naturels et rituels pour imposer les siens propres, dans un anti-naturalisme qui sépare la ville de la campagne²³, grâce à l'essor des technologies. Ainsi Simmel est-il sensible à

l'extension des moyens de transport qui sont passés de l'irrégularité des malles-postes aux connexions presque ininterrompues entre les villes les plus importantes ; le télégraphe et le téléphone qui rendent les communications possibles à toute heure ; l'amélioration de l'éclairage artificiel qui

¹⁸ Simmel, *op. cit.*, § 240, p.248.

¹⁹ *ibid.*

²⁰ Labouret, Mireille, « *Notre Cœur*, dernier avatar de "la femme sans cœur" », *Études Normandes* 43-2, 1994, pp. 49-58

²¹ Maupassant, *Notre Cœur*, *op. cit.*, chapitre II, deuxième partie, pp.1090-1091

²² Michon, Pascal, *Arythmie et capitalisme - Georg Simmel*, extrait de *Rhythmos* <http://www.rhythmos.eu/spip.php?article129>

²³ Simmel, *op. cit.*

supprime de plus en plus la différence entre le jour et la nuit, et de facto, le rythme naturel de la vie ; la presse, qui, à tout moment nécessaire et sans lien avec l'alternance naturelle de repos et d'activité de la pensée, nous fournit des pensées et des stimuli nouveaux.²⁴

Pascal Michon rend compte de cette conscience chez Tarde lui-même, qu'il décrit

sensible au fait que la mutation des moyens de transport, de communication et d'information tend à faire disparaître l'alternance des rassemblements périodiques. Logiques de dispersions et de regroupements tendent désormais à se séparer ; la dispersion prend de plus en plus d'ampleur. En même temps elle change de nature : les individus ne sont plus isolés : ils sont toujours joignables, où qu'ils aillent. Société à la fois fluide et en grande partie dérythmée.²⁵

La diffusion des techniques médiatiques a entraîné une dérythmisation des sociétés qui en étaient le théâtre. Les rassemblements ne sont plus fixes, du fait de cette perte rituelle. On le comprend particulièrement avec le développement d'un espace se chargeant d'assurer ce lien entre les différents lieux de Paris : le boulevard. Cet espace de transition entre deux lieux est devenu le théâtre de Paris. Et la multiplication des *media*, en particulier les images, font que cet est un espace saturé : de bruits, d'images, d'odeurs, et cela dès la Monarchie de Juillet. Le boulevard épuise, nécessairement. Judith Lyon-Caen, dans *La Griffes du Temps*, rappelle cette omniprésence des images, analysant une nouvelle de Barbey :

Le boulevard au XIXe siècle n'est pas seulement un lieu de flânerie diurne ou vespérale : c'est aussi un lieu saturé d'images imprimées, affiches des théâtres, journaux illustrés, estampes à la montre des libraires ou vendues en plein vent. C'est sur le boulevard où pullulent cafés et théâtres et où la vie parisienne se donne en spectacle, que se vendent estampes et objets de curiosité et qu'ouvrent les premiers ateliers de daguerréotypie. Monde de l'image et de l'imagerie « moderne », reproductible et techniquement novatrice : sur le parcours même effectué par Tressignies, du boulevard Montmartre au boulevard des Capucines, le promeneur de la fin des années 1840 passait devant l'atelier des frères Bisson, daguerréotypistes de Balzac, les marchands d'estampes Goupil et Vibert, Hauser, Durand-Ruel, Gihaut-frères.²⁶

²⁴ Michon, Pascal, *Rythme, Pouvoir, Mondialisation*, Paris, Rhuthmos, coll. « Rythmologies », 2016, p.488.

²⁵ Michon, *op. cit.*, 3, « La dérythmisation des sociétés modernes », « Tarde – arythmie et médias ».

²⁶ Lyon-Caen, Judith, *La Griffes du Temps*, *op. cit.* « Imagiers, imageries ».

La ville est construite en opposition au rythme naturel : l'espace urbain défait les individus de leur rythme biologique pour les forcer à s'adapter à un rythme dérégulé, qui est celui des images instantanées. La ville est saturée d'images, de réclames : elle est un espace spectaculaire où les sens sont constamment réquisitionnés. Et la nature urbanisée subit aussi cette transformation : Luisa Limido a montré comment le jardin public obéissait aussi à cette dynamique du spectacle permanent, amenant aussi un public à venir contempler la ville, et à la consommer. On comprend dès lors la difficulté psychique pour un individu à s'accommoder à cet ensemble d'images installées pour être regardées, dans un espace où il est coudoyé constamment, un espace bruyant où les gens parlent, crient, un espace où il est sans cesse pris d'assaut, sensiblement. Un espace résumé par le vers de Baudelaire :

La rue assourdissante autour de moi hurlait.²⁷

1.4. Un monde blasé.

On retrouve ici la base psychologique qu'identifie Simmel à propos de la vie de l'esprit dans les grandes villes : l'intensification de la vie nerveuse caractérise les citadins, à cause des changements rapides des impressions externes et internes, qui tendent à se confondre²⁸. Dans la théorie de Simmel, où la personnalité se forme en s'accommodant aux forces extérieures, on comprend que la saturation propre aux grandes villes amène à une fatigue, à une usure de l'individu, que le sociologue nomme le « blasement », et dont il voit une illustration dans la sociabilité des grandes villes. Le blasement est pour Simmel la « réserve de l'habitant des grandes villes »²⁹ face à l'altérité : c'est une stratégie d'auto-conservation qui consiste à n'être ému, touché, atteint par rien d'extérieur. Le blasement contribue, selon Simmel, à l'appauvrissement de la vie de l'esprit des habitants des grandes villes, en même temps qu'à leur isolement. Cette aversion est analysée par Simmel comme la tentative propre aux urbains d'échapper à toute rencontre : « la dissociation est une forme de socialisation »³⁰, une socialisation qui accorde une liberté personnelle incomparable à l'individu. Cependant, cette socialisation distanciée est en réalité une protection pour soi-même à l'intérieur de la grande

²⁷ Baudelaire, « À une Passante », *Les Fleurs du Mal* {1861}, *La Passion des images*, *op. cit.*, p.1185..

²⁸ Pierre Pachet analyse cette confusion des percepts et des affects chez Gérard de Nerval, faisant de son cas un représentant tout à fait intéressant de ce bouleversement de la sensibilité en mutation tout au long du XIX^e siècle, « Nerval et la perte du rêve », *Poésie*, Paris, Belin, 1986, p.135.

²⁹ Simmel, *op. cit.*, §234, p.241

³⁰ *ibid.*, §235, p.242.

ville, qui contribue à l'atomisation des individus : paradoxalement, l'attachement à la liberté individuelle amène à une « impersonnalisation », propre à la grande ville : être soi-même suppose de se protéger des autres.

Simmel distingue deux formes de blasements :

le premier {blasement}, de type *hyperesthésie*, résulte d'un émoussement des sens, en souffrance à force d'être mis à contribution, qui excite les nerfs jusqu'aux réactions les plus fortes, si longtemps que finalement ils n'ont plus aucune réaction. (...) La seconde forme de blasement, qui relève de l'*anesthésie*, procède d'une impossibilité à percevoir l'intérêt des différences ressenties entre diverses perceptions : il s'agit ici d'une mise en suspens des informations, quand il s'agissait dans le premier cas d'une incapacité à assimiler des *stimuli* supplémentaires.³¹

Et de ce blasement, Simmel parvient à montrer la tension caractéristique de l'individu urbain : la société l'épuise, en le convoquant constamment, dans des situations multiples qui ne lui laissent aucune pause. Il est donc constamment inscrit dans la société, mais ne peut avoir le sentiment de son individualité que de manière négative et incohérente. Pour reprendre les mots de Zawieja et Stébé :

Pour Simmel, l'individu « citadinisé » se situe en effet à la fois au-dedans et en dehors de la société. Il ne se réduit jamais totalement à la somme de ses rôles, bien qu'il soit concerné par de plus en plus d'appartenances et, partant, de rôles spécifiques. Autrement dit, l'individu est toujours plus que ce que la socialisation fait de lui : « Nous savons, nous dit Simmel, que nous sommes des produits de la société... [et] pourtant nous sentons à présent que cette diffusion dans la société ne dissout pas totalement notre personnalité ». La condition de l'individu moderne est donc paradoxale dans la mesure où il est un être à la fois social et non social. Cela provient de la nécessité, pour le citoyen, de conjuguer de multiples expériences dans divers univers sociaux dans lesquels il n'engage jamais complètement sa personnalité tout entière, mais seulement une partie d'elle.³²

La conception de Simmel a pour intérêt d'apporter une vision accumulative de l'identité sociale. Du fait de sa structure dynamique, l'identité situative est une accumulation de rôles qui marque en réalité une perte de repères de l'individu par rapport à lui-même : à force d'adaptation à des cadres d'expériences divers, il ne peut devenir qu'une personnalité publique,

³¹ Zawieja, Philippe, et Jean-Marc Stébé. « Simmel (Georg) », Philippe Zawieja éd., *Dictionnaire de la fatigue*. Librairie Droz, 2016, pp. 777-782.

³² *ibid.*

sans expérience privée. Jamais l'individu ne peut être à lui-même, tant il est tiraillé dans différentes facettes de sa personnalité : la ville ne fait que l'aliéner, selon le concept d'Hartmut Rosa :

L'aliénation désigne une forme spécifique de relation au monde dans laquelle le sujet et le monde sont indifférents ou hostiles (répulsifs) l'un à l'autre et donc déconnectés. C'est pourquoi l'aliénation peut être définie comme une *relation sans relation* (Rahel Jaeggi). (...) Le monde et le sujet apparaissent l'un comme l'autre pâles, morts, et vides.³³

Cette aliénation est donc à comprendre comme un mode de *relation* au monde, mais une relation sans effet :

Dans un état d'aliénation, notre voix propre et/ou celle de l'autre deviennent tendanciellement *inaudibles* ou *ne nous disent plus rien* – le sujet et le monde se tiennent dans un face-à-face figé et muet.

Un rapport atténué se révèle incapable de résonance³⁴.

Il s'agit d'un *rapport* sans réponse, ou, dans le vocabulaire bourdieusien, d'une non-adéquation entre l'*habitus* et le *champ*. La pire aliénation serait, en un sens, de se sentir étranger non seulement à son *champ*, mais surtout à son *habitus*.³⁵ Cette sociabilité froide caractérise la nouvelle forme d'urbanité dans la façon de créer des solitudes en communauté. Il y a tout un paradoxe de la fréquentation des lieux de sociabilités du Second Empire et de la Troisième République : ils sont à la fois les endroits de l'entre-soi et permettent justement une sociabilité pour la sécurité des promeneurs, en même temps que cette sociabilité reste une sociabilité de surface. Les gens n'échangent pas. On peut analyser les limites de cette sociabilité et les enjeux qu'elle révèle d'une privation de la vie intime sous les termes d'une « crise de la résonance ». La résonance s'oppose à l'aliénation : elle représente une relation au monde que Rosa qualifie de « responsive ». Elle n'est pas « une relation d'écho, mais une relation de réponse ; elle présuppose que les deux côtés parlent *de leur propre voix* »³⁶. Cette nécessaire réponse que suppose la résonance, et qui la définit comme un rapport du sujet au monde, fait qu'elle n'est pas un état émotionnel, mais un mode de relation. Et Rosa de préciser :

³³ Hartmut Rosa, *Résonance*, *op. cit.*, p.211.

³⁴ Rosa, *Résonance*, *op.cit.*, p.205.

³⁵ *ibid.*, pp.203-204

³⁶ *ibid.*, p.200.

Celui-ci < ce mode de relation > est indépendant du contenu émotionnel. C'est la raison pour laquelle nous pouvons aimer des histoires tristes.³⁷

La description de l'aliénation et de la résonance ne sont pas sans rappeler l'état du père Leras à la fin de la nouvelle, avant son suicide :

Et, songeant à sa chambre vide, à sa petite chambre propre et triste, où jamais personne n'entraît que lui, une sensation de détresse lui étreignit l'âme. Elle lui apparut, cette chambre, plus lamentable encore que son petit bureau.

Personne n'y venait ; personne n'y parlait jamais. Elle était morte, muette, sans écho de voix humaine. On dirait que les murs gardent quelque chose des gens qui vivent dedans, quelque chose de leur allure, de leur figure, de leurs paroles. Les maisons habitées par des familles heureuses sont plus gaies que les demeures des misérables. Sa chambre était vide de souvenirs, comme sa vie. Et la pensée de rentrer dans cette pièce, tout seul, de se coucher dans son lit, de refaire tous ses mouvements et toutes ses besognes de chaque soir l'épouvanta. Et, comme pour l'éloigner davantage de ce logis sinistre et du moment où il faudrait y revenir, il se leva, et, rencontrant soudain la première allée du bois, il entra dans un taillis pour s'asseoir sur l'herbe...³⁸

Le souvenir de sa chambre révèle la profondeur de son aliénation, selon la terminologie de Rosa. Leras est l'illustration de cette crise de la résonance, puisqu'il fait l'expérience négative de la conscience de son existence ; celle-ci l'amène à son geste fatidique, où étourdi par la rumeur de Paris, le personnage décide de s'y soustraire. Ce dernier acte, malheureux, est aussi l'expression d'une liberté, dans une perspective schopenhauerienne ; finalement, cet acte est à considérer comme la conséquence d'un rapport résonant au monde qu'a donné la promenade, où l'individu parvient à échapper à la douleur. En se mettant à la marge du Bois, et de la société amoureuse qui lui est associée, Leras fait une seule fois usage de sa liberté, dans la perspective de Maupassant.

1.5. La foule

L'arythmie du monde contemporain est accentuée par les grands travaux de Paris. Ceux-ci sont la conséquence d'un exode rural et d'un développement de la population parisienne. Par

³⁷ *ibid.*

³⁸ Maupassant, "Promenade", *Le Horla*, *op. cit.*, p.153.

conséquent, les espaces publics, les lieux de passage, les espaces communs sont souvent remplis par une masse d'individus désignée sous le terme de « foule ». Tous les lieux de promenade publique à Paris sont susceptibles d'être pris d'assaut par la foule. Si la foule est inhérente au Paris du XIX^e siècle, elle est à prendre nécessairement en compte dans le renouveau de la promenade urbaine : peut-on se promener dans la foule ? cherche-t-on au contraire à s'isoler de la foule en promenade ? ou la foule, comme constituante du renouveau urbain, est-elle une donnée à laquelle le promeneur doit s'adapter ?

La promenade sous le Second Empire et les débuts de la III^e République est l'occasion de voir le développement d'une nouvelle logique d'accélération de masse : si elle n'est pas nouvelle, la foule est devenue un objet d'étude à part entière, dans les travaux de Tarde, de Le Bon, voire de Maxime du Camp : cette foule, la plupart du temps, fait peur, et correspond aujourd'hui davantage au concept de « masse » qu'à celui que nous connaissons aujourd'hui sous le terme de « foule ». C'est pourquoi il est nécessaire de définir le terme.

Dans *Les Tyrannies de l'intimité*, il y a peu d'analyses de Sennett à propos de la foule, qu'il a tendance à considérer comme un phénomène inhérent à la grande ville, et qu'il inclut donc dans son idée générale d'urbanité. En s'attachant à la métaphore théâtrale, Sennett considère la foule quand celle-ci est intéressée : quand elle devient une « audience ». Dans sa perspective interactionniste, l'historien ne prend pas suffisamment en compte la crainte ontologique que suscite la ville nouvelle. En reprenant les analyses de Daniel Oster, Richard Sieburth, et Alain Buisine³⁹, il apparaît que la foule est à la fois l'enjeu d'une distinction, où l'on souhaite être regardé, en même temps qu'un espace d'indifférenciation, où l'on risque de se perdre ; la foule est un espace où les sujets sont « rendus étrangers à eux-mêmes par la foule, et pourtant identiques les uns aux autres »⁴⁰. Zola rend compte de cette ambivalence de la foule : il n'y a pas de phénomène de reconnaissance dans l'incipit de *L'Argent*, et le fait d'avoir du temps à tuer devient un stigmate à accepter pour Saccard : il doit tuer le temps, agir, pour ne pas être confondu avec la foule des passants.

³⁹ Buisine, Alain, « *Sociomimesis* : physiologie du petit bourgeois », *Romantisme*, 1977 ; Sieburth Richard, « Une idéologie du lisible : le phénomène des Physiologies », *Romantisme*, 1985, n°47, « Le livre et ses lectures », pp. 39-60

⁴⁰ Marquer, Bertrand, « La « dernière souveraine de l'âge moderne » (G. Le Bon) : raisons d'agir en régime démocratique », *Fabula / Les colloques*, Raisons d'agir : les passions et les intérêts dans le roman français du XIX^e siècle, §24, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document6721.php>

1.5.1. Une menace pour la société.

Cette foule, à laquelle Saccard ne veut pas être assimilé, est le fruit de l'attraction qu'est devenue la Bourse. Elle est réunie comme une audience, assistant à un spectacle, auquel Saccard ne participe pas : alors qu'il est sans le sou, être parmi le flot des promeneurs devant la Bourse est pour lui une humiliation. Ici apparaît la logique de distinction, à travers cette peur de la foule : celle-ci est le signe d'une perte de soi, et de sa propre valeur individuelle. Saccard ne se reconnaît que dans l'espace de la Bourse, mais surtout seulement dans l'action où on peut le reconnaître. Individu de la monstration, de l'histrionisme, ses gestes sont toujours spectaculaires. Son caractère ostentatoire le rapproche nécessairement de la classe de loisir, classe distinctive qui crée les stigmates pour exclure les autres.

Cette classe de loisir trouve aussi son essor du fait d'une nouvelle organisation spatiale de la ville et d'un exode rural qui ont mené à une densité urbaine exceptionnelle. La foule est le signe de cette nouvelle masse, où les individus se noient, et perdent même leur identité. Elle forme donc un risque dont rendent compte écrivains et scientifiques : « l'homme moderne est de plus en plus envahi par l'indifférence »⁴¹.

La foule est en mouvement perpétuel, et elle s'entasse : d'où la peur qu'elle crée. Alain Corbin relève bien cette terreur organique de la foule comme entassement, en analysant son élaboration chez du Camp :

Maxime Du Camp, comme ses prédécesseurs, a la phobie de l'entassement. Il ressent douloureusement les risques d'engorgement et de débordement qui hantaient les édiles de la première moitié du siècle. Le manque d'espace, l'étroitesse des lieux, la vétusté des bâtiments l'angoissent. Les Halles toutes neuves sont déjà, selon lui, menacées de submersion. À l'intérieur des musées, Maxime Du Camp prend soin de distinguer les véritables collections des simples accumulations d'objets. C'est que l'entassement, l'engorgement, le débordement engendrent l'infection, physique et morale.⁴²

Ce mouvement constant est l'élément qui fait de la foule une créature typiquement parisienne. En tant que « créature », elle interroge la capacité du romancier à la représenter, et à en faire, par cette intermédiaire, l'allégorie de Paris. Zola, dans *L'Argent*, oscille entre une représentation réaliste et une représentation mythique de la foule : à la fois amas de passants,

⁴¹ Le Bon, Gustave, *Psychologie des Foules*, Paris, Flammarion, 2006, p.161.

⁴² Corbin, Alain, « Le Paris de Maxime du Camp », *Sociétés et Représentations*, n°17, pp.69-86, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2004, p.72

c'est en comparant cette masse à un « fleuve »⁴³ qu'il parvient à en illustrer la dimension monstrueuse, et à souligner la submersion de Saccard par le monde extérieur. Parce qu'il dispose d'un comparant fortement connoté, l'écrivain peut donner une valeur symbolique à la place de son personnage par rapport à la foule. Les Goncourt usent du même procédé, par l'intermédiaire de l'allégorie : ils font de la ville un personnage à part entière, permettant de singulariser la multiplicité, pour finalement aboutir à un type, celui de « la Parisienne » :

Il y a une jolie heure à Paris : c'est l'heure qui précède le dîner. Paris a fini sa journée et se promène le long des boulevards d'un petit air léger, d'un pas allègre. Plus d'affaires ! L'on ne s'évite plus avec une poignée de main, et les amis se parlent. De toutes les tables de café monte en l'air une odeur alcoolique, un parfum d'absinthe, avec le bruit et le rire des gens qui discutent les nouvelles du matin ou les plaisirs du soir. On lit le journal du lendemain. C'est l'heure où la Parisienne passe, rentrant chez elle par le plus long, l'heure où l'on voit, quand il fait chaud, les invalides des passages s'éventer, à l'entrée de leur passage, avec leur tricorne.⁴⁴

Cette singularisation obéit à une fonction claire : donner la représentation topique d'un phénomène urbain, et lui faire valoir une connotation positive d'intentionnalité. La littérature répond donc à un enjeu de compréhension du monde. En faisant de la ville un personnage à part entière, et non plus le toponyme inaugural, on a ici une condensation de la foule, qui permet de lui accorder une cohérence. Les Goncourt, dans cet extrait, rendent à la ville une eurythmie collective, c'est-à-dire l'harmonie d'un tableau de plaisirs et de délassement, qui permet à tous ses membres de vivre au diapason. Les formules gnomiques, les pronoms impersonnels, ainsi que les adjectifs à valeur totalisante employés dans l'extrait, illustrent la portée universalisante que prend le regard subjectif du narrateur. L'expérience personnelle devient vectrice d'un discours sur Paris, qui est arbitraire, tant il restreint Paris à ses boulevards : l'expérience du promeneur cherche à restreindre la foule diffuse à un comportement à la visée univoque, selon un emploi du temps inconscient mais précis. Le promeneur tente donc de circonscrire le réel, et la promenade est ici une pratique qui permet d'assurer cette cohérence, en même temps que d'assurer le dynamisme d'une vision panoramique. Station et mouvement sont les deux états du promeneur.

⁴³ Zola, *L'Argent*, *op. cit.*, chap. 1.

⁴⁴ Goncourt (de), Jules et Edmond, *Charles Demailly*, XXXV, ed. Wagneur et Cestor, Paris, Classiques Garnier, 2014, p.343.

1.5.2. Caractéristiques

Le texte des Goncourt nous permet d'affirmer les trois écueils à éviter à propos de la foule :

- elle ne se promène pas – les individus se promènent sur le boulevard, mais une « foule » entière ne se promène pas ;
- elle n'est pas antinomique à l'individu, puisque celui-ci y est englobé, et qu'il fait le choix ou non de s'en distinguer ;
- elle a plusieurs espaces déterminés : le boulevard et les espaces verdoyants.

Ainsi, quand Gustave Le Bon, dans sa *Psychologie des Foules*, écrit que « ces dernières n'ont de puissance que pour détruire », qu'elles sont de nature « impulsive », qu'elles sont « incapables d'avoir des opinions quelconques »⁴⁵, et qu'il faut se résigner à « subir le règne des foules », il ne décrit donc pas exactement une foule comme nous l'entendons. Le Bon définit la foule d'un point de vue « psychologique », comme la formation d'une « âme collective, transitoire sans doute, mais présentant des caractères très nets »⁴⁶, peu apte au raisonnement, mais apte à l'action. Chez lui, la foule est unie, et si elle n'est pas consciente, elle est cohérente. L'usage ordinaire du terme est bien différent, car la cohérence est ce qui manque justement à la foule :

Au sens ordinaire, le mot foule représente une réunion d'individus quelconque, quels que soient leur nationalité, leur profession, ou leur sexe, quels que soient aussi les hasards qui les rassemblent.⁴⁷

La définition spécifique de Le Bon a l'avantage d'être si fortement connotée, qu'elle révèle que la foule représentée comme une masse unie fait peur. Le sens ordinaire la détermine comme le fruit du hasard ; si dans la logique de Le Bon, le sens commun est moins effrayant, il n'en reste pas moins mal perçu tout au long du siècle : la foule constitue un agrégat de personnes inconnues qui ne laisse pas tranquille, et qu'il s'agit de connaître. Elle est donc inquiétante pour le promeneur.

⁴⁵ Le Bon, *op. cit.*, p.28-29

⁴⁶ *ibid.*, p.35

⁴⁷ *ibid.*

Car la foule est urbaine, et elle dispose surtout d'un lieu : le Boulevard, « sorte de gouffre des passions humaines »⁴⁸. Celui-ci est aussi le lieu de prédilection du promeneur urbain, tout au long du siècle. Deux représentations du boulevard entrent donc en contradiction : à la fois comme espace de promenade et comme espace saturé de la foule, dans laquelle on ne saurait se promener. Ainsi Maupassant fait-il de la traversée du boulevard, lieu propre de la foule, une aventure, pour décrire la « provinciale de Paris » :

Il appartenait à une bonne famille ; et la jeune fille était riche. Il l'emmena vivre à Paris.

Elle devint une de ces provinciales de Paris dont la race est nombreuse. Elle demeura ignorante de la grande ville, de son monde élégant, de ses plaisirs, de ses costumes, comme elle était demeurée ignorante de la vie, de ses perfidies et de ses mystères.

Enfermée en son ménage, elle ne connaissait guère que sa rue, et quand elle s'aventurait dans un autre quartier, il lui semblait accomplir un voyage lointain en une ville inconnue et étrangère.

Elle disait le soir :

— J'ai traversé les boulevards, aujourd'hui.⁴⁹

Cette provinciale ne parvient pas à se promener dans les boulevards, car la foule apparaît comme un espace effrayant. L'auteur décrit un personnage qui n'a rien de parisien, et qui ne parvient pas à s'adapter à la capitale, ne s'aventurant pas dans l'espace qui lui est spécifique. Étonnamment, cette jeune provinciale est confrontée à des difficultés semblables à celles de la littérature panoramique au milieu du XIX^e siècle.

La littérature panoramique, dont la littérature réaliste est l'héritière, a pour protagoniste un promeneur ou un flâneur, dont le lieu de prédilection est le boulevard parisien. Si quarante ans séparent Maupassant des Physiologies, l'argument chronologique est cependant insuffisant, car le boulevard était déjà rempli au milieu du siècle. En réalité, la littérature panoramique est la conséquence d'une crainte de la foule : en identifiant le boulevard comme le lieu de prédilection de la foule, elle s'est chargée d'élaborer une typologie des individus la constituant.

1.5.3. Un défi à la représentation littéraire.

Cette élection du boulevard comme lieu privilégié des Physiologies n'est nullement naturelle, et elle correspond davantage à une tentative par la littérature de circonscrire à un

⁴⁸ Maupassant, *La Parure*, *op. cit.*, « Une Aventure parisienne », p.228.

⁴⁹ *ibid.*, p.282.

espace l'amas de personnes que constitue la foule. Le fait de distinguer des types permet à la fois de s'approprier l'espace et de délimiter le champ visuel, face à un réel débordant. La critique a montré comment la littérature panoramique était une tentative pour dominer l'espacement des gens : en créant des « types de Paris », en transformant le boulevard en une « scène », selon le modèle de Mercier, en faisant de la foule du boulevard un monde naturel, spécifique, et caractéristique de la grande ville, en présentant le boulevard comme un lieu où, loin de se noyer, l'on pouvait se mouvoir avec aisance, la littérature des physiologies a créé autant de manières de pouvoir accepter la foule. Cette naturalisation de la foule rapproche la littérature panoramique de la promenade d'observation, à l'image des promenades pédagogiques et humoristiques de Rodolphe Töpffer⁵⁰. Les physiologies révèlent que la foule, du fait de son incohérence ontologique, pose un problème de représentation, qu'il revient à la littérature de prendre en charge : « le Boulevard apparaît alors comme l'espace d'une compréhension plus aiguë, mais aussi d'une nouvelle représentation de l'espace social. »⁵¹

En effet, toutes ces stratégies ont pour but de pouvoir catégoriser les individus de la foule, et leur rendre une singularité, par le travail de l'observation. La métaphore du théâtre, faisant du boulevard une scène, permet d'individualiser la foule ; la métaphore naturaliste, qui consiste à associer chaque individu à un animal, répond aussi à ce besoin de représentation et d'ordre. Judith Lyon-Caen le rappelle à propos du travail de Louis Huart :

À la même époque, l'écrivain et journaliste Louis Huart réunit dans son *Muséum parisien* : histoire physiologique, pittoresque, philosophique et grotesque de toutes les bêtes curieuses de Paris et de la banlieue, une série de « physiologies sociales » amusantes, et également illustrées, entre autres, par Gavarni. Il y rebaptise les lorettes en « panthères », par référence aux « lionnes », un mot du temps pour désigner les véritables élégantes.⁵²

La classification est l'élaboration rationnelle d'un réel qui échappe. À cet égard, la dialectique de « l'aller » et du « regarder », relevée par Boris Lyon-Caen⁵³ qui définit l'individu

⁵⁰ Werlé, Caroline, « La promenade initiatique dans la littérature suisse romande : *Voyages en Zigzag* (1844) de Rodolphe Töpffer », *Fabula / Les colloques*, Écritures de la promenade (1750-1860), URL : <http://www.fabula.org/colloques/document7076.php>.

⁵¹ Lyon-Caen, Boris. « 'L'énonciation piétonnière', le boulevard au crible de l'Étude de moeurs (1821-1867) », *Romantisme*, 2006, n°134. Les grands boulevards. pp. 19-31, p.31

⁵² Lyon-Caen, Judith, « rêves d'esthètes », *La Griffé du Temps, ce que l'histoire peut dire de la littérature*, Paris, Gallimard, « NRF Essais », 2019.

⁵³ Lyon-Caen, Boris, art. cite., p.19.

sur le boulevard comme « un marcheur et un voyeur »⁵⁴ participe aussi pleinement de cet idéal de maîtrise qu'illustrerait la littérature panoramique : cette dialectique révèle en effet le promeneur comme détenteur d'un savoir, lui permettant de marcher sans être emporté, de regarder et d'interpréter sans être épuisé ; de prendre plaisir à la marche en assurant son contrôle :

De là l'écriture du type. Ainsi exposés, les individus rencontrés sur le Boulevard perdent toute contingence et accèdent à une forme de représentativité. Le Boulevard est l'occasion donnée au narrateur-promeneur d'apparaître en connaisseur de la « civilisation parisienne » (Texier, 67) et en « anthropologue » (de la Bédollière, 1295). Il n'y a de scène que du type, et le type est très précisément à l'univers social ce que la scène est à l'étude de mœurs : l'instant d'une cristallisation.⁵⁵

Cette capacité de contrôle forme un corollaire à la peur de l'indifférenciation qui caractériserait la foule. La figure du promeneur est donc une marque de résistance à la foule, dans cette élaboration littéraire. Le contrôle, en permettant d'identifier, permet aussi de se distinguer. Alain Buisine a bien rendu compte de cette force de la littérature panoramique de tendre à la bourgeoisie un miroir rassurant, dans lequel elle peut à la fois se reconnaître et s'exclure, afin d'assurer symboliquement sa supériorité sur la foule⁵⁶. Forme difficilement identifiable, la foule forme donc un enjeu spécifique correspondant à ce que Gabriel Tarde a désigné comme l'arythmie du monde moderne.

Une idée cependant aboutit à la peur qu'elle éveille, et sur laquelle il ne faudrait pas se tromper. À force d'être inidentifiable, la foule porte en elle un pouvoir d'indifférenciation qui effraie : personne ne peut y être objet d'attention. Et rares sont les écrivains qui ont vu dans cette puissance d'indistinction une opportunité. On ne se regarde pas dans la foule ; et si on observe, comme la littérature panoramique le fait croire, c'est avec un regard surplombant, qui n'échange que très peu avec le sujet observé. Rares sont les moments de distinction.

D'où la nécessité de ces « types de Paris », qui font fonction de guides, afin d'autoriser une reconnaissance dans le maelstrom que la foule constitue : la « passante » baudelairienne, dans l'échec de sa distinction, est devenue sous les yeux du poète, un de ces types. Elle révèle

⁵⁴ *ibid.*

⁵⁵ *ibid.* p.26

⁵⁶ Buisine, Alain, art. cité.

ainsi que la puissance d'indifférenciation de la foule est la hantise de ce siècle marqué par l'individualisme.

La taxinomie des types est conséquente, et nous ne saurions en proposer un exposé exhaustif. Cependant, il nous semble intéressant de voir comment les romanciers en ont fait usage pour assurer un état possible de la rencontre dans la foule. Notre cas s'arrêtera encore chez Maupassant, dont plusieurs nouvelles rendent compte de cette nécessité d'établir un type à l'intérieur de la foule, pour assurer la possibilité d'une rencontre : la tension se joue entre le singulier et le général :

Bientôt je m'aperçus que je rencontrais tous les jours une adorable petite femme, une de ces étonnantes et gracieuses créatures qui portent la marque de Paris. Jolie ? Oui et non. Bien faite ? Non, mieux que ça. La taille était trop mince, les épaules trop étroites, la poitrine trop bombée, soit ; mais je préfère ces exquises poupées de chair ronde à cette grande carcasse de Vénus de Milo.

Et puis elles trottaient d'une façon incomparable ; et le seul frémissement dans leur tournure nous fait courir des désirs dans les moelles.⁵⁷

Il est intéressant de voir comment les défauts (le rythme ternaire des « trop ») deviennent ici acceptables, grâce à un procédé de généralisation qui fait de la rencontre une aventure typique d'un homme en proie à son désir face à une parisienne. Il suffit de voir comment d'une femme au singulier, le paragraphe suivant associe la femme perçue à l'ensemble des parisiennes. La situation d'une rencontre en promenade, en plus d'être topique, doit se faire avec des personnages typiques. L'usage, littéraire s'il en est, est aussi social : la répétition de la rencontre (« tous les jours ») détermine aussi le fait que le promeneur cherche à croiser des regards au cours de sa marche, ne pouvant rester seul.

La foule pose donc doublement un problème de représentation à l'écrivain : représenter une somme d'individus devenus anonymes, en même temps que représenter une somme d'images qui se concurrencent les unes les autres. La foule et son lieu interrogent pleinement la *mimesis* de la prose du milieu du siècle. En même temps, elle pose un problème de certitude à l'individu : elle ne se laisse pas définir, car on ne sait pas à quel point elle forme un tout, et à quel point elle forme une somme de singularités : dans l'enjeu de sa représentation, la foule pose le problème de tout individu qui y est mêlé : comment s'y retrouver ?

⁵⁷ Maupassant, « Rouerie », *La Parure*, *op. cit.*, p.302.

La foule pose donc un problème au promeneur, et la littérature panoramique élabore une fiction littéraire quand elle présente le boulevard rempli comme le lieu d'une promenade. À le présenter comme une scène d'où émerge des personnages au milieu de la foule, il apparaît que l'effet de théâtralité analysé par Sennett devient un élément de compréhension du monde : faire de la foule une somme d'acteurs du *theatrum mundi*, c'est les rendre analysables ; mais c'est aussi pouvoir faire de la foule une scène, où une action peut se dérouler.

La littérature panoramique révèle donc une ambiguïté propre à la foule : elle est une entité en même temps qu'un espace. Elle fait peur, mais on se plonge dedans. L'individu court le risque de s'y perdre en même temps qu'il doit pouvoir prendre contrôle de celle-ci. Chez les Goncourt, la femme qui se promène devient logiquement la « Parisienne », c'est-à-dire la créature du Paris en récréation.

1.5.4. Une dissolution de l'individu.

Si on représente l'espace urbain comme celui d'une constante observation des autres et d'une retenue pour soi, on comprend qu'il représente aussi le risque d'une perte d'identité, ainsi que l'intériorisation d'une norme empêchant toute distinction. La notion de stigmatisme peut renvoyer à cet enjeu normatif propre à la foule. En effet, la foule est le lieu d'une information sociale qui tend soit à devenir omniprésente, soit à disparaître. Si elle est omniprésente, on parlera d'uniformisation, et le stigmatisme sera survalorisé sémiotiquement ; si elle disparaît, on parle d'indifférenciation, favorisant la neutralisation du stigmatisme. L'uniformisation rejoint les analyses de Goffman, qui rappelle que cette information peut facilement contaminer un groupe, obéissant à une forme inconsciente d'imitation de la part de l'observateur :

Le point important est que, dans certaines circonstances, l'identité sociale de ceux avec qui se trouve un individu peut servir de source d'information sur son identité sociale à lui, partant de l'hypothèse qu'il est ce que les autres sont.⁵⁸

Si l'information propre à l'individu est conséquente, alors elle détermine l'ensemble du groupe ; si elle n'est pas visible, alors elle disparaît au sein du groupe. Et cette puissance d'indifférenciation, qui agit par contagion, est justement ce qui intéresse Gabriel Tarde dans

⁵⁸ Goffman, Ervin, *Stigmatisme, les usages sociaux des handicaps*, Les Éditions de Minuit, coll. « Le Sens Commun », 1975, p.64

*Les Lois de l'imitation*⁵⁹ : la foule est le lieu privilégié d'une imitation sans cause apparente, mais édicatrice de normes.

L'identité sociale est donc soumise aux circonstances, moments, lieux, fréquentations : elle n'est jamais fixée. Dans cette perspective interactionniste, la proposition du sociologue souligne donc le caractère relatif d'une norme. Le stigmaté selon Goffman n'est pas un état de fait statique, mais un phénomène dynamique, qu'il désigne comme :

l'action d'un processus social omniprésent qui amène chacun à tenir les deux rôles, au moins sous certains rapports et dans certaines phases de sa vie : le normal et le stigmatisé ne sont pas des personnes, mais des points de vue⁶⁰.

La foule pose la question de la valeur de cette identité sociale, qui se révèle relative à l'environnement où elle s'élabore. En ce sens, elle pose des problèmes semblables à la promenade, puisqu'elle interroge la valeur d'une information publique. Par exemple, un personnage de Maupassant s'imagine que sa seule présence suffit à donner une information sur sa stature :

Il eut d'abord une crise d'orgueil à en perdre la tête. Il allait dans les rues pour le plaisir de se montrer comme si on eût pu deviner sa position rien qu'à le voir.⁶¹

Cet écart entre l'information donnée et l'information reçue, qui est l'écart entre l'identité sociale réelle et l'identité sociale virtuelle, « ne fait que renforcer cette cassure entre soi et ce qu'on exige de soi »⁶². Car l'individu conscientise le regard que les autres portent sur l'information qu'il donne à lire à propos de lui-même. C'est à partir de cette prise de conscience que Goffman élabore sa sociologie du stigmaté, dont nous voyons une application possible dans l'analyse de l'incipit de *Bel-Ami*.

Les premières pages du roman montrent la différence de démarche, entre la solitude de la rue Notre-Dame-de-Lorette et la foule du boulevard, et l'échec de George Duroy à faire valoir sa différence au sein de la foule : la promenade devenant de plus en plus publique, avec de plus en plus de monde, la foule confronte l'individu à la puissance de sa singularité. C'est

⁵⁹ Tarde, Gabriel, *Les Lois de l'imitation*, Paris, Kimé, 1993.

⁶⁰ Goffman, *op. cit.*, p.160-161

⁶¹ Maupassant, « Le Protecteur », *La Parure*, *op. cit.*, p.437.

⁶² *ibid.*, p.18.

particulièrement visible avec Duroy : conquérant selon une démarche spécifique, il ne peut tenir son rythme face au mouvement général de la foule :

Il marchait ainsi qu'au temps où il portait l'uniforme des hussards, la poitrine bombée, les jambes un peu entr'ouvertes comme s'il venait de descendre de cheval ; et il avançait brutalement dans la rue pleine de monde, heurtant les épaules, poussant les gens pour ne point se déranger de sa route. Il inclinait légèrement sur l'oreille son chapeau à haute forme assez défraîchi, et battait le pavé de son talon. Il avait l'air de toujours défier quelqu'un, les passants, les maisons, la ville entière, par chic de beau soldat tombé dans le civil. (...)

Quand Georges Duroy parvint au boulevard, il s'arrêta encore, indécis sur ce qu'il allait faire. Il avait envie maintenant de gagner les Champs-Élysées et l'avenue du bois de Boulogne pour trouver un peu d'air frais sous les arbres ; mais un désir aussi le travaillait, celui d'une rencontre amoureuse. (...)

Il tourna vers la Madeleine et suivit le flot de foule qui coulait accablé par la chaleur. Les grands cafés, pleins de monde, débordaient sur le trottoir, étalant leur public de buveurs sous la lumière éclatante et crue de leur devanture illuminée. Devant eux, sur de petites tables carrées ou rondes, les verres contenaient des liquides rouges, jaunes, verts, bruns, de toutes les nuances ; et dans l'intérieur des carafes on voyait briller les gros cylindres transparents de glace qui refroidissaient la belle eau claire.

Duroy avait ralenti sa marche, et l'envie de boire lui séchait la gorge.⁶³

Maupassant affiche ici sa capacité à déchiffrer chacun des éléments de la démarche du personnage, pour montrer son caractère vindicatif, à travers une violence et une défiance envers le monde ; cependant, cette énergie n'est que de courte durée, dans une foule qui ne lui permet plus de se singulariser. L'entrée dans la foule donne le temps au romancier de désigner son identité sociale, et d'établir plusieurs éléments stigmatisants, qui font de Duroy un homme d'un autre monde que Paris. Alors qu'il regrette déjà « ses deux années de désert »⁶⁴, le héros tente de se comporter en ville comme il se comportait là-bas, c'est-à-dire en affichant sa force :

La foule glissait autour de lui, exténuée et lente, et il pensait toujours : « Tas de brutes ! tous ces imbéciles-là ont des sous dans le gilet ». Il bousculait les gens de l'épaule, et sifflait des airs joyeux. Des messieurs heurtés se retournaient en grognant ; des femmes prononçaient : « En voilà un animal ! »⁶⁵

⁶³ Maupassant (de), Guy, *Bel-Ami*, ed. J. Laurent, Paris, Librairie Générale Française, 1979, p.16-17

⁶⁴ *ibid.*, p.18.

⁶⁵ *ibid.*

Duroy, menaçant, luttant avec la foule, reste cependant un individu sourd aux codes de Paris ; ses manières sont celles d'un hussard, et il se fait remarquer par sa brutalité. Il dénote dans cet ensemble, qui est cohérent par le lieu qui détermine la foule : l'Opéra, en soirée, où le temps est à la fête et à la joie. Il ne parvient pas à changer, et en vient à être indifférencié parmi le reste des passants. La rencontre avec Forestier, métamorphosé depuis ses années de service, en trois ans, par Paris, illustre la nécessaire adaptation aux codes pour réussir :

Il fouillait dans sa pensée, sans parvenir à se le rappeler ; puis tout d'un coup, par un singulier phénomène de mémoire, le même homme lui apparut moins gros, plus jeune, vêtu d'un uniforme de hussard. Il s'écria tout haut : « Tiens, Forestier ! » et, allongeant le pas, il alla frapper sur l'épaule du marcheur. L'autre se retourna, le regarda, puis dit : — Qu'est-ce que vous me voulez, monsieur ? (...)

Duroy, surpris, le regardait. Il était bien changé, bien mûri. Il avait maintenant une allure, une tenue, un costume d'homme posé, sûr de lui, et un ventre d'homme qui dîne bien. Autrefois il était maigre, mince et souple, étourdi, casseur d'assiettes, tapageur et toujours en train. En trois ans Paris en avait fait quelqu'un de tout autre, de gros et de sérieux, avec quelques cheveux blancs sur les tempes, bien qu'il n'eût pas plus de vingt-sept ans.⁶⁶

Cette reconnaissance, si vraisemblable qu'elle soit, n'en est pas moins surprenante : croiser quelqu'un de transformé qu'on n'a pas vu depuis trois ans, dans une ville qu'on ne connaît pas, est une chose improbable, dont Maupassant assume pleinement le mystère, puisqu'il y donne comme explication un « singulier phénomène de la mémoire »⁶⁷. Le caractère artificiel de cette reconnaissance, qui a pour fonction d'inaugurer l'action du roman, est assumé par le romancier.

L'isolement artificiel d'un individu dans ces rencontres pleines de monde étonne, du point de vue du réalisme. Pour en garantir la vraisemblance, Maupassant isole Forestier, hors du boulevard, pour laisser le loisir à Duroy de l'analyser et le décrire davantage. Cette mise à l'écart est nécessaire à l'attention du promeneur. Il est donc légitime d'être surpris que les rencontres sur un boulevard ou dans une promenade parviennent à se faire, et que les reconnaissances soient multiples dans des lieux pourtant censés nous rendre incapables de nous voir les uns les autres. Entre l'analyse d'une société urbaine caractérisée comme indifférente,

⁶⁶ *ibid.*, pp.18-20

⁶⁷ *ibid.*, p.20

et la multiplication des rencontres romanesques dans les villes, l'écart est grand. Il recouvre une raison romanesque.

1.6. Le renouvellement d'un topos littéraire ?

La foule révèle donc une arhythmie, au sens où l'individu ne sait pas comment s'y tenir. Cependant, elle n'est pas constamment signalée dans les romans que nous travaillons, alors qu'un épisode de foule comme celui des premières pages de *Bel-Ami* est efficace pour montrer l'isolement du personnage. Si la foule était toujours mentionnée, le problème est le personnage serait constamment soumis à elle, et sa cohérence psychologique serait difficile à maintenir. Qu'elle soit précisée pour signaler l'échec de la conquête de George Duroy au début du roman est donc significatif. La foule a une fonction symbolique dans la construction du personnage. Quand le personnage est distingué dans la foule, quand une rencontre y a lieu, la foule est rarement signifiée dans l'espace textuel ; mais quand le personnage est isolé, quand il a peur d'être vu, alors la présence de la foule est soulignée dans le texte. La foule n'existe dans le roman que quand celle-ci est nécessaire pour l'écrivain : elle a donc une fonction romanesque spécifique : devenue un état de fait dans la ville, elle reste symboliquement connotée dans le roman, et la mentionner n'est donc pas neutre.

Objet symbolique, philosophiquement riche et à l'usage littéraire spécifique, la foule a donc à voir avec la question de la promenade, car elle est cette multitude qui crée la frontière entre une promenade publique et une promenade privée, entre une expérience de désorientation et une expérience de retour sur soi. Parce qu'elle est inhérente à Paris, on ne saurait faire l'économie de sa représentation : il est donc nécessaire de développer un usage romanesque spécifique de la foule, afin de valoriser l'épisode de promenade dans le roman réaliste.

1.6.1. La Parure, la reconnaissance de classe.

Une chose étonne : quand la promenade est déserte et qu'il n'y a personne sur le lieu de la promenade, les romanciers prennent la peine de la préciser, soit par le protagoniste (Mme de Burne au Jardin des Tuileries⁶⁸), soit par le romancier lui-même (Maupassant dans le même extrait, Flaubert à l'incipit de *Bouvard et Pécuchet*⁶⁹). Le désert suppose une motivation ; quand

⁶⁸ Maupassant (de), Guy, « Notre Cœur », Chapitre II, deuxième partie, *Romans*, ed. Louis Forestier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, pp.1090-1091.

⁶⁹ Flaubert, Gustave, *Bouvard et Pécuchet*, ed. C. Gothot-Mersch, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999.

la foule est signalée, elle est en même temps signifiée symboliquement, et devient l'objet d'une interprétation. Sinon, elle est à la fois un élément du décor, et un élément qui, parce qu'il n'est pas mentionné, peut faire l'objet d'un congé. Si l'on représente Paris, on représente, de fait, la foule qui l'habite : il n'y a donc pas de nécessité à la mentionner. On prendra pour exemple la reconnaissance qui a lieu à la fin de *La Parure*, célèbre nouvelle de Maupassant :

Or, un dimanche, comme elle était allée faire un tour aux Champs-Élysées pour se délasser des besognes de la semaine, elle aperçut tout à coup une femme qui promenait un enfant. C'était Mme Forestier, toujours jeune, toujours belle, toujours séduisante.

Mme Loisel se sentit émue. Allait-elle lui parler ? Oui, certes. Et maintenant qu'elle avait payé, elle lui dirait tout. Pourquoi pas ?

Elle s'approcha.

— Bonjour, Jeanne.

L'autre ne la reconnaissait point, s'étonnant d'être appelée ainsi familièrement par cette bourgeoise. Elle balbutia :

— Mais... madame !... Je ne sais... Vous devez vous tromper.

— Non. Je suis Mathilde Loisel.

Son amie poussa un cri :

— Oh !... ma pauvre Mathilde, comme tu es changée !...⁷⁰

Nulle mention de la foule dans cet extrait, pour une scène qui est la clef de la nouvelle, puisqu'elle initie la chute, reprenant le schéma d'une scène de reconnaissance entre Mme Loisel et Mme Forestier. Pourtant, les Champs-Élysées un dimanche sont un lieu bondé, puisqu'il s'agit de la promenade favorite des Parisiens de tout horizon ; c'est ce qui permet, justement, à la bourgeoise roturière et à la haute-bourgeoise de s'y croiser. La promenade est un lieu qui favorise le réalisme de la rencontre normalement improbable⁷¹, car les deux sociétés ne communiquent pas. Il n'y a pas besoin de mentionner la foule dans l'imaginaire du lecteur, car ce détail nuirait à l'isolement de la scène. Un élément est suffisant pour montrer que les gens ne se regardent pas : seule Mathilde Loisel reconnaît son amie. La réciproque n'est pas vraie : car tout se faisant sous le règne des apparences, seule celle qui n'a pas changé malgré le temps

⁷⁰ Maupassant, « La Parure », *La Parure*, *op. cit.*, p.464.

⁷¹ On est sensible à la première proposition explicative et causale que donne Flaubert à l'incipit de son ultime roman : indice, aussi, d'un réalisme qui tend à rendre vraisemblable la rencontre fortuite des deux futurs amis.

et la maternité peut encore appartenir au monde. Ce schéma de reconnaissance est aussi à penser selon un rituel spécifique : il existait des manuels de cour et de codes sociaux. Ces livres offraient des rituels de reconnaissance, « mais une reconnaissance qui ne pouvait être conférée qu'à la condition que la personne affiche et respecte des normes de conduite – capacité qui venait principalement confirmer l'appartenance de classe et l'identité de genre, de soi, et de l'autre ». ⁷²

Comme l'écrit Eva Illouz, « offenser l'autre, c'était offenser sa grandeur, l'importance relative et la position de l'autre sur l'échelle sociale » ⁷³. Ici, l'absence de reconnaissance de la part de Mme Forestier est aussi à lire comme un manquement au code, ne faisant qu'accentuer à la fois le déclassement de Mathilde Loisel ainsi que le triomphe des conventions dans les relations humaines. Cet échange, qui se voudrait chaleureux, est à interpréter à l'aune d'une sociabilité dont la promenade bourgeoise est révélatrice.

Maupassant, cependant, surdétermine cette scène de reconnaissance dans les yeux de la protagoniste : le « tout à coup » rend surprenante la rencontre en même temps qu'elle la cristallise ; cette cristallisation est renforcée par le rythme ternaire des « toujours », qui semble montrer Mme Forestier comme éternelle. Mathilde Loisel voit ici une part de sa vie passée en même temps qu'elle entrevoit la vie qui lui était promise, celle qu'elle aurait pu avoir. On comprend l'émotion qu'elle ressent, sans trop en déterminer la cause : joie de la retrouvaille, ou regret d'une vie manquée ? Maupassant, en une phrase, donne à lire cette part d'intimité, sans l'interpréter, dans une scène dont il construit toute la théâtralité : il mentionne le lieu sans mentionner sa population, isolant ainsi les deux protagonistes de la scène : d'abord Mme Forestier, contemplée par Mathilde ; ensuite Mathilde, par l'emploi du discours indirect libre.

Il y a donc une scène topique de la littérature. Mais là où une reconnaissance noble aurait lieu au-delà des apparences, ici cette incapacité de la part de Mme Forestier laisse imaginer plusieurs choses : la qualité des relations amicales (la chaleur de leur échange en promenade, sans que l'une se soit jamais souciée du sort de l'autre en dix années d'absence) ; la distance entre les individus lors de toute promenade (le discours rapporté de Mme Forestier est d'une très grande violence, l'emploi de l'adjectif démonstratif relevant tout le mépris qu'elle porte à l'égard d'un être qu'elle considère comme inférieur) ; le cri, enfin, qu'on ne sait de surprise ou d'horreur, devant la métamorphose. La promenade forme un cadre que Maupassant reprend à

⁷² Illouz, Eva, *Pourquoi l'amour fait mal, l'expérience amoureuse dans la modernité*, trad. F. Joly, Paris, Le Seuil, coll. « La Couleur des idées », 2012.

⁷³ *ibid.*, Illouz reprend ici des analyses de Luc Boltanski.

son compte, pour le renouveler. D'une scène de reconnaissance, il fait une scène d'aveu dans un lieu public.

1.6.2. Le piège des conventions : authenticité et théâtralité.

Or ce lieu public devient d'autant plus ironique, que nous sommes confrontés à deux visions de la promenade dans cette scène. Si nous reprenons les catégories de Sennett du conventionnel et de l'authentique, Mme Forestier est une promeneuse conventionnelle, quand Mme Loisel est une promeneuse authentique. Mme Forestier se promène avec son enfant, reprenant un rituel de la promenade de l'enfant, typique du XIX^e siècle. Mme Loisel, en revanche, est allée se promener pour « se délasser des besognes de la semaine » : le « comme » à valeur causale renforce le caractère exceptionnel de cette promenade que Mathilde ne s'était guère autorisée avant d'avoir remboursé intégralement ses dettes.

Apportant un élément de hasard à la rencontre, il renforce aussi la différence des deux caractères, qui ne se trouveront que confirmés dans la chute. Mathilde Loisel écoute son corps, qu'elle souhaite reposer : elle fait un usage personnel de la promenade, renvoyant à sa condition première de « fille d'employés »⁷⁴. Elle n'a pas d'éducation – pour preuve, elle ne distingue pas une vraie rivière de diamants d'une fausse – mais n'a que des rêves. Quand elle se présente à Mme Forestier, elle imagine que l'authenticité de sa venue suffira à se faire reconnaître : le « Non », en phrase nominale, de leur dialogue, peut être interprété comme l'affirmation d'une détermination, la confirmation d'une reconnaissance qui n'a lieu que d'un côté. L'autre femme ne vit que par l'apparence des rôles ; et de la même manière que Mathilde est parvenue à faire illusion sur ses origines à la soirée, malgré sa basse extraction, Mme Forestier pouvait faire illusion sur son train de vie, avec une fausse rivière de diamants. Elle poursuit sa promenade, aux Champs-Élysées – pas au Bois cependant... –, et fait illusion.

Mathilde, à avoir voulu être sincère, est tombée dans le piège des conventions. Mme Forestier, en effet, ne vit que par les conventions, et les conventions ne bougent pas : la femme reste « toujours jeune, toujours belle, toujours séduisante ». Certes, Maupassant accuse l'écart entre les personnes de la classe de loisir, et celles qui travaillent, mais cette répétition tend à signaler le fait que le temps de cette haute-société n'a pas bougé. Maupassant illustre finalement l'écart entre l'intime et la théâtralité : Mme Forestier est reconnue comme femme publique, comme femme avec son enfant, comme appartenant à une certaine classe ; Mathilde Loisel n'est

⁷⁴ Maupassant, « La Parure », *op. cit.*, p.455.

plus qu'une bourgeoise parmi d'autres ; elle s'est singularisée par son travail, et son travail l'a nécessairement exclue d'une classe qui lui aurait permis, sinon, la reconnaissance par ses pairs. La promenade rend compte de ce style de vie uniformisé : bourgeoises toutes deux, et s'autorisant toutes deux un moment de loisir, elles vivent dans deux temporalités différentes, et n'ont pas vécu au même rythme : Mathilde s'est épuisée, Mme Forestier, s'est conservée.

Dans la continuité de Bourdieu, on voit bien qu'un style de vie fondé sur la discrétion, et sur la possibilité d'une distance avec le monde, et avec les autres, s'applique comme caractéristique de l'*habitus* bourgeois : Mathilde est d'abord mise à l'écart par celle qui fut son amie. Ainsi la promenade publique est-elle bien le lieu propice à la rencontre hasardeuse d'individus ; mais la fiction seule rend cette rencontre passionnante : la réaction de Mme Forestier montre bien le poids de la norme à ne pas se parler, si on n'appartient pas au même monde. L'usage littéraire de la promenade est celui de la permanence d'un schéma de rencontre, malgré un usage urbain qui a évolué : les deux femmes sont montrées, dans cette rencontre, comme égales, bien que chacune de leurs existences menât à une différence nette de traitement de la part de l'écrivain, qui fait de la rencontre le lieu d'une indifférence : la chute, qui clôt abruptement la nouvelle en révélant la vraie valeur de la parure, contraint le lecteur à la violence de l'indifférence du narrateur, témoin de toute la scène. Nous entendons cette seule information, au passage, et n'avons pas besoin de davantage de développement. La cruauté de la chute réside dans l'indifférence de la voix narrative à ne pas s'appesantir davantage sur la déception du personnage ; l'indifférence de la foule, qui était l'obstacle à la différenciation des individus, devient ici un outil littéraire au service de l'ironie dramatique de la nouvelle.

1.7. Le risque de la perte ?

La foule favorise un mode de relation aliénée, si l'on suit les analyses de Rosa. Si la ville détermine un nouveau rapport des individus entre eux, la foule est l'illustration de ce nouveau mode de relation. Baudelaire en donne l'illustration parfaite dans son poème en prose « les Foules », distinguant le poète de celui qui se laisse emporter et n'est jamais lui-même dans une foule. Le poète, à l'inverse, garde cette maîtrise sur lui-même :

Le poète jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui.⁷⁵

⁷⁵ Baudelaire, « Les Foules », *Le Spleen de Paris*, *op. cit.*

Si Baudelaire gagne l'ivresse de l'incognito, il est relativement isolé dans sa jouissance de la foule. Celle-ci pose donc le problème de l'identité des individus, surtout dans un espace où il s'agit d'une identité publique (Sennett), et situative (Goffman). Associée de manière immédiate au flux urbain, la foule montre en réalité une incapacité pour l'individu à maintenir une cohérence ontologique, et à garder une sociologie de la singularité. Baudelaire parvient à faire de cette dualité une force, mais le poète se distingue par cette capacité à rester lui-même : il ne se perd jamais dans la foule, il peut s'y promener et contempler la singularité de chacun.

Zola avait énoncé ce problème de l'indifférence inhérente à la foule dans une de ses lettres, à propos du tableau de Manet *La Musique aux Tuileries* :

Imaginez, sous les arbres des Tuileries, toute une foule, une centaine de personnes peut-être, qui se remue au soleil ; chaque personnage est une simple tache, à peine déterminée, et dans laquelle les détails deviennent des lignes ou des points noirs. Si j'avais été là, j'aurais prié l'amateur de se mettre à une distance respectueuse, et il aurait alors vu que ces taches vivaient, que la foule parlait.⁷⁶

Le tableau représente un amas de personnes sous les arbres du jardin public. La masse frappe le spectateur au premier regard, et il est difficile d'attarder son regard sur un personnage en particulier, tant les gens se ressemblent. Le costume et les postures tendent à les uniformiser. Or, l'écrivain signale ici son attachement à l'individualité : il refuse la foule, pour mieux l'atomiser. Il parle d'une « distance respectueuse » : la métaphore optique est importante, car elle invite à un rapprochement vers chacun des « points noirs », devenus des individus. L'idée qu'une foule parle est quasiment oxymorique dans cet extrait : elle n'est pourtant pas sans rappeler l'idéal de conversation que décrit Sennett à propos de la société d'Ancien Régime. Zola cherche à faire communiquer entre eux les membres de cette foule : à en faire les « personnages » d'une scène. On voit l'attachement de l'écrivain à des structures stables de la vie en société : l'espace public est pensé comme un espace d'échange. Il souhaite détailler ces « points noirs » pour mieux contrer l'esprit global de la ville ; avec les moyens du littéraire. Car le tableau de Manet est déjà un acte de résistance à cette foule de la ville moderne. Comme le rappelle Emmanuel Pernoud :

Ce que peint Manet n'est pas le quotidien du jardin, le jardin comme milieu quotidien, mais un événement n'intervenant que deux fois par semaine et se présentant comme le rendez-vous des élégances, rappelant à son niveau que « le jardin des Tuileries a été dans presque tous les temps

⁷⁶ Pernoud, *Paradis Ordinaires, l'artiste au jardin public*, Les Presses du Réel, Paris, 2013, p.156.

le théâtre de fêtes officielles », ainsi que le rappelle Edmond Texier en 1852. Selon T.J. Clark, *La Musique aux Tuileries* (1862) ne peindrait pas la modernité mais ce que la modernité est sur le point de faire disparaître en mettant en péril les modes de sociabilité traditionnelle, en détruisant le tissu des quartiers anciens et celui des relations qui les accompagnaient, en instaurant de grands espaces vacants dans la capitale. (...) La disparité, rappelle T. J. Clark, est le signe distinctif du jardin public haussmannien. Cette disparité fonde un nouveau type de sociabilité où le contact disparaît au profit des distances. (...) Le jardin public ouvre un espace d'activités dissociées au beau milieu de la régulation urbaine.⁷⁷

On voit, finalement, que la foule elle-même change : auparavant espace d'uniformisation, qui plaçait un stigmatisme majoritaire comme élément distinctif d'un groupe, elle devient l'espace de l'indifférenciation. En effet, la « disparité » constitutive de la société haussmannienne, qui sous-entend une sociologie de la distinction, amène dans une foule à apercevoir autant d'éléments qui ne permettent plus de différencier les individus les uns des autres, tant ils sont différents. La société moderne, telle que Manet la représente, est en train de perdre les indices de sa cohérence, et même de sa cohésion : elle ne forme que l'agrégat disparate d'individus sans rapport les uns aux autres.

2. Se retrouver : un enjeu de la promenade urbaine.

2.1. Baudelaire, saturations de la ville.

La foule rend la solitude difficile, voire impossible dans la ville nouvelle. Baudelaire y a été sensible, et un détour par son œuvre nous est nécessaire : il s'agit pour nous de comprendre pourquoi, et de saisir quelles pouvaient être les sensations d'un contemporain de Baudelaire : comment cette ville ne pouvait qu'épuiser la sensibilité immédiate des habitants. Pour cela, nous travaillerons le diptyque des « Crépuscule » - plus exactement à la première publication du recueil 1857.

L'intérêt de cette date, c'est de montrer que le « changement » de la ville, n'est pas quelque chose qui ne serait apparu qu'en 1861 pour Baudelaire, mais que c'est un processus long, dont les « Tableaux Parisiens » ne forment qu'une solution. Les « Tableaux Parisiens » offrent un renversement de valeur, non pas entre une ville « nouvelle » à considérer comme

⁷⁷ *ibid.*

paysage, mais comme un objet d'expériences nouvelles des sensations. En effet, Baudelaire est un poète des sensations nouvelles⁷⁸, autant qu'un poète de la ville nouvelle.

La ville moderne pose, chez l'individu Baudelaire, le problème du paysage nouveau à représenter, mais aussi de ce qui habite cet espace. Or, Baudelaire n'est pas à l'aise dans l'espace public : selon Marielle Macé, il a été « à la fois le gardien et le pulvérisateur du seuil qui marque la séparation de l'individu et de la multitude. »⁷⁹ :

« De la vaporisation et de la centralisation du moi, tout est là. » Être un individu parmi les autres, pour Baudelaire, cela reposait sur cette respiration constante entre une expansion et une concentration, une capacité à se défaire, dans la perception, dans l'imagination ou dans l'amour, et une capacité à se rassembler soi-même, à refermer le petit cercle de son âme — comme un parfum doit à la fois se répandre, avec « l'expansion des choses infinies », et trouver son cadre, ses contours, son flacon. Baudelaire a figuré partout les enjeux de ces franchissements, posant la question esthétique du cadre, la question morale du contact et celle, politique, du côtoiement⁸⁰.

Baudelaire est un promeneur, qui aime la promenade sociale telle qu'elle se développe sous la Monarchie de Juillet ; mais il s'agit d'un espace où il aime à se faire remarquer. Un espace où il consomme le regard des autres, pour être mieux vu. Plusieurs éléments de sa biographie montrent une difficulté pour le poète à ne pas vivre sans être vu - ce qui l'amène même à théoriser l'existence du « dandy ». On dispose de témoignages affichant ce malaise du lieu public. Dans une lettre à Eugène Crépet où il consignait ses souvenirs personnels sur Baudelaire, Jules Troubat mentionnait notamment « une sorte de queue de rat jaune ou verte, d'une couleur excentrique dans tous les cas, qui lui servait de cache-nez », qu'il portait autour du cou⁸¹. Et nombreux sont les lecteurs et témoins à avoir été surpris, et parfois attendris, devant le spectacle de ses échecs de singularisation de Baudelaire. Par exemple, Asselineau rappelle comment Baudelaire s'est construit un personnage public, d'abord par un costume « longtemps porté » : « le gilet très long, l'habit à queue de morue, le pantalon étroit, et par-dessus le tout,

⁷⁸ Cette hypothèse n'existerait pas sans l'analyse du poème « Correspondances » par Pascal Michon dans *Rythme, Pouvoir, Mondialisation* {2005}, Paris, Rhuthmos, coll. Rythmologies, 2016.

⁷⁹ Macé, Marielle, *Styles, Critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, coll. Nrf Essais, 2017, p.267.

⁸⁰ *ibid.*

⁸¹ Jules Troubat, Lettre à Eugène Crépet, 16 août 1886, in Eugène Crépet, *La Jeunesse de Baudelaire*, p. 111

un paletot-sac de bure dont il avait le secret »⁸². Poursuivant son récit, Asselineau signale la « théorie de l'étonnement » qu'avait élaboré Baudelaire avec ceux qu'il fréquentait :

Je m'aperçus qu'il me regardait de côté pour voir l'effet que produisait sur moi sa proposition de travailler au cabaret. Naturellement je ne bronchai pas. Néanmoins il dit le lendemain à Nadar qu'il m'avait profondément scandalisé⁸³.

Fouquier donne aussi à lire une anecdote illustrant cette volonté de se distinguer propre au dandysme de Baudelaire, à travers le récit du poète voulant « épater »⁸⁴ les autres, qui s'amuse à faire comme si de rien n'était. Baudelaire travaille à se différencier.

2.1.1. L'élaboration d'une marginalité.

Ces témoignages sont intéressants. Pour reprendre Marielle Macé, on voit ici que Baudelaire développe une « stylistique de l'existence »⁸⁵, puisque sa façon de vivre doit déclencher un effet : il veut être distingué, remarqué, en même temps qu'il veut « choquer ». On est donc dans une logique de la distinction, qui va à l'encontre cependant du mode de sociabilité bourgeoise. La promenade bourgeoise est en effet une promenade de l'indifférence. La distinction qui s'y met en place est une distinction silencieuse, tacite. Il y a des effets de reconnaissance, faits cependant à distance, car le but n'est pas de jurer dans le paysage. Or, les deux témoins voient bien chez Baudelaire cette façon de se placer hors du schéma citadin (« il veut nous épater comme des simples bourgeois »). On voit, dans sa biographie, comment s'exprime son malaise face à la perte d'individualité que supposerait la promenade traditionnelle.

On reprendra les analyses d'Ervin Goffman. Dans cette foule devenue norme, on voit les débuts d'une sociologie du « stigmaté », telle qu'elle est élaborée par le sociologue, où les gens se reconnaissent entre eux par des signes « porteurs d'information sociale », porteurs de « normes mineures », et dont l'enjeu est de viser à une reconnaissance dans des espaces publics aménagés. Cela expliquerait la figure du dandy, individu qui se tient non pas à la marge de la

⁸² Murphy, Steve, *Logiques du dernier Baudelaire, Lectures du Spleen de Paris* {2003}, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion Classiques Essais », 2007, p. 17.

⁸³ *ibid.*

⁸⁴ *ibid.*

⁸⁵ Macé, Marielle, « les paradoxes d'une injonction moderne », « Distinction », in *Styles, op.cit.*, p.124 et sq.

société, mais qui affiche sa marginalité au sein de celle-ci. Là où les normes auraient tendance à effacer les différences, ou à tenir les marginaux à l'écart, le dandy marque l'assomption d'une déviation dans l'espace public. Pour reprendre les termes de Goffman : « on peut donc affirmer que les normes d'identité engendrent la déviation autant que la conformité »⁸⁶. Seulement, comme le montrent très bien les deux anecdotes, cette singularisation ne fonctionne que si elle est remarquée, et si elle produit un effet. Il y a bien une théâtralité de la vie quotidienne, qui repose sur un effet sur les spectateurs que l'on suppose l'un pour l'autre.

Baudelaire ne rejette pas la logique de la distinction, il en montre seulement le caractère « médiocre », d'une apparence qui ne vaut que comme mensonge, et non pas comme expression d'une vérité. Pour reprendre l'expression de Baudelaire dans *Le Peintre de la Vie Moderne* :

Tantôt, nous voyons se promener nonchalamment dans les allées des jardins publics, d'élégantes familles, les femmes se traînant avec un air tranquille au bras de leurs maris, dont l'air solide et satisfait révèle une fortune faite et le contentement de soi-même. Ici l'apparence cossue remplace la distinction sublime⁸⁷.

Le dandy, le flâneur, sont là pour montrer le caractère médiocre et artificiel de cette sociabilité médiocre, car elle ne reconnaît qu'une classe au lieu de reconnaître des individus. Elle n'est que l'assomption d'un *habitus* et non pas la distinction aristocratique d'un Moi individualisé. Baudelaire a tout à fait conscience de cet *habitus*, car il reproche justement à cette promenade bourgeoise deux choses : la concentration « sur soi », et, la contiguïté entre l'espace intérieur et l'espace extérieur. Comme il l'écrit justement :

De petites filles maigrelettes, avec d'amples jupons, et ressemblant par leurs gestes et leur tournure à de petites femmes, sautent à la corde, jouent au cerceau ou se rendent des visites en plein air, répétant ainsi la comédie donnée à domicile par leurs parents⁸⁸.

Le caractère « répétitif » de cette promenade, par rapport au domicile, montre bien une logique de la transparence, qui est à l'opposé de celle pensée par Baudelaire, où justement les deux espaces semblent rigoureusement séparés - et c'est aussi une des joies du poète que

⁸⁶ Goffman, Ervin, *Stigmate*, *op.cit.*, p.152.

⁸⁷ Baudelaire, Charles, « Le Peintre de la vie moderne », *La Passion des images*, *op. cit.*

⁸⁸ *ibid.*

d'imaginer des intérieurs, par les fenêtres, à l'opposé des existences montrées sur le boulevard ou au jardin public.

Ces premiers éléments biographiques attestent d'un rapport problématique du poète à l'espace public, et à la pratique de la promenade qui lui est associée. Cependant, il ne faudrait pas seulement voir une cause « biographique » à ce rapport. Ce n'est pas seulement parce que nous avons des témoignages d'un Baudelaire « extravagant » qu'il faut comprendre son rejet de la promenade comme un lieu des « normaux ». Il nous semble que la difficulté de Baudelaire d'être en ville est beaucoup plus sensitive : la ville épuise ses habitants, et Paris est un symbole de l'accélération du monde - pour reprendre l'idée du « Cygne », qui se fait au cours d'une marche dans la ville (« comme je traversais le nouveau Carrousel »).

2.1.2. Un « éclair de résonance »⁸⁹ : la passante.

Plusieurs poèmes des *Fleurs du Mal*, dès 1857, attestent d'une variété des marches urbaines : si l'on reconnaît la figure du flâneur dans les « Tableaux Parisiens » de 1861, en 1857, le poème le plus « réaliste » du recueil, « Une Charogne » a pour cadre une promenade dans un Bois alentour. Baudelaire joue même des *topoi* de la promenade amoureuse, pour le détourner au profit d'un spectacle « horrible », où l'épiphanie devient *memento mori*. On trouverait d'autres exemples dans ces poèmes réalistes de la première édition, qui attestent d'une pratique de la promenade.

Seulement, une question se pose avec Baudelaire : la question de la « modernité ». Non pas revenir sur sa conscience critique, mais savoir comment la ville moderne modifie les promenades traditionnelles ; par exemple la rencontre amoureuse. Présent dans l'édition de 1861, « À une passante » illustre une tension significative entre la solitude et la foule, dont Baudelaire va se montrer une conscience significative, et qui nous servira pour comprendre son rapport à la promenade.

« À une passante » a été commenté à de nombreuses reprises⁹⁰. Nombreuses sont les analyses qui ont rendu compte de la cacophonie du vers initial. Les voyelles se succèdent sans harmonie, et le vers joue d'un hémistiche irrégulier (en plus d'une élision du -e final d'« assourdissante »), tous représentatifs d'un cadre de rencontre érotique inharmonieux. La

⁸⁹ Voir l'analyse de Rosa dans *Résonance*, p.81, « les éléments fondamentaux des relations humaines au monde », sensible à l'usage du mode irréel au dernier vers de ce sonnet.

⁹⁰ Une analyse extrêmement précieuse est celle de Starobinski, Jean, *L'Encre de la mélancolie*, Le Seuil, « La Librairie du XXIe siècle », 2012, Paris.

construction du sonnet traditionnel est mise à mal par ce cadre : le premier quatrain ne se termine que par un enjambement strophique au quatrain suivant. Le deuxième rétablit l'équilibre des phrases, même s'il y en a trois - au lieu de deux, traditionnellement. Il y a donc une saturation syntaxique dans une forme traditionnelle. Saturation qui va toucher d'autres éléments de la « rencontre » traditionnelle, qui n'aura finalement jamais lieu.

Le poète est même « crispé comme un extravagant »⁹¹ dans cet espace, ce qui fait de lui un être bizarre. La comparaison le montre « comme un extravagant » : cette tension est le signe d'un mal. L'image de soi que donne le poète n'est en effet pas élogieuse, en même temps qu'elle marque un rapport au monde problématique. Le lecteur voit cette crispation comme une conséquence du premier vers, dont le caractère hyperbolique est manifeste : on ne peut pas parler, on est épuisé par le son. En effet, tout se fait « en silence », un silence de sourd tant le bruit est présent (une rue « assourdissante ») : surdité urbaine qui marque dans la rencontre l'impossibilité d'un dialogue.

On peut comprendre cette « crispation » comme une pétrification générale que la majesté de la femme produit dans l'espace prosaïque de la rue : cette « statue » vivante, Vénus urbaine, arrêtant littéralement le Temps, en « un éclair », avant que la conscience de sa perte ne vienne au poète. Alors la passante deviendrait l'allégorie d'un amour impossible au sein de la ville. Cependant, nous souhaitons proposer une lecture moins allégorique, mais plus attentive aux sens impliqués par le poème. En effet, le poème traite d'une renaissance (« dont le regard m'a fait soudainement renaître »), qui est ici la stimulation de sens énervés, crispés, et désormais excités. Il s'agit de voir comment le poème illustre la saturation des sens, et ne peut créer que des êtres soumis à des excitations extraordinaires.

Si le poète voit la femme, celle-ci, dans sa « douleur majestueuse », ne semble faire attention à personne. On retrouverait ici le paradoxe de la « communion baudelairienne » décrite par Georges Blin. Pour le critique, la « communion baudelairienne a toujours lieu avec un individu particulier »⁹², et le poète observe sans être jamais observé en retour. Blin y voit un égocentrisme curieux, à lier avec le sadisme du poète : nous y voyons la conséquence logique d'une ville qui sépare les individus, car elle est invivable.

⁹¹ Baudelaire, « À une passante », *op.cit.*

⁹² Blin, Georges, *Sadisme de Baudelaire*, Paris, Corti, 1948.

2.1.3. L'impossible expérience de soi ?

L'expérience extrême que révèle le poète, au deuxième quatrain, est intéressante. Les oxymores hyperboliques (« douceur qui fascine », « plaisir qui tue ») en signalent l'excitation subite. Baudelaire use du verbe « boire », renvoyant à la fois à l'ivresse, et au sens du toucher qui sera bientôt dérégulé : il apporte un caractère concret, par la syllepse de sens du verbe, tout en renforçant le caractère insatiable du regard que porte le poète sur la passante. La crispation du buveur ne fait qu'en renforcer le caractère assoiffé : le regard est usé, fatigué, blasé, et l'événement nouveau, exceptionnel, est pris comme une drogue. Seulement, comme toute drogue, celle-ci n'est prise que pour une excitation temporaire, et surtout : pour un plaisir solitaire. La métaphore apposée à l'œil est curieuse : il est comparé à un « ciel livide ». Or, cette épithète est ambiguë : elle renvoie à la pâleur, à quelque chose de malade, ou en mauvais état. Certes le poème montre une femme endeuillée, mais l'échange est ici une consommation, face à quelqu'un qui ne regarde pas le poète. Son œil, s'il est livide, est un regard aveugle - comme l'ensemble de la passante semble l'être, aveugle et sourde au monde.

Le dialogue entre les deux individus est impossible, et souligne la fugacité de la rencontre. Le premier vers du premier tercet, au rythme extrêmement régulier mais à la ponctuation émotive saturée (suspension, exclamation) signale une rencontre impossible dans cet espace collectif qu'est la rue : il y a une « cristallisation »⁹³ problématique. Normalement, une tradition érotique fait de la promenade un *topos* de la rencontre amoureuse : or, du fait du bruit, de la vitesse, du monde, la passante ne peut pas devenir une promeneuse singulière. Si sa figure crée la « distinction sublime » dont parlait Baudelaire précédemment, on remarque qu'il n'est jamais question de lenteur dans les deux premiers quatrains. Cette femme est admirée par le poète, mais elle ne marche pas lentement - au contraire même - ; seul le poète est immobile. Tout isolement entre les deux « amants » est impossible du fait même du cadre de la ville. Le deuil de la femme est en arythmie : il est insuffisant à ralentir l'activité alentour, dont le poète est prisonnier. Son regard est pris par le mouvement perpétuel de la rue, qui ne fait de la femme qu'un « éclair ».

Ce que le poème montre, c'est bien une solitude impossible pour le poète : une solitude intérieure qui serait un oubli du monde extérieur, permettant de contempler la femme comme un objet de beauté, stable ; ou une solitude extérieure, un isolement – le rêve d'un « ailleurs » que le poète annule immédiatement par le cri lyrique « trop tard ! ». L'expérience du regard, de

⁹³ Pour reprendre l'expression de Stendhal dans *De l'Amour*.

la contemplation, est impossible dans cette ville en mouvement, car les sens sont toujours sollicités : c'est parce que le poète est dans un bruit « assourdissant » qu'il ne peut profiter du monde. L'accélération du monde empêche même la cristallisation amoureuse, séparant les individus les uns des autres.

Sans ce sonnet pour en rappeler le souvenir, cette rencontre est vouée à l'oubli. Nous n'avons aucune description de la femme, sinon son statut d'endeuillée : nul détail, nulle reconnaissance possible ; une simple reconnaissance sociale qui a permis la distinction dans l'espace public. L'idéal de cette « jambe de statue » n'est qu'un cliché, empêchant une expérience du regard : l'idéal esthétique est ici un faux-semblant, comme une maigre consolation d'une expérience érotique impossible. L'expérience amoureuse est pauvre dans cette ville, et le poème est le testament de cette perte de l'expérience. Le sonnet montre le rôle désindividualisant de la foule : on ne peut se remarquer que selon des postures (une « douleur majestueuse », une crispation « d'extravagant »), et non selon des traits. On ne peut que se remarquer, on ne peut plus se voir. L'expérience collective va amener le poète à une expérience négative de la promenade. Et l'expérience de la rue ici présentée n'est qu'une modalité de l'expérience générale de la promenade chez Baudelaire : elle marque le risque d'une impossible subjectivation.

On peut comparer cette expérience de l'impossible contemplation solitaire à celle du Fou dans « le Fou et la Vénus »⁹⁴, qui prend plaisir à regarder la statue d'une déesse, dans un cadre idyllique - un parc, où se promène le narrateur, lui-même satisfait d'une contemplation romantique de la Nature. Il est intéressant de voir le dispositif d'ironie qu'a mis en place Baudelaire au début de ce poème en prose, en multipliant les termes hyperboliques issus du romantisme : il décrédibilise la promenade solitaire de modèle rousseauiste, dans un parc dont la nature est faussée, et dont l'exaltation n'est qu'une accumulation de clichés. En effet, à partir du moment où le promeneur misanthrope croise le Fou, son plaisir est brisé, et il ne fait montre d'aucune empathie à son égard. On voit là une accentuation du phénomène d'indifférence qui semble habiter la promenade collective de la ville moderne : que ce soit la passante, dont l'œil est un « ciel livide », ou le promeneur à la recherche du silence (« l'extase universelle des choses ne s'exprime par aucun bruit »), on comprend que Baudelaire nous montre une expérience négative de la ville. Celle-ci éloigne les gens les uns des autres, développant une « sociabilité froide », et émoussant leurs sens, les rendant avides de silence, épuisant leur sensibilité et les rendant « blasés », pour reprendre Simmel. L'expérience baudelairienne est

⁹⁴ Baudelaire, Charles, «Le Fou et la Vénus », in. *Le Spleen de Paris*, *op. cit.*

l'expérience du blasement. Il y a donc une expérience négative de la ville, dont la promenade urbaine est une preuve : l'insolite est consommé comme une drogue, car elle permet une expérience hors de soi ; expérience qui, cependant, n'est pas à considérer comme un refuge.

2.2. Les « crépuscules » : le temps imposé, le travail cadencé, l'impossibilité de se retrouver.

On peut trouver une autre marque de cette négativité de l'espace urbain, assommant, énervant, et qui suppose une force individuelle sans pareil, dans le diptyque des « Crépuscule », du soir, et du matin. Dans l'édition de 1857, ces deux poèmes sont mis à la suite l'un de l'autre. Dans celle de 1861, ils sont séparés. Nous proposons de les lire comme deux faces d'un même Paris, qui ne dort jamais. Dans « le crépuscule du soir », ce qui frappe est l'isolement du poète.

Recueille-toi, mon âme, en ce grave moment,
Et ferme ton oreille à ce rugissement.⁹⁵

De façon curieuse, là où on présente souvent ce poème comme une célébration de la nuit, l'auteur se tient à l'écart de ce monde, et parle du « rugissement » de la ville : encore un bruit. De plus, il rappelle à la fin du texte la présence des malades moribonds, comme un *memento mori* d'une ville en mouvement pour oublier sa fatalité. Dans les deux poèmes, l'omniprésence du regard frappe le lecteur, et dans le « Crépuscule du soir » plus encore, le dernier distique est cruel de réalisme :

Encore la plupart n'ont-ils jamais connu
La douceur du foyer et n'ont jamais vécu !⁹⁶

Baudelaire renvoie les habitants de la ville à leur solitude, presque ontologique ici. La litanie du peuple de la nuit (voleurs, travailleurs, criminels, prostituées) en marque avant tout l'isolement. Ce bruit incessant n'est qu'un leurre de relations humaines qui ne peuvent jamais être satisfaites d'une vertu : la « douceur », c'est-à-dire l'amour. La rencontre avec la passante s'inscrit dans ce tissu des solitudes.

Le fait que le poète s'adresse à son âme, s'imposant un recueillement, est significatif ici. Loin d'une jouissance de la nuit, il ne se montre pas dupe de la marche du monde. Dans cette

⁹⁵ Baudelaire, « Le Crépuscule du Soir », *Les Fleurs du Mal* {1861}, *La Passion des images*, p.1188

⁹⁶ *ibid.*, p.1189

folie générale du Paris en mouvement, il montre surtout comment l'accélération du monde en empêche la prise en compte des délaissés. Que l'on soit marginal ou bourgeois, si l'on dispose de son temps, alors on croit vivre. Le recueillement du poète n'est guère celui d'un chrétien pris de pitié pour les pauvres : il est la conscience d'une gesticulation qui ne peut vivre que dans l'espace public, sans jamais porter attention à la vie intime. Les individus se révèlent aliénés, pris dans la tourmente d'un espace public, sans jamais pouvoir vivre pour eux-mêmes. D'où cet impératif, à l'âme, du recueillement : le poète seul est la conscience de ce besoin d'isolement, de calme, à l'intérieur du foyer.

Quelque chose de l'ordre de la « parade » apparaît ici. En débutant le poème par « Voici le soir charmant », Baudelaire inaugure une description, qui vaut comme un tableau : il propose donc une démonstration de l'emploi du temps du Paris nocturne, un chrono-type. Or, de cette vision figée du temps employé, le poète montre qu'une même logique s'applique que dans « À une passante » : une ville assourdissante. Les sens ne sont jamais en repos, et le recueillement suppose une force individuelle immense : lui seul permet de considérer les oubliés de la marche du monde. Les individus sont seuls, sans s'en rendre compte, dans l'espace public ; le poète choisit son isolement, pour mieux être à l'écoute et à l'observation des autres. Une tension particulière entre solitude et collectivité est à l'œuvre : elles ont à voir avec une marche du temps dont il est pénible de s'extraire.

Cette marche du temps est tout simplement l'imposition de « rythmes de vie », des rythmes de travail - du travail de chacun, normal ou marginal. Le fait que le poème du soir soit écrit au présent de description, à valeur itérative, est ici à noter : Baudelaire rend compte d'un temps cyclique, de la nuit, qui n'est plus un temps de repos.

On pourrait s'attendre à ce que cette itération continue dans le « Crépuscule du matin ». Or, de façon curieuse, ce poème est écrit à l'imparfait, en majorité. Là où le premier poème forme la description d'une ville, à un temps donné, valant pour éternité, le second - qui clôt en 1861 les « Tableaux Parisiens » - revêt un caractère narratif, comme un événement que le poète prend en charge de décrire. L'ubiquité du regard nous frappe toujours (caserne, chambre, chaumière, hôpitaux, rues, Seine). Cette fois-ci, elle est surprenante car elle semble figer un moment : l'anaphore strophique « c'était l'heure où » place à chaque fois le lecteur dans un nouveau lieu. Le poème précédent l'installait dans un brouhaha où chaque nouvelle image le surchargeait ; ici, bien au contraire, le temps est donné pour s'arrêter dans chaque lieu, dans chaque saynète. Le poète prend le temps de ne pas seulement nous montrer un monde fermé par rapport à ceux qui ne peuvent y participer, mais au contraire une forme d'égalité dans la fatigue entre les citadins.

Le bruit de la ville a disparu, mais c'est celui de ses habitants qui prend le lecteur, et en particulier celui des malades, les seuls à n'avoir jamais arrêté de vivre, dans leur douleur. La saturation du poème précédent a disparu, laissant le temps au regard du poète ne pas se recueillir en lui-même, mais de porter attention sur chacun d'entre eux. Nous aurions ici une des premières expériences d'un regard porté sur l'autre, d'un regard « insatiable du non-moi »⁹⁷, d'une expérience dispersée de la foule, dans ce poème. Ce regard porté sur chacun des habitants donne une grande empathie au regard poétique : les comparaisons, surprenantes à chaque fois (« comme un visage en pleurs que les brises essuient, / l'air est plein du frisson des choses qui s'enfuient » ; « comme un sanglot coupé par un sang écumeux / le chant du coq au loin déchirait l'air brumeux »), montrent surtout la profonde mélancolie, le sentiment de finitude, qui emplit la capitale. Sentiment qui était impossible à saisir dans la ville en mouvement, et que le réveil de celle-ci, comme en pause, permet de saisir.

Avec cet usage de l'imparfait est produit le récit unique d'un regard du poète sur sa ville. Le temps du passé, ici, montre quelque chose de révolu, comme en arrière-plan de ce que la ville donne comme image d'elle-même, en mouvement, par la suite. Or, cette expérience pleine de *pathétique* dans le réalisme - car aucun personnage de cette histoire n'est extraordinaire, bien au contraire - a pour fonction de montrer de quoi est capable un regard attentif aux autres, dans un espace propice à cette attention. Ici, on perçoit un des rapports de Baudelaire à la vie moderne, et au réalisme. Pour reprendre les analyses de Ryusuké Ébiné :

Le « goût décidé pour la réalité, la réalité moderne » est, pour lui, déjà un « bon symptôme »⁹⁸. Mais il rompt naturellement avec les réalistes qui ne s'appliquent, tant dans la peinture que dans le roman, qu'à observer exactement la société moderne très souvent triviale. « Tableaux parisiens » voient l'hybridation du réel et du rêve : la représentation fidèle de la réalité est inacceptable même si elle n'étouffe pas complètement l'expression spontanée du tempérament.⁹⁹

⁹⁷ Macé, Marielle, conférence au Collège de France, séminaire d'Antoine Compagnon, *Baudelaire, moderne et antimoderne*, 20 mars 2012. <https://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/seminar-2012-03-20-17h30.htm>

⁹⁸ Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes*, t.II, ed. Cl. Pichois, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, p.739

⁹⁹ Baudelaire et l'école réaliste : la liberté créatrice et son danger – Ryusuké Ébiné, *Baudelaire et les formes poétiques*, textes réunis et présentés par Yoshikazu Nakaji, PUR, « La Licorne », 2008.

Le mouvement perpétuel rend aveugle, en même temps qu'il rend sourd ; et là où l'usage de stupéfiants (la stupéfaction face à la passante) est une échappatoire excitante, mais fragile, peut-être le silence du monde permettrait-il de renouer un peu avec son humanité. Le cœur d'un mortel ne change pas ; la ville change, trop vite. Et ce décalage entre le monde et soi-même cause la souffrance de Baudelaire : ses sens n'ont jamais le temps de s'épancher, tant ils sont toujours demandés, requis. Jamais d'attention possible, sinon dans les instants volés de solitude - ceux-là même racontés dans « Le Cygne ».

Il est significatif, même, que ces états permettent justement de transformer ce que l'on voit en une allégorie (celle de « l'aurore grelottante en robe rose et verte », celle de la passante endeuillée) : de la contemplation naît le symbole, dans la poésie baudelairienne ; et ce passage à l'allégorie suppose une force de tempérament exceptionnelle. Car il faut s'octroyer ce temps de contemplation, d'arrachement hors du Temps, dont la ville nous tient prisonnière par les sens. On voit ici un point de vue élitiste : Baudelaire ne renonce jamais à l'idée que ceux qui n'ont pas de vrai tempérament ne sont pas dignes de faire des œuvres. « C'est ainsi que dans *Puisque réalisme il y a*, où est défendue la notion réaliste de *sincérité*, il insiste en même temps sur le caractère surnaturel de la poésie »¹⁰⁰ :

La Poésie est ce qu'il y a de plus réel, c'est ce qui n'est complètement vrai que dans *un autre monde*.

Ce monde-ci, - dictionnaire hiéroglyphique.¹⁰¹

La poésie naîtra de cette possibilité d'observer le monde comme en pause : non pas à l'écart du monde, ou en refus de celui-ci ; simplement par la force d'une individualité capable de se tenir face à l'aliénation du monde. Les mots de Stierle sont ici éclairants, à propos des "Tableaux Parisiens" :

Une fois seulement, la situation du poème contient une référence historique et politique précise. Dans « Le Cygne », le croisement du nouveau Carrousel, achevé depuis peu comme un lieu de manifestation pour la splendeur impériale de Napoléon III, est riche d'évocations politiques, bien que la mélancolie du sujet lyrique, qui est soudainement assailli par ses souvenirs

¹⁰⁰ *ibid.*

¹⁰¹ Baudelaire, *Œuvres complètes*, T. II, *op. cit.*, p.59

de l'ancienne cité, est peut-être moins une mélancolie politique qu'un sentiment d'aliénation qui va bien plus loin qu'une conscience politique¹⁰².

Reste à trouver une posture pour le regarder sans être gêné, harangué, soumis à sa marche. En ce sens, le dandysme et la flânerie sont des états de résistance...

3. Retrouver son prochain : l'expérience amoureuse dans la ville nouvelle.

3.1. Renouveler le topos.

L'exemple de Baudelaire atteste de la difficulté pour un individu de s'affirmer au sein d'un espace social qui l'étouffe. La littérature, chez Baudelaire, marque cette tentative de compréhension de la foule inaccessible : en multipliant les expériences négatives du Paris nouveau, la poésie baudelairienne affiche l'isolement du poète ; actif comme passif.

La rencontre qui ne peut se produire avec la passante du poème éponyme rend compte finalement, d'une difficulté du monde contemporain : celle de la rencontre amoureuse. Nous le savons, cette rencontre obéit à un schéma topique. Or, le cadre de la rencontre empêche celle-ci d'avoir lieu : la rue assourdissante ne peut faire advenir l'amour, dont le cadre érotique habituel reste un lieu bucolique. Baudelaire n'est pas le seul à avoir rendu perceptible cette inactualité de l'amour dans la ville nouvelle : le nouveau cadre suppose de nouvelles expériences. C'est pourquoi l'on peut interroger les essais des romanciers à renouveler le schéma de la rencontre amoureuse. Dans un premier temps, nous aimerions nous concentrer sur la permanence d'une structure, c'est-à-dire la rencontre amoureuse comme isolement heureux de la foule, faisant de la promenade un moment euphorique à l'intérieur de l'intrigue. Nous en trouvons un exemple significatif lors de la rencontre entre Denise et Octave aux Tuileries, dans *Au Bonheur des Dames*.

¹⁰² Only once, the situation of the poem is given a precise historical and political reference. In "Le Cygne" ("The Swan") the crossing of the *nouveau Carrousel*, finished only recently as a place of manifestation for the imperial splendour of Napoleon III, is rich in political evocations, although the melancholy of the lyrical ego, who suddenly is assailed by his memories of the old city, is perhaps less a political melancholy than a sentiment of alienation which goes far beyond political consciousness Stierle, Karlheinz, The Paris of Zola: Real Presences and Mythic Horizons, in *Caliban. French Journal of English Studies*, 2009. {trad. Édouard Bourdelle}.

3.1.1. Au Bonheur des Dames, la « vraie » rencontre aux Tuileries.

Cette rencontre, si elle n'est pas la première dans les faits, est la première dans l'histoire d'amour des deux protagonistes. Ce détail est important, car la toute première rencontre, chronologiquement, a lieu dans un cadre strictement urbain, et correspond à une expérience dysphorique : la rencontre ne fonctionne que sur l'apparence et la posture, selon des principes stigmatisants. Ceux-ci permettent immédiatement d'exclure Denise du groupe (« un coup d'œil oblique » l'assimilerait presque à une promeneuse, transformant la relation amoureuse en relation tarifée) ; ils permettent aussi de tout de suite distinguer Octave dans un cadre de domination : les attributs d'Octave font de lui le patron, le regard qu'il porte sur Denise provoque un « malaise » sur la jeune fille : comme si le regard du patron était le même que celui des employés : la relation est asymétrique, chacun vivant à son propre rythme. Denise s'arrête sur tous les détails, est éperdue ; Octave va selon sa routine. Tous les éléments font de cette rencontre un échange, sans communication, avec une brièveté qui ne permet pas la rencontre amoureuse. Il y a reconnaissance des statuts (Octave se distingue) ; pas des cœurs. En effet, lors de son premier jour, Denise rencontre Octave, sans se rendre compte de qui il s'agit :

Les commis entraient toujours. Maintenant, Denise les entendait plaisanter, quand ils passaient près d'elle, en lui jetant un coup d'œil oblique. Son embarras grandissait d'être ainsi en spectacle, elle se décidait à faire dans le quartier une promenade d'une demi-heure, lorsque la vue d'un jeune homme, qui arrivait rapidement par la rue Port-Mahon, l'arrêta une minute encore. Évidemment, ce devait être un chef de rayon, car tous les commis le saluaient. Il était grand, la peau blanche, la barbe soignée ; et il avait des yeux couleur de vieil or, d'une douceur de velours, qu'il fixa un instant sur elle, au moment où il traversa la place. Déjà il entra dans le magasin, indifférent, qu'elle restait immobile, toute retournée par ce regard, emplies d'une émotion singulière, où il y avait plus de malaise que de charme. Décidément, la peur la prenait, elle se mit à descendre lentement la rue Gaillon, puis la rue Saint-Roch, en attendant que le courage lui revînt.

C'était mieux qu'un chef de rayon, c'était Octave Mouret en personne.¹⁰³

La rencontre amoureuse des Tuileries marque un moment de renouveau, qui vaut à Denise la seconde chance dans le grand magasin : on y trouve un moment privilégié de résistance aux rythmes de la grande ville, mise en scène par Zola. Le romancier fait du jardin des Tuileries le lieu d'une nature isolée de la grande ville, le lieu d'une nature à l'écart, et

¹⁰³ Zola, *Au Bonheur des Dames*, II, ed. S. Guermès, Paris, Librairie Générale Française, 1998, p.77.

reprend le schéma arcadien de l'amour pur dans le cadre des rencontres amoureuses pastorales traditionnelles. Nous ne sommes pas très éloignés du procédé de Daudet, dans l'invention d'une nature parallèle à la ville, mais la dramaturgie de la scène est moins volontariste. En effet, la scène est davantage inscrite dans le monde contemporain : chez Daudet, nous avons une mise en scène de la nature comme refuge. Ici au contraire, Zola joue d'un glissement insensible vers la rencontre arcadienne, avec un effet de chute finale qui crée la surprise :

Un soir, comme elle se dirigeait vers les marronniers, elle resta saisie : à quelques pas, marchant droit à elle, il lui semblait reconnaître Hutin. Puis, son cœur battit violemment. C'était Mouret, qui avait dîné sur la rive gauche et qui se hâtait de se rendre à pied chez madame Desforges. Au brusque mouvement que fit la jeune fille pour lui échapper, il la regarda. La nuit tombait, il la reconnut pourtant.

— C'est vous, mademoiselle.

Elle ne répondit pas, éperdue qu'il eût daigné s'arrêter. Lui, souriant, cachait sa gêne sous un air d'aimable protection.

— Vous êtes toujours à Paris ?

— Oui, monsieur, dit-elle enfin.

Lentement, elle reculait, elle cherchait à saluer, pour continuer sa promenade. Mais il revint lui-même sur ses pas, il la suivit sous les ombres noires des grands marronniers. Une fraîcheur tombait, des enfants riaient au loin, en poussant des cerceaux.

— C'est votre frère, n'est-ce pas ? demanda-t-il encore, les yeux sur Pépé.

Celui-ci, intimidé par cette présence extraordinaire d'un monsieur, marchait gravement près de sa sœur, dont il tenait la main :

— Oui, monsieur, répondit-elle de nouveau.

Elle avait rougi, elle songeait aux inventions abominables de Marguerite et de Clara. Sans doute, Mouret comprit la cause de sa rougeur, car il ajouta vivement :

— Écoutez, mademoiselle, j'ai des excuses à vous présenter... Oui, j'aurais été heureux de vous dire plus tôt combien j'ai regretté l'erreur qui a été commise. On vous a accusée trop légèrement d'une faute... Enfin, le mal est fait, je voulais seulement vous apprendre que tout le monde, chez nous, connaît aujourd'hui votre tendresse pour vos frères...

Il continua, fut d'une politesse respectueuse, à laquelle les vendeuses du Bonheur des Dames n'étaient guère habituées de sa part. Le trouble de Denise avait augmenté ; mais une joie inondait son cœur. Il savait donc qu'elle ne s'était donnée à personne ! **Tous deux gardaient le silence, il restait près d'elle, réglant ses pas sur les petits pas de l'enfant ; et les bruits lointains de Paris se mouraient, sous les ombres noires des grands arbres.**

— Je n'ai qu'une réhabilitation à vous offrir, mademoiselle, reprit-il. Naturellement, si vous désirez rentrer chez nous...

Elle l'interrompit, elle refusa avec une hâte fébrile.

— Monsieur, je ne puis pas... Je vous remercie tout de même, mais j'ai trouvé ailleurs.

(...) Il se tournait, tâchait de distinguer ses traits, dans la nuit grandissante. Elle semblait toujours la même, vêtue d'une robe simple, le visage doux ; mais, de cet effacement modeste, montait un parfum pénétrant dont il subissait la puissance. **Sans doute, cette petite s'était faite à l'air de Paris, la voilà qui devenait femme, et elle était troublante, si raisonnable, avec ses beaux cheveux, lourds de tendresse.**

(...) Cependant, ils continuaient de se promener côte à côte, ils débouchèrent enfin, vers la rue de Rivoli, dans une allée où il faisait jour encore. Au sortir de la nuit des arbres, ce fut comme un brusque réveil.¹⁰⁴

Cette rencontre amoureuse entre Denise et Octave propose une promenade heureuse face aux promenades épuisantes à l'intérieur du Bonheur des Dames. Elle est l'illustration de cette différence de rythmes propre à la grande ville : il fait encore jour rue de Rivoli, quand la nuit tombe dans le jardin. Zola illustre parfaitement la capacité de la ville nouvelle à devenir un réseau, c'est-à-dire à permettre la communication entre l'espace naturel et l'espace urbain. On pourrait croire, au vu de la chute, que Zola tend à montrer l'inverse, que la nature est parvenue à se faire « refuge » contre la ville ; cependant, le glissement est insensible, et n'a été l'objet d'aucune dramaturgie, au sens où l'auteur ne souligne pas au début de cette rencontre que la ville a disparu. La naissance de la relation amoureuse a fait oublier le monde extérieur aux amants, et le cadre naturel du jardin public en a autorisé l'avènement littéraire.

3.1.2. L'urbanité naturalisée.

Paradoxalement, alors qu'il en a été un des plus violents pourfendeurs¹⁰⁵, Zola ici atteste la réussite du projet des promenades publiques : « relation à la ville, visées hygiéniques et mise en scène de la Nature »¹⁰⁶ étaient les éléments des ingénieurs des jardins. Or, Denise va se promener pour les deux dernières raisons : le repos et profiter de la nature. Elle recherche un rythme naturel. Or, le glissement insensible de la ville vers la nature est lui-même un produit architectural. Pour reprendre Chiara Santini :

¹⁰⁴ *ibid.*, VII, p.266-269.

¹⁰⁵ Santini, *Adolphe Alphand, op. cit.* p. 209.

¹⁰⁶ *ibid.*, p.221.

Le premier élément remarquable est la continuité, à la fois matérielle et visuelle, entre la voie publique et le jardin. Bien que fermé par des grilles, celui-ci n'est pas appréhendé comme un espace retranché de la voirie.¹⁰⁷

Ainsi la surprise des amants est-elle aussi conditionnée par l'aménagement spécifique du réseau végétal et urbain. Ils sont surpris par les lumières, mais ne se sont pas rendus compte spatialement qu'ils quittaient le lieu. Là où Daudet proposait un espace utopique d'un autre Bois, qui serait une forêt vierge, Zola rend compte d'un espace réaliste, qui glisse vers le topique, motivant la rencontre littéraire.

Cette rencontre permet au romancier de créer ainsi une opposition entre le rythme naturel et le rythme urbain ; ce n'est que dans ce rythme naturel que Denise peut retrouver du repos. Car, cette dichotomie révèle la différence entre un rythme libre et un rythme imposé. La peur initiale de Denise à trouver Hutin dans le jardin accentue cette vision du réseau, car l'individu honni de l'espace public apparaît dans l'espace intime. Cette crainte de voir le personnage est aussi significative de la valeur de refuge que représente le jardin pour Denise. Hutin symbolise la discipline et le rythme collectif qui lui est propre : ce que Jean-Claude Schmitt nomme la « mesure, quand il rappelle

l'opposition entre *rythme* et *mesure* qui va perdurer un long temps du XXe siècle : l'un serait du côté de la vie, de l'expérience (*Erlebnis*), du vécu et de la subjectivité ; l'autre du côté de la régularité abstraite et mécanique, celle du métronome ou du tic-tac de l'horloge.¹⁰⁸

Cette insistance sur le rythme naturel contribue aussi à la différence de points de vue sur Denise, entre Mouret et le lecteur. Il peut paraître surprenant que la réflexion de Mouret se porte sur l'adaptation de Denise à la grande ville (« cette petite s'était faite à l'air de Paris »), quand le lecteur a justement l'expérience contraire : Denise souffre dans l'espace parisien. Le regard de Mouret est un regard plastique : il regarde la jeune fille comme une femme, et son désir s'exprime avant tout. Cependant, la discussion a révélé le progressisme de l'héroïne. En réalité, Denise, dans la discussion, s'est révélée être une personne qui réfléchit, une observatrice pertinente du monde alentour : une promeneuse, au sens premier du terme – et non une

¹⁰⁷ *ibid.* p.222.

¹⁰⁸ Schmitt, Jean-Claude, *Les Rythmes au Moyen-Âge*, « Introduction », Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Histoires », 2018.

« promeneuse » au sens métaphorique ; cette observation était visible dès leur première rencontre, puisqu'elle avait distingué tous les détails qui rehaussaient Mouret, mais c'est seulement maintenant, par l'intermédiaire du personnage masculin, que le changement s'opère : d'un personnage qui subit Paris et qui subit son isolement, Denise est devenue un personnage qui analyse Paris, et qui s'en tient à distance. La promenade opère donc la transformation du personnage, car elle établit un rapport d'égalité entre les deux protagonistes, décisif pour la suite.

La scène est d'autant plus symbolique qu'elle marque un moment hors du temps, et que les deux personnages ne se promènent pas comme d'habitude. Le grand magasin est conçu comme une promenade dans un panorama, c'est-à-dire une déambulation devant des marchandises offertes en spectacle : la stratégie de Mouret, dans le roman consiste à pousser les femmes à la consommation ; la foule du grand magasin, souvent signalée, a pour but de renforcer l'ivresse consommatrice des femmes qui s'y trouvent. La plupart d'entre elles se promènent d'un pas lent dans le magasin, et le but du propriétaire est d'augmenter la cadence. Du côté des vendeuses, une journée au Bonheur des Dames est un parcours du combattant, où la promenade des clientes amène à l'épuisement : Zola le rappelle incidemment, le comportement de Mouret aux Tuileries est inhabituel.

3.1.3. Eurythmie du couple.

Tout est donc mis en scène pour faire de cette rencontre aux Tuileries un moment clef du roman. Cette promenade est un espace clos, où la peur d'être observé est abolie ; un espace sûr, et familier, qui met les deux personnages à l'écart de Paris : les bruits de la ville disparaissent, le Jardin permet de respirer dans une ville étouffante pendant le mois de Juillet, et quand les deux amants sortent, la rue de Rivoli les « réveille ». Le parc a formé l'espace d'un songe, où la différence sociale a été abolie entre le patron et l'ouvrière pour ne laisser parler que l'égalité des cœurs. À l'intérieur de l'espace parisien, Zola crée une pause entre ville et nature, afin de permettre la concentration de l'échange entre les deux interlocuteurs.

Cet échange est d'autant plus intéressant que l'auteur souligne l'oubli du monde extérieur, à travers un détail qui nous intéresse particulièrement : le rythme de la marche. Il est significatif, en effet, qu'une journée au Bonheur soit épuisante par sa vitesse : il faut marcher tout le temps, et ne laisser aucun temps pour soi. Mouret règne en maître sur ce rythme d'usine, où même un gardien fait sa promenade pour s'assurer du bon rythme des ouvrières : il règne dans la grand magasin un rythme disciplinaire. Dans le parc, la rencontre amène d'abord Mouret

à revenir sur ses pas : marquer un arrêt est inhabituel de sa part. Il faut bien comprendre, en se rappelant la scène de *La Parure*, que cet arrêt de Mouret, s'il est motivé par l'enjeu moral de la réhabilitation de l'employée, est très surprenant si l'on se réfère au caractère rituel des rencontres en jardin public. La scène érotique est d'abord une scène de reconnaissance, motivée par un schéma de réparation de la réputation de Denise. Elle ne devient une scène érotique que parce qu'elle s'installe dans le temps long de la conversation. On quitte la stricte interaction rituelle du patron à l'ouvrière pour aller vers un échange. Or, cet échange n'a lieu que grâce à un personnage : dans le parc, le rythme de la marche n'est dicté ni par Mouret ni par Denise ; mais par l'enfant.

Or, ce rythme est lent, et Zola le souligne : « il restait près d'elle, réglant ses pas sur les petits pas de l'enfant ». Mouret, l'homme pressé, se soumet à un rythme lent. Paradoxalement, un enfant lui impose un autre rythme, et l'amène à discuter avec une employée, à l'écouter, et à l'observer : loin de la promenade propre à la ville nouvelle, qui amène les individus à se jauger, cette promenade est celle d'un échange, d'une communication. Ce n'est plus l'apparence du patron qui agit sur l'employée, c'est la conversation de la jeune femme qui charme l'interlocuteur. Il y a ici un échange, qui se fait au-delà des apparences, et qui se construit donc sur des personnalités, pour reprendre la terminologie de Sennett : c'est-à-dire que la rencontre amoureuse offre le moment d'un échange authentique entre les protagonistes. L'homme public n'est plus un homme public qui existe pour lui seul, il est ici dans une triade matrimoniale. Le cadre idyllique de la promenade favorise cette authenticité, puisqu'ici Zola reprend un imaginaire associant la nature à des valeurs morales bénéfiques. Finalement, l'espace du jardin permet de rétablir un cadre enchanté, une forme de renouveau qui agirait par « compensation », pour reprendre les termes de Jean-Pierre Le Dantec :

Selon la loi de la « compensation », décrite par Ralph Waldo Emerson, elle {l'humanité} doit composer avec la nostalgie de cet éloignement {de la nature sauvage} qui est *aussi* une perte. Dès lors, la vogue actuelle du jardinage et de l'art des jardins trouve une explication voisine de celle proposée par Joachim Ritter concernant la naissance du paysage en Occident : ce philosophe avance en effet que cette émergence, comme celle de l'art en tant qu'activité spécifique, plus généralement, est venue en quelque sorte « consoler » les aristocrates esthètes européens de la perte de leur lien organique avec la Nature, perte résultant du « désenchantement » de cette dernière, selon l'image fameuse de Max Weber.¹⁰⁹

¹⁰⁹ Le Dantec, Jean-Pierre, « régulier, naturel ou sauvage, mais toujours artificiel », *Jardins*, Catalogue de l'exposition au Grand Palais, Paris, Éditions de la RMN, 2018, p.244.

3.1.4. Un coup de foudre pleinement romanesque.

L'autre détail intéressant de cette conversation est son évolution. La discussion permet aux personnages de se révéler l'un à l'autre. Zola use des stratagèmes romanesques pour en accélérer la fluidité, et le cadre de la promenade permet d'assurer le passage immobile du dialogue au discours direct, aux propos rapportés au discours indirect, puis à la conversation mêlée aux pensées du discours indirect libre :

(...) Il se tournait, tâchait de distinguer ses traits, dans la nuit grandissante. Elle semblait toujours la même, vêtue d'une robe simple, le visage doux ; mais, de cet effacement modeste, montait un parfum pénétrant dont il subissait la puissance. **Sans doute, cette petite s'était faite à l'air de Paris, la voilà qui devenait femme, et elle était troublante, si raisonnable, avec ses beaux cheveux, lourds de tendresse.**

Le regard nouveau de Mouret est retranscrit progressivement par ce procédé du discours indirect libre, selon une technique qui est celle de la littérature panoramique. On le voit, le pittoresque s'est déplacé, même s'il a changé d'objet : d'abord, une présentation de l'observateur, puis une description de l'objet analysé, puis une description de l'effet de cet objet sur l'observateur, qui amène à une interprétation, rendue au discours indirect libre. Le romancier utilise le même schéma qu'un observateur à la première personne, et use du discours indirect libre pour assurer la transition scripturale entre la pensée et la distance narrative. Cette progression vers les pensées assure l'illusion de simultanéité de la marche et de la conscience : la progression spatiale correspond à la progression intérieure du personnage. L'usage des discours, et en particulier celui du discours indirect libre, permet d'affirmer la fluidité de la marche de la promenade.

La promenade est donc un outil romanesque pratique, puisqu'elle permet d'assurer le passage d'un type de parole à un autre, sans brusquer : entendue nécessairement comme dynamique, elle implique aussi une attention aux sens : ici la vue (il « tâche de distinguer les traits »), l'odorat (« le parfum pénétrant »), sont autant d'éléments qui assurent la réussite de la promenade : sauf que le pittoresque est un objet d'amour, au lieu d'un objet inanimé.

Dans cette contemplation de l'être aimé, il est tout à fait logique que le silence perdure. À la fin, les amants marchent en silence l'un à côté de l'autre, n'ayant rien à se dire. Ce silence est intéressant : la conversation portait sur des personnages du roman. Dans un cadre romanesque, la promenade est un prétexte à une explication à cœur ouvert entre les deux

protagonistes. Elle a donc une fonction narrative : elle permet de relancer l'intrigue, et d'assurer le retour de Denise au Bonheur des Dames, en même temps qu'elle lance l'intrigue amoureuse. La fin silencieuse pourrait être vue comme négative (les deux amants n'ont rien à se dire) : il n'en est rien. Les deux amants, une fois les conversations superficielles traitées, et dans l'ensemble des malaises révélés, ne se parlent pas pour ne pas se froisser ; leur trouble est présent, et Zola est parvenu à défaire le rituel d'interaction pour en faire une scène d'émotions pures. En effet, nous avons eu accès au trouble intérieur de Mouret, par l'intermédiaire du discours ; nous avons accès au trouble intérieur de Denise, grâce au point de vue de Pépé : il note la main « brûlante » de sa sœur, signe suffisant de la passion. Le silence se comprend grâce aux signes corporels, et achève de faire de la promenade un renouveau de la promenade érotique, où la communication se fait par le corps, selon le schéma de la première rencontre établi par Jean Rousset¹¹⁰.

Le silence contribue au cadre de l'échange authentique, qui permet aux personnages d'être construits comme ayant une personnalité sincère : ils ont tous les deux une connotation positive, à partir de cette promenade. Grâce à lui, Zola montre la pudeur des deux amants, et apporte une empathie nouvelle à l'égard du personnage de Mouret, beaucoup plus complexe qu'il n'y paraissait au début de l'ouvrage : il réaccorde à Mouret l'empathie que nous avons pour lui dans *Pot-Bouille*, et permet au protagoniste de se retrouver, et à nous, lecteurs, de retrouver ce personnage arriviste mais si attachant que nous avons suivi dans son ascension. Il rétablit une cohérence au personnage, dans le personnel du roman.

La promenade, a donc une triple fonction narrative, psychologique et symbolique : elle sert à signaler la concentration d'un couple sur lui-même, Zola proposant une image matrimoniale idéale, dans ce couple avec l'enfant, programmatique de la fin heureuse de ce roman. La rencontre amoureuse offre donc la possibilité d'un *ralentissement* ; ralentissement qui aboutit à une prise de conscience de la part des personnages du roman ; Zola propose donc un espace favorable à la construction du personnage au sein de l'intrigue romanesque. (Denise souffre elle aussi d'un rythme effréné au travail, dans la foule du Grand Magasin, qui l'amène à « craquer »).

¹¹⁰ Rousset, Jean, *Leurs yeux se rencontrèrent*, Paris, Corti, 1981.

4. Se perdre en soi-même : la promenade comme refuge.

4.1. Du « vide au cœur de la plénitude » à la « plénitude née du vide »¹¹¹.

Plusieurs personnages de nos romans et nouvelles illustrent un changement paradigmatique de la perception de la ville, et de la temporalité qui lui est propre. Denise, dans *Au Bonheur des Dames*, use de la promenade comme de l'opportunité d'un refuge face à une ville qui va trop vite pour elle. Mais elle n'est pas le seul personnage du cycle zolien à subir la vitesse de la foule : Florent, dans *Le Ventre de Paris*, la subit encore davantage, en particulier lors de ses promenades professionnelles dans les Halles, dont Zola s'ingénie à représenter le « tohu-bohu de paniers, de sacs de cuir, de corbeilles »¹¹², usant de la synecdoque pour mieux signifier la foule des maraîchers et des clients. Pour Florent, la pratique s'est détachée du cadre : cette « promenade » d'abord professionnelle et disciplinaire, n'est pas euphorique puisqu'elle est strictement contrainte. Le personnage ne peut pas vivre à son rythme propre avec ce métier qui lui impose une déambulation réglée et mesurée. La mention du « désert » à la fin de l'extrait frappe : comme nous l'avons vu, le lieu est aménagé pour la foule, et a un intérêt tout autre s'il est désert. Le contraste sert à signifier l'omniprésence de la foule dans l'univers romanesque, en même temps que l'isolement du personnage dans sa propre existence :

C'était toujours par la saline qu'il terminait son inspection ; les caisses de harengs saurs, les sardines de Nantes sur des lits de feuilles, la morue roulée, s'étalant devant de grosses marchandes fades, le faisaient songer à un départ, à un voyage, au milieu de barils de salaisons. Puis, l'après-midi, les Halles se calmaient, s'endormaient. Il s'enfermait dans son bureau, mettait au net ses écritures, goûtait ses meilleures heures. S'il sortait, s'il traversait la poissonnerie, il la trouvait presque déserte. Ce n'était plus l'écrasement, les poussées, le brouhaha de dix heures.¹¹³

La fin de la promenade dans cette description est intéressante : paradoxalement, Florent parvient à instaurer un rythme dans sa mesure, c'est-à-dire à construire une routine qui lui est propre dans la discipline imposée. L'emploi du déictique à l'imparfait, avec l'adverbe temporel « toujours » rend compte de ce rituel personnel. La motivation de cette fin de promenade est à

¹¹¹ Rosa, *Résonance*, *op. cit.*, p.136.

¹¹² Zola, Émile, *Le Ventre de Paris*, III, ed. P. Hamon & M.-F. Azéma, introduction R. Abirached, Paris, Librairie Générale Française, 1997, p.228.

¹¹³ *ibid.*

interroger : elle lie la promenade à un songe, celui d'un voyage. La promenade, en sa fin, se mue en une rêverie silencieuse dans laquelle se mure le promeneur pendant l'après-midi : l'imagination devient un refuge intérieur pour le héros.

L'imagination aussi permet à Claude et Christine de se réfugier dans Paris. Dans *L'Œuvre*, ils souffrent aussi de la foule. Christine n'est pas parisienne, et ne parvient pas à s'adapter à la ville qui l'effraie. Il est significatif qu'ils trouvent un refuge à l'île Saint-Louis, un « coin de campagne » pour mieux échapper à cette foule parisienne, coin annonciateur de leur exil en banlieue :

Comme ils arrivaient au pont Saint-Louis, il dut lui nommer Notre-Dame qu'elle ne reconnaissait pas, vue ainsi du chevet, colossale et accroupie entre ses arcs-boutants, pareils à des pattes au repos, dominée par la double tête de ses tours, au-dessus de sa longue échine de monstre. Mais leur trouvaille, ce jour-là, ce fut la pointe occidentale de l'île, cette proue de navire continuellement à l'ancre, qui, dans la fuite des deux courants, regarde Paris sans jamais l'atteindre. **Ils descendirent un escalier très raide, ils découvrirent une berge solitaire, plantée de grands arbres ; et c'était un refuge délicieux, un asile en pleine foule, Paris grondant alentour, sur les quais, sur les ponts, pendant qu'ils goûtaient au bord de l'eau la joie d'être seuls, ignorés de tous.** Dès lors, cette berge fut leur coin de campagne, le pays de plein air où ils profitaient des heures de soleil, quand la grosse chaleur de l'atelier, où le poêle rouge ronflait, les suffoquait et commençait à chauffer leurs mains d'une fièvre dont ils avaient peur.

Pendant, jusque-là, Christine refusait de se laisser accompagner plus loin que le Mail. Au quai des Ormes, elle congédiait toujours Claude, comme si Paris, avec sa foule et ses rencontres possibles, eût commencé à cette longue file de quais, qu'il lui fallait suivre.¹¹⁴

Encore une fois, il est significatif que Paris soit allégorisé dans cet extrait, la ville étant par juxtaposition associée à la foule qui la constitue. L'allégorie sert à valoriser l'isolement du couple, qui considère la ville comme un objet distant : en faire un personnage à part trahit aussi l'incapacité pour Christine à s'y adapter, à se plonger dedans. Il faut échapper à Paris. L'intérêt du refuge est qu'il soit naturalisé, au point tel qu'il est programmatique du futur des amants, en même temps qu'il est un espace de rêverie : en effet, ils transforment la berge en un coin de campagne. L'usage de la métaphore ici est important, car il souligne la réalité exclusive et

¹¹⁴ Zola, *L'Œuvre*, ed. H. Mitterand, préface B. Foucart, Paris Gallimard, coll. « Folio Classique », 1983, p.126-129

intérieure du couple, à l'écart de la vie parisienne. Ils vivent dans leur monde, en transformant le paysage au gré de leur désir : la promenade est ici aussi associée à la rêverie, comme une échappatoire au monde réel.

4.2. Se marginaliser pour s'approprier la ville ?

Il est un autre rêveur, qui parvient à se sauver d'un Paris qui n'autorise plus la rêverie : Anatole finit comme un personnage heureux de son sort à la fin de *Manette Salomon* en étant gardien au Jardin des Plantes, dont la description finale achève d'en faire un lieu à part, lieu clos qui protège le bohème du rythme de Paris :

Peu à peu, il s'abandonne à toutes ces choses. **Il s'oublie, il se perd à voir, à écouter, à aspirer. Ce qui est autour de lui le pénètre par tous les pores, et la Nature l'embrassant par tous les sens, il se laisse couler en elle, et reste à s'y tremper.** Une sensation délicieuse lui vient et monte le long de lui comme en ces métamorphoses antiques qui replantaient l'homme dans la Terre, en lui faisant pousser des branches aux jambes. Il glisse dans l'être des êtres qui sont là. Il lui semble qu'il est un peu dans tout ce qui vole, dans tout ce qui croît, dans tout ce qui court. Le jour, le printemps, l'oiseau, ce qui chante, chante en lui. Il croit sentir passer dans ses entrailles l'allégresse de la vie des bêtes ; et une espèce de grand bonheur animal le remplit d'une de ces béatitudes matérielles et ruminantes où il semble que la créature commence à se dissoudre dans le Tout vivant de la création. Et parfois, dans ce jour du commencement de la journée, dans ces heures légères, dans cette lumière qui boit la rosée, dans cette fraîcheur innocente de matin, dans ces jeunes clartés qui semblent rapporter à la terre l'enfance du monde et ses premiers soleils, dans ce bleu du ciel naissant où l'oiseau sort de l'étoile, dans la tendresse verte de mai, **dans la solitude des allées sans public, au milieu de ces cabanes de bois qui font songer à la primitive maison de l'humanité, au milieu de cet univers d'animaux familiers et confiants comme sur une terre divine encore, l'ancien Bohême revit des joies d'Eden, et il s'élève en lui, presque célestement, comme un peu de la félicité.**¹¹⁵

Encore une fois, la description du Jardin des Plantes est digne d'intérêt, en la comparant avec le texte du *Nabab*. Ici, il n'y a pas de séparation spatiale d'un Éden retrouvé et d'un Jardin galvaudé : cette séparation est temporelle. La rêverie a lieu avant l'ouverture du jardin public. Le même vocabulaire est repris entre les deux textes : cependant Anatole est seul, quand le

¹¹⁵ Goncourt (de), Edmond et Jules, *Manette Salomon*, ed. S. Champeau et A. Goetz, préface de M. Crouzet, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1996, pp.542 et sq.

« vrai Bois » de Daudet était un autre espace public. Les Goncourt renversent l'usage du Jardin des Plantes, pour faire de l'appropriation du lieu du promenade un refuge de l'intériorité. Anatole est à rapprocher de ce que Pierre Pachet écrit à propos de Nerval :

Avec lui {Nerval}, on voit pour la première fois ce qu'est une promenade dans Paris : à la fois une promenade dans la réalité, et un voyage dans son propre esprit¹¹⁶

L'omniscience de la narration prend en charge cette transcription des sensations du personnage : nous n'avons pas accès à son discours, étant donné que celui-ci s'abolit au profit d'un abandon complet de la conscience.

Le rousseauisme de cet extrait frappe encore davantage : plus qu'une rêverie, c'est une extase dont jouit le personnage, la promenade lui offrant un moment d'oubli exceptionnel, temporel, animal, spatial. Les Goncourt donnent à lire une expérience intérieure, en chargeant le texte d'un imaginaire archaïque et antique qui fait de cet épisode de promenade l'épisode d'un ressourcement. Anatole jouit d'une expérience traditionnelle, que le Romantisme a renouvelé et perpétué¹¹⁷, dans ce hors-lieu qu'est le Jardin des Plantes, et dont nous avons déjà parlé avec Maupassant. Les Goncourt, eux aussi, avec le privilège de la solitude dans ce lieu pourtant public, accentuent la magie propre au lieu, renforçant à la fois sa construction artificielle en même temps que son potentiel merveilleux : l'extase d'Anatole ne peut se produire que dans ce lieu aménagé pour être sublime. En même temps, la place d'Anatole comme gardien du jardin après une vie de bohème, ne fait qu'accentuer sa marginalité et son inadaptation au monde moderne. Le lieu se révèle être véritablement un lieu de « compensation »¹¹⁸, mais ici de manière presque désabusée : refuge idéal de la rêverie, cadre extérieur idoine au refuge intérieur d'une vie passée à côté de la gloire, il montre aussi la violence symbolique des différents aménagements du Second Empire, qui créent des espaces collectifs d'exclusion. Le Jardin des Plantes n'est prêt à l'usage que quand Anatole est seul ; sinon, son seul but d'attraction au public en fait un espace qui réduit le peintre à sa seule fonction salariée : le gardien. La rêverie à Paris, pourtant tant vantée par George Sand, est confrontée à l'impossible écoute de l'intériorité dans le brouhaha continu de la ville. Il est significatif, en effet, que tous nos personnages se tiennent à l'écart de Paris, dans le silence.

¹¹⁶ Pachet, Pierre, art. cité., p.135.

¹¹⁷ Bénichou, *Les Mages romantiques*, op. cit., p.1270.

¹¹⁸ Le Dantec, art. cit.

Outre leur marginalité sociale, leur *habitus* problématique dans une société normée, ainsi que leur inadaptation au monde du travail, leur besoin de calme les rapproche : ils subissent.

Dans un de ses articles, Maupassant nous semble parfaitement illustrer cette marginalisation de la rêverie, la présentant comme anachronique. Cet anachronisme va nous intéresser pour la suite de notre travail ; nous souhaitons l'explicitier auparavant : l'auteur illustre parfaitement l'opposition entre les actifs et les passifs ; entre les affairés, acquis à une sociabilité, et les rêveurs, marginalisés. Cependant, au-delà de cette reprise traditionnelle des actifs opposés aux oisifs, Maupassant change le sens de l'oisiveté. Celle-ci n'en est pas vraiment une : il ne s'agit pas d'une inaction dont on tire un plaisir. Le lecteur est surpris, au contraire, des accents pascaliens de cette mélancolie, rattachant les affaires au fragment du « Divertissement » :

Ce sont des niaiseries peut-être ; mais de ces niaiseries-là est faite la vie des vieilles gens. À Paris, vous vivez si vite que vous n'avez pas le temps de vivre. Je ne sais si tu me comprends bien. Vous ne pensez qu'à vos affaires, à vos sorties. Il ne vous reste pas même le loisir d'être triste, de songer aux choses noires, de sentir s'écouler les heures et de regarder passer les événements, comme on regarde, d'une fenêtre, tomber les feuilles.

Vous avez à peine une pensée pour chaque chose, à peine un regret pour les morts, à peine un souvenir pour les heures finies, à peine une affection qui soit profonde. Le temps vous manque. Il faut être prête pour les visites, ne rien oublier des courses à faire, des commandes et des achats. On descend de fiacre pour monter en tramway, et, quand on peut disposer d'un quart d'heure, on fait un bout de route à pied pour respirer. Puis on rentre en retard, parce qu'on a perdu cinq minutes ici, cinq minutes là. Et, comme on est en retard du matin au soir, on n'a jamais les heures tranquilles qu'il faut pour se souvenir de l'autrefois.

Moi, je me souviens longuement, n'ayant plus à faire que cela.¹¹⁹

L'idée d'un décalage permanent, l'état d'être « en retard du matin au soir » nous semble parfaitement signifier ce rapport à l'accélération que subissent nos personnages : ils sont en décalage. Et la promenade, ce « bout de route à pied pour respirer », est présentée par le romancier comme le théâtre de ce manque. Elle est pensée comme une pause ou un repos, temps pour soi où l'on court le risque d'être isolé.

¹¹⁹ Maupassant, « Souvenirs », *Le Gaulois*, 23 mars 1884.

4.3. L'uniformisation des styles de vie.

4.3.1. Une promenade prescriptive sous le Second Empire.

Finalement, ce qu'indique Maupassant avec ce rythme collectif, dont la foule est un symbole, c'est que la pratique de la promenade tend à s'uniformiser : et cette nouvelle manière de marcher s'impose au détriment des lieux qui la conditionnent. Si la multiplication des épisodes de promenade dans la littérature atteste que celle-ci forme une habitude pour les parisiens, il faut constater que la pratique dans notre période n'est définitivement plus la même que celle du demi-siècle qui précède. La pratique nouvelle est une pratique consommatrice : peu importe le lieu, pourvu qu'on se promène, comme au Bois. Cela révèle un caractère prescriptif de la promenade, dont la puissance normative, pensée au niveau urbain, ne peut que créer des marginaux. L'aménagement du Paris nouveau, s'il est largement défendu et loué pour son progrès scientifique, reste problématique d'un point de vue esthétique : l'aménagement ne s'est pas fait sans heurt ; et un exemple nous semble symptomatique de cette problématique mémorielle au cœur des individus : le jardin du Luxembourg. Pour reprendre les mots de Chiara Santini :

Très impopulaire, le chantier de transformation du Luxembourg fait couler beaucoup d'encre et provoque des pétitions, des rassemblements, des dénonciations parfois virulentes. (...) Ce dernier fait également l'objet d'un grand chantier de remaniement qui contribue à le mettre **au goût du jour** : dans plusieurs endroits les sols sont mis au niveau des nouvelles rues, un jardin pittoresque est aménagé à sud-ouest et la « grotte » voulue par Marie de Médicis est transformée en fontaine décorée d'un long bassin.¹²⁰

Nombreux, comme Victor Fournel, militent en faveur d'un maintien en l'état du Jardin ; pourtant les pouvoirs publics cherchent à l'aménager selon le contemporain, ses goûts et ses usages. Nous n'avons pas à juger cette politique d'aménagement : nous voulons seulement attirer l'attention sur la dimension symbolique de cette atteinte au patrimoine historique. À une époque où la réflexion sur la conservation du paysage était brûlante, l'adaptation à des usages nouveaux d'un lieu chargé d'histoire a de quoi nous interroger. Signe du « présentisme » dont nous avons parlé auparavant, la transformation du Luxembourg nous semble surtout l'indice de la double articulation du rapport des Parisiens à la capitale : ceux-ci ont parfaitement conscience

¹²⁰ Santini, *Adolphe Alphand, op. cit.* p.98. Nous soulignons

de l'épaisseur historique de la ville, et n'acceptent ni l'effacement des traces d'une gloire qui précède, ni l'effacement des usages. Derrière l'aménagement du Luxembourg se cache l'enjeu d'une nouvelle manière de marcher (le Jardin du Luxembourg étant la promenade la plus fameuse de l'Ancien Régime), confirmant le changement de paradigme de la marche publique.

Chiara Santini rend compte parfaitement de cette conscience des promeneurs en les qualifiant de « récalcitrants »¹²¹, et en recensant les réserves et les critiques à l'égard des aménagements des jardins hérités de l'Ancien Régime :

La transformation des quelques promenades et jardins hérités de l'Ancien Régime vaut au préfet et à ses ingénieurs l'accusation de dénaturer, voire de mutiler – par manque de goût et de respect pour la mémoire des lieux – les plus beaux espaces plantés de la capitale. Ces accusations rejoignent, du reste, les opuscules, livres et articles à charge qui blâment les destructions occasionnées par les Grands Travaux et la transformation de Paris en une ville sans histoire. Cette production, qui devient au fil des années une sorte de *topos littéraire* utilisée pour critiquer de façon plus générale l'œuvre d'Hausmann et de son administration, connaît un succès retentissant.¹²²

4.3.2. Menuet, Maupassant : l'impossible adaptation au nouveau monde.

Une nouvelle de Maupassant illustre ce rapport nouveau qu'implique le Second Empire dans la promenade, le rapport au paysage, et le rapport à la ville. Il s'agit de « Menuet », qui montre le fossé générationnel entre les hommes du Second Empire, et ceux de la génération précédente (un vieux couple du XVIII^e siècle). Ici nous intéresse la mise en route de la nouvelle, qui est comme un récit enchâssé, la remémoration d'un misanthrope désabusé auquel le monde ne dit plus rien : un individu marginalisé par la ville nouvelle, et qui entrevoit l'opportunité d'un bonheur perdu dans un souvenir qui agit comme le refuge d'un autre temps.

Dans la nouvelle étudiée, nous avons un lieu de promenade, distribué selon un usage particulier ; et cet usage se modifie au cours du siècle, amenant à un décalage de générations. Nous comprenons que la promenade, en fonction du lieu dans lequel elle se fait, obéit à un usage spécifique, et qu'on ne peut nullement essentialiser cet usage : la promenade varie en fonction des époques et des promeneurs. *Menuet* tend à informer que cette variété des promeneurs tend à s'amenuiser, puisque la ville impose dans le tissu urbain un mode de

¹²¹ *ibid.*, p.207.

¹²² *ibid.*, p.208.

déplacement. La nouvelle illustre ce qu'Alain Corbin a désigné comme une « esthétique impérative »¹²³.

*Menuet*¹²⁴ donne aussi un exemple littéraire d'une « crise de la résonance », et de l'arythmie – ici, de façon métaphorique, à travers la danse -, comme une clef de lecture pour comprendre le nouveau mal du siècle de ces individus décalés. Il s'agit d'une nouvelle que l'on qualifiera de mélancolique. Tout l'*incipit* du texte présente le narrateur-personnage, Jean Bridelle, en proie à des pensées noires, et malheureux du sentiment irrémédiable de la perte. Le personnage principal est un promeneur solitaire et mélancolique, dont le lieu d'élection est le Jardin du Luxembourg. Plus exactement, il aime le spectacle de la nature dans ce jardin, puisque son lieu favori y est une pépinière. Derrière ces détails apparemment simples, c'est tout un personnage que l'on dresse. Son autoportrait moral, à l'initiale, nous le montre comme un héritier de Rousseau : solitaire, triste, dédaignant la jeunesse.

En même temps, cet autoportrait est présent pour donner une sensibilité à un personnage qui « passe pour sceptique ». L'intertexte avec le XVIIIe siècle est encore plus marqué : la *Promenade du sceptique* de Diderot est connue à l'époque impériale, et l'on s'autorise à voir une référence au *Neveu de Rameau*, où ici le thème de la danse, de la marionnette, et l'interrogation sur la folie du narrateur, sont un point commun notable.

Présenter un personnage comme « sceptique », c'est lui accorder une âme matérialiste, une âme de philosophe, une âme d'héritier des Lumières. Les phrases sur le sentiment du temps agissent donc comme le contrepoint complexe d'un personnage qui raconte une histoire lamentable. Cela augmente, donc, la valeur de la confession qui nous est faite, et atteste, en même temps de son intérêt et de sa véracité.

L'efficace de la nouvelle repose sur la création d'un couple anachronique, *via* la danse du menuet qu'il exécute devant le narrateur, dont nous lisons le ressenti :

Et je les regardais, le cœur troublé de sensations extraordinaires, l'âme émue d'une indicible mélancolie. Il me semblait voir une apparition lamentable et comique, l'ombre démodée d'un siècle. J'avais envie de rire et besoin de pleurer.

Tout à coup ils s'arrêtèrent, ils avaient terminé les figures de la danse. Pendant quelques secondes ils restèrent debout l'un devant l'autre, grimaçant d'une façon surprenante ; puis ils s'embrassèrent en sanglotant.¹²⁵

¹²³ Corbin, *op. cit.*

¹²⁴ Maupassant (de), Guy, « Menuet », in *La Parure*, *op. cit.*, pp.295-300.

¹²⁵ *ibid.*, p.298

Ici, l'usage des antithèses est remarquable, car il montre bien le sentiment contradictoire du promeneur dans cette conscience du temps qui passe. La description a quelque chose de péjoratif : il les décrit comme « deux vieilles poupées », et il accentue le ridicule et l'anachronisme de la pantomime. Mais derrière le ridicule, le narrateur émet un *lamento* en sourdine, dont l'opposition finale est puissante d'ambiguïté : « j'avais envie de rire et besoin de pleurer ». On voit toute l'ambivalence du sceptique, sentimental devant ce spectacle pathétique ; une résonance a lieu devant un spectacle censé le laisser froid. On a dans cette nouvelle l'illustration d'un sentiment du temps perdu, que le narrateur distingue de la mort et du deuil. La nouvelle nous montre la rencontre de deux temps : le temps présent et le temps passé, qui va devenir le temps perdu.

Toutes les circonstances d'apparition du vieillard en font un fantôme du Luxembourg, et plus exactement de la pépinière : en effet, la pépinière a été détruite par les grands travaux¹²⁶. Cet indice permet au lecteur de saisir la dimension temporelle inhérente à la nouvelle : celle-ci mène implicitement une critique des travaux et de la modification de Paris, au profit du remplacement d'une classe (aristocratique) par une autre (bourgeoise)... dont les derniers témoins affichent leur bizarrerie, les stigmatisant. Il y a une valeur allégorique à accorder à cet ancien danseur, dont l'habit est entièrement anachronique. Les descriptions exagèrent son décalage, en même temps qu'ils en accentuent la noblesse : comme un Don Quichotte de la danse, qui apparaît dans cette promenade. La première scène de danse est éloquente :

Et voilà qu'un matin, comme il se croyait bien seul, il se mit à faire des mouvements singuliers : quelques petits bonds d'abord, puis une révérence ; puis il battit, de sa jambe grêle, un entrechat encore alerte, puis il commença à pivoter galamment, sautillant, se trémoussant d'une façon drôle, souriant comme devant un public, faisant des grâces, arrondissant les bras, tortillant son pauvre corps de marionnette, adressant dans le vide de légers saluts attendrissants et ridicules. Il dansait ! (...)

Et il reprit avec gravité sa promenade.¹²⁷

Ici, la description correspond au moment pittoresque de la promenade du sceptique. Mais ce moment pittoresque s'est produit hors du cadre établi. La promenade forme le cadre de

¹²⁶ Santini, *Adolphe Alphand, op. cit.*, p.95. Santini cite Victor Fournel qui parle de la « pépinière saccagée » du Luxembourg, *ibid.*, p.98.

¹²⁷ Maupassant, « Menuet », *op. cit.*, p.297

la nouvelle, en même temps qu'elle agit, du point de vue narratif, comme le lieu d'une rencontre et d'un élément perturbateur. Elle n'est pas un épisode isolé dans le texte ; son caractère habituel en fait plutôt un mode de sociabilité qui fera avancer le récit, autorisant la discussion des deux personnages.

Le vieillard est un personnage d'un autre temps. L'idée du fantôme revient dans le récit régulièrement, et l'épiphanie de cette danse n'a de valeur que parce qu'elle est fragile, et qu'elle est un instant volé à l'usage contemporain. En effet, le complément circonstanciel de manière (« avec gravité ») est très important ici : on y voit une syllepse de sens, jouant à la fois sur le sens moral et le sens physique du terme. La gravité s'oppose à la légèreté du pas, et revêt une dimension métaphorique, qui connote la place du danseur le monde. L'opposition entre la légèreté de la danse et la gravité de la promenade accuse une régulation de la marche collective sous le Second Empire. La promenade, pour le vieillard, n'est pas un lieu de liberté, mais seulement l'actualisation du souvenir d'une liberté perdue. La solitude, l'intimité, le secret provoquent sa métamorphose ; celle-ci n'agit pas complètement : le vieillard reste vieux, bien que son corps rappelle le temps passé. Cependant, elle nous permet de comprendre des usages variés de la promenade, soumis à une historicité particulière.

La danse du vieillard révèle ce que la promenade moderne n'est pas. Sous le Second Empire, elle obéit à un usage réglé, celui d'une sociabilité où on affiche qui on est, mais pas ce qu'on ressent. On peut remarquer que, tant qu'il ne l'a pas vu danser, notre narrateur ne compte pas rencontrer ce promeneur, pourtant familier et régulier, du Luxembourg. Il le suit. Il représente pour lui une attraction, qui doit se faire *incognito*. Il le compte comme une *partie du paysage* de sa promenade, comme un élément familier ; mais seulement comme un objet d'observation, jamais comme un sujet avec lequel discuter : l'inverse justement des usages de la promenade de la génération précédente, dont Sennett vante la capacité de communication. Une sociologie du stigmaté (on observe la différence) a remplacé une sociologie de l'échange.

La description fantasque du personnage, au début de la nouvelle, a justement pour intérêt de montrer que la promenade est d'abord une mise en scène de la vie quotidienne qui obéit à des rites d'interaction réglés. Le narrateur nous montre que ce vieillard souhaite *être vu* (il obéit à une logique du XVIII^e siècle, où la promenade supposait de *voir et d'être vu*) en tant que personnalité publique ; à l'inverse, le narrateur lui, ne souhaite pas participer à cette spectacularisation des individus : il se cache pour observer, pour voir cet homme qui se donne en spectacle. La norme a changé : il le prend pour un fou, quand le vieillard n'est que prisonnier du temps passé.

On voit ici l'évolution du rite de la promenade : d'une entreprise de mise en spectacle de soi, elle devient le lieu d'une sociabilité tue, où la domination symbolique reste prégnante, mais feutrée. La « politesse des distances » que le XIXe siècle a vulgarisée, pour reprendre les termes d'Emmanuel Pernoud¹²⁸, est affichée comme norme. Un manuel de savoir-vivre nous fait comprendre l'ampleur de la singularité de ce qui se passe dans cette promenade :

Regarder fixement tout le monde ou bien fixer une personne en particulier, et surtout la fixer de la tête aux pieds est un manque de civilité qui, poussé à certaines limites, s'appelle *impertinence*¹²⁹

Là où le narrateur et le vieillard devraient être dans l'inaction conjointe¹³⁰ (pour reprendre les termes de Goffman), nous sommes au contraire dans une affaire d'attraction pour l'extraordinaire et le pittoresque, attraction qui va se muer en rencontre, et en échange. Comme l'exemple d'Octave et Denise dans les Tuileries, cette nouvelle est remarquable car elle montre comment un manquement aux usages peut donner naissance à une rencontre amicale, sincère et, nécessairement, fragile.

Les indices de cette amitié sont évidents. D'abord, le narrateur le dit, ensuite, le danseur lui présente sa femme, la Castris. Enfin, la transformation du statut social du vieillard est importante : il n'est plus « vieillard », il est danseur, et même devient « mon ami ».

Cette amitié appartient au temps ancien, puisque nous voyons, encore une fois, que ce lieu de la Pépinière du Luxembourg apparaît comme un lieu hors-temps, un lieu du monde *hors du monde* ; ou un *locus amoenus*, comme chez Daudet. On le voit à la saturation des sens, et des termes mélioratifs de cette description du jardin isolé, à l'écart de la société et du monde :

Nous nous assîmes sur un banc. C'était au mois de mai. Un parfum de fleurs voltigeait dans les allées propres ; un bon soleil glissait entre les feuilles et semait sur nous de larges gouttes de lumière. La robe noire de la Castris semblait toute mouillée de clarté. Le jardin était vide. On entendait au loin rouler des fiacres.

L'isolement est condition du bonheur, pour le spectateur de ce dernier menuet. On voit ici un des enjeux nets qui parcourt nombre de personnages de romans : Mme de Burne dans

¹²⁸ Pernoud, Emmanuel, *Paradis Ordinaires, op. cit.*, « Introduction : les usages du jardin », p.10.

¹²⁹ Comtesse de Boissieux, *Le Vrai Manuel du savoir-vivre, conseils sur la politesse et les usages du monde*, Paris, Gauguier, 1877, p.26.

¹³⁰ Goffman, Erving, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, t. II, *Les Relations en public*, Paris, Minuit, 1973.

Notre Cœur ne peut pas être heureuse, car elle se sent toujours observée, même dans un lieu vide : jamais les Tuileries ne pourront lui être un *locus amoenus*, bien qu'elle déclarât y aller parce que « le Bois est impossible ». Elle cherche la solitude, que Paris lui empêche d'avoir. Bridelle vit un moment exceptionnel : le vide du jardin montre celui-ci dans une circonstance qui n'obéit pas à son usage. Cette solitude dans le Luxembourg, outre qu'elle contribue à la dimension fantastique de la nouvelle, nous permet d'affirmer le cadre nécessaire à la rêverie : un espace vide, propice à l'essor des sensations (l'odorat, le toucher de la lumière, la vue, le silence) ; et son caractère problématique ou exceptionnel dans la ville nouvelle. L'attention à soi repose sur la dimension sensitive de la promenade : on comprend que le pittoresque des ingénieurs horticoles est insuffisant, s'il n'engage pas la totalité des sens.

Reste à accorder une valeur à cette rêverie. C'est là qu'il faut bien comprendre que nous avons un usage de la promenade qui est singulier de la part de notre sceptique : de solitaire, il se convertit à la sociabilité. Mais cette sociabilité est restreinte, et le dernier spectacle de danse auquel il aura droit n'est soumis qu'à sa seule vision. Ce qui lui donne son caractère éphémère et extraordinaire, à la limite du fantastique – et qui permettra le ton lugubre de la fin de la nouvelle. La description de la danse, qui crée chez lui des émotions contradictoires, n'a de valeur que parce qu'elle est vue de lui seul, et qu'elle le renvoie à son statut initial de promeneur solitaire, et mélancolique. Il est le seul et dernier témoin d'un spectacle que les deux danseurs ne tournaient plus, parce qu'ils n'avaient plus de public. Sa sociabilité, anachronique, fait de lui un promeneur solitaire à l'intérieur du Temps. D'où cette fin amère, sous forme de question rhétorique, qui ne laisse pas de surprendre le lecteur : elle vient annuler et ironiser le pathétique du tableau final :

Je partais, trois jours après, pour la province. Je ne les ai point revus. Quand je revins à Paris, deux ans plus tard, on avait détruit la pépinière. Que sont-ils devenus sans le cher jardin d'autrefois, avec ses jardins en labyrinthe, son odeur du passé et les détours gracieux des charmilles ?

Sont-ils morts ? Errent-ils par les rues modernes comme des exilés sans espoir ? Dansent-ils, spectres falots, un menuet fantastique entre les cyprès d'un cimetière, le long des sentiers bordés de tombes, au clair de lune ?

Leur souvenir me hante, m'obsède, me torture, demeure en moi comme une blessure. Pourquoi ? Je n'en sais rien.

Vous trouverez cela ridicule, sans doute ?¹³¹

¹³¹ Maupassant, « Menuet », *op. cit.*, p.300.

Car il ne faut pas oublier à quel promeneur nous avons affaire : un sceptique, un solitaire, et un rêveur, avide de nature si l'on en croit son plaisir des mouches et des abeilles :

Un peu triste, un peu rêveur, imprégné d'une philosophie mélancolique, je n'aimais guère les cafés bruyants, les camarades braillards, ni les filles stupides. Je me levais tôt ; et une de mes plus chères voluptés était de me promener seul, vers huit heures du matin, dans la pépinière du Luxembourg. (...)

Tout un coin de ce ravissant bosquet était habité par les abeilles. Leurs maisons de paille, savamment espacées sur des planches, ouvraient au soleil leurs portes grandes comme l'entrée d'un dé à coudre ; et on rencontrait tout le long des chemins des mouches bourdonnantes et dorées, vraies maîtresses de ce lieu pacifique, vraies promeneuses de ces tranquilles allées en corridors.

Je venais là presque tous les matins. Je m'asseyais sur un banc et je lisais. Parfois je laissais retomber le livre sur mes genoux pour rêver, pour écouter autour de moi vivre Paris, et jouir du repos infini de ces charmilles à la mode ancienne.¹³²

Un disciple de Rousseau, en quelque sorte, si l'on reprend la *Troisième Promenade* et le plaisir de l'isolement :

La méditation dans la retraite, l'étude de la nature, la contemplation de l'univers forcent un solitaire à s'élancer incessamment vers l'Auteur des choses, & à chercher avec une douce inquiétude la fin de tout ce qu'il voit & la cause de tout ce qu'il sent. Lorsque ma destinée me rejeta dans le torrent du monde, je n'y retrouvai plus rien qui pût flatter un moment mon cœur. Le regret de mes doux loisirs me suivit partout, & jeta l'indifférence & le dégoût sur tout ce qui pouvait se trouver à ma portée, propre à mener à la fortune & aux honneurs. (...)

C'est de cette époque que je puis dater mon entier renoncement au monde, & ce goût vif pour la solitude, qui ne m'a plus quitté depuis ce temps-là. L'ouvrage que j'entreprenais ne pouvait s'exécuter que dans une retraite absolue ; il demandait de longues & paisibles méditations que le tumulte de la société ne souffre pas. Cela me força de prendre pour un temps une autre manière de vivre dont ensuite je me trouvai si bien, que ne l'ayant interrompue depuis lors que par force & pour peu d'instant, je l'ai reprise de tout mon cœur & m'y suis borné sans peine, aussitôt que je l'ai pu, & quand ensuite les hommes m'ont réduit à vivre seul, j'ai trouvé

¹³² *ibid.* pp.296-297.

qu'en me séquestrant pour me rendre misérable, ils avoient plus fait pour mon bonheur que je n'avois su faire moi-même.¹³³

Ce disciple des Lumières, syncrétisme du scepticisme de Diderot et du sensualisme de Rousseau, avait donc toutes les raisons d'aimer le personnage du XVIIIe siècle qu'il rencontre : d'abord comme objet de satire, ensuite comme sujet d'amitié. Mais, dans les deux cas, il s'avère être lui aussi, notre narrateur, un homme de l'ancien temps. Et cette dimension de n'être pas de son époque, ce sentiment d'anachronisme, qualifie peut-être sa mélancolie.

4.3.3. Nouvel espace pour nouvelles mœurs : la promenade définit les lieux.

La fin du texte nous confronte, de façon abrupte, à la séparation des amis ; et à la perte d'une amitié. Là est le pathétique, et le sublime, de cette amitié de promeneurs, qui nous instruit en premier lieu sur la sociabilité de la promenade : c'est une sociabilité superficielle et éphémère, qui ne réside que dans l'interaction spatiale.

On voit aussi le regret de cette sociabilité. Perce, dans ces échanges informels, une mélancolie de Jean Bridelle, qui ne peut que témoigner de leur existence, mais non les faire vivre encore comme artistes et danseurs. La suite des interrogatives, avec la gradation dans le macabre, témoigne de ce regret, où nos danseurs, issus de Watteau, rejoignent un tableau de Friedrich ou Böcklin ; où le bosquet devient cimetière. Et, enfin, cette façon de ne pas les accepter comme morts, mais de les faire persister comme fantômes, dans le cadre d'une anecdote vieille de plus de vingt ans dans le temps interne de la nouvelle, montre l'attachement du narrateur à ces deux personnages. Un attachement tout en pudeur, et en humilité, qui n'en fait que renforcer le pathétique. Cette phrase, poignante, avec l'adjectif antéposé « cher », et les multiples épithètes modalisateurs, en est l'évidence :

Que sont-ils devenus sans le cher jardin d'autrefois, avec ses jardins en labyrinthe, son odeur du passé et les détours gracieux des charmilles ?

Mais, dans cette énumération interrogative, une évidence frappe le lecteur : l'opposition entre l'« autrefois » et le « moderne ». De façon masquée, nous parvenons à situer la nouvelle grâce à un indice : la pépinière détruite. Maupassant renvoie là à un épisode historique des

¹³³ Rousseau, Jean-Jacques, *Les Rêveries du Promeneur solitaire*, ed. Michèle Grogiez, Librairie Générale Française, coll. « Les Classiques de Poche », Paris, 2001, pp.68-71.

grands travaux haussmanniens, qui avait mené à un arbitrage de l'Empereur lui-même, tant les contestations étaient fortes : la suppression de la Pépinière - et la modification du Jardin du Luxembourg en général. La destruction de la pépinière a lieu entre 1865 et 1867 – en 1867, un café est installé, avec le nom de *Pépinière*, en lieu et place de l'ancienne pépinière¹³⁴. Chiara Santini rappelle la plaie que constitue cette destruction dans la mémoire collective :

La disparition de la pépinière du Luxembourg est considérée comme une telle perte que, quinze ans plus tard, de nombreux témoins la regrettent encore. Avec celle-ci est partie, pour certains, une image du quartier non seulement de leurs études, mais aussi de leur jeunesse. Inutile alors de chercher dans le nouveau « square plat et sans intimité » qui l'a partiellement remplacée une quelconque forme de compensation. « Beaux jours disparus – écrit Ernest d'Hervilly (1839-1911) – jeunesse envolée, amours déflouries, ô Pépinière effacée ! ». ¹³⁵

La nouvelle nous situe donc avant la guerre de 1870, et les traumatismes qu'a pu connaître Jean Bridelle – il y fait référence au début du texte. Il s'agit donc d'une expérience de jeunesse, à la fin de l'Empire. Seulement, dans ces cinq dernières années de l'Empire, on perçoit la violence ressentie des grands travaux haussmanniens pour les habitants de Paris.

Il n'est pas neutre, en effet, dans cette promenade, que Maupassant fasse se rencontrer un jeune homme et un vieillard, tous deux déclassés de la société de consommation et de vitesse, et de bruit, qui caractérise le nouveau Paris haussmannien. Si la nouvelle montre que le Jardin public est un lieu de mixité sociale, elle montre aussi une mixité temporelle : il est à la fois le jardin public le plus prisé de la haute société du XVIIIe siècle, avec le Palais-Royal ; et le jardin d'une jeunesse étudiante de la Montagne Sainte-Geneviève, pauvre et bohème¹³⁶, au XIXe siècle. Les deux temps se mélangent, mais les promeneurs, tous deux, sont des exclus de la richesse de la Rive Droite : des Champs-Élysées, des Tuileries, et du Bois. Un indice de cette supériorité du capital économique de la Rive Droite : en 1865, dix ans après les premiers travaux, la Pépinière n'a pas encore disparu. On a privilégié l'autre rive de la Seine.

Ce dont rend compte la nouvelle, c'est de l'œuvre destructrice de l'Empire. Destructrice de son Histoire, au profit de l'usage de l'espace. Maupassant témoigne, dans cette nouvelle,

¹³⁴ Marchand, Bernard, *Paris, histoire d'une ville, XIXe – XXe siècle*, Le Seuil, Paris, 1993.

¹³⁵ Santini, *Adolphe Alphand, op. cit.*, p.208.

¹³⁶ Seigl, Jerrold, *Paris-Bohème, op. cit.* ; Vaillant, Alain, « La bohème, mythe et réalités », Charles, Christophe, Jeanpierre, Laurent, (dir.) *La Vie intellectuelle en France, des lendemains de la Révolution à 1914*, Le Seuil, Paris, 2016.

d'une attention précise à la sensibilité des citadins, qui perdent leurs repères, et par là un sens à leur vie, dans cette modification brutale du Paris royal, au profit du Paris impérial. Cette destruction est présente dans l'ensemble de la nouvelle : pour Jean Bridelle, c'est l'expérience inaugurale de la guerre, mais c'est aussi l'expérience finale de la disparition de ces derniers témoins d'autrefois. On a donc, ici, une vision pessimiste de la modernité technique – et l'éloge de la nature et du bosquet. La seule mention de sa destruction – dont personne n'est ignorant en 1882 – suffit à faire comprendre le point de vue critique vis-à-vis de l'avènement de la grande ville. Celle-ci a bouleversé la vie de l'esprit de ses habitants, ainsi que leurs habitudes. En effet, jamais Bridelle n'envisage qu'ils aient pu se promener, dans les rues modernes : seulement errer. La promenade se réduit dans cet espace d'avant qu'est le Jardin du Luxembourg ; et avec elle ses rencontres et surprises. Une sociabilité nouvelle s'impose, par l'espace, par la destruction de ces espaces « naturels », tranquilles, « hors de la ville » - même si nous parlons bien du Luxembourg...

La ville moderne se mêle avec l'espace vert, mais rappelle constamment sa présence et son bruit, imposant avec elle une sociabilité nouvelle, où le rousseauisme de notre narrateur est mis à mal.

Il est tout à fait singulier que Maupassant ait choisi des danseurs comme personnages rencontrés par Jean Bridelle. Pour la raison suivante : les danseurs sont des artistes de l'espace, en même temps que des artistes ayant leur corps pour outil. On pourrait gloser sur ce motif de la danse. Nous y voyons le signe de la société de Cour. Le corps du danseur lui permet d'échapper au Temps, et l'instant de grâce de la nouvelle se situe justement dans cet aperçu d'éternité des deux artistes face au vieillissement de leur corps. Un moment arraché au temps, presque une épiphanie.

Seulement, la danse n'est pas que cela. La danse est une maîtrise du rythme, et du rythme du corps. Or, il est tout à fait intéressant de voir comment nos deux danseurs, maîtres du rythme de leur corps, échappent au temps présent qui leur pèse, par leur rythme propre. De la même manière, il est significatif que Bridelle ne puisse les envisager que dansants ; c'est-à-dire échappant à la mort et à la destruction grâce à la singularité de leur rythme : ils forment l'allégorie de cette capacité d'échapper à la norme du monde en étant à l'écoute de soi.

D'une certaine façon, les danseurs ne sont pas en accord avec le monde qui les entoure, mais parviennent à échapper à celui-ci dans leur danse. Ils souffrent d'arythmie : ils ne survivent pas à la vitesse du monde qu'ils voient se modifier ; mais grâce à Bridelle, ils parviennent à faire de cette faiblesse une force : ils contrôlent le rythme de leurs corps, et ainsi échappent au présent, devant un public. L'arythmie subie devient ici l'opportunité d'une individuation idéale.

L'opposition entre le danseur solitaire, à l'abri des regards, et le couple dansant pour Bridelle est importante : elle atteste de la valeur de l'amitié, et de l'assomption de la discrétion comme valeur sociale. Le mouvement et l'échange, le rythme et l'amitié, semblent deux conditions essentielles pour soigner ces solitaires mélancoliques : qu'on se rappelle l'incipit des *Rêveries*, où l'isolement était la cause de la souffrance de Rousseau.

Par cet exemple de la danse, dont nous proposons une lecture allégorique, Maupassant permet de comprendre que plusieurs promeneurs souffrent d'un décalage par rapport au temps présent : l'arythmie.

Si en médecine, elle désigne un battement irrégulier du cœur, nous prendrons le terme à la lettre : « sans rythme », selon la désignation de Tarde. Les promeneurs que nous étudions sont en décalage par rapport aux sons, aux bruits, au fracas du monde qui les entoure. Pour preuve, le narrateur signale leur mise à l'écart des fiacres, des bruits des autres ; bref, la vitesse et ses dérivés ne leur conviennent pas. Bridelle n'aime guère le monde ; notre vieillard, lui, est pris d'abord pour un excentrique, avant d'apparaître comme un déphasé. Dans les deux cas, il n'est pas de son temps. En effet, on peut, au départ, prendre son bel habit pour une application maladroite de l'endimanchement des promenades¹³⁷, avant de comprendre qu'il obéit à la logique d'un autre temps.

Maupassant n'est pas le seul à montrer ces oppositions sourdes entre une bourgeoisie conquérante et un Ancien Monde spectateur de cette modification brutale de l'espace. Dans la *Curée*¹³⁸, Zola illustre très bien cette opposition dans la bipartition de l'espace. Entre la rive gauche et la rive droite, entre le Jardin des Plantes du père de Renée, moribond dans les vestiges de la noblesse, et le Bois de Boulogne de l'héroïne, représentante d'une bourgeoisie conquérante, deux mondes sont en lutte. Les deux espaces verts s'opposent, n'impliquant pas les mêmes règles ni les mêmes besoins. Les rythmes de leur marche divergent ; et l'une des plus grandes difficultés de Renée est de trouver son rythme : l'épisode à Dieppe, où elle s'ennuie avec Maxime, alors qu'en tant que tel, sa démarche ne change pas, montre qu'il y a un rythme à adapter au lieu, et que les personnages, hors de leur sphère, sont déphasés. Comme nos deux danseurs, dans *Menuet* ; comme Bridelle, aussi, qui a conscience d'être ridicule à être ainsi touché par cette histoire anecdotique. La question du rythme rejoint donc la question de

¹³⁷ Voir, sur ces informations, le chapitre de Corbin, Alain, « Couloises », p.414 et pp. 432 à 434, in. Ariès & Duby (dir.), *Histoire de la vie privée*, t.4, « De la Révolution à la Grande Guerre », pp. Paris, Le Seuil, 1999 {1987}.

¹³⁸ Zola, Émile, *La Curée*, éd. Henri Mitterand, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1981

l'habitus : le rythme marquerait la tension individuelle que ressent une personne lorsque son *habitus* révèle son artificialité dans le milieu où il est inopérant. La promenade au Bois relève d'un *habitus* de classe, stérile une fois qu'il est déplacé en bord de mer. Révélant l'uniformisation d'une pratique, il illustre en même temps le dévoiement des lieux de promenades au profit de leur consommation.

Jean Bridelle mérite aussi qu'on s'y arrête. Nos deux danseurs sont des allégories de cette arythmie, et de la manière de transformer celle-ci, de négative, en quelque chose de positif : ils pourraient être, ici, l'allégorie de la valeur et de la richesse du souvenir, comme échappatoire au monde actuel. Ils trouveraient dans leur passé le refuge à leur malheur, pour une vie dont le monde se brise, et est détruit. Ils représentent la puissance de la rêverie à Paris, pour échapper au monde. Dans ce règne de la vitesse, qui marque un rapport problématique à l'Histoire, au passé, aux « lieux de mémoire », ces deux danseurs marqueraient un recours possible. Dans le passé, maîtrisé, nous pourrions trouver la source de notre salut. Ces gens, en décalage, pourraient se soigner, grâce à leurs souvenirs, et à la transmission de celui-ci. Dans la destruction de la pépinière, nos deux danseurs ont valeur de transmission : d'un passé effacé par les boulevards, mais « inoubliable » pour un témoin.

Mais qu'en est-il de Jean Bridelle ? Il est témoin d'un temps ancien, mais ce qui l'a rapproché de ce couple anachronique, c'est son goût de l'inactuel. Cependant, il est seul (il finit « vieux garçon »), légèrement misanthrope, et a une vingtaine d'années quand les grands travaux ont lieu, et peu de temps après il connaît la guerre, qui ne le touche guère : son pessimisme tout schopenhauerien le montre en revanche incapable d'avoir une échappatoire. Il a connu la mort à 20 ans, et auparavant a été dans une ville qui effaçait peu à peu les traces de son passé. Il n'a aucune expérience du temps, sinon le sentiment de son impossibilité d'y appartenir. Il ne peut vivre qu'à l'écart ; marginal. D'où sa position de sceptique, qui n'est pas qu'un hommage à Diderot, ou une *pose* : elle est une nécessité. Devant l'ignominie de ses expériences vécues, et la pauvreté de ses expériences à venir, ses seuls refuges sont des témoignages, des instants de grâce, qui le rendent mélancoliques dans leur fragilité. Il devient un individu brisé, conscient que le monde actuel ne peut rien lui apporter (sa dernière question, son doute final, son monologue pessimiste initial en sont la preuve) : il est en pleine crise de résonance, et dans l'impossibilité, lui, de danser.

En effet, comme l'atteste cette part du dialogue :

- Expliquez-moi donc, dis-je au vieux danseur, ce que c'était que le menuet ?

Il tressaillit.

- Le menuet, Monsieur, c'est la reine des danses, et la danse des Reines, entendez-vous ?
Depuis qu'il n'y a plus de Rois, il n'y a plus de menuet.¹³⁹

Il n'a aucune idée du passé, aucun savoir de la danse ; aucun moyen de contrôler son rythme pour s'échapper du monde.

4.3.4. Les trois axes de la résonance.

Il semble, pour reprendre les termes de Rosa, que cette rencontre pour Jean Bridelle a constitué une expérience de *résonance*. Le sentiment dont il témoigne devant la danse est une expérience négative (« il a besoin de pleurer ») en même temps qu'elle lui fait comprendre le déroulement du monde, et donne lieu, chez lui, à quelque chose de l'ordre de l'expérience esthétique : elle donne un sens au monde, et à une personne qui lui paraissait excentrique. C'est une expérience de compréhension. Maupassant illustre ainsi un des critères de définition de Rosa – ce qui expliquerait l'ambivalence du sentiment de Bridelle, dans le texte :

La résonance n'est pas un état émotionnel, mais un mode relationnel. C'est la raison pour laquelle une émotion « négative » comme la tristesse ou la solitude peut donner lieu à une expérience « positive ». (...) Ce qui est vécu comme positif, ce n'est pas la tristesse en soi, mais l'effet de résonance qu'elle déclenche. Notons à ce propos que cette forme de disjonction radicale entre émotion et résonance est une caractéristique spécifique de l'expérience esthétique.¹⁴⁰

Bridelle vit une expérience complète de résonance, au sens où sa rencontre avec des danseurs crée des relations de résonance suivant les trois axes élaborés par Rosa : l'axe horizontal, qui concerne la famille, l'amitié, la communauté, rend compte des relations humaines ; l'axe vertical renvoie à la religion, à l'art ou à la nature, expériences transcendantes s'il en est ; l'axe diagonal, enfin, renvoie à la relation de l'homme avec les choses. Une expérience de résonance se déroule par rapport à chacun de ces axes. Pour Bridelle, le jardin du Luxembourg, est le lieu d'une rencontre amicale – axe horizontal – en même temps que d'une expérience esthétique devant le spectacle de danse – axe vertical – ; enfin, le rapport fétichiste établi à la destruction de la pépinière n'est pas sans rappeler un lien affectif au lieu, à l'objet commun du paysage, qui rejoint l'axe diagonal.

¹³⁹ Maupassant, « Menuet », *op. cit.*, p.298..

¹⁴⁰ Rosa, Hartmut, *Résonance, op. cit.*, pp.193-194.

En même temps, Bridelle acte d'une rupture épistémologique et historique immense, avec les grands travaux du Second Empire. Il faut encore souligner à quel point son mode de promenade est singulier : loin de la promenade qui vise à se donner en spectacle, et qui n'a plus de sens, il est au contraire un promeneur qui vient regarder, profiter, et rêver.

Or, la promenade bourgeoise est un moment de loisir désormais, et le fruit d'une sociabilité froide : Bridelle apparaît comme un oisif solitaire, au temps réglé. Il est un excentrique, lui aussi : « il passe pour un sceptique ». À double titre, donc, il atteste d'un changement des pratiques et des perceptions, de l'espace comme du temps. Il est l'illustration même de ce que Nietzsche, la même année que Maupassant, dans *Le Gai Savoir*, avait écrit, au fragment 280 : les nouveaux jardins vont poser le problème de « l'architecture des hommes de connaissance » :

Architecture des hommes de connaissance. — Il faudra prendre conscience un jour, et vraisemblablement ce jour est-il proche, de ce qui manque avant tout à nos grandes villes : des lieux calmes et vastes, de vastes dimensions où méditer, des lieux possédant de longs portiques très spacieux pour le mauvais temps ou l'excès de soleil, où ne pénètre pas le vacarme des voitures et des bonimenteurs, et où une bienséance plus raffinée interdit même au prêtre de prier à voix haute : des édifices et des jardins qui expriment comme un tout la sublimité de la réflexion et du cheminement à l'écart. Le temps n'est plus où l'Église détenait le monopole de la méditation, où il fallait toujours que la *vita contemplativa* soit d'abord *vita religiosa* : et tout ce que l'Église a bâti exprime cette pensée. Je ne saurais comment nous pourrions nous satisfaire de ses édifices, même si on les dépouillait de leur destination ecclésiastique ; ces édifices parlent une langue bien trop pathétique et partielle, en tant que demeures de Dieu et sièges fastueux d'un commerce supramondain pour que nous, sans-dieux, puissions y penser *nos pensées*. Nous voulons *nous* être traduits en pierre et en plante, nous voulons nous promener en *nous-mêmes*, lorsque nous parcourons ces portiques (galeries) et ces jardins¹⁴¹.

5. L'ignorance de soi.

5.1. Les maladifs : les malades de la grande ville.

Beaucoup des personnages que nous étudions souffrent moralement, comme s'ils manquaient de ces « lieux calmes et vastes », et qu'ils ne pouvaient « se promener en eux-

¹⁴¹ Nietzsche, Friedrich, *Le Gai Savoir*, trad. Patrick Wotling, p.229, Paris, GF-Flammarion, 2007 {1997}.

mêmes ». Nous avons vu, aussi, que les personnages qui parviennent à cette promenade intérieure sont en réalité des marginaux, qui parviennent à récupérer un espace marginal à l'intérieur de la ville. Si nous avons analysé plusieurs d'individus qui tentent de refuser et de résister à l'arythmie généralisée de la capitale, et qui parviennent à obtenir ces épiphanies singulières de la promenade solitaire, ceux-ci ne sont pas majoritaires. Plusieurs personnages subissent le temps, et expriment leur ennui. La promenade est alors le théâtre existentiel d'un *spleen*, comme Bridelle en a donné un aperçu. Nous pourrions associer cette promenade à une écriture générale de l'ennui, qui s'apparenterait à une forme de modernité romanesque.

Nous l'avons vu, la promenade solitaire est un modèle littéraire depuis Rousseau, repris par les écrivains : Baudelaire souhaitait lui-même faire du *Spleen de Paris* un pendant aux *Rêveries*¹⁴². Nombreux sont les personnages qui se promènent seuls, en proie à leur pensées et leurs émotions. Nous l'avons vu avec l'épisode de « promenade » de *Germinie Lacerteux*. On pourrait encore citer l'exemple, dans *Nana*, du Comte Muffat dans son errance solitaire¹⁴³, de Charles Demailly apathique¹⁴⁴, de Coriolis défait au moment où il comprend le « piège » de Manette¹⁴⁵. Ces moments sont des opportunités pour le romancier de mettre en avant sa capacité à déchiffrer le cœur et les pensées de ses personnages, souvent sourds à eux-mêmes. Malgré la répartition en types, qui aboutit aussi à l'élaboration du « maladif », ou du « bohème », dont Demailly ou Coriolis sont des représentants, il apparaît que le *spleen* s'applique davantage à un type de promenade qu'à la caractérisation propre d'un personnage. Un personnage peut progressivement se révéler d'un caractère spleenétique (Claude Lantier, qui sombre petit à petit dans cette dépression), mais il faut bien entendre que la promenade d'ennui est davantage un moment dont nombre de personnages sont atteints, permettant ainsi de complexifier la notion de caractère, et de mettre en avant la capacité d'interprétation du romancier. Le cas de Saccard reste la meilleure illustration de cette faille du personnage à pouvoir se complexifier ; l'évolution d'Octave Mouret entre ses deux romans est aussi révélatrice.

Là où le personnage romantique était capable d'énoncer lui-même les contradictions de son intériorité, et s'engageait lui-même dans un travail de compréhension, il apparaît que les romanciers naturalistes révèlent au contraire l'ignorance que les personnages ont d'eux-mêmes :

¹⁴² Guilhem Farrugia, « La promenade dans *Les Rêveries* de Rousseau et les *Petits poèmes en prose* de Baudelaire », *Fabula / Les colloques*, Écritures de la promenade (1750-1860), URL : <http://www.fabula.org/colloques/document7079.php>.

¹⁴³ Zola, *Nana*, *op. cit.*

¹⁴⁴ Goncourt, *Charles Demailly*, *op. cit.*

¹⁴⁵ Goncourt, *Manette Salomon*, *op. cit.*

leur promenade sert à l'interrogation d'un stéréotype – celui du spleenétique – en même temps qu'à interroger un *topos* romanesque (celui de la rencontre idyllique en promenade). La construction de ce nouveau personnage est résumée dans le propos du médecin dans *Charles Demailly*, qui fait du neurasthénique le « mal du siècle » :

Moi, je la regarde < la neurasthénie >, au contraire, comme une maladie organique et propre, au moins par ses caractères de généralité et d'excès, à la race du XIXe siècle. Je la crois le mal de tous les habitants des capitales, à des degrés morbifiques différents, mais compromettant du plus au moins la santé des générations à naître ; car des forts naissent les forts... Et regardez, tout se précipite à la centralisation, à la formation de grandes et de petites capitales. La vie moderne va du plein air de la vie agricole à la vie concentrée, à la vie assise, à la vie au gaz du charbon de terre, à la vie au gaz des lampes, à la vie nourrie par une alimentation falsifiée, sophistiquée, trompeuse, à tous les renversements des conditions normales de l'être physique (...) Et le temps presse, monsieur, il n'y a pas à s'y tromper. Le système nerveux est surmené à l'heure qu'il est comme il ne l'a jamais été. Les appétits de bien-être, les exigences des carrières, les exigences de position, d'argent, de luxe du ménage tel qu'il est constitué, la concurrence illimitée en tout, ont fait la prodigalité de l'effort, de la volonté, de l'intelligence, en un mot, la dépense exagérée des facultés et des passions humaines. L'activité de chacun, du haut en bas de l'échelle, a été doublée, triplée, quadruplée. Tous, nous sommes surexcités... et jusqu'à nos enfants dont nous poussons l'esprit qui bégaye comme on pousse une plante en serre chaude. C'est une circulation fiévreuse de la vie, une irritation, presque une crise, de tout ce qui est la partie délicate et comme immatérielle de notre individu...¹⁴⁶

5.2. Portrait de l'écrivain en médecin.

Il n'est pas anodin que le médecin tienne ce discours qui prend à charge un régime de vérité¹⁴⁷. Ici, le médecin a fonction de porte-parole du discours de l'auteur, et le statut de cet énonciateur a une valeur symbolique. Outre qu'il permet d'afficher une compétence d'observation précise du corps, commune au romancier comme au médecin, il donne à cette observation le statut général d'une *épistémè*¹⁴⁸ : la neurasthénie ici revêt une valeur métaphorique, autorisant l'exploitation du pouvoir figuratif de la maladie. La maladie a une

¹⁴⁶ Goncourt, *Charles Demailly*, chap. LVIII, *op.cit.*, pp. 429-430.

¹⁴⁷ Foucault, *Naissance de la biopolitique, cours au Collège de France (1978-1979)*, Paris, Le Seuil – Gallimard – EHESS, coll. « Hautes Études », 2004.

¹⁴⁸ Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

valeur exemplaire et permet de formuler une morale, en même temps qu'elle affirme le but sérieux de la littérature : elle pose donc un *ethos* de l'écrivain, qui s'octroie dans le champ scientifique un pouvoir à l'égal du médecin¹⁴⁹. Le discours qui est prononcé ici a donc une valeur performative quant à la dimension critique que revêt le roman des Goncourt.

5.3. Actifs et maladifs.

Or, par cette présentation du médecin, nous pouvons distinguer deux types d'ennuis. L'ennui que nous traitons est ce qui correspond à l'Ennui maladif, c'est-à-dire l'ennui entendu par Baudelaire à la fin de son prologue aux *Fleurs du Mal*. Il s'agit d'un ennui non seulement subi, mais surtout qui correspond à la quotidienneté du personnage. L'ennui est alors à considérer comme une maladie mentale, dont les symptômes principaux ne sont autres que l'apathie, l'aboulie, et l'anomie. Les personnages en proie à ce mal finissent souvent par se suicider, dans un état général de déréliction. Ils se distinguent de ceux « qui s'ennuient », et qui refusent de s'ennuyer : ceux-ci sont des personnages d'action, qui sont toujours à la recherche d'un événement. Le personnage dans l'ennui vit dans l'absence d'évènement, quand le personnage qui refuse de s'ennuyer cherche à créer de l'évènement. Ces personnages, comme Saccard, Duroy, Rodolphe, se promènent pour « tuer le temps ». Cette façon de « tuer le temps », et d'user de la promenade comme refus de l'ennui permet, en comparaison, de mettre en avant la figure du solitaire mélancolique et maladif (l'ensemble des Mouret chez Zola, Emma et Frédéric chez Flaubert). La promenade permet donc de mettre en avant une dichotomie entre les « actifs » et les « maladifs ».

5.3.1. Manette Salomon, « les deux peintres (malades) de la vie moderne »¹⁵⁰.

Nous pouvons voir comment la promenade devient justement illustratrice de cette répartition entre les caractères des personnages à travers deux exemples : l'opposition d'Anatole et Coriolis dans *Manette Salomon*, ainsi que l'évolution de Claude Lantier dans *L'Œuvre*.

¹⁴⁹ Nous reprenons l'intégralité de ces remarques à M. Bertrand Marquer, lors d'une formation de doctorants à l'Université de Strasbourg, en février 2019, intitulée : « Les "hommes de l'art" – Littérature et médecine au XIX^e siècle ».

¹⁵⁰ Cheminaud Julie. « Anatole et Coriolis : des peintres (malades) de la vie moderne », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt* n°21, « Manette Salomon », 2014, pp. 29-39, p.39

En donnant ces conseils à la copiste, Anatole était arrivé dans les Champs-Élysées à la place d'un jeu de boules. Tout à coup, il s'interrompit et s'arrêta, en apercevant, dans le groupe des spectateurs, quelqu'un qui suivait le roulement des boules, la tête en avant et découverte, les reins pliés, son chapeau à la main derrière son dos. Il regarda cette tête où des cheveux presque blancs, coupés ras, contrastaient avec le noir des sourcils, restés durement noirs. Il examina tout cet homme cassé, ravagé, chargé en quelques mois de vingt ans de vieillesse stupéfait, il reconnut Coriolis.

Adieu dit-il brusquement en quittant la femme étonnée, à demain.

A quelques pas, il lui jeta : Mais surtout, ne glacez jamais avec de la capucine rosé, de la laque Robert, de la laque de Smyrne ! rien que de la bonne laque fine à neuf sous!

Et il marcha vers Coriolis. (...)

Le triste roman de misère esquissé dans les quelques mots d'Anatole ne parut pas entrer dans l'oreille de Coriolis. Il en était venu à cette monstrueuse surdité des grandes douleurs qui ne laissent plus entendre à un homme la souffrance des autres. Sans dire à Anatole un mot d'intérêt, sans lui parler de lui, de sa mère, sans s'inquiéter, de ce qu'il était devenu depuis deux ans, et s'il avait de quoi manger, il se mit à lui repeindre l'enfer de sa vie. Le promenant, le repromenant sous les arbres des Champs-Élysées., gardant son bras, se collant à lui, il lui rabâcha ses plaintes, ses lamentations, ses jérémiades.

Accoutumé à lui voir dévorer ses maladies et ses chagrins, Anatole ne put se défendre d'un triste étonnement, en retrouvant cet homme si fort, si concentré, si maître de lui-même, descendu à cela à dire peureusement du mal de cette femme, à s'en venger comme un enfant qui cafarde derrière le dos de son tyran.¹⁵¹

Dans *Manette Salomon*, l'opposition entre Anatole et Coriolis est celle d'un individu capable de s'adapter à toute situation face à quelqu'un qui ne peut plus que subir. Cependant, derrière une personnalité qu'il reconnaît, malgré sa métamorphose, Anatole laisse entrevoir la permanence du caractère de Coriolis. La promenade, ici, achève d'infantiliser le personnage principal : c'est par l'aller-retour du « promenant, repromenant », et l'usage transitif du verbe que l'on voit comment le personnage de Coriolis est désormais devenu un maladif.

Le point de vue d'Anatole est ici essentiel, car c'est lui qui acte la métamorphose : le dernier paragraphe est ici éloquent, dans la répétition ternaire de l'intensif « si », accentuant l'écart entre l'image de soi qu'a produit Coriolis, et celle qu'il revêt désormais. Anatole, à l'inverse, est montré justement comme un actif, qui ne saurait rester en place : même si la

¹⁵¹ Goncourt, *Manette Salomon*, *op. cit.*, chap. CXLVIII, p.524-525.

rencontre est importante, la façon qu'a Anatole de prendre congé de la copiste est à analyser. Son geste précède sa parole, et dans le cadre d'une conversation, il se laisse embarquer par l'événement. La discussion est reprise, ensuite, le personnage revenant sur ses pas, pour la crier au loin ; mais il est déjà passé à autre chose.

5.3.2. L'Œuvre : Paris hors de la ville.

5.3.2.1. Paris

Dans *L'Œuvre*, la métamorphose est encore plus spectaculaire, car nous suivons constamment le protagoniste, alors que les Goncourt ménageaient les effets de surprise de *Manette Salomon* par l'alternance des points de vue et des aventures. Ainsi, au début du roman de Zola, trouve-t-on un Claude amoureux et en lien avec la ville : Christine accepte progressivement d'être raccompagnée jusqu'aux Tuileries, et les promeneurs sont « comme un jeune ménage »¹⁵² qui trouvent un « charme infini »¹⁵³ à cette promenade « sans cesse répétée »¹⁵⁴

Ils étaient l'un à l'autre, profondément, sans s'être donnés encore. Il semblait que l'âme de la grande ville, montant du fleuve, les enveloppât de toutes les tendresses qui avaient battu dans ces vieilles pierres, au travers des âges.¹⁵⁵

L'expression même de « l'âme de la grande ville » semble illustrer un épisode de résonance, puisque le paysage suscite immédiatement chez les amants le sentiment d'une harmonie. Or, cette harmonie est mise à mal sur les mêmes quais de Seine, plus tard dans le roman, Claude n'étant plus « enveloppé » par l'âme de Paris, mais « pris tout entier » par son cœur :

— Viens-tu, mon ami ? répéta Christine doucement.

Claude ne l'écoutait toujours pas, ce cœur de Paris l'avait pris tout entier. La belle soirée élargissait l'horizon. C'étaient des lumières vives, des ombres franches, une gaieté dans la précision des détails, une transparence de l'air vibrante d'allégresse. Et la vie de la rivière, l'activité des quais, cette humanité dont le flot débouchait des rues, roulait sur les ponts, venait

¹⁵² Zola, *L'Œuvre*, *op. cit.* p.126.

¹⁵³ *ibid.*

¹⁵⁴ *ibid.*

¹⁵⁵ *ibid.*

de tous les bords de l'immense cuve, fumait là en une onde visible, en un frisson qui tremblait dans le soleil. Un vent léger soufflait, un vol de petits nuages roses traversait très haut l'azur pâlisant, tandis qu'on entendait une palpitation énorme et lente, cette âme de Paris épandue autour de son berceau.

Alors, Christine s'empara du bras de Claude, inquiète de le voir si absorbé, saisie d'une sorte de peur religieuse ; et elle l'entraîna, comme si elle l'avait senti en grand péril.

— Rentrons, tu te fais du mal... Je veux rentrer.

Lui, à son contact, avait eu le tressaillement d'un homme qu'on réveille. Puis, tournant la tête, dans un dernier regard :

— Ah ! mon Dieu ! murmura-t-il, ah ! mon Dieu ! que c'est beau !

Il se laissa emmener.¹⁵⁶

L'intérêt de l'extrait ici réside dans l'isolement complet du personnage par rapport à celle avec qui il est. La promenade devient ici un moment complet de solitude de Claude, pourtant entièrement adonné à Christine auparavant. Cette séparation, qui rend le personnage incapable d'un accord avec le monde, car il y est complètement absorbé, rend le personnage en défaut aussi de « résonance » ; devant le spectacle de la beauté, le personnage, apathique, ne peut que crier son impuissance : il est devenu un promeneur maladif, à un point tel que Christine est obligée de le guider, de le prendre en main, dans l'itinéraire de leur promenade.

L'écart est significatif, entre la description du paysage, montré artistement par le narrateur, et la réaction de Claude à celui-ci : emporté par sa beauté, sa réaction n'est que davantage l'expression de son incapacité à peindre. Le murmure est ici révélateur : Claude n'a plus d'énergie face au spectacle de la lumière qui le dépasse, et qu'il ne parviendra jamais à représenter. La promenade révèle ici, sur le même lieu, l'évolution du personnage, et son passage d'un actif à un maladif ; c'est la répétition des mêmes lieux qui permet de mieux constater la dégradation intérieure du personnage de Claude.

Cette dichotomie se trouve parmi d'autres figures historiques : il est par exemple tout à fait significatif que le baron Haussmann dans ses mémoires ait valorisé le besoin des promenades pour les habitants de Paris, quand lui-même se caractérisait comme un homme d'action, étranger à ce besoin.

En effet, le Préfet avoue ne jamais se reposer ; et pourtant il aménage des espaces de repos pour ses concitoyens. Si nous voyons que les espaces de la promenade sont des espaces de pause, il faut rappeler que nombre de personnages des romans étudiés sont généralement des

¹⁵⁶ *ibid.*, p.245

personnages négatifs pour la société du Second Empire. Ils revêtent par là un pouvoir critique à travers leur mal de vivre, comme des observateurs de l'avènement d'une bourgeoisie d'un nouveau type.

5.3.2.2. Extension du domaine de la ville.

Zola conscientise pleinement ce risque qu'est l'uniformisation d'un mode de vie et de l'environnement qu'il suppose, par une rencontre de Claude avec la famille Margailan sur les bords de Seine. Le personnage, s'il souffre de sa peinture, souffre aussi de l'extension de la grande ville sur les bords du fleuve : Claude est un personnage qui ne parvient pas à vivre à temps ; il est toujours en décalage avec le monde, que ce soit le champ social, ou le champ artistique. La vitesse d'extension du monde urbain a en réalité une dimension existentielle, qui explique sa rage à voir des bourgeois sur des terres qu'il pensait bohème¹⁵⁷ :

— Voilà un coin du pays où l'on ne nous reprendra guère, dit Claude en redescendant vers Bennecourt. Ils gâtent le paysage, ces monstres !¹⁵⁸

Plutôt que l'étanchéité de deux mondes sociaux différents, la confrontation des deux modes de vie, entre la bohème et la bourgeoisie, est ici le signe avant-coureur d'une extension inéluctable de la ville, et de l'uniformisation du paysage¹⁵⁹, dont la destruction des baraques est le signe le plus terrible :

Puis, Claude, lorsqu'il s'approcha de son ancienne demeure, devint muet, les dents serrées. On avait vendu la maison à des bourgeois, il y avait maintenant une grille, à laquelle il colla son visage. Les rosiers étaient morts, les abricotiers étaient morts, le jardin très propre, avec ses petites allées, ses carrés de fleurs et de légumes entourés de buis, se reflétait dans une grosse boule de verre étamé, posée sur un pied, au beau milieu ; et la maison, badigeonnée à neuf, peinturlurée aux angles et aux encadrements en fausses pierres de taille, avait un endimanchement gauche de rustre parvenu, qui enragea le peintre. Non, non, il ne restait là rien de lui, rien de Christine, rien de leur grand amour de jeunesse ! Il voulut voir encore, il monta

¹⁵⁷ On trouvera une analyse plus détaillée de ces éléments dans notre intervention du 6 octobre 2021 au Congrès de la SERD « Vivre vite », « Arythmie des Promeneurs ».

¹⁵⁸ Zola, *L'Œuvre*, *op. cit.*, chap. VI, p.179-180.

¹⁵⁹ Rabault-Mazières, Isabelle, « Villégiature et formations des banlieues résidentielles, Paris au XIXe siècle », *Histoire Urbaine*, n°41, pp.63-82, 2014/3.

derrière l'habitation, chercha le petit bois de chênes, ce trou de verdure où ils avaient laissé le vivant frisson de leur première étreinte ; mais le petit bois était mort, mort avec le reste, abattu, vendu, brûlé. Alors, il eut un geste de malédiction, il jeta son chagrin à toute cette campagne, si changée, où il ne retrouvait pas un vestige de leur existence. Quelques années suffisaient donc pour effacer la place où l'on avait travaillé, joui et souffert ? À quoi bon cette agitation vaine, si le vent, derrière l'homme qui marche, balaye et emporte la trace de ses pas ? Il l'avait bien senti qu'il n'aurait point dû revenir, car le passé n'était que le cimetière de nos illusions, on s'y brisait les pieds contre des tombes.¹⁶⁰

Ici, la promenade sur des lieux familiers a un usage psychologique important, encore, pour la construction du personnage. La promenade est un espace de subjectivation, au sens où elle permet d'amener progressivement à la dégradation psychologique du personnage : l'usage final du présent gnomique, après ce passage au discours indirect libre, est significatif. Zola utilise la promenade, comme fréquentation d'un lieu familier, pour mieux en montrer l'attachement individuel. Une fois cette familiarité brisée, parce que le paysage s'est transformé, il n'est plus possible de vivre pour soi. Il y a une tension grandissante entre la vie individuelle et le progrès collectif, qui amène à ces écarts, ces usures chez les individus. Les paysages, étant pour tout le monde, ne disent plus rien à chacun.

6. Une révolution de l'intimité.

6.1. Un Moi vulnérable.

Nous l'avons vu, une nouvelle forme d'écoute de soi est caractéristique de la période que nous étudions : l'écriture tente de rendre compte d'une vie intérieure, et l'évolution de l'histoire du roman tend à comprendre la seconde moitié du XIX^e siècle comme une forme nouvelle d'exploration de la vie intérieure des personnages. Dans une nouvelle, un personnage de Maupassant déclare qu'il existe « deux races », « ceux qui ont besoin des autres », et « ceux que les autres ennuient » : les premiers sont des individus sociaux ; les seconds vivent en eux-mêmes. Cette répartition n'est pas sans rappeler le besoin des « hommes de connaissance » de se promener en eux-mêmes, chez Nietzsche. L'ennui, le besoin d'un espace spécifique, montrent que ces personnages en mal de solitude sont des individus qui souffrent. Et la cause de cette souffrance est complexe, puisque la solitude en forme à la fois le mal et le remède.

¹⁶⁰ Zola, *L'Œuvre*, chap. XI, p.360.

Si la modernité correspond à un nouveau rapport entre authenticité et théâtralité, pour reprendre les termes de Sennett, nous avons vu que ce rapport provoquait des effets négatifs : la demande d'authenticité étant trop forte par rapport à un monde conventionnel, nous avons vu qu'une stratégie générale de neutralisation des individus s'était installée. Cependant, celle-ci n'enlève pas un sentiment d'insécurité ontologique, qu'Eva Illouz a particulièrement étudié dans le cadre de l'expérience amoureuse. Dans son ouvrage *Pourquoi l'amour fait mal*¹⁶¹, la sociologue élabore à la fois une réflexion sur le caractère conventionnel et institutionnel de nos sentiments, en même temps qu'elle analyse l'échec des individus à s'adapter à cette institutionnalisation émotionnelle. Illouz présente la modernité comme l'émergence d'un Moi émotionnel réflexif, centré sur la gestion et l'affirmation de ses sentiments. L'idéal amoureux romantique en est l'illustration la plus célèbre, et a agi comme facteur d'individualisation et d'autonomie, à la fois pour les hommes et pour les femmes. La modernité pose l'amour comme le modèle d'un nouveau type de sociabilité : la « relation pure » (selon les termes d'Anthony Giddens que reprend la sociologue), où deux individus aux droits strictement égaux s'unissent pour des raisons affectives et individuelles. Cette relation, selon Illouz, rend la sphère privée volatile sur le plan normatif : elle présente la conscience romantique comme une conscience malheureuse. L'expérience romantique crée en réalité un sentiment de malaise chronique et de désorientation chez les individus : une misère affective, liée à la destruction des univers de vie traditionnels : « elle a fait de l'insécurité ontologique un trait chronique des vies modernes ».¹⁶²

En effet, selon Illouz, les individus sont désormais exposés à leur propre structure psychique, « rendant de cette façon la psyché à la fois vulnérable et hautement opérante dans les destinées sociales » :

La vulnérabilité du moi à l'époque moderne peut ainsi être résumée comme suit : de puissantes contraintes institutionnelles façonnent nos expériences ; pourtant, les individus font avec elles, au moyen des ressources psychiques amassées au cours de leur trajectoire sociale.¹⁶³

¹⁶¹ Illouz, *op. cit.*

¹⁶² *ibid.*, "Introduction".

¹⁶³ *ibid.*

6.2. La promenade, une épreuve de soi face au monde.

La souffrance psychique est donc une caractéristique de la modernité : l'intimité est analysée, parce qu'une souffrance moins visible fait l'objet d'une interrogation. Cette souffrance est celle qu'on associe facilement au mélancolique : celle d'un trouble causé par le souvenir, et médié par notre imagination. Pour reprendre la terminologie de Ricœur, cette souffrance participe à l'élaboration d'un caractère, au sens qu'elle renvoie à une part subjective de l'identité personnelle, au sens qu'entretient le moi de sa propre unité et de sa propre continuité. C'est-à-dire que la souffrance est constitutive de l'individu, en même temps qu'elle est « une irruption de l'irrationnel dans la vie quotidienne » : n'ayant pas de sens, elle exige une explication rationnelle, c'est-à-dire un discours analytique capable d'en élucider les causes, afin d'obtenir une rémission. La souffrance psychique moderne est caractérisée par le fait que le moi est directement en jeu : elle menace son intégrité, et met en évidence son impuissance. On trouve un exemple assez révélateur de cette souffrance dans le personnage anémique de Frédéric, dans *L'Éducation sentimentale*, qui sort pour « se débarrasser de lui-même »¹⁶⁴, et dont la promenade dans Paris devient une errance :

Il remontait, au hasard, le quartier latin, si tumultueux d'habitude, mais désert à cette époque, car les étudiants étaient partis dans leurs familles. (...) De temps à autre, il s'arrêtait à l'étalage d'un bouquiniste ; un omnibus, qui descendait en frôlant le trottoir, le faisait se retourner ; et, parvenu devant le Luxembourg, il n'allait pas plus loin.

Quelquefois, l'espoir d'une distraction l'attirait vers les boulevards. Après de sombres ruelles exhalant des fraîcheurs humides, il arrivait sur de grandes places désertes, éblouissantes de lumière, et où les monuments dessinaient au bord du pavé des dentelures d'ombre noire. Mais les charrettes, les boutiques recommençaient, et la foule l'étourdissait, — le dimanche surtout, — quand, depuis la Bastille jusqu'à la Madeleine, c'était un immense flot ondulant sur l'asphalte, au milieu de la poussière, dans une rumeur continue ; il se sentait tout écoeuré par la bassesse des figures, la niaiserie des propos, la satisfaction imbécile transpirant sur les fronts en sueur ! Cependant, la conscience de mieux valoir que ces hommes atténuait la fatigue de les regarder¹⁶⁵.

Moment d'ennui pour le protagoniste, cette promenade devient une errance, tant le lieu familier est méconnaissable, car désert. À la recherche constante du pittoresque, de « l'espoir d'une distraction », le personnage persévère dans une marche qui ne peut être qu'ennuyeuse,

¹⁶⁴ Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, « Première Partie », « chapitre V », *op. cit.*, p.129

¹⁶⁵ *ibid.*, p.130

mais qui renvoie à un expédient à la souffrance intime du personnage. En effet, cette sortie ne sert qu'à « se débarrasser de lui-même ». L'expression, métaphorique, dans cet usage réfléchi, est particulièrement hyperbolique, affichant une forme de distance à soi caractéristique du personnage. Ici, Frédéric est un solitaire qui ne supporte pas sa solitude, du fait d'un regard bourgeois sur le monde prolétaire qu'il perçoit : la certitude de mieux valoir affirme son caractère. La souffrance met en péril le Moi, qui en vient à vouloir se débarrasser de lui-même ; et le seul moyen de se rassurer est de pouvoir juger les autres, et d'assumer non pas sa part intime, authentique mais vide, mais sa part publique, théâtrale mais rassurante. Finalement, Frédéric est un promeneur des boulevards dans ce quartier de la Madeleine, qui peut se rassurer sur sa puissance. Sa conscience de lui-même établit aussi l'appartenance à sa classe.

L'épisode de promenade, s'il correspond à un *habitus*, s'il contribue à l'élaboration d'un type de personnage, est aussi signifiant dans le cadre général de cette intériorité nouvelle, et de la souffrance psychique qui la caractérise. En fait, il y a dans le cadre de la promenade toute l'opportunité d'un isolement du personnage, en même temps que la possibilité de faire de la sortie le théâtre d'un moment de crise et de réflexion ; les personnages qui cherchent à « tuer le temps » sont aussi ceux qui ne peuvent rester en place, car ils souffrent moralement : leur tracasserie est source du romanesque. Nous l'avons vu avec Frédéric, dont la promenade sert à mieux faire comprendre la vacuité morale. Autre exemple : Denise souffre de rester sur place lors de sa première arrivée au Bonheur des Dames, entre autres parce que rester à faire le pied de grue risque de nuire à sa réputation, si l'on se concentre sur le regard que les autres portent sur elle. Elle souffre de ne pouvoir tenir un rôle qu'elle ne veut pas jouer. En effet, dans sa station, Denise se voit intégrée dans un rite d'interaction qui ne correspond pas à sa volonté, ni à ses attentes.

Or, le rituel d'interaction a pour objectif de consolider la perception que le moi a de lui-même, selon Goffman. Il produit « un sentiment de sa valeur » chez l'individu. Denise se promène donc, à la fois pour tuer le temps, mais pour échapper aussi à un rite qui la confronte à ce qu'elle pourrait être, et qui moralement est contraire à ses aspirations. On comprend que, dans la perspective d'Illouz, la promenade aux Tuileries puisse être lue comme l'illustration d'un rite d'interaction : celui-ci crée une « énergie affective déterminante pour les acteurs », qui permet à la sociologue d'affirmer que l'amour est un lien central des rituels d'interaction au XIX^e siècle : il détient une place centrale dans un ordre fondé sur la reconnaissance où la valeur sociale est attribuée à une personne à travers des chaînes de rituels d'interaction, et forme la manière la plus intense pour l'énergie émotionnelle.

6.3. Correspondre aux fictions préétablies : s'inventer une vie.

On comprend le caractère extrêmement conservateur et traditionnel du *topos* romanesque de Zola dans la rencontre entre Denise et Octave aux Tuileries : tout l'échange se fait d'abord sur le rachat de la réputation de Denise auprès de son patron et du grand magasin, avant de devenir un échange amoureux. La joie de Denise réside dans la reconnaissance de sa valeur sociale, que son patron, symboliquement, lui réattribue. Mais cet échange est un *hapax* dans la création romanesque : la plupart du temps, les échanges amoureux se font par l'intermédiaire de codes, qu'il s'agit de savoir rendre afin d'assurer une reconnaissance strictement conventionnelle. Ainsi Frédéric « se met-il à faire tout ce qu'il faut »¹⁶⁶ pour séduire Mme Dambreuse, connaissant son emploi du temps afin de se trouver « sur son passage à la promenade »¹⁶⁷ ou pour remplir d'autres rituels. La rencontre amoureuse a lieu par l'intermédiaire de fictions préétablies et mal assimilées ; c'est tout le drame de Frédéric Moreau ou d'Emma Bovary, que d'être prisonniers de fictions, qui les empêchent de vivre correctement leur passion amoureuse. Ainsi Frédéric a-t-il toujours « un plan » :

Il espérait que, grâce à la pluie ou au soleil, il pourrait la faire s'arrêter sous une porte, et qu'une fois sous la porte, elle entrerait dans la maison. Le difficile était d'en découvrir une convenable.¹⁶⁸

Ici, tout est voué à l'échec, tant le héros s'attache à faire correspondre son histoire personnelle à des fictions de l'Autre : Frédéric élabore le plan d'une promenade pour mieux faire arrêter Mme Arnoux afin de la protéger d'un danger (« la pluie ou le soleil »). Il vit dans les fictions amoureuses, qui sont vouées à échouer. La promenade fonctionne ici comme la révélation des fictions éculées du personnage, et est affichée justement comme un *topos* romanesque périmé. En même temps, cette fiction a un caractère rassurant, dans la perspective d'Illouz, au sens où elle révèle la douleur amoureuse de Frédéric à laisser échapper une possibilité quelconque de réussite de son amour idéal. Frédéric illustre assez bien une forme de paradoxe, qui pourrait résumer le roman, entre l'idéal et le désenchantement. L'expérience amoureuse pour Mme Arnoux est une expérience « enchantée », au sens de Weber, c'est-à-dire un sentiment impliquant la totalité du moi et n'étant pas justifiable rationnellement. Dans cette

¹⁶⁶ Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, *op. cit.*, p.538

¹⁶⁷ *ibid.*

¹⁶⁸ *ibid.*, p.410

perspective wéberienne, l'amour est sacré, impossible à justifier, et l'expérience amoureuse représente le paroxysme d'une expérience individuelle amenant à l'oubli de soi : l'Autre devient un être transcendant, dans une perception quasi-religieuse. Or, cette définition correspond à l'« apparition » qui frappe Frédéric au premier regard : la première rencontre avec Mme Arnoux correspond chez Frédéric à l'expérience exacte d'un oubli du monde extérieur pour une concentration sur le seul objet de la contemplation.

Face à cette idéalisation, on comprend les échecs multiples du héros à ne pas pouvoir parvenir à son but ultime : chaque détail compte dans l'élaboration de son amour qui est né dans une fiction. Chaque épreuve de l'amour est en réalité un désenchantement du monde, et chaque signe marque la possibilité d'un charme nouveau. Ainsi, après une promenade d'ennui pour tuer le temps et distraire son angoisse de devoir tenir parole à Deslauriers, Frédéric reçoit un mot d'Arnoux, où il sur-interprète un seul mot de son épouse : « Sa femme ! elle me prie ! »¹⁶⁹. Cette hypertrophie du détail est loin d'être anodine, et révèle au contraire la souffrance de Frédéric : chaque épisode manqué de son amour est considéré comme une atteinte à lui-même. Loin d'un conflit entre lui et la société, dans une perspective romantique, Frédéric, dans son égocentrisme, se révèle profondément inquiet et atteint : le drame de la non-venue de Mme Arnoux au rendez-vous rue Tronchet l'amène à une vengeance immédiate. Frédéric est en réalité un être constamment en souffrance amoureuse, dont l'idéalisation marque le pendant nécessaire à l'analyse de Flaubert des difficultés contemporaines des nouvelles amours. Et c'est lors de ses promenades, justement que Flaubert parvient à exprimer cette difficulté de l'amour à devenir non plus une source d'énergie émotionnelle constructive, mais bien une phase critique de l'existence.

6.4. Être à l'écoute de soi.

En effet, l'autre raison du succès de la promenade dans le roman moderne est que la promenade, par la porosité entre l'expérience intérieure et le monde extérieur, dans la continuité de Rousseau, suscite plus facilement la rêverie, le souvenir. Cette dimension temporelle de la promenade est expérimentée par beaucoup de personnages : ce que Jacques Neefs a identifié comme une expérience de la durée dans la promenade nocturne de Frédéric dans *L'Éducation sentimentale*¹⁷⁰ :

¹⁶⁹ *ibid.*, p.288.

¹⁷⁰ Nous renvoyons à l'intervention de M. Jacques Neefs lors du congrès « Vivre vite », organisé par la SERD ; par ailleurs, une note de Pierre-Marc de Biasi (*ibid.*, pp.107-108) rappelle la lettre de Du Camp

Il quitta ses amis ; il avait besoin d'être seul. Son cœur débordait. Pourquoi cette main offerte ? Était-ce un geste irréfléchi, ou un encouragement ? « Allons donc ! je suis fou ! » Qu'importait d'ailleurs, puisqu'il pouvait maintenant la fréquenter tout à son aise, vivre dans son atmosphère.

Les rues étaient désertes. Quelquefois une charrette lourde passait, en ébranlant les pavés. Les maisons se succédaient avec leurs façades grises, leurs fenêtres closes ; et il songeait dédaigneusement à tous ces êtres humains couchés derrière ces murs, qui existaient sans la voir, et dont pas un même ne se doutait qu'elle vécût ! Il n'avait plus conscience du milieu, de l'espace, de rien ; et, battant le soi du talon, en frappant avec sa canne les volets des boutiques, il allait toujours devant lui, au hasard, éperdu, entraîné. Un air humide l'enveloppa ; il se reconnut au bord des quais.

Les réverbères brillaient en deux lignes droites, indéfiniment, et de longues flammes rouges vacillaient dans la profondeur de l'eau. Elle était de couleur ardoise, tandis que le ciel, plus clair, semblait soutenu par les grandes, masses d'ombre qui se levaient de chaque côté du fleuve.

Des édifices, que l'on n'apercevait pas, faisaient des redoublements d'obscurité. Un brouillard lumineux flottait au-delà, sur les toits ; tous les bruits se fondaient en un seul bourdonnement ; un vent léger soufflait.

Il s'était arrêté au milieu du Pont-Neuf, et, tête nue, poitrine ouverte, il aspirait l'air. Cependant, il sentait monter du fond de lui-même quelque chose d'intarissable, un afflux de tendresse qui l'énergait, comme le mouvement des ondes sous ses yeux. À l'horloge d'une église, une heure sonna, lentement, pareille à une voix qui l'eût appelé.

Alors, il fut saisi par un de ces frissons de l'âme où il vous semble qu'on est transporté dans un monde supérieur. Une faculté extraordinaire, dont il ne savait pas l'objet, lui était venue¹⁷¹.

De la même manière, cette porosité se voit dans la fréquentation des lieux familiers, ou les retrouvailles d'un élément précis susceptible de transporter l'individu dans le souvenir, suscitent chez le héros un retour en arrière. C'est l'expérience malheureuse de Claude, qui voit son monde d'avant détruit, et ne pouvant subsister que dans le souvenir¹⁷². C'est l'expérience,

à Flaubert, où il écrit à propos de l'adverbe employé pour la cloche : « comment veux-tu qu'une cloche sonne *lentement* ? ».

¹⁷¹ *ibid.*, pp.107-108

¹⁷² Zola, *L'Œuvre*, *op. cit.*

malheureuse elle aussi, de Frédéric au moment de découvrir le mariage de Louise et Deslauriers, qui fonctionne encore sur le principe de l'hallucination, alors qu'il s'enfonce dans sa rêverie :

Puis il s'accouda sur le pont, pour revoir l'île et le jardin où ils s'étaient proménés un jour de soleil ; — et l'étourdissement du voyage et du grand air, la faiblesse qu'il gardait de ses émotions récentes, lui causant une sorte d'exaltation, il se dit :

— « Elle est peut-être sortie ; si j'allais la rencontrer » La cloche de Saint-Laurent tintait ; et il y avait sur la place, devant l'église, un rassemblement de pauvres, avec une calèche, la seule du pays (celle qui servait pour les noces), quand, sous le portail, tout à coup, dans un flot de bourgeois en cravate blanche, deux nouveaux mariés parurent.

Il se crut halluciné. Mais non ! C'était bien elle, Louise couverte d'un voile blanc qui tombait de ses cheveux rouges à ses talons ; et c'était bien lui, Deslauriers ! — portant un habit bleu brodé d'argent, un costume de préfet. Pourquoi donc ?

Frédéric se cacha dans l'angle d'une maison, pour laisser passer le cortège.

Honteux, vaincu, écrasé, il retourna vers le chemin de fer, et s'en revint à Paris.¹⁷³

Notons d'emblée que cet épisode vient alors que Frédéric, comme tous les rêveurs, s'est enfui de Paris, « par dégoût ». L'intérêt de l'épisode est que le lieu ne correspondant plus à la joie du souvenir et de la rêverie, devient intolérable, Frédéric n'étant adapté qu'à ses rêves.

Flaubert joue pleinement des caractéristiques de la rêverie, pour en faire une expérience spatiale de dissolution du temps : le retour sur les lieux du passé éveille le désir au présent de revivre concrètement ce qui s'est déroulé auparavant, et de le continuer. Pour reprendre les analyses de Damien Zanone¹⁷⁴ à propos de Chateaubriand, nous pourrions voir dans l'expérience de la promenade le fait d'une spatialisation de la mémoire, qui permettrait à l'individu, dans la réminiscence, de pouvoir se déplacer effectivement dans son souvenir. Le paysage intérieur prendrait la place du paysage extérieur, rendant compte d'une perception relative et subjective du temps et de l'espace.

Le génie de Flaubert, ici, est de faire croire au héros que son rêve se réalise, avant l'apparition de Deslauriers : qui achève d'atteindre la personne de Frédéric dans un amour lui

¹⁷³ Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, *op. cit.*, p.613.

¹⁷⁴ Zanone, Damien, « Art de la mémoire et sens du passé. D'un usage des jardins chez Rousseau et Chateaubriand », in Charbonneau, Frédéric, Weerdt-Pilorge (de), Marie-Paule (dir.), *Le Passé composé. La mise en œuvre du passé dans la littérature factuelle (XVIe-XIXe siècles)*, Paris, Classiques Garnier, 2019.

aussi brièvement idéalisé, et correspondant pleinement à une suite de clichés issus de ses lectures : comme le rappelle Eva Illouz, les imaginaires collectifs pèsent sur l'expérience amoureuse. Et il faut garder à l'esprit cette innutrition des fictions pour comprendre le lien entre l'émotion amoureuse et son inscription dans les imaginaires fabriqués par la culture de masse et l'impact d'une telle inscription sur la nature du désir amoureux. L'exemple de la Petite Roque est symptomatique : prise en affection par Frédéric, qui lui fait des lectures, celle-ci cependant révèle très vite sa nature fragile. Son médecin lui prescrit « d'éviter les émotions »¹⁷⁵. Cette jeune fille, elle aussi, est en proie à une souffrance psychique de l'amour ; celle d'une intimité prise dans le piège de l'idéal d'une fiction, d'une jeune fille tant à l'écoute de son cœur qu'elle ne parvient pas à prendre la distance sociale nécessaire. Le cas de la petite Roque accomplit pleinement le fait que « l'imagination est donc une pratique culturelle organisée et institutionnalisée »¹⁷⁶ : la promenade qu'elle fait avec Frédéric, qu'elle considère comme une promenade amoureuse, dans la vie intense de sa fiction, n'est en réalité qu'un temps tué par le héros du roman. Flaubert propose bien une réduction de l'épisode de promenade à toute son artificialité, afin d'assurer le potentiel critique de son épisode romanesque.

On pourrait se risquer à une métaphore : l'observation et la surprise, qui étaient les caractéristiques d'un pittoresque tournant le regard vers l'extérieur, pourraient ici être tournées vers l'intériorité du personnage. Une forme de pittoresque de l'intériorité, qui attirerait justement le lecteur, et qui serait le pendant esthétique à la description, autre grande caractéristique de la promenade. Là serait une des formes de révolution de représentation de l'intimité, qui loin de simplement reprendre un *topos* littéraire, ferait de la promenade un lieu spécifique de l'expérimentation littéraire.

7. La promenade dans le roman, un laboratoire de la vie intérieure ?

7.1. Le flux de conscience : la nervosité continue de l'espace extérieur.

Il est significatif que la vie intérieure de Daniel Prince, protagoniste des *Lauriers sont coupés*, soit présentée toujours de façon dynamique : le personnage connaît peu de pauses, et un des chapitres est justement consacré à un épisode de promenade en voiture. Pour reprendre Jean-Pierre Bertrand :

¹⁷⁵ Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, *op. cit.*, p.171.

¹⁷⁶ Illouz, *op. cit.*, « du fanstasme romantique à la désillusion ».

Les analystes du monologue intérieur l'ont noté : il est nécessaire que le héros soliloquant ne fasse rien d'autre que marcher (...).¹⁷⁷

Cette considération pour un dynamisme nécessaire à l'élaboration du moi est à lier, aussi, à une forte présence du mouvement comme cadre extérieur constant des individus : c'est par leur épuisement que les individus sont davantage à l'attention d'eux-mêmes. Vigarello, dans son *Histoire de la fatigue*, en rend très bien compte, en analysant un article issu de *Mes Haines*, où Zola analyse un surmenage propre à l'essor des grandes villes, causé par une stimulation constante des individus, qui les fatigue : la ville est le lieu du déploiement de la fatigue, et l'extrême densité de la vie intérieure se fait justement ressentir dans ses moments de sorties : nombreux sont les héros de romans, chez Maupassant (Mariolle), chez Zola (Claude Lantier), chez Les Goncourt (Coriolis, Demailly), qui partent de la ville parce que celle-ci les épuise, et ne correspond pas à leur rythme.

Il faut donc bien revenir à cette réalité qu'Hartmut Rosa a analysée dans *Accélération* : ce n'est pas parce que l'innovation technique a permis une révolution de la vitesse qu'il y a eu une accélération des rythmes de vie, et par conséquent un sentiment de dépassement face au monde. L'analyse du sociologue porte sur un lien entre la disponibilité de temps que permet la vitesse et l'accélération des rythmes de production jusqu'aux individus, les poussant à continuer à produire, malgré un temps libre plus grand.

Il y a donc un rapport d'expérience qui est à interroger, par rapport aux actions produites. De fait, Rosa rend compte du constat suivant : « il ne reste plus de temps pour les activités qui comptent réellement »¹⁷⁸. Cela amène à repenser les modes d'être et d'agir des individus par rapport à leur capacité d'implication : le sentiment du manque de temps est lié à l'impossible immobilité qui amène au paradoxe d'une inertie de la vitesse : l'accélération change les êtres, et les empêche de penser le long terme. On le remarque à la perte des repères passé/futur :

Les logiques de l'augmentation quantitative et de l'accélération sont liées dans la société moderne. Puisque le rythme d'augmentation est supérieur à celui de l'accélération, il se produit une raréfaction des ressources temporelles donc une élévation du rythme de vie.¹⁷⁹

¹⁷⁷ Dujardin, Édouard, *Les Lauriers sont coupés*, « Préface », ed. J.-P. Bertrand, Paris, GF-Flammarion, 2019, p.24.

¹⁷⁸ Rosa, *Résonance*, *op. cit.*, p.169.

¹⁷⁹ *ibid.*, p.157.

Les individus sont dépassés par la ville et son extension inéluctable dans toutes les sphères de l'existence. La promenade en illustre la dimension spatiale, et nous permet d'affirmer que l'unique caractère maladif ne suffit pas à expliquer l'importance des nombreuses promenades qui caractérisent nos personnages : ils ne font pas que perdre, ou tuer, leur temps. La promenade leur permet aussi de comprendre, dans un temps de pause, la rareté de leurs ressources temporelles personnelles. Le temps est compté, désormais.

7.2. Le personnage fantastique chez Maupassant : l'intensité de la vie nerveuse.

Souvent, la promenade est le moment d'un bouleversement de ce rapport personnel au temps : un moment de crise, où le romancier parvient à proposer une analyse de la pensée de son personnage ; ou à en illustrer le trouble. Il n'est pas innocent que plusieurs nouvelles fantastiques de Maupassant aient pour théâtre, ou pour point de départ, une promenade. La porosité entre l'intérieur et l'extérieur dont nous avons parlé, si elle permet la rêverie, est aussi le lieu d'un oubli des frontières, propice à l'hallucination – celle à laquelle a cru Frédéric en voyant Louise Roque en robe de mariée.

Il y a une conscience de cette crise : celle-ci est souvent présentée *a posteriori*, comme dans la taxinomie du protagoniste de *Qui sait ?*, entre les individus sociaux et les individus solitaires : le héros affirme le savoir d'un malade, de quelqu'un qui a fait l'expérience malheureuse de la ville nouvelle :

J'aime tant être seul que je ne puis même supporter le voisinage d'autres êtres dormant sous mon toit ; je ne puis habiter Paris parce que j'y agonise indéfiniment. Je meurs moralement, et suis aussi supplicié dans mon corps et dans mes nerfs par cette immense foule qui grouille, qui vit autour de moi, même quand elle dort. Ah ! le sommeil des autres m'est plus pénible encore que leur parole. Et je ne peux jamais me reposer, quand je sais, quand je sens, derrière un mur, des existences interrompues par ces régulières éclipses de la raison.

Pourquoi suis-je ainsi ? Qui sait ? La cause en est peut-être fort simple : je me fatigue très vite de tout ce qui ne se passe pas en moi. Et il y a beaucoup de gens dans mon cas.

Nous sommes deux races sur la terre. Ceux qui ont besoin des autres, que les autres distraient, occupent, reposent, et que la solitude harasse, épuise, anéantit, comme l'ascension d'un terrible glacier ou la traversée du désert, et ceux que les autres, au contraire, lassent, ennuient, gênent, courbaturent, tandis que l'isolement les calme, les baigne de repos dans l'indépendance et la fantaisie de leur pensée.

En somme, il y a là un normal phénomène psychique. Les uns sont doués pour vivre en dehors, les autres pour vivre en dedans. Moi, j'ai l'attention extérieure courte et vite épuisée, et,

dès qu'elle arrive à ses limites, j'en éprouve, dans tout mon corps et dans toute mon intelligence, un intolérable malaise.¹⁸⁰

Dans un large corpus de ses nouvelles, on peut être attentif à la façon qu'a Maupassant de toujours préciser le fait que le personnage est solitaire, et d'accorder à cette solitude du promeneur une explication : à l'inverse des personnages étudiés précédemment, qui subissent leur solitude, ces individus-ci sont en réalité des marginaux conscients.

La figure du solitaire n'est pas neutre, et le vocabulaire scientifique et médical employé par ce personnage pour établir sa répartition est significatif : la vie en société provoque un malaise, contraignant à l'isolement, à la fois social et affectif¹⁸¹. Il est significatif que le traitement de la vie urbaine soit hyperbolique de la part de ce personnage, qui associe immédiatement, encore, Paris à « cette immense foule qui grouille ». Le solitaire s'affirme comme inadapté à la vie urbaine, et montre une existence nerveuse de la foule. Les sens sont usés, et nous pourrions dire, en reprenant la terminologie de Simmel, que nous avons ici des individus qui sont incapables d'être blasés, car leur nervosité est trop atteinte pour s'adapter à la ville.

On comprend alors l'intérêt que peut revêtir la promenade avec de tels personnages : outre qu'elle participe d'une pratique médicale, associée au plein air et au repos, elle est en même temps le théâtre de sensations exacerbées dans un milieu opposé à la ville. La promenade révèle que la ville n'est pas tant responsable de l'isolement des personnages maladifs, que leur nervosité même. Leur physiologie est la cause de leur isolement, que la ville n'a fait qu'exacerber.

On comprend l'intérêt porté à l'intériorité du personnage, dans le récit fantastique : celui-ci permet une écriture du contraste entre l'expérience quotidienne du lecteur et l'expérience intense du personnage. La confrontation d'une expérience commune et rituelle (la promenade) avec celle d'un personnage mis à l'écart et devenu un type (le promeneur solitaire) permet l'élaboration d'une écriture de l'étrangeté, tout à fait adéquate aux critères du récit fantastique chez Maupassant : « le fantastique n'est pas, en fait, surnaturel ; il résulte des êtres et de leur interprétation délirante du réel ».¹⁸²

La répartition initiale de *Qui sait ?* sert à faire appartenir le lecteur au cadre commun des individus sociaux, afin de mieux valoriser la singularité du personnage principal. Un cadre

¹⁸⁰ Maupassant, « Qui sait ? », *Le Horla*, op. cit., p.334.

¹⁸¹ Malrieu, Joël, *Le Fantastique*, Paris, Hachette, coll. « Supérieur », 1992, p.58

¹⁸² Steinmetz, Jean-Luc, *La Littérature fantastique*, Paris, Puf, coll. « Que sais-je ? », 1990, p.88.

banal sert d'autant plus le décalage entre l'objectivité des faits et le délire de leur interprétation. Jean-Luc Steinmetz parle du « monde anémique »¹⁸³ des récits fantastiques, mais nous pourrions affirmer que l'anomie est en réalité bien plus portée par le personnage que par le monde en tant que tel, dans le corpus de Maupassant. Le fait que de nombreux épisodes se déroulent avec des personnages déjà marginalisés par la narration ne fait que renforcer leur décalage par rapport à un monde qui a tout pour être normal. Le critère d'indécidabilité de la rationalité des événements est dû à ce déplacement de l'anomie non plus dans la situation mais dans le sujet percevant, jouant avec un épisode topique de la promenade : l'extase, causée par le pittoresque.

Nous l'avons vu, le pittoresque est ce qui est sensé rendre singulière une promenade : il est cet aménagement du paysage qui en rompt la monotonie. Le pittoresque brise le caractère répétitif de la marche. Cette sortie du quotidien, ce plaisir de la contemplation qui marque une pause, reste un événement cadré et réglé ; à l'inverse du sublime, l'expérience pittoresque reste dans les limites du plaisir de la rationalité. Le narrateur du *Horla*, par exemple, se promène dans son jardin afin d'y observer ses fleurs : il est pleinement dans une expérience pittoresque, qu'il répète à loisir. Cette répétition est même rassurante pour l'individu : elle fait du jardin un refuge.

7.3. Le Horla, la nécessité d'un rituel.

Cependant, il est tout à fait courant que le pittoresque mène, chez les promeneurs solitaires ou isolés, à une expérience extatique. La « Cinquième Promenade » forme évidemment le modèle de cette extase, dont nous avons vu cependant d'autres exemples : l'épisode au Parc Monceau dans *Fort comme la mort*¹⁸⁴, ou l'écoute du rossignol dans *Une Partie de Campagne*, qui ne repose que sur l'ouïe, sens d'habitude absent des épisodes extatiques. L'extase aboutit à une abolition du sentiment du Temps : l'individu perd ses repères culturels, en proie à une émotion qui le submerge, et ne sait plus faire la différence entre le présent et le passé. Le temps, de linéaire, acquiert une dimension cyclique, annulant son irréversibilité. Quand le Horla se manifeste dans le jardin, il pénètre dans le refuge du narrateur : la répétition rassurante de l'espace horticole familial devient angoissante. Elle s'affranchit des limites temporelles qui lui sont accordées (une promenade d'après-repas pour se détendre) : le

¹⁸³ *ibid.*, p.34

¹⁸⁴ Voir *supra*, I., 5.1

personnage est désormais prisonnier de son angoisse, et ne peut plus quitter une temporalité qui devient répétitive. Le temps n'est plus linéaire :

Le caractère anxiogène du phénomène provient, entre autres choses, de ce qu'il est, pour le personnage, susceptible de se répéter, de ressurgir d'un seul coup, et de façon imprévisible, dans son existence. (...) Le phénomène est d'autant plus anxiogène qu'il contredit notre représentation linéaire du temps, fondée sur l'irréversibilité. Un phénomène naturel ou humain peut se reproduire par intervalles, dans des conditions prévisibles ou données ; il n'en va pas de même du phénomène fantastique, véritable résurgence, à la fois imprévisible et momentanée, du passé dans le présent.¹⁸⁵

La promenade, dans les récits fantastiques de Maupassant, n'agit pas seulement comme cadre narratif propice à l'apparition d'un événement perturbateur ; elle a une conséquence psychologique dans la construction du personnage. Davantage, elle révèle en réalité un arrière-plan socio-culturel qui contribue à la construction du personnage. Elle a donc une fonction informative, étant l'indice de l'*habitus* du protagoniste, c'est-à-dire de son rapport personnel au temps objectif. Ainsi peut-on voir une évolution dans la construction du personnage principal du *Horla*, en comparant les deux versions d'un même épisode.

7.3.1. Analyse comparée des deux versions.

Pendant une promenade dans le jardin, le Horla cueillerait une rose sous les yeux du narrateur, celle-ci flottant toute seule dans l'air. Cet épisode est réécrit par Maupassant, qui le modifie de façon substantielle, et grâce à un détail qui nous semble révélateur du rapport que nous pouvons avoir au personnage, par l'intermédiaire d'une promenade. Paradoxalement, alors qu'elle tend à nous plonger davantage dans la psyché du personnage en substituant le journal intime au simple témoignage, la deuxième version multiplie les effets de distance du lecteur avec le personnage principal. Tout l'intérêt du romancier est de trouver le juste équilibre entre identification et incrédulité, et donc à créer différents effets de mise à distance du personnage comme une autre personne réelle. La multiplication d'effets de réalité contribue à l'élaboration réaliste du personnage.

Or, dans la réécriture de la promenade, on peut être surpris par le détail de la rose fourni par le narrateur :

¹⁸⁵ Malrieu, *op. cit.*, p.121.

6 août. — Cette fois, je ne suis pas fou. J'ai vu... j'ai vu... j'ai vu !... Je ne puis plus douter... j'ai vu !... J'ai encore froid jusque dans les ongles... j'ai encore peur jusque dans les moelles... j'ai vu !...

Je me promenais à deux heures, en plein soleil, dans mon parterre de rosiers... dans l'allée des rosiers d'automne qui commencent à fleurir.

Comme je m'arrêtais à regarder un *géant des batailles*, qui portait trois fleurs magnifiques, je vis, je vis distinctement, tout près de moi, la tige d'une de ces roses se plier, comme si une main invisible l'eût tordue, puis se casser, comme si cette main l'eût cueillie ! Puis la fleur s'éleva, suivant la courbe qu'aurait décrite un bras en la portant vers une bouche, et elle resta suspendue dans l'air transparent, toute seule, immobile, effrayante tache rouge à trois pas de mes yeux.

7.3.2. La progression dans la folie : l'épisode d'extase.

Dans la première version, nous n'avons pas le nom de cette rose. Or, cette mention n'accorde pas le même statut au personnage. En effet, la précision d'une « allée des rosiers d'automne », ainsi que le nom de la rose regardée, contribue à faire du personnage un expert. La mention précise de la rose contribue à instaurer une « compétition de compétences »¹⁸⁶ entre le personnage et le lecteur, en même temps qu'il installe le personnage dans un univers plus familier, plus spécifique, et plus soigné. Le protagoniste apparaît comme un horticulteur amateur, et sa promenade est donc une promenade de loisir, un moment de détente, visant à s'octroyer un moment pittoresque dans le spectacle de ses fleurs en plein épanouissement. Rien que de très banal, mais qui place le narrateur dans une certaine bourgeoisie savante, de villégiature, qui parvient à se tenir à l'écart de la ville en cultivant son jardin, dans un art relativement solitaire.

Le moment de pittoresque que suppose toujours la promenade dans ce jardin familial a bien lieu : et Maupassant s'ingénie à l'installer, bien davantage que dans la première version. Si l'on compare l'écriture de l'apparition de la « main invisible », le changement de dramatisation de l'événement est remarquable. Dans la première version, Maupassant signale le problème dès le début, avec la conjonction concessive « or » :

¹⁸⁶ Hamon, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, op. cit.

L'hiver était passé, le printemps commençait. Or, un matin, comme je me promenais près de mon parterre de rosiers, je vis, je vis distinctement, tout près de moi, la tige d'une des plus belles roses se casser comme si une main invisible l'eût cueillie

De plus, tout est accéléré vers l'apparition de la rose en l'air ; on résume l'action en un sommaire « je me promenais », pour simplement instaurer un cadre dynamique qui favorisera l'élément perturbateur. Le promeneur marche, et un événement singulier l'attire : le pittoresque de la promenade est l'événement surnaturel.

À l'inverse, la deuxième version annule toute dramatisation. L'événement tarde à apparaître, grâce à l'accumulation des subordonnées qui tend à ralentir la proposition principale. Maupassant change l'objet du pittoresque, et il est significatif que dans cette version, le narrateur soit déjà en train de regarder les fleurs : il y a une continuité entre l'acte de contemplation et l'acte de fascination, augmentant nécessairement le trouble de la perception :

Comme je m'arrêtais à regarder un *géant des batailles*, qui portait trois fleurs magnifiques, je vis, je vis distinctement, tout près de moi, la tige d'une de ces roses se plier, comme si une main invisible l'eût tordue, puis se casser, comme si cette main l'eût cueillie !

Le narrateur était déjà attentif à des détails, et était déjà un individu habitué à regarder, son *habitus* d'amateur horticole contribue à nous permettre de faire confiance à son regard, et à son jugement. Au contraire, le simple événement extraordinaire en promenade de la première version, s'il est dramatiquement plus efficace, a en réalité moins d'effet, car il est soumis à l'incrédulité : le personnage était distrait, et donc aurait pu très bien « halluciner ». L'importance du polyptote du regard, dans la seconde version (« m'arrêtais à regarder », « je vis », « vis distinctement »), tend à contribuer à notre adhésion à l'hallucination, tout en la maintenant à distance.

7.3.3. La progression dans la folie : un épisode de rencontre.

La précision apportée ne nous donne pas à lire le même promeneur ; et dans l'imaginaire du lecteur, cet épisode de promenade va encore plus loin, tant il joue avec la structure habituelle de la rencontre amoureuse. En effet, cette scène dans le jardin est une vraie scène « de rencontre » avec le Horla : d'abord, elle a lieu en plein jour, quand le Horla se manifestait la nuit, à l'insu de tous ; ensuite, le phénomène paranormal est vu par le héros, alors que

d'habitude il n'en voit que les conséquences. Il voit le Horla à l'œuvre pour la première fois, et d'autant plus que le geste d'une cueillette en promenade renvoie à tout un imaginaire érotique, avec lequel Maupassant joue, de façon subtile.

Là encore, la seconde version réussit mieux son effet que la première. La description de la flottaison de la rose est identique. Pourtant, elles n'agissent pas de la même manière dans le récit. Cela est lié encore à la contemplation de la fleur. Dans la première version, le fait que la fleur soit comme portée à une bouche n'a finalement que peu d'intérêt : on s'attarde sur le fait que la fleur flotte, et le geste imaginé permet de la montrer droite, immobile, verticale. Le geste contribue au tableau inquiétant de la fleur, mais nous n'avons qu'une image. Encore une fois, l'événement pittoresque de la promenade est ici imposé par le récit : une fleur s'est détachée d'elle-même dans les airs.

Dans la seconde version, une érotique se met en place, connotant le trouble d'une subjectivité : parce que le promeneur sait regarder la fleur, et qu'il prend plaisir à la regarder, il est très clair que l'étape supplémentaire serait de la sentir. Le geste de la fleur portée à la bouche fonctionne par périphrase pour dire que quelqu'un veut la sentir. Seulement, n'ayant pas de « nez » en face de lui, rien ne peut être senti dans le vide, et donc le narrateur ne peut s'attarder que sur le mouvement anatomique. La solution de continuité entre l'objet pittoresque (la fleur du parterre) et l'objet paranormal (la fleur en l'air) devient ainsi celle d'une continuité sensorielle : du plaisir de regarder la fleur, le Horla accomplit le plaisir de la sentir. Il ne fait qu'aller plus loin, et presque faire ce que toute personne voudrait faire dans le jardin, mais qui semble interdit, tant la fleur est précieuse. De la même manière qu'au jardin d'Auteuil, il était interdit de cueillir les fleurs aux noms savants, ici, le geste du Horla apparaît beaucoup plus scandaleux que seulement étonnant, auprès du narrateur, troublant davantage encore le phénomène perçu. Il ne s'agit pas seulement d'un phénomène paranormal, l'*habitus* particulier du promeneur contribue à complexifier l'expérience surnaturelle : son savoir et son plaisir sont mis en péril dans cette promenade ci.

Cependant, chaque lecteur peut identifier le geste d'une rose piquée à un jardin comme celui d'une rose qu'on offre. Ici, il y a un intertexte traditionnel en jeu : un personnage qui n'est pas seul dans sa promenade solitaire, et dont la première manifestation d'une altérité se fait avec une fleur, symboliquement chargée, qui est arrachée de son parterre. Comme une étrange déclaration d'amour, qui contribue à créer chez le personnage une cristallisation – il se souvient de l'événement – en même temps qu'un ensemble de sensations contradictoires, qui illustrent le jeu sensoriel qu'autorise l'épisode de la promenade dans le roman moderne – qu'on se rappelle les mains brûlantes de Denise en face d'Octave, aux Tuileries...

7.4. La promenade, un épisode à sensations.

Le récit fantastique est donc au service d'une écriture de l'intériorité. La promenade offre des possibilités remarquables en matière de sensations, dont le travail de réécriture du *Horla* est encore une fois témoin. La dimension sensorielle de la promenade solitaire (celle que nous avons identifiée comme une rêverie) permet de travailler sur l'authenticité de l'expérience par un biais sensoriel : Maupassant insiste beaucoup plus sur la vue, par l'usage d'épithètes pour qualifier les phénomènes perçus. En même temps, cette dimension sensorielle, euphorique dans la rêverie, devient ici dysphorique, car l'extase devient une perte de lucidité : la synthèse de la rose, objet de plaisir, en « effrayante tache rouge » dont la forme est désormais oubliée, est ici remarquable, tant elle affiche la perte de lucidité, et la concentration hypnotique de l'évènement. La continuité entre le pittoresque euphorique et le pittoresque dysphorique, que nous avons analysée dans la seconde version, est au service de cette torsion de l'expérience solitaire : le cadre général d'une rêverie de promeneur solitaire est ici renversé au service de la folie du narrateur. La réussite de l'épisode repose sur la confrontation subtile d'une scène topique et d'un personnage typique qui n'ont en réalité que peu de rapports, puisque le promeneur solitaire ne saurait être confronté à une promenade érotique.¹⁸⁷

Si nous regardons le détail du récit de cette promenade, il est significatif que Maupassant s'attarde beaucoup plus sur les conséquences de celle-ci sur le narrateur : alors que tout s'est déroulé sous le soleil du printemps, le personnage a froid. L'art du contraste entre les actions objectives et la sensibilité subjective, l'art du décalage entre l'évènement passé et ses conséquences tardives dans la psyché du narrateur, font que les sensations sont au service de l'expérience extraordinaire ; comme dans une promenade solitaire traditionnelle, où le promeneur est submergé par ses sensations. Ici, la vue, le toucher, l'odorat sont encore impliqués ; et le silence, comme dans les autres extases, semble être une condition nécessaire à l'élaboration de l'expérience. C'est parce que tout s'est fait sans bruit que le personnage est sous le choc de la lévitation de la rose.

¹⁸⁷ Maupassant joue avec ce type du « solitaire » rencontrant une femme en promenade à plusieurs reprises, toujours pour ironiser sur le « coup de foudre », et proposer une vision beaucoup plus charnelle de la rencontre par l'intermédiaire de la synesthésie : qu'on se réfère à *Promenade*, aux *Dimanches d'un Bourgeois de Paris*, à *Souvenir*, ou même à *Une Partie de Campagne*, Jean étant, au départ, un personnage solitaire...

La promenade, en tant qu'épisode codé qui affiche l'attention du romancier aux sensations de ses personnages, est donc utile d'un point de vue littéraire, car elle permet d'articuler les usages communs du lecteur, avec des effets de subjectivité qui situent le personnage en proie à des éléments irrationnels que l'auteur prend à charge de valoriser ou de déchiffrer. Par cette opposition entre le commun et le singulier, la promenade romanesque devient le théâtre des intensités sensorielles et émotives des personnages. Elle est donc nécessairement un écart par rapport à une norme, puisque l'intensité est mise en retrait de la sociabilité distante de la société de la fin du XIX^e siècle.

8. Un épisode négatif : l'isolement nécessaire du personnage face au monde.

On peut donc affirmer que, paradoxalement, l'épisode de promenade dans le roman est une expérience négative : face à la foule, elle exprime le besoin d'une protection ; solitaire, elle est une expérience de soi qui pose problème. La promenade révèle le besoin d'adaptation de l'individu à son milieu, ou le besoin d'appropriation de ce milieu.

Car la promenade est bourgeoise : Frédéric se promène lors des journées de février 48 ; il regarde ça avec distance, comme au spectacle. Fondamentalement, l'uniformisation des modes de vie, dont elle est révélatrice, est un problème pour tous nos personnages, soit pour en révéler le creux (le drame de Renée et Maxime dans *La Curée*) soit pour en révéler au contraire la profondeur problématique (le drame de Claude et Florent dans *Le Ventre de Paris* et *L'Œuvre*). La promenade solitaire est impossible, tant la société semble toujours soit nier cette solitude, par la foule, soit observer chaque individu, comme dans la promenade collective. La promenade solitaire est aussi impossible, car dans un monde si normé, la fatigue du monde extérieur catégorise immédiatement l'individu comme un malade.

On peut s'attarder, en dernier point, sur une façon subtile qu'a Maupassant, dans un autre récit de folie, de pointer du doigt ce pouvoir de la norme, et cette anormalité constitutive de la promenade solitaire. Dans le récit *Un fou*, le narrateur du récit-cadre de la nouvelle mentionne la présence de nombreux « fous ignorés »¹⁸⁸ dans notre société : le personnage principal du récit enchâssé, auteur d'un journal intime, commet des crimes pour son pur plaisir, sans jamais être puni. En effet, il parvient toujours à être seul au moment de ses méfaits – dans la joie d'une promenade solitaire – mais son statut social fait que personne n'envisagerait qu'il puisse commettre de tels crimes, son *habitus* le conditionnant à une promenade bourgeoise

¹⁸⁸ Maupassant, « Un Fou », *Le Horla*, *op. cit.*, p.212.

publique, où il apparaîtrait « fort spirituel »¹⁸⁹. Les condamnés, à tort, de ses crimes, en revanche, sont autant de personnes qui ne jouissent pas des avantages de sa classe de bourgeois. Il y a donc la mise en évidence de l'injustice d'une société qui ne se fonde que sur les apparences. Mais ce n'est pas tout : Maupassant présente la folie comme un stigmate invisible, d'autant plus angoissant qu'il peut survenir n'importe quand. Tout se fait au hasard de rencontres, et au hasard d'extases qui sont problématiques, encore une fois.

L'auteur renverse la valeur des étapes traditionnelles de la promenade, pour en montrer le potentiel horrifique. En effet, le personnage est en réalité tout à fait cohérent : c'est un promeneur solitaire qui cherche à voir quelque chose (il est constamment à la recherche du sang, et la vue est le sens principal de son plaisir). On a là un pittoresque macabre dans le rituel de la promenade. De la même manière, quand il rencontre l'enfant, tout renvoie au rituel habituel de la rencontre : l'enfant se promène seul parce que le bois est familier, et que le lieu est connu. Il ne peut rien lui arriver, surtout puisqu'il connaît la personne à qui il parle (il l'appelle « le Président »). L'assassin, quand il le tue, ne fait qu'accomplir un besoin, ne fait que rechercher un plaisir. C'est parce que la promenade est devenue un lieu sûr et familier qu'il y a le réalisme de la rencontre ; c'est parce que la promenade est un moment de loisir et de plaisir qu'il y a l'opportunité de ce plaisir macabre ; c'est parce que la promenade est solitaire, et qu'elle obéit à un schéma extatique, qu'il y a un crime atroce qui se produit. Et cela, systématiquement. La promenade solitaire faite par un individu à la sociabilité déterminée permet ainsi l'exploration d'effets romanesques spécifiques. Maupassant, paradoxalement, révèle par cet intermédiaire la nécessité d'un contrôle sur les individus, et de cette mise en réseau des individus dans l'observation mutuelle : la nature humaine, profonde, fait peur. Et l'isolement d'antan de Rousseau ne se comprend que davantage : le promeneur solitaire, inadapté au monde, représente une menace pour la société. La promenade est donc une pratique profondément conservatrice, qui assure le consensus d'un espace commun, et en empêche l'appropriation individuelle. Il est significatif, en effet, que le plaisir extatique qui fait de la promenade solitaire un événement sensuel soit aussi la cause d'une mise à l'écart : le monde approprié est un monde marginal, qui révèle la nécessaire appropriation d'un espace pour exister.

Le promeneur solitaire est donc une figure problématique, car il tire son plaisir d'un rapport résonant au monde, quand celui-ci est au contraire réfugié dans son blasement. Il forme donc un envers négatif au promeneur public : il suffit de voir comment Patissot, le héros des *Dimanches d'un bourgeois de Paris*, rencontre peu d'enthousiasme quand il dépeint

¹⁸⁹ *ibid.*, p.210.

« poétiquement les lieux qu'il avait traversés »¹⁹⁰. Seul un vieillard vivant à la campagne comprend son plaisir... Celui d'une expérience de résonance. Le « bourgeois » de Paris s'encanaille, quitte son *habitus* spécifique pour s'autoriser quelques épisodes moins moraux (un adultère, par exemple) : il vit désormais pour lui-même, en quittant Paris.

Reste à trouver le moyen d'un envers positif de la promenade solitaire, c'est-à-dire la capacité à marcher seul, pour soi, dans Paris, au boulevard comme au square.

¹⁹⁰ Maupassant, « Les Dimanches d'un bourgeois de Paris », *La Parure*, *op. cit.*, p.98.

IV. « Critiquer son temps » : rendre lisible l'espace.

Il m'arrive, comme à chacun, de me faire des contes. Ou plutôt, il se fait des contes en moi. La marche crée, quand rien ne la précipite ni ne l'oblige à plus d'attention à ses pas qu'il n'en faut pour qu'ils aillent à peu près où l'on a pensé aller.¹

¹ Valéry, Paul, *op. cit.*, « Histoires Brisées », « Avertissement », p.407.

1. Promenades romanesques : typologie et usages des espaces de promenades urbaines dans le roman réaliste et naturaliste.

Nous avons vu que la promenade est une pratique qui recouvre plusieurs finalités, qui ne sont pas exclusives les unes des autres. Ainsi est-elle un mode de sociabilité – lors de la Promenade au Bois –, en même temps qu’une pratique d’hygiène – quand on prend l’air –, ainsi qu’un moment pour se retrouver soi-même quand le personnage cherche à être seul. Il s’agit de rendre compte des différents lieux de promenade que nous avons repérés dans les romans, et de voir leur utilité.

1.1. Les promenades urbaines dans le roman.

Nous avons distingué trois grands types d’espaces à rattacher à la promenade urbaine, que nous entendons comme la pratique de la promenade qui se fait en ville. En tant que pratique, il faut donc envisager que la promenade urbaine est faite par des citadins, et qu’elle peut donc être déplacée dans des espaces naturels : de cet écart entre la pratique et le décor, certains écrivains tirent un usage spécifique dans leur œuvre.

Nous avons pu distinguer trois grands espaces de la promenade urbaine : la ville, la villégiature, et l’espace verdoyant (qui se situe à mi-chemin entre la ville et la villégiature). Cette répartition permet d’ores et déjà d’affirmer une chose : le mode de vie urbain s’étend tout au long du XIX^e siècle, confirmant l’uniformisation des modes de vie alentours à la capitale. Ils illustrent cette relation dynamique entre la ville et la nature qu’a étudiée Chiara Santini, lui permettant de parler d’une « nature urbanisée » dans sa théorie générale du réseau urbain développée au cours du mandat d’Alphand.

Type d’espace	Lieux
Espace urbain	Places, boulevards, Champs-Élysées, quais de Seine
Espace de villégiature	Bords de Seine, bord de mer en Normandie, Fontainebleau
Espace verdoyant	Jardins public, Parcs, Bois

S’il y d’autres espaces existant dans Paris à l’époque, comme les cimetières, les fortifications, les barrières, ou même les banlieues naissantes, ceux-ci ne sont guère représentés dans les romans que nous avons étudiés, et qui ont pour protagonistes des représentants de la

bourgeoisie ou de la bohème. Le cas des bords de Seine, ou celui du bois de Vincennes sont à préciser : ces deux espaces, populaires et peu traités dans notre corpus, ne sont pas des espaces bourgeois, à l'usage. L'activité physique est plus importante que la promenade dans beaucoup de banlieues proches de la Seine à l'époque, et les aménagements pour la promenade restent souvent limités à l'Ouest de Paris. Quant au bois de Vincennes, si nous en voyons des exemples dans *Au Bonheur des Dames*, dans *Germinie Lacerteux*, ou dans des nouvelles de Maupassant, il concerne encore une fois des personnages représentant des classes populaires, qui ne sont pas l'objet de notre travail. Un des cas à signaler, cependant, reste celui de la rencontre entre deux classes sociales opposées, dans une visée satirique.

Le tableau proposé illustre donc la fréquentation de ces espaces, et leur coefficient de représentativité dans le roman. Rares sont les épisodes où les écrivains ont confronté les personnages à un milieu qui ne leur serait pas familier : la compréhension de certains écarts est finalement plus subtile que dans une dégradation spectaculaire ; sauf dans le but d'une efficacité de la transposition, obéissant à une certaine économie de moyens. Ainsi Maupassant joue-t-il de cet écart entre le milieu et l'*habitus* de l'individu dans *Les Dimanches d'un bourgeois de Paris*, dans une visée satirique, ou dans *Une Partie de Campagne*, dans un but à la fois satirique et cynique, attestant de l'irréversible séparation des classes en fonction, aussi, de leurs espaces. De la même manière, Zola isole Maxime et Renée sur « les plages de l'Océan »², et les montre désœuvrés, afin de mieux souligner la vacuité de leur existence. Cependant, ces exemples sont rares. Il y a des exceptions, à l'instar de la visite des quartiers pauvres dans *L'Argent* ou dans *Manette Salomon* au moment où Anatole est au comble de la misère : celui-ci n'est ravi de découvrir le quartier où il va vivre qu'à partir du moment où il a un toit. Cependant, nous saurions difficilement les qualifier de promenade, tant ils sont sources de déplaisir pour le personnage ; et jamais, à l'inverse de l'errance dans les Boulevards de *Germinie Lacerteux*, la voix narrative ne signale ironiquement ces épisodes comme des « promenades ».

Les lieux spécifiquement urbains sont des espaces de foules : les places, les boulevards, sont des lieux extrêmement fréquentés, qui autorisent facilement la vraisemblance d'une rencontre dans la narration. Les lieux de villégiatures, à l'inverse, sont des espaces plutôt d'intimité ou de solitude : ils sont souvent utilisés comme des pauses pour le personnage, qui se met à l'écart du rythme effréné de la capitale. L'opposition entre les deux espaces sert donc à maintenir un discours implicite sur la difficulté de vivre à Paris.

² Zola, *La Curée*, op. cit., chap.V, p.229.

Les « espaces verdoyants », enfin, se situent dans l'entre-deux, et c'est en ce sens qu'ils sont les plus intéressants dans le nouvel usage romanesque : leur ambivalence, d'espace naturel et d'espace urbain, permet aux romanciers de les utiliser de façon beaucoup plus libre : le Bois est à la fois un espace social et un espace de solitude ; le jardin des Tuileries est à la fois un refuge et un espace de rencontre. Ils peuvent donc être utilisés, soit comme des espaces positifs, soit à l'inverse comme des espaces funestes pour le personnage. Souvent, l'intérêt de l'espace verdoyant est d'autoriser un renversement de la valeur symbolique initiale : ainsi la rencontre entre Denise et Octave prend-elle son sens au Jardin des Tuileries spécifiquement : d'abord moment de solitude de la jeune femme en proie à sa peur, elle devient un moment euphorique de rencontre amoureuse. Il en va de même pour les retrouvailles entre Mme de Burne et Mariolle au même jardin des Tuileries dans *Notre Cœur* : le lieu, d'abord positif du point de vue de Mariolle, devient le lieu d'une désillusion, l'espace étant à la fois intime et public.

En plus d'être des espaces réalistes et contemporains, il faut signaler que les espaces travaillés sont des espaces complexes et étendus, qui laissent une grande part à l'art de la description, ainsi qu'au hasard, favorable aux événements dans la diégèse. Il est significatif, par exemple, que dans le cadre de nos lectures nous ayons eu peu de squares comme lieux romanesques. Non que ceux-ci ne soient pas développés, mais leur petitesse ne favorise pas l'utilité romanesque, sinon pour certaines scènes qui auront alors un caractère avant tout symbolique : l'aire Saint-Mittre au début de *La Fortune des Rougon* symbolise l'espace de l'amour qui s'oppose à l'espace politique du Cours de Plassans³ ; le square des Halles dans *Le Ventre de Paris* sert à signifier la différence de classes entre Cadine et Marjolin, par exemple. Le jardin privé, non plus, n'est pas souvent utilisé, sauf dans une dramaturgie extrêmement ciblée : ainsi *Une Page d'amour* est-il entièrement construit autour d'un jardin privatif, mais celui-ci obéit à la nécessité d'une sociabilité pour le personnage dont l'univers social est extrêmement restreint. Le Paradou, dans *La Faute de l'Abbé Mouret*, est un jardin extrêmement vaste, où les deux adolescents peuvent (et doivent) se perdre. Il y a donc une nécessité de la vastitude de l'espace, propice à la vraisemblance pour le bouleversement du schéma narratif.

De même, cette largeur de l'espace renvoie à une tradition littéraire romantique d'un retour à la nature, et obéit à des usages plus ou moins ironiques de ce qui est devenu un *topos* littéraire. Ces lieux sont donc à la fois « à la mode » socialement, et « traditionnels »

³ Mourad, François-Marie, « Ruines et Vestiges dans *La Fortune des Rougon* », *Romantisme*, 2020/2, n°188, Paris, Armand Colin, 2020.

littérairement. Cependant, ces lieux supposent des usages littéraires divers, qui montrent à quel point la description ambulatoire et l'énonciation piétonnière sont indissociables.

1.2. Usages littéraires de la promenade.

Usage de Promenade	Fonction littéraire
décor	conversation, discours intérieur
embrayeur narratif	passage d'un lieu à l'autre, mise en place d'un récit enchâssé
pause narrative	description d'un paysage, d'un objet, d'un personnage
« état d'âme »	Accès aux pensées d'un personnage ; expression de l'état sentimental du personnage.
événement	élément perturbateur du récit : rencontre, incident, permettant une prise de conscience et faisant état d'un changement du personnage.

Ces fonctions ne sont pas exclusives : une promenade peut être à la fois le décor d'un discours intérieur, et permettre l'exposition d'un état d'âme qui agit comme un événement. Ainsi, les promenades de Mariolle dans Fontainebleau sont-elles à la fois l'objet du monologue intérieur du protagoniste, en même temps que la rencontre avec certains objets du paysage fonctionne comme un élément perturbateur du schéma narratif : alors que nous avons l'espoir de sa rémission, la vision de deux arbres enlacés fait replonger dramatiquement le personnage

dans la mélancolie⁴. De la même manière, nous mêlons volontairement les différents points de vue dans la fonction de description qu'offre la promenade : celle-ci peut être à la fois du point de vue de l'auteur autant que du point de vue du personnage, dans les deux cas, elle sert à placer le décor, et répond à la fonction descriptive du roman réaliste et naturaliste dans la seconde moitié du siècle.

Les cinq fonctions distinguées ont surtout pour finalité de montrer que la promenade sert à différentes fonctions de la littérature.

1. Elle sert une fonction informative : le fait qu'elle soit utilisée dans le cadre du discours rapporté, à la fois dans le dialogue et dans le monologue, montre que la promenade est un lieu qui permet de recueillir des informations, sur l'intrigue ou sur le personnage.

2. Elle sert une fonction de vraisemblance : elle permet de faire accepter les changements de lieux, les changements de sujets ou d'intrigues, les rebondissements, voire les visions qui font basculer les personnages dans une part merveilleuse ou fantastique.

3. Elle sert la fonction mimétique : à la fois la représentation du monde extérieur et la représentation de l'intériorité des personnages. Le fait qu'elle permette à la fois la description, objective ou subjective, signale que la promenade est un terrain familier entre le lecteur et l'écrivain, permettant de mieux situer l'écart entre la perception du personnage et celle normée du lecteur.

4. Elle sert une fonction heuristique : qu'elle soit utilisée comme théâtre de la projection subjective du personnage dans le cadre d'une promenade état-d'âme permet de mieux comprendre la psyché du personnage, et d'en savoir plus sur le fonctionnement de la pensée humaine.

5. Elle sert une fonction narrative : elle permet d'initier de nouveaux événements, par l'intermédiaire de rencontre, de bouleversements intérieurs.

La promenade a donc une utilité spécifiquement littéraire : si celle-ci n'est pas nouvelle dans notre période, elle subit cependant des inflexions spécifiques dont témoignent six œuvres que nous allons étudier, et qui interrogent sa fonction heuristique. À chaque fois, il s'agira de voir comment les auteurs utilisent la promenade pour davantage interroger les failles de l'intériorité, à partir d'une pratique normée. Le fait que des lieux spécifiques soient distingués

⁴ Maupassant, *Notre Cœur*, *op. cit.*, Troisième Partie, chapitre 2, p.1162.

en fonction des usages nous permet d'interroger leur utilité : que faire avec des personnages en crise d'identité, dont la subjectivité est problématique ?

Nous proposerons de suivre un ordre chronologique pour notre étude, de Nerval à Maupassant, afin de voir de façon diachronique la manière dont le questionnement sur l'identité, dans toute sa diversité, s'est cependant recentré sur la construction psychologique du personnage. Sans vouloir indiquer une « progression » nécessaire vers l'écriture de l'intériorité, il nous semble cependant que la promenade a été utilisée de façon toujours plus précise comme le lieu d'un drame intérieur dont le personnage n'a pas conscience et que l'écriture prend en charge d'analyser.

2. Nerval, du voyageur au promeneur, *Promenades et Souvenirs*, 1855.

Nerval est, selon nous, parmi les premiers à avoir eu le pressentiment d'une uniformisation des styles de vie à travers des pratiques qui, sous couvert de démocratisation, assurent davantage la domination symbolique d'une classe dominante, que l'auteur qualifie de bourgeoisie et à laquelle il s'oppose par son caractère bohème. Cependant, avec son dernier texte, l'auteur illustre aussi l'inquiétude d'une perte de la richesse de l'expérience intérieure : en faisant voir la même chose à tous, les paysages n'existent plus pour eux-mêmes, mais obéissent à une valeur d'usage, que Nerval regrette.

Promenades et Souvenirs, dernier texte de Nerval, publié sous presse de façon posthume, est à considérer comme le mode d'emploi d'un usage singulier de la promenade. Cette singularité assumée du promeneur suppose, chez l'auteur, de dialoguer avec un genre nettement plus prosaïque : le guide de promenade. Pour initier ce propos, nous rappelons quelques analyses et rappels historiques de Manuel Charpy, dont l'article « Impossible quotidien ? les photographies de Paris au XIXe siècle »⁵ fournit différents éléments pour considérer le dialogue que l'auteur engage avec les guides de promenade dans ce texte. Charpy traite du panorama et de la vue à vol d'oiseau, utilisés dans la photographie documentaire au XIXe siècle. Il fait remonter cette tradition du panorama aux vues d'ensemble de la ville, comme début des guides de promenade. Cette vue à vol d'oiseau permet d'embrasser d'un seul regard la ville dans son ensemble, et offre, ainsi la possibilité d'un contrôle préalable de celle-ci, pour le touriste.

⁵ Manuel Charpy, « Impossible quotidien ? les photographies de Paris au XIXe siècle, entre passé et projets », *Histoire urbaine*, 2016/2 n° 46, pages 31 à 64, pp.34-35, disponible sur le cairn : <https://www.cairn.info/revue-histoire-urbaine-2016-2-page-31.htm>

Comme l'écrit Charpy, « le dispositif devient un poncif littéraire »⁶, et c'est par exemple dans cette relation à la vue d'ensemble que l'on peut comprendre la présentation de Paris au Moyen-Âge dans *Notre-Dame de Paris*. C'est aussi un des points essentiels de la littérature « panoramique » :

Le Diable à Paris (1846) comme *Les Tableaux de Paris* (1852) s'ouvrent sur une vue de Paris à vol d'oiseau, comme pour camper un décor. Même modèle dans les guides : découvrir et comprendre la ville, c'est en posséder une image globale.⁷

Et Charpy de poursuivre :

Les « points de vue » ou « panoramas » réels connaissent le même succès : conducteurs puis guides recommandent de se rendre sur les collines de Montmartre ou Belleville pour admirer Paris dans son ensemble. Pour le touriste, la découverte et la jouissance d'un lieu passent d'abord par sa mise en spectacle qui réclame une distance⁸.

Le premier chapitre des *Promenades et Souvenirs* s'intitule justement « La Butte Montmartre », et nous en propose une visite ainsi qu'un point de vue. La description est annoncée de façon péremptoire et superlative comme « le plus beau point de vue des environs de Paris »⁹. Nerval « innove » cependant dans sa manière d'abstraire : il instaure un imaginaire bucolique dans sa description, qui inscrit la ville dans un hors-temps passé, pour y faire surgir le présent industriel. En effet, après avoir décrit la Butte en la rapportant à Dionysos ou aux femmes de *Werther*, les situant dans un hors-temps antique et littéraire, il décrit l'autre versant de la Butte en signalant qu'il a été cédé à des hommes « industriels »¹⁰. Il marque donc des interférences, une superposition des temporalités dans son texte de promenade : il montre d'emblée une poétique du souvenir, fragilisé par l'irruption du présent.

Il faut aussi noter que Nerval ne remplit pas le programme habituel du panorama parisien, car sa description ne sert pas à envisager Paris, mais ses environs (Saint-Denis, ici). On peut y voir aussi la volonté du promeneur de montrer « quelque chose d'autre », à voir, de ce qui est devenu un poncif de promenade en 1855 : peut-être quelque chose d'un « pittoresque nouveau »,

⁶ *ibid.*, p. 35

⁷ *ibid.*, p.34

⁸ *ibid.*, p.35

⁹ Nerval, *Promenades et souvenirs*, *op. cit.*, p.307.

¹⁰ *ibid.*

dans la crainte d'un épuisement des images et points de vue des promeneurs automatés que sont ces membres de « la vie bourgeoise, ses intérêts et ses relations vulgaires »¹¹, dont le poète cherche à se distinguer. Apparaît dès le début du texte une tension entre deux mémoires de la ville : celle de son image collective, et celle, personnelle, de Nerval. La mémoire ne saurait être fixe ni objective, elle est mouvante et subjective. En reprenant les codes du guide (le panorama, les points de vue, l'écriture de tableau, la référence picturale, l'artialisation du paysage) l'auteur essaie de proposer une alternative à un regard « découvreur » déjà stérile, qui a « < défini > une image de Paris et < l'a transformée > en ville-musée »¹². Il mourra trop tôt pour assister à la « force du regard touristique »¹³, emprisonnant Paris sous une image fixe. Nerval insiste sur cette nécessaire subjectivité et innocence du regard, comme le rappelle Manuel Charpy :

Nerval à propos de la cathédrale de Strasbourg confirme cette impossibilité d'y échapper (< à un regard collectif et uniforme >) : « Jamais un monument dont j'ai vu la gravure ne me surprend à voir ».¹⁴

Il y a donc un intertexte prosaïque avec le guide de promenade dans l'écriture de Nerval. On rejoindrait ici les analyses de Paul Bénichou sur la place de Nerval dans le romantisme français. Comme l'explique le critique¹⁵, Nerval ne se réfugie pas dans un idéal, à l'écart du réel, à l'inverse d'autres acteurs de ce que Bénichou a nommé « l'école du désenchantement ». Il est un homme de son temps, du fait des circonstances d'écriture : Nerval est un homme de journaux comme nombre de ses pairs. Sa dernière publication est dans un journal, *L'Illustration* : l'incipit des *Promenades et Souvenirs* présente un écrivain presque vagabond, parfaitement identifiable à une certaine « bohème » littéraire, dont le statut renvoie à un noble désargenté¹⁶.

¹¹ *ibid.*

¹² Manuel Charpy, « Impossible quotidien ? les photographies de Paris au XIXe siècle, entre passé et projets », art. cité., p.57

¹³ *ibid.* p. 54

¹⁴ *ibid.* p. 57 ; la citation de Gérard de Nerval est tirée de « Strasbourg », in. *L'Artiste*, 1839, p. 223.

¹⁵ Bénichou, Paul, *L'École du désenchantement* {1992}, « Gérard de Nerval », in. *Romantismes Français*, T. II, Gallimard, coll. « Quarto », Paris, 2004.

¹⁶ Pour cette question de la bohème, voir Alain Vaillant, « La bohème, mythe et réalités », p.347, in. Charle, Christophe et Jeanpierre, Laurent, *La Vie intellectuelle en France*, op. cit. Vaillant présente la bohème comme ces « habitants des quartiers populaires à faible coût, étudiants, artistes, intellectuels déclassés, écrivains désargentés (au premier rang desquels les poètes) : on comprend dans ces conditions que, surtout à partir de la rénovation haussmannienne, la bohème ait été continuellement repoussée du ventre vers la périphérie ».

Son existence et sa quotidienneté sont *prosaïques* : le point de départ du récit est la recherche d'un logement, soumis à des considérations matérielles comme le paiement d'un loyer. Outre son incroyance dans le projet romantique, analysée par Paul Bénichou¹⁷, Nerval n'est pas suffisamment bien placé dans le champ littéraire, à l'inverse de Dumas ou de Gautier, par exemple, pour vivre correctement de ses publications. Il est même, longtemps, considéré comme un écrivain « mineur » rapproché des expérimentateurs du poème en prose, par exemple, avant Baudelaire¹⁸. Nerval participe lui-même de cette « dépréciation » à son égard : non qu'il se considère comme mauvais écrivain – les commentateurs se montrent toujours prudents vis-à-vis de son « humilité »¹⁹ –, mais il se montre comme autre chose que « poète ». Il dit de lui-même qu'il n'est qu'un « rêveur en prose ». Si la référence à Rousseau est évidente dans cette formule, elle est cependant à envisager selon un *ethos* d'humilité du promeneur nervalien. Cette mise à distance apparaissait déjà dans *Angélique*, quand Nerval mentionne l'*Odyssee*, en parlant d'Homère qui « fait promener son héros pendant dix ans autour de la Méditerranée, pour l'amener enfin à cette fabuleuse Ithaque »²⁰ : l'emploi du semi-auxiliaire associé à l'infinitif est remarquable d'ironie, puisque Nerval se compare à Ulysse ayant retrouvé l'espace de son île, lui-même ayant retrouvé le personnage de l'Abbé de Bucquoy. Or, derrière cette boutade prosaïque est résumée l'aventure des *Promenades et Souvenirs* : trouver un lieu où habiter, au départ, qui devient métaphoriquement le souvenir dans lequel se réfugie le promeneur.

Cette écriture de promenade de Nerval est à relier à son expérience du voyage. Le genre du récit de voyage a acquis une certaine valeur littéraire, sous le Romantisme, et donne même lieu à des parodies. Cette remarque de Nerval, dans son *Voyage en Orient*, le prouve :

¹⁷ Bénichou, Paul, *op. cit.*

¹⁸ Vincent-Munnia, Nathalie, *Les Premiers poètes en prose : généalogie d'un genre dans la première moitié du XIX^e siècle français*, Paris, Honoré Champion, 1996.

¹⁹ Par exemple : « (...) le passage des vers à la prose est placé sous le signe de l'humilité, mais on sait à quel point il faut prendre la dédicace à Houssaye de ces deux textes avec distance, j'y reviendrai. Plus nostalgique est le fameux « Il y avait là de quoi faire un poète, et je ne suis qu'un rêveur en prose », dans *Promenades et souvenirs*. Mais, outre le fait qu'il faut replacer la restriction dans le contexte du récit d'enfance et de la toute-puissance mêlée de l'imaginaire et du symbolique langagier particulier qui y sont évoqués, on peut aussi noter que cette chute du vers dans la prose, ici constatée, produit un des récits où la poésie de la prose nervalienne est particulièrement caractérisée. », in. Chamarat, Gabrielle, « Nerval et Baudelaire. Prose et poésie », *Lucidité de Nerval*, p. 267-281.

²⁰ Nerval (de), Gérard, *Les Filles du Feu, Les Chimères et autres textes*, ed. Michel Brix, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classiques de Poche », Paris, 1999, p.226.

Mais n'admirez-vous pas tout ce beau détail fait en style itinéraire? C'est que la Cythère moderne, n'étant pas sur le passage habituel des voyageurs, n'a jamais été longuement décrite, et j'aurai du moins le mérite d'en avoir dit même plus que les touristes anglais²¹.

Le récit de voyage est devenu un tel *genre*, codifié, que l'on peut parler, bien avant 1850, d'un *style itinéraire*, qui privilégierait le détail, et la virtuosité de la description. Ce genre acquiert une noblesse à partir du moment où l'écrivain est un voyageur, car il offre un gage d'exotisme. Les *Promenades et Souvenirs* seraient donc un texte prosaïque, comme un pendant au *Voyage en Orient*, où l'auteur s'ingénie à désacraliser toutes les formes d'exotisme. Le voyage deviendrait, ainsi, pleinement « promenade »²².

Cette désacralisation « prosaïque » se poursuivrait justement dans la revendication subjective de Nerval quand la « promenade » devient « souvenir », c'est-à-dire quand le récit de promenade assume pleinement son statut de récit autobiographique, et ne regarde plus que l'auteur lui-même. Ce passage d'une littérature informative et transitive à une écriture autobiographique et à des moments lyriques quasi irréductibles à leur auteur, semble être une des clefs de compréhension de cette œuvre. Nerval montre dans son texte comment il récupère une pratique collective et l'individualise, la subjectivise : la promenade devient l'espace d'une subjectivation.

Chang Hwa Park, dans sa thèse sur *Nerval, écrivain voyageur*²³, analyse ce passage de l'objectif au subjectif dans *Promenades et Souvenirs*, montrant comment les premiers chapitres vont correspondre à des textes informatifs, quand les chapitres centraux seront clairement autobiographiques, et lyriques, avant d'arriver à un mélange de la promenade et du souvenir dans les deux derniers chapitres, par une synthèse des deux modes d'écriture. La critique s'attarde sur le flou nervalien des repères spatio-temporels, qui rendent le temps élastique, et mènent à une confusion du sentiment du Temps, nous plaçant facilement entre le présent et le souvenir, dans un hors-temps, que permet seule l'écriture. L'intertextualité « littéraire » de ce récit participerait de la même façon à cette confusion nervalienne du Temps, confusion qui est celle entre le réel et l'imaginaire.

²¹ Nerval (de), Gérard, *Voyage en Orient*, IV, San Nicolò.

²² Nous renvoyons aux analyses de Philippe Antoine dans son ouvrage *Quand le Voyage devient Promenade*, *op. cit.*

²³ Park, Chang Hwa, *Nerval, écrivain voyageur : une nouvelle forme de voyage littéraire*, thèse de doctorat, soutenue le 15 février 2012, Université Paris Ouest Nanterre La Défense. Nous nous sommes concentrés sur l'introduction, ainsi que les pages 250-262 : « Voyage autobiographique : *Promenades et Souvenirs* ».

Nerval est un voyageur. Il ne cesse d'être en mouvement, et l'itinéraire des *Promenades et Souvenirs*, avec marche, trains et omnibus, donne une idée de ses capacités physiques. Sa pratique même d'une marche, comme la sienne, dans ce territoire français du Nord de Paris, est signe d'une ironie vis-à-vis de l'écriture de voyage ; ironie d'autant plus grande qu'il ne cherche plus un ailleurs, mais lui-même. Car Nerval a été un voyageur déçu par le réel, moins splendide que son imagination. Il a souvent regretté que la nature ne soit que « prosaïque », « un horizon décoloré »²⁴ :

Ainsi, pour moi, déjà bien des contrées du monde se sont réalisées, et le souvenir qu'elles m'ont laissé est loin d'égaliser les splendeurs du rêve qu'elles m'ont fait perdre²⁵.

Le voyageur avait une imagination supérieure à la réalité des lieux visités, et son malheur est d'être trop étranger au monde contemporain, lui qui arrive empli de la gloire du passé. Nerval oppose le rêve au souvenir :

Moi, j'ai déjà perdu, royaume à royaume et province à province, la plus belle moitié de l'univers, et bientôt je ne vais plus savoir où réfugier mes rêves ; mais c'est l'Égypte que je regrette le plus d'avoir chassée de mon imagination, pour la loger tristement dans mes souvenirs !...²⁶

On peut donc être étonné que *Promenades et Souvenirs* valorise le souvenir dénigré par le voyageur. Cela indique la différence de l'expérience du voyage et de la promenade : le lieu détermine la retrouvaille par le souvenir. Loin du renoncement, on assiste à une nouvelle joie de le revivre. Le souvenir apparaît comme le travail de l'imagination à partir du lieu réel, d'une imagination qui a *vécu*, et qui n'est plus spéculative : elle n'encourt pas le risque d'une désillusion. La fin de sa vie marquerait chez Nerval le renversement de ses déceptions de voyage.

Le promeneur n'est nullement amer face au paysage. Il marche, il profite de l'espace ; et même il se défait de la posture du savant. Car le promeneur se promène dans un lieu familier. Plus exactement, Nerval se promène dans un lieu qui lui est familier, puisqu'il l'a connu enfant. Le pays du voyageur est connu par un adulte avant l'expérience effective du voyage. Là réside

²⁴ Nerval (de), Gérard, *Lorely, souvenirs d'Allemagne*, « Strasbourg », chap. I, § 2.

²⁵ *ibid.*

²⁶ Nerval (de), Gérard, « Lettre à Théophile Gautier », publiée dans le *Journal de Constantinople* du 6 septembre 1843, citée par Bénichou, Paul, *L'École du désenchantement*, *op. cit.* p.1733.

la différence fondamentale entre Promenade et Voyage, et qui va même être un des points fondamentaux de la résonance : cet écho que la subjectivité peut avoir avec le monde.

Chez Nerval la résonance fonctionne par l'analogie et la ressemblance. Les promenades sont aussi une quête sur la trace de ses ancêtres, comme un voyage initiatique : mais ce voyage intérieur se fait de façon involontaire, l'auteur étant emporté par sa curiosité et sa généalogie personnelle. La quête se produit grâce à des souvenirs, qui lui sont venus par des reconnaissances et des ressemblances : un savoir involontaire, un savoir d'expérience, un savoir du lieu. Il le fait au gré de ses envies, sans programme. Les commentateurs remarquent tous que cette écriture de la promenade se déroule sans véritable construction, selon une rhétorique de la spontanéité, où les paragraphes entre eux semblent n'avoir pas grands rapports, et où toute logique est avant tout affective : celle du souvenir, dont nous voyons un exemple remarquable dans ces dernières pages du texte, qui mêlent l'autobiographie et le guide, où de l'histoire du lieu on va vers l'histoire personnelle de l'auteur :

À quoi bon maintenant revoir ce château démeublé qui n'a plus à lui que le cabinet satirique de Watteau et l'ombre tragique du cuisinier Vatel se perçant le cœur dans un fruitier ! J'ai mieux aimé entendre les regrets sincères de mon hôtesse touchant ce bon prince de Condé, qui est encore le sujet des conversations locales. Il y a dans ces sortes de villes quelque chose de pareil à ces cercles du purgatoire de Dante immobilisés dans un seul souvenir, et où se refont dans un centre plus étroit les actes de la vie passée.²⁷

Cet extrait participe aussi à la critique de la promenade collective : dans la première phrase, Nerval oppose le lieu à la conversation. Le lieu, chargé d'histoire, est l'objet d'un savoir mort (le château est « démeublé »), c'est-à-dire laissé à l'abandon ; la conversation est le lieu d'un savoir vivant. Ici Nerval nous invite petit à petit à aller vers les vivants quand nous sommes dans notre voyage : l'expérience de la marche est une expérience vivante, avec des vivants. La promenade n'est pas le simple patrimoine à visiter, d'un passé en ruine ; et la conversation, la rencontre ravivant ce passé dans notre présent, assurant un lien entre passé et présent. La suite du texte va plus loin dans le modèle critique de la promenade :

— Et qu'est devenue votre fille, qui était si blonde et gaie ? lui ai-je dit ; elle s'est sans doute mariée ? — Mon Dieu oui, et, depuis, elle est morte de la poitrine... » J'ose à peine dire

²⁷ Nerval (de), Gérard, *Les Filles du Feu*, *op.cit*, p.407-408.

que cela me frappa plus vivement que les souvenirs du prince de Condé. Je l'avais vue toute jeune, et certes je l'aurais aimée, si à cette époque je n'avais eu le cœur occupé d'une autre... Et maintenant voilà que je pense à la ballade allemande *la Fille de l'hôtesse*, et aux trois compagnons, dont l'un disait : « Oh ! si je l'avais connue, comme je l'aurais aimée ! » — et le second : « je t'ai connue, et je t'ai tendrement aimée ! » — et le troisième : « je ne t'ai pas connue... mais je t'aime et t'aimerai pendant l'éternité ! »

Encore une figure blonde qui pâlit, se détache et tombe glacée à l'horizon de ces bois baignés de vapeurs grises...²⁸

Dans ce passage, Nerval produit une allégorie à la dernière phrase, qui est le tombeau de la jeune fille. Il montre ici la fragilité de la mémoire, et le lien ténu entre la mémoire personnelle et la mémoire collective. La lutte des mémoires, collective et individuelle, permet de donner une noblesse au souvenir personnel, et donc périssable, de cette jeune fille blonde et gaie.

Il y a un lien entre ces deux mémoires qui semblent n'en avoir aucun. À la vue de la ruine, il n'éprouve rien ; en revanche, son émotion est sincère au son d'une voix : dans quelque chose de vivant, et de sensible. De cette conversation sur le passé, Nerval fait émerger un sujet actuel, qui se trouve – malgré lui – rejoindre le passé. Car la mort de quelqu'un arrête l'existence par rapport au présent de celui qui parle, et le renvoie à un point irrémédiablement passé. La jeune fille, censée être en vie, est morte. Cette nouvelle est un événement dans la mémoire personnelle de Nerval.

La morte, *de facto*, rejoint le temps passé, qui est aussi celui de l'Histoire, celui de Watteau et de Vatel. Il pourrait arriver le même sort à cette jeune fille qu'à ce château : être une ruine, être oubliée. Or, la ruine n'intéresse pas Nerval. Ce qui est intéressant, c'est l'écho immédiat qui se fait, chez lui, entre cette jeune fille et une chanson populaire, qui agit comme *mémoire collective*, elle aussi. Mais loin d'être soumise au Temps et à sa ruine, la chanson persiste dans la voix de ceux qui la chantent ; elle reste un moment de vie. Nerval, en rattachant cette jeune femme à la chanson, lui donne une vie éternelle, dans sa mémoire personnelle, par la mémoire collective. Et ceci n'a pu fonctionner que par *analogie* : il trouve un point commun entre les blondeurs de cheveux, et donne un visage à cette chanson allemande de sa mémoire. Plus exactement, il se fait dans sa mémoire une identification entre cette chanson populaire et l'événement. Là est la nuance du jeu de la mémoire, dans la promenade.

²⁸ *ibid.*

Que voit-on ici, qui montre à la fois la critique de la promenade « touristique », et le rapport nouveau de la promenade face au voyage ? Le savoir vient à la rescousse de l'émotion : il devient un outil pour former un passé, et non pas un outil pour enfermer le passé. Il n'est pas une information ; ici il est quelque chose rendu vivant, et personnel : c'est-à-dire quelque chose de subjectif. Cette chanson populaire, qu'il connaissait, a désormais un sens propre, un sens « unique ». Loin d'être un savoir mort, il est bien un savoir vivant. Loin du château, à l'abandon, mais d'intérêt pour le touriste traditionnel...

Il y a donc bien une logique de l'affectif ; on est loin de l'écriture simplement au gré du « souvenir » ; ces souvenirs sont calculés, puisqu'ils forment les points de repères d'une mémoire subjective en élaboration, en mouvement. Les ruines, les lieux de l'Histoire, le patrimoine, le voyage et le tourisme enferment les villes dans un seul souvenir ; la promenade nervalienne, au contraire, « défixe » ces lieux, par cette théorie de la mémoire analogique. Nous pouvons trouver quelque chose de semblable pour raviver notre vie intérieure, dans un lieu autre. C'est là l'utilité de la promenade, si intimement liée au souvenir.

Dans un article sur Rousseau et Chateaubriand, Damien Zanone²⁹ défend l'idée que ces deux auteurs renouvellent, *via* le jardin, un « art de la mémoire », théorisé par Frances A. Yates dans son ouvrage *The Art of memory*³⁰. Ce livre rend compte de l'évolution de la mémoire dans la civilisation occidentale, de l'Antiquité à la Renaissance. L'autrice prouve que l'arrivée de l'imprimerie a bouleversé notre rapport à la mémoire, qui a diminué depuis l'Antiquité. Elle rend compte d'un travail important de la mémoire pour l'orateur, qui faisait foi de sa grandeur et de sa qualité, à connaître plusieurs longueurs de texte par cœur : l'orateur entraînait sa mémoire de diverses manières, mais une des façons les plus célèbres, sous l'Antiquité, était de concevoir sa mémoire comme un lieu que l'on visite, en associant chaque idée à une pièce que l'on parcourt. Ainsi certains orateurs associaient-ils la mémoire et l'espace, naturellement, et pensaient tout cela dans un rapport de *travail* de la mémoire, et donc de mémoire volontaire.

Il faut bien comprendre l'importance de cette spatialisation de la mémoire - opposée, entre autres à l'apprentissage par cœur - : elle informe toutes les représentations de l'espace dans la littérature, et en particulier dans la *Divine Comédie*, qui est l'application de ce mode de mémorisation. Quand Nerval fait donc mention de ces souvenirs fixés du *Purgatoire*, il renvoie à un mode spécifique de mémorisation et de représentation du temps passé au Moyen-Âge. La

²⁹ Zanone, Damien, « Art de la mémoire et sens du passé. D'un usage des jardins chez Rousseau et Chateaubriand », *art. cit.*

³⁰ Frances. A. Yates, *The Art of memory*, *op. cit.*

mémoire précède le lieu, et sert à informer ce lieu imaginaire, dans le cadre d'un exercice rhétorique.

Or, avec Rousseau et Chateaubriand, selon Damien Zanone, nous passons à une autre forme de mémoire, liant toujours intimement le lieu au mot. Nos ancêtres avaient compris l'importance de la sensation mémorielle, à travers sa spatialisation ; mais cette mémoire est volontaire. Avec Rousseau et Chateaubriand, nous aurons la construction d'une mémoire involontaire (la grive de Chateaubriand dans le jardin de Londres par exemple), qui va amener des souvenirs sensitifs, liés à un lieu précis, où la mémoire fonctionne par analogie. Damien Zanone étudie ensuite de près l'élaboration spatiale de ces écritures du souvenir.

Les derniers chapitres de *Promenades et Souvenirs*, dans l'élaboration spatiale qu'ils font de ces *lieux* du souvenir, sont en train d'élaborer de nouveaux « lieux de mémoire », destinés à redéfinir l'art de la mémoire de Nerval : un art de la mémoire involontaire. Paul Bénichou résume l'enjeu de la mémoire nervalienne dans la citation suivante :

Le retour aux choses natales est devenu le mouvement de sa pensée, et le *je* la loi de son discours. Il donne, dès 1850, une annonce de cette disposition nouvelle quand il écrit : « Les souvenirs d'enfance se ravivent quand on a atteint la moitié de la vie. – C'est comme un manuscrit palimpseste dont on fait reparaître les lignes par des procédés chimiques. ». Il le redit peu avant sa mort : « Il y a un âge (...) où les souvenirs renaissent si vivement, où certains dessins reparaissent sous la trame froissée de la vie ! ». Mais il ne s'agit pas seulement pour Nerval d'une observation psychologique, ni de purs souvenirs, quelque émotion qui les accompagne ; bien plutôt, une sorte d'éden du passé retrouvé devient un au-delà du temps. *L'inoublié, expérience commune, préfigure l'impérissable*. Les dernières œuvres sont pleines de cet alliage³¹.

On voit dans cette phrase en italiques à la fois l'explication de ce qui s'est produit avec le souvenir de la jeune fille blonde, et l'application d'un nouvel art de la mémoire, que les dernières pages des *Promenades et Souvenirs* accomplissent :

Encore une figure blonde qui pâlit, se détache et tombe glacée à l'horizon de ces bois baignés de vapeurs grises... J'ai pris la voiture de Senlis, qui suit le cours de la Nonette en passant par Saint-Firmin et par Courteil ; nous laissons **à gauche** Saint-Léonard et sa vieille chapelle, et nous apercevons déjà le haut clocher de la cathédrale. **À gauche** est le champ

³¹ Bénichou, Paul, *L'École du désenchantement*, op. cit., pp.1846-1847, nous soulignons.

des *Raines*, où saint Rieul, interrompu par les grenouilles dans une de ses prédications, leur imposa silence, et, quand il eut fini, permit à une seule de se faire entendre à l'avenir. Il y a quelque chose d'oriental dans cette naïve légende et dans cette bonté du saint, qui permet du moins à une grenouille d'exprimer les plaintes des autres.

J'ai trouvé un bonheur indicible à parcourir les rues et les ruelles de la vieille cité romaine, si célèbre encore depuis par ses sièges et ses combats. « Ô pauvre ville ! que tu es enviée ! » disait Henri IV. — **Aujourd'hui, personne n'y pense, et ses habitants paraissent peu se soucier du reste de l'univers.** Ils vivent plus à part encore que ceux de Saint-Germain. Cette colline, aux antiques constructions domine fièrement son horizon de prés verts bordés de quatre forêts : Halatte, Apremont, Pontarmé, Ermenonville ; dessinent au loin leurs masses ombreuses où **pointent çà et là** les ruines des abbayes et des châteaux³².

On retrouve des indications spatiales et géographiques. Grâce aux points de suspension, on passe du personnel au collectif, du souvenir autobiographique au récit de voyage ; du *je* au *nous*, avec un transport en commun. Réapparaît ce caractère « hors du temps », « anachronique », « à part », des villes de province délaissées par le chemin de fer. Seulement, nous allons toujours un peu plus profondément dans le Temps : dans ces espaces, l'antique et le médiéval sont à nouveau mêlés. La description est utilisée pour décrire un rapport au temps. Comme si l'architecture de la ville était ici pour garder la mémoire de son histoire, et la placer dans un hors-temps toujours ré-assimilable : d'où le fait que ses habitants se soucient peu du reste. Leur ville est un tel lieu de mémoire, qu'ils peuvent y vivre aisément, dans ce trésor des espaces propices à la rêverie, qui permet le meilleur des voyages : le voyage immobile – aussi paradoxale cela puisse-t-il paraître pour le marcheur qu'est Nerval³³.

Le « bonheur indicible » de ce lieu d'histoires (au pluriel) que ressent Nerval, c'est celui d'un lieu qui n'est pas fixé par un seul souvenir, mais par plusieurs. Il élabore ainsi une

³² Nerval (de), Gérard, *Les Filles du Feu*, *op. cit.*, p.408.

³³ Proust, toujours dans son article, nous semble très bien résumer ce rapport à la marche et au souvenir qui différencie Nerval du bourgeois typique : « Je sais bien qu'il est de l'amour de certains lieux d'autres formes que l'amour littéraire, des formes moins conscientes, aussi profondes peut-être. Je sais qu'il est des hommes qui ne sont pas des artistes, des chefs de bureau, des petits ou grands bourgeois, des médecins qui, au lieu d'avoir un bel appartement à Paris ou une voiture, ou aller au théâtre, placent une partie de leur revenu pour avoir une petite maison en Bretagne, où ils se promènent le soir, inconscients du plaisir artistique qu'ils éprouvent, et qu'ils expriment tout au plus en disant de temps en temps: "Il fait beau, il fait bon", ou "C'est agréable de se promener le soir". Mais rien ne nous dit même que cela existait chez Racine, et en tout cas n'aurait eu nullement le caractère nostalgique, la couleur de rêve de *Sylvie* ». (*Contre Sainte-Beuve*, *op. cit.*, p.153)

spatialisation nouvelle de sa mémoire, cette fois-ci involontaire : une spatialisation de son souvenir comme un théâtre de réminiscences.

Le rapport qu'entretient Nerval avec la généralisation du tourisme est à inscrire dans l'accélération du monde que nous avons déjà analysée. Le début du XIXe siècle est une période d'accélération : du temps, du progrès, de la marche. Le rapport au Temps change, l'horloge supplantant la cloche d'église³⁴, le kilomètre remplaçant la lieue, le trot succédant au « pas ». Tout va plus vite, et cette accélération, liée aux Révolutions Industrielles, marque les prémises des maux qu'a identifiés Harmut Rosa³⁵. Les voies de communication se multiplient : celles-là mêmes dont use Nerval pour son parcours, et dont il chante les louanges au début des *Promenades et Souvenirs* :

Pourquoi ne pas aller demeurer à Versailles ou à Saint-Germain ? La banlieue est encore plus chère que Paris ; mais, en prenant un abonnement du chemin de fer, on peut sans doute trouver des logements dans la plus déserte ou dans la plus abandonnée de ces deux villes. En réalité, qu'est-ce qu'une demi-heure de chemin de fer, le matin et le soir ? On a là les ressources d'une cité, et l'on est presque à la campagne. Vous vous trouvez logé par le fait rue Saint-Lazare, n° 130. Le trajet n'offre que de l'agrément, et n'équivaut jamais, comme ennui ou comme fatigue, une course d'omnibus.

Je me suis trouvé très-heureux de cette idée, et j'ai choisi Saint-Germain, qui est pour moi une ville de souvenirs.³⁶

Nerval, ici, offre un témoignage tout à fait saisissant des modifications de Paris avant Haussmann. En décembre 1854, le baron Haussmann n'a été nommé préfet de la Seine qu'un an auparavant, et les plans du Grand Paris sont en préparation. On voit dans le texte qu'il y a un rapport à l'expansion de Paris, à son progrès, à sa campagne, qui est en préparation. Et cela touche toute la France. Comme l'écrit Christophe Studeny : « une force soudaine d'expansion s'affirme. Les voies vicinales ordinaires sont stabilisées pour supporter le passage d'une continue circulation³⁷ ». Cela permet de fluidifier la circulation, et le passage plus aisé et moins accidenté des omnibus, dont Nerval est un utilisateur revendiqué. Il critique le « chemin de fer », parce que sa vitesse est non seulement excessive, mais surtout parce qu'elle relie à des

³⁴ Alain Corbin, *Les Cloches de la Terre, Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIXe siècle*, Albin Michel, Paris, 1994.

³⁵ Rosa, Harmut, *Accélération*, *op. cit.*

³⁶ Nerval (de), Gérard, *Les Filles du Feu*, *op. cit.*, p.381.

³⁷ Christophe Studeny, *L'Invention de la vitesse*, *op. cit.* p.101.

points qui sont « sans intérêt » par rapport à un regard touristique. Nerval n'est pas un conservateur technophobe ; il est, en un sens, un esthète du regard qui méprise le rapport bourgeois au monde³⁸.

Nerval aime se montrer à l'écart de ce progrès, et met en avant son plaisir du détour et de la lenteur. Cependant, ce rapport à la technique est ambigu : il use de l'omnibus et de la voiture pour aller à Senlis ou Chantilly. Il ne fait pas tout à pied, et use tout le long de ses promenades de divers moyens de transports. L'omnibus, la voiture, sont entrés dans les mœurs. Christophe Studeny propose une explication de ce qu'a été la révolution de l'omnibus, en dehors de toute considération techniciste :

Avec l'omnibus, le trot s'ouvre au grand nombre. (...) Il permet de sortir de l'horizon du quartier, dans un brassage accentué des personnes et des valeurs, vers cette « égalité visible » dont parle Michelet. La création, trois ans après Nantes, de ce nouveau mode de transport collectif marque le début d'une nouvelle pratique de la ville, il met à la disposition des citadins ce qui avait été jusque-là le privilège d'une élite : la commodité de déplacement, « le droit de se faire voiturier au plus bas prix ». Ces navettes entre les lieux de travail du centre et les logements de quartiers périphériques font déborder de pour la première fois Paris de l'échelle du trajet piétonnier, au moment où s'ouvrent, en 1824, les premiers lotissements hors de l'enceinte³⁹.

La critique par Nerval des trains et chemins de fer est davantage celle d'un rapport *utilitaire* au paysage, au détriment de son histoire. Avec ce chemin de fer, qu'il vante au début du livre, il interroge cette façon qu'ont les villes historiquement marquées d'être mises à l'écart de la marche du progrès. Toujours dans le même extrait, Nerval dramatise l'isolement de la ville de Senlis, et l'inconscience de ses habitants, qui « paraissent peu se soucier du reste de l'univers », et « vivent plus à part encore que ceux de Saint-Germain »⁴⁰. Une inconscience

³⁸ Paul Bénichou rappelle le caractère traditionnel de cette position, héritée d'Horace (*op. cit.*, p.1726) : « Nerval est le seul parmi ses pairs en désenchantement qui n'affiche pas ce mépris, réel ou prétendu, de la commune humanité, cette déploration de la bêtise universelle dont font parade tous les autres plus ou moins, Flaubert surtout, Leconte de Lisle même, esprit pourtant rassis et vigoureux dans l'amertume même. Il est remarquable qu'il ignore jusqu'à ce culte de l'Art aux dépens de l'Humanité, recours si tentant de l'espérance humaine en déroute, et position générale de retrait du second romantisme. (voir aussi la note 45 : « elle évoque moins un doctrine misanthropique qu'un état d'esprit poétique, traditionnel depuis l'Antiquité C'est le vieil *odi profanum vulgus*, qui dans la foule maudit l'inculture, non l'humanité »).

³⁹ Christophe Studeny, *L'Invention de la vitesse*, *op. cit.* p.117

⁴⁰ Nerval (de), Gérard, *Promenades et souvenirs*, *op.cit.* p.408.

heureuse, évidemment, vu l'usage nouveau de la promenade que propose l'auteur. Mais, dans l'économie générale du texte, Nerval souligne cette façon qu'a la « bourgeoisie industrielle », mentionnée au début du texte, de mettre à l'écart ces villes. Car Senlis n'est plus « enviée », elle est oubliée, et Nerval en est la conscience vivante. Elle n'est plus le théâtre vivant de l'Histoire de France, mais un détail à l'écart des chemins de fer. Elle est une ville encerclée par le passé, et qui y appartiendra bientôt. La construction du paysage moderne, et l'accélération de ses modifications, qui se font à l'écart de la construction lente des strates du temps – dont Senlis est le parangon –, sont ici symboliques d'un rapport au Temps qui va caractériser la bourgeoisie conquérante de ce Second Empire.

Dans son rapport à la ville, au paysage, et à la promenade, la bourgeoisie est bien dans un « présentisme »⁴¹ qui la tient à l'écart dans l'utilité et la jouissance stricte de tout objet selon une valeur qu'il pourrait recouvrer. Le paysage est utilitaire, et n'existe que pour son exploitation pour le plus grand nombre. Le rapport au temps individuel élaboré par l'auteur au long de son récit apparaît alors essentiel, comme capacité de résistance à une forme de bourgeoisie qu'il méprise : son itinéraire est un grand détour, l'opposé d'une ligne droite de chemin de fer.

La dernière page des *Promenades et Souvenirs* se déroule dans « la maison errante » des Bohémiens. Ces dernières lignes nous placent dans un entre-deux spatio-temporel, l'antique cité et les bois :

En regardant les deux jeunes filles, l'une vive et brune, l'autre blonde et rieuse, je me mis à penser à Mignon et Philine dans *Wilhelm Meister*, et voilà un rêve germanique qui me revient entre la perspective des bois et l'antique profil de Senlis. Pourquoi ne pas rester dans cette maison errante à défaut d'un domicile parisien ? Mais il n'est plus temps d'obéir à ces fantaisies de la verte bohème ; et j'ai pris congé de mes hôtes, car la pluie avait cessé.⁴²

Cette fin nous replace dans la mobilité caractéristique du promeneur, en même temps qu'elle semble résoudre la question initiale, comme par une astuce sous forme de question rhétorique. Le motif a été travaillé : Nerval semble trouver ici une communauté, et combler sa solitude dans cette compagnie de bohémiens, qu'il pourrait rejoindre. Il achève, aussi une possible métamorphose, en même temps qu'un adieu à la figure romantique, puisqu'à la fin du texte, il repart et « prend congé de ses hôtes ». Du point de vue métapoétique, il est aisé

⁴¹ Hartog, François, *Régimes d'historicité*, op. cit.

⁴² *ibid.*, p.409.

d'interpréter ce départ comme une prise de congé d'un certain romantisme et d'un rapport au voyage « exotique », les « fantaisies de la verte bohème » pouvant être comprises comme le travail de l'imagination sur un monde étranger.

Promenades et Souvenirs ne correspond pas aux mêmes modalités du souvenir qui différencient le promeneur du voyageur. Chang Hwa Park écrit qu'il s'agit d'un « voyage elliptique sans retour au point de départ »⁴³, à l'inverse des récits de voyage. Le texte est cependant cohérent, puisqu'à la fin, le récit revient à la question initiale du « logement », et propose une « maison errante, à défaut d'un domicile parisien »⁴⁴, avant de partir de nouveau. On lie souvent cette phrase à l'ironie et à la boutade du masque nervalien. Or, celle-ci est tout à fait cohérente par rapport à ce qui précède. Cette dernière phrase, d'un homme qui part parce que « la pluie avait cessé »⁴⁵, accomplit la question initiale : trouver un logement à Paris. Seulement, le « logement » n'est pas celui attendu : de physique, il devient métaphorique. Ce qui importait à Nerval était de trouver un lieu où regarder le monde, et où s'isoler de celui-ci : le souvenir lui apporte ce refuge.

Reste la figure anachronique des bohémiens, au milieu de ce tableau des *Promenades et Souvenirs*. Ce texte est une plongée dans les temps anciens, en même temps que leur croisement. Ici, nous en avons l'illustration, par ce souvenir d'un roman allemand récent au milieu d'une troupe de saltimbanques, entre l'Antiquité et les bois du Valois, du Grand Siècle. Nous sommes au comble de la superposition des strates de différentes temporalités, qui forment comme une atemporalité pour le poète. Plutôt, le retour en surface du souvenir (littéraire, encore), le retour involontaire de l'expérience, apparaît ici comme quelque chose de commun entre cette rencontre de bohème et les événements précédents : cela se fait au hasard, et par une rencontre (physique et intellectuelle). Nous assistons à une plongée dans un temps intérieur, lié à l'alliance d'un pays natal – à l'évidence – mais aussi d'une poétique de la rencontre. Comme le dit Bénichou :

Mais l'univers natal est bien plutôt pour lui l'occasion d'une magie, un secret de mémoire et de félicité à distance du monde réel : une essence de poésie et d'éternité que le romantisme conquérant avait à peine soupçonnée.⁴⁶

⁴³ Park, Chang Hwa, *Nerval, écrivain voyageur : une nouvelle forme de voyage littéraire*, op. cit. p.254.

⁴⁴ Nerval, *Promenades et Souvenirs*, op. cit., p.409.

⁴⁵ *ibid.*

⁴⁶ Bénichou, Paul, *L'École du désenchantement*, op. cit., p.1847.

Cette magie est celle du souvenir et de l'analogie, de la reconnaissance par ressemblance, qui est une des caractéristiques du langage poétique dans son pouvoir de métamorphose, et que le poète applique à sa vie intérieure. Cela définit, ainsi, définitivement, un des points caractéristiques de la promenade : la rencontre.

Nerval n'invente pas ce principe de la rencontre en promenade : elle détermine la pratique sociale de la promenade. Seulement, là où l'on rencontre des gens attendus, pendant longtemps, un des renouvellements de la promenade est la rencontre fortuite. Il y a, en particulier chez le promeneur solitaire, un ravissement à rencontrer quelqu'un ou quelque chose que l'on n'attendait pas, qui nous arrache au temps présent, à notre rêverie. Il apporte une dynamique nouvelle à la rencontre, où elle est d'abord une rencontre avec soi-même, afin de donner lieu, non pas à un hors-temps épiphanique – celui de la retrouvaille des Charmettes chez Rousseau⁴⁷ – mais à une consistance du Temps ; d'un temps non pas perdu, mais sauvé : une création d'éternité.

Loin d'y échapper, la promenade devient l'occasion d'offrir une matérialité au Temps : elle devient le temps propice pour redonner un lieu à la mémoire. D'où ce plaisir revendiqué de la marche loin de la vitesse : le chemin de fer empêche surtout la rencontre, avec quelqu'un ou un paysage – même si Nerval l'utilise pour regarder un paysage. La vitesse sert à gagner du temps de production. Or, ce temps, précieux, l'est autrement pour le promeneur, disponible à la rencontre fortuite de ses pensées et souvenirs, de son savoir et de son expérience. Voilà ce qui définit le souvenir : la rencontre d'un savoir et d'une expérience pour s'immortaliser, pour donner vie au savoir. Il fonctionne comme une catachrèse.

Frances A. Yates, dans *The Art of memory*, rend bien compte de ce rapport à la matérialité du temps qui change, en citant un exemple contemporain de Nerval : *Notre-Dame de Paris*. Elle mentionne la chose suivante :

Dans *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo, un étudiant, en pleine méditation dans son cabinet tout en haut de la cathédrale, regarde le premier livre imprimé qui est venu déranger sa collection de manuscrits. Il ouvre la fenêtre alors et regarde la vaste cathédrale, dont la silhouette se détache contre le ciel étoilé, blottie comme un énorme sphinx au centre de la ville ; et il dit : « Ceci tuera cela. » Le livre imprimé détruira le bâtiment. La parabole de Victor Hugo née de la rencontre du bâtiment, couvert d'images, et de l'arrivée dans sa bibliothèque d'un livre imprimé

⁴⁷ Rousseau, "Dixième Promenade", *Les Rêveries du Promeneur solitaire*, op. cit.

peut être appliquée à l'effet qu'a eu la diffusion de l'imprimerie sur les cathédrales invisibles de la mémoire du passé. Le livre imprimé va rendre inutiles ces énormes constructions de mémoire, couvertes d'images. Il va en finir avec une habitude d'une antiquité immémoriale, celle de revêtir immédiatement une « chose » d'une image et de la déposer dans les lieux de la mémoire.⁴⁸

La promenade nervalienne produit une alliance nouvelle de ces deux rapports à la mémoire : le livre et la cathédrale. Les paysages nervaliens sont remplis de tombeaux, de cathédrales, d'églises, de ruines. Ils sont les indices d'une conscience romantique de l'Histoire à laquelle Nerval semble trouver une issue : un art de la mémoire qui se situe à l'entre-deux, où le savoir intérieur se nourrit de cette bâtisse extérieure : non plus pour y trouver un témoin objectif du savoir historique, mais pour lui rappeler qu'il est un lieu à investir d'une mémoire personnelle.

En fin de compte, l'expérience de la promenade propose à Nerval une « maison errante », celle de son propre paysage intérieur. Ce paysage lui offre plus d'infini que les extrémités orientales du monde qu'il a pu parcourir, dix ans plus tôt. Ce paysage lui fait refuser l'errance bohémienne, pour la sienne propre, vers un but généalogique ; vers une rencontre avec ses souvenirs. La promenade permet de résoudre ce qui était alors, peut-être, le problème du jeune Gérard dans ses lectures de Goethe, et que l'auteur allemand a signifié dans son *Werther* :

Et l'éloignement en souffrance rend l'âme chagrine de l'avenir en suspens : « nous courons, nous volons ; mais hélas, quand nous y sommes, quand le lointain est devenu proche, rien n'est changé, et nous nous retrouvons avec notre misère, avec nos étroites limites. »⁴⁹

⁴⁸ Yates, A., Frances, *The Art of memory*, *op. cit.* pp.124-125: "In Victor Hugo's Notre Dame de Paris, a scholar, deep in meditation in his study high up in the cathedral, gazes at the first printed book which has come to disturb his collection of manuscripts. Then, opening the window, he gazes at the vast cathedral, silhouetted against the starry sky, crouching like an enormous sphinx in the middle of the town. "Ceci tuera cela", he says. The printed book will destroy the building. The parable which Hugo develops out of the comparison of the building, crowded with images, with the arrival in his library of a printed book might be applied to the effect on the invisible cathedrals of memory of the past of the spread of printing. The printed book will make such huge built up memories, crowded with images, unnecessary. It will do away with habits of immemorial antiquity whereby a 'thing' is immediately invested with an image and stored in the places of memory" (trad. Daniel Arasse, Paris, Gallimard, 1975).

⁴⁹ Goethe, *Les Souffrances du jeune Werther* 1774), in *Romans*, Paris, Gallimard, la Pléiade, 1954, pp.25-26, cité par Studeny, Christophe, *L'invention de la vitesse*, *op. cit.*, pp.86-87.

3. Baudelaire, une identité de papier ? « Le Joueur Généreux », 1864.

Cette vertu de la rencontre, qui semble être l'issue heureuse de la promenade nervalienne, Baudelaire aussi la questionne, en mettant en avant sa dimension rituelle. Nous proposerons une micro-lecture sur un poème en prose de Baudelaire, « Le Joueur Généreux »⁵⁰. Plus exactement, une comparaison que fait le poète dans ce texte, qui met en jeu, précisément, la promenade, attire notre attention, car elle permet de procéder à une archéologie de la pratique de la promenade, dont Baudelaire nous livre un témoignage précieux :

L'âme est une chose si impalpable, si souvent inutile et quelquefois si gênante, que je n'éprouvai, quant à cette perte, qu'un peu moins d'émotion que si j'avais égaré, dans une promenade, ma carte de visite.⁵¹

« Le Joueur Généreux » est une réécriture du mythe de *Faust*. Le texte frappe d'abord par le traitement de la foule qu'il propose. En effet, le narrateur raconte une rencontre avec le Diable au milieu de la foule : rencontre qui est présentée comme la reconnaissance immédiate de deux êtres qui ne se sont pourtant jamais rencontrés. Là où le texte est singulier, c'est dans les modalités de cette rencontre :

« à travers la foule du boulevard, je me sentis *frôlé* par un Être mystérieux »⁵².

Le verbe utilisé est intéressant : *frôler* connote la douceur, dans un geste quasiment inaperçu, à la fois tout à fait envisageable dans une foule – où l'on se frôlerait pour s'éviter -, mais ici très singulier. Le frôlement dont parle le protagoniste semble être comme une caresse, comme le geste d'un individu sans consistance, un « Être » dont la majuscule assigne un caractère surnaturel ; pas une personne : comme un spectre. Il est d'autant plus surprenant qu'il ne correspond pas à l'image de la foule habituellement décrite par Baudelaire et ses contemporains, qui parlent d'elle comme d'un espace où l'on est « coudoyé ». *Coudoyer* est violent ; *frôler* est doux. La rencontre qui a lieu se fait tout en silence et en délicatesse à

⁵⁰ Cette micro-lecture est un complément d'une étude de la figure du flâneur, publiée sur Fabula : Édouard Bourdelle, « Du promeneur au flâneur, s'adapter à la ville nouvelle dans *Le Spleen de Paris*. », *Fabula / Les colloques*, Écritures de la promenade (1750-1860), URL : <http://www.fabula.org/colloques/document7082.php>

⁵¹ Baudelaire, « Le Joueur généreux », *Le Spleen de Paris*, *op. cit.*, p.149.

⁵² *ibid.*, p.147 - nous soulignons.

l'intérieur d'un espace bruyant et violent. Par exemple, dans ses *Journaux intimes* Baudelaire montre ce sentiment de solitude, dans la foule, où le poète se décrit « perdu dans ce vilain monde, coudoyé par les foules »⁵³..

L'autre point intéressant du poème en prose est le « clin d'œil significatif » entre les deux individus. On entre ici dans une reconnaissance par distinction, grâce à un code de sociabilité dans un regard échangé. Ce regard avait manqué dans le poème de la passante, c'est pourquoi il nous semble significatif : une rencontre dans la foule peut finalement avoir lieu. Baudelaire y narre une rencontre silencieuse, qui a tout de la rencontre érotique.

En effet tout le langage impliqué dans cette rencontre est lié au lexique du désir : nous avons affaire à une vraie séduction du diable :

Il y avait sans doute chez lui, relativement à moi, un désir analogue, car il me fit, en passant, un clignement d'œil significatif auquel je me hâtai d'obéir.

L'échange par le clin d'œil est suffisamment connoté : cet Être est à l'opposé du caractère marmoréen de la passante. La séduction se poursuit dans la description du lieu où ils pénètrent. Il est, à la lettre, extraordinaire, et donne une dimension quasi fantastique au paragraphe : décrit comme un pays de cocagne, il provoque chez ceux qui le fréquentent l'oubli de « toutes les fastidieuses horreurs de la vie »⁵⁴. On entre dans un espace des morts, où le quotidien est oublié. La comparaison finale servant à décrire l'atmosphère du lieu est significative, car elle présente ce lieu comme celui de l'éternité, de l'exil heureux et volontaire ; un lieu d'abandon et de plaisir :

(...) on y respirait une béatitude sombre, analogue à celle que durent éprouver les mangeurs de lotus quand, débarquant dans une île enchantée, éclairée des lueurs d'une éternelle après-midi, ils sentirent naître en eux, aux sons assoupissants des mélodieuses cascades, le désir de ne jamais revoir leurs pénates, leurs femmes, leurs enfants, et de ne jamais remonter sur les hautes lames de la mer.⁵⁵

Paradoxalement, cette rencontre a permis d'accéder à un lieu d'isolement, pour oublier la réalité de la vie, comme l'indique la « béatitude sombre » dont jouit le narrateur. L'oxymore

⁵³ Baudelaire, *Journaux intimes*, *op. cit.*, p.97.

⁵⁴ Baudelaire, « Le Joueur généreux », *op. cit.*, p.148

⁵⁵ *ibid.*, p.147.

surprend, même si elle est cohérente, si l'on songe à l'origine de cette béatitude. Apparaît une tension entre le non-lieu que constitue la foule, et le lieu du Diable : la foule a empêché de faire attention à un lieu, et ce lieu est justement celui où l'on ne fera plus attention à la réalité quotidienne :

Il me parut singulier que j'eusse pu passer si souvent à côté de ce prestigieux repaire sans en deviner l'entrée. Là régnait une atmosphère exquise, quoique capiteuse, qui faisait oublier presque instantanément toutes les fastidieuses horreurs de la vie (...)

L'opposition entre les vicissitudes de la vie, dont la foule devient l'allégorie, et cet anti-paradis qu'est la demeure souterraine, est évidente. Le narrateur ne va pas seulement en Enfer, il s'échappe du monde, au profit d'un plaisir strictement égoïste de jouissance de soi : il abandonne toute vie sociale, pour ne penser qu'à lui. Cet abandon n'est pas, cependant, un isolement. La « demeure souterraine » est fréquentée, et crée pour le narrateur une sociabilité nouvelle, où les codes de la distinction sont inversés. Là où d'habitude la distinction se fait par la reconnaissance de signes, par le fait d'être semblable à son prochain, et donc agit par entropie, ici, bien au contraire, la valeur de la « sympathie fraternelle » entre les êtres est l'inconnu.

Plus encore, nous avons la certitude que cet espace n'est pas soumis à la mode, puisque le narrateur les a déjà vus :

Il y avait là des visages étranges d'hommes et de femmes, marqués d'une beauté fatale, qu'il me semblait avoir vus déjà à des époques et dans des pays dont il m'était impossible de me souvenir exactement, et qui m'inspiraient plutôt une sympathie fraternelle que cette crainte qui naît ordinairement à l'aspect de l'inconnu.⁵⁶

Une nouvelle communauté s'instaure, à l'opposé de celle de la vie quotidienne. Celle-ci, en effet, est fondée sur la reconnaissance et la similitude, c'est-à-dire sur un principe d'identité ; quand la nouvelle est fondée sur la différence et le bizarre. Cependant, là où le bizarre est facteur de crainte dans la vie normale, il n'est plus inquiétant. Le lecteur comprend le critère qui a opéré la reconnaissance au début du texte : cette communauté se reconnaît par le bizarre, grâce à ce lieu souterrain qui autorise la rencontre entre les exclus. Plus encore, on voit que ces exclus sont rassemblés par un rapport vitaliste de jouissance de la vie : ils

⁵⁶ *ibid.*, p.148.

s'opposent en cela à la foule, car le narrateur s'y fait observateur de leurs regards et insiste de façon hyperbolique sur l'horreur de l'ennui et le désir de vivre qui caractérise ces individus :

Si je voulais essayer de définir d'une manière quelconque l'expression singulière de leurs regards, je dirais que jamais je ne vis d'yeux brillant plus énergiquement de l'horreur de l'ennui et du désir immortel de se sentir vivre⁵⁷.

Nous passons donc d'un espace à un autre, ainsi que d'une sociabilité à une autre : une frontière est opérée, non pas entre l'espace public et l'espace privé, mais entre l'espace normé et l'espace bizarre. La foule est l'espace de la norme, où l'on ne se voit pas, et où l'on se reconnaîtrait par des signes distinctifs sans se regarder ; ce lieu souterrain est l'espace du bizarre, où l'on se regarde, et où l'on se découvre. En effet, l'expression des regards est *singulière* : c'est-à-dire qu'elle ne correspond pas à la norme des regards que l'observateur a pu apercevoir dans la foule.

La suite du poème en prose repose sur une conversation et une promesse. Le contenu de la conversation brille par l'ironie anti-rousseauiste qu'il véhicule. En effet, le poète et le Diable parlent du « progrès » et de la « perfectibilité ». Le second terme est un terme rousseauiste, issu du *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes*, discours qui traite justement des effets du progrès sur l'humanité... Cette rencontre avec le Diable, dans le traitement du mythe de Faust qu'elle propose, est aussi une mise à distance des grandes questions « morales », et des croyances de la société bourgeoise, qui traversent la société du XIX^e siècle héritière des Lumières.

Cette question de la perfectibilité est évidemment à prendre en considération, dans une analyse de la métaphysique du poème : car le narrateur vante les singularités et presque les imperfections morales de ceux qui restent dans le lieu souterrain, et la promesse que le Diable fait au personnage principal est elle-même une interrogation de la perfectibilité et de la faillibilité de l'âme humaine. En effet, à partir du moment où le protagoniste revient dans la vie quotidienne, alors il est soumis au doute, et à l'impossibilité d'une certitude de sa perfection. Le Diable, dans sa conversation, a piégé le narrateur, lui faisant croire à la baliverne rousseauiste pour mieux lui en faire saisir la pertinence, au fond de sa conscience : en effet, si le narrateur a été heureux, satisfait, et dans un sentiment de perfection, c'est grâce à ce lieu de fête où tous étaient « ses frères » ; or, la question de la fraternité est précisément travaillée par

⁵⁷ *ibid.*

Rousseau dans son éloge de la fête dans sa *Lettre sur les Spectacles*⁵⁸, où il vante la transparence de celle-ci, face à l'illusion et au mensonge du théâtre. Face à la supériorité dont fait preuve l'énonciateur dans la conversation, nous sommes frappés par l'ironie cruelle de la fin, qui en montre, au contraire, l'inquiétude. Le poème, drôle par sa cruauté, en vient à illustrer une question rousseauiste par excellence : la confiance que l'on peut avoir en son prochain. Le paradoxe de la dernière phrase est frappant, car il énonce une chose pourtant évidente : le diable n'a aucune parole ; le piège de l'apparence, l'échange clair entre les personnes, a été ici la cause de la perte du narrateur :

Faites que le diable me tienne sa parole !⁵⁹

Nous pouvons d'autant plus voir dans le poème une interrogation du schéma rousseauiste, parce que la réaction du narrateur au dernier paragraphe est curieuse. En effet, comme Jean-Jacques est dépendant du regard des autres, le narrateur craint de s'humilier :

Si ce n'eût été la crainte de m'humilier devant une aussi grande assemblée.⁶⁰

On voit que le personnage, à partir du moment où le Diable lui a fait un cadeau, est victime du regard des autres. On voit aussi, à la fin du texte, qu'il est victime de sa solitude, qu'il ne parvient pas à accepter : il monologue, et est pris d'inquiétude. Son bonheur n'a pas duré, et n'était que dans une communauté de pairs. Le doute, qui est le propre du sujet humain, opposé à la certitude divine, ne peut être oublié que dans un lieu où la fête est célébrée. Dans un rousseauisme assez noir, Baudelaire indiquerait ici que le piège le plus terrible du quotidien est la conscience : et la multitude de la foule, comme la multitude de la fête, en forment une échappatoire.

On voit donc que s'esquisse, dans le récit, une tension entre la solitude et la communauté. Dans la foule du boulevard, un lieu qu'il connaît, auquel il est habitué, le protagoniste ne semble pas malheureux⁶¹. Quand il est dans le lieu entouré de monde, il est heureux, et appartient à une communauté élue par le Diable, des damnés et des joueurs. Quand il est avec le Diable, il est

⁵⁸ Nous renvoyons au chapitre 6 des *Tyrannies de l'intimité*, de Richard Sennett, *op. cit.*

⁵⁹ Baudelaire, « le joueur généreux », *op. cit.*, p.152.

⁶⁰ *ibid.*

⁶¹ En ce sens, il diffère du Baudelaire s'exprimant dans l'écrit intime, et nous invite à ne pas identifier le narrateur à l'auteur.

heureux de boire, de jouer. Il a même la chance de ne pas en ressentir les effets désagréables, et prend le plaisir de « perdre son âme » quand il se sent bien, en confiance et en sécurité : il a le plaisir de n'être plus lui-même parce qu'il n'est pas seul. Il jouit de l'ivresse, qui lui permet d'oublier le temps, et d'oublier son identité : il jouit du plaisir de s'oublier. Le retour à la réalité le renverra à un souvenir persistant. Le souvenir et l'oubli s'opposent : oublier son quotidien, pour se souvenir de ce bonheur passé : le personnage éprouve l'expérience chrétienne de la damnation.

On retrouve dans le récit, dans cette situation du jeu, le rapport au temps qui caractérise le joueur selon Hartmut Rosa dans *Accélération* : le joueur est un individu qui a perdu un rapport au temps long (à une *temporalisation de la vie*) ; il « jongle avec le temps »⁶², et ne vit que dans la jouissance de l'instant. On peut reprendre cette citation de l'essai :

Le joueur parvient à envisager le réel sous des points de vue divers, et à satisfaire de la sorte aux « impondérables » du quotidien de la modernité avancée. Tant qu'il a en main le « jeu » lui permettant de commencer, d'interrompre, de prolonger, de terminer, il déploie la qualité particulière d'une *pratique temporelle orientée vers l'événement*, qui cherche à maintenir son propre rôle dans le « jeu des jeux » aussi flexibles que possibles. Ce faisant, le joueur apprend ce que R. Sennett considère comme une menace sur le sujet : précisément de *ne pas* considérer « des perturbations comme des incertitudes temporelles, des anachronismes, des désynchronisations, le choc de cultures temporelles différentes, l'apparition de ruptures (...) comme des anomalies, mais de les intégrer en tant que normalité dans la pratique temporelle actuelle, fortement orientée vers la situation ». (...) Le joueur est celui qui ne peut envisager son identité que sous la forme descriptions de situations instantanées⁶³.

Cette citation est intéressante pour notre poème, puisque, justement, le narrateur perd son identité avec *un joueur généreux*. Il va accepter de perdre son âme en jouant ; tout comme la communauté des joueurs à laquelle, momentanément, appartient le protagoniste : leurs yeux brillent, car pris dans le désir toujours renouvelé du jeu. Ce qu'il a pris pour la béatitude sombre de l'éternité n'est que la succession d'instant successifs de bonheur, qui ne constituent nullement un état stable. C'est une succession d'intensités différentes qu'a perçue le poète, trompé par l'image instantanée qu'il a prise pour une fixation éternelle.

⁶² Rosa, Hartmut, *Accélération*, *op. cit.*, p.298.

⁶³ *ibid*, p.289-290.

Da façon étonnante, le personnage montre toujours la solitude comme une crainte : être seul le rend inquiet, se sentir seul – souffrir du regard des autres – le rend honteux. S’il y a reconnaissance entre pairs, dans une communauté, la sociabilité montrée n’est jamais celle de l’exhibition : on ne se donne pas en public. On voit donc, dans cette communauté des joueurs, qui rend le personnage heureux, une sociabilité de la distinction véritable, qui s’opposerait à une sociabilité de la distinction artificielle. À chaque fois, la distinction permet d’appartenir à un groupe, et la foule empêche cette reconnaissance d’habitude, provoquant en son sein une indistinction.

La littérature panoramique l’illustre suffisamment, les postures, les gestes, et les vêtements servent à distinguer un type, valant comme représentant d’un groupe. Paradoxalement, si elle sert à établir des différences, la littérature panoramique sert aussi à catégoriser le réel, au détriment de la singularité individuelle. À l’inverse, dans la sociabilité du lieu souterrain, la singularité de chacun est respectée. La distinction bourgeoise suppose d’effacer sa singularité pour assurer une reconnaissance commune, celle d’un appareil⁶⁴ ; celle du lieu souterrain suppose une distinction par le regard et sa singularité inhérente : c’est pourquoi le personnage est sensible aux visages dans cette communauté souterraine. Cette question de la singularité de ces visages échappant au temps est à lier avec la question de l’identité, de l’être et du paraître, de l’essence et la mode. Ce qui va permettre d’analyser ce qui a formé le point de départ de notre lecture : une simple comparaison :

L’âme est une chose si impalpable, si souvent inutile et quelquefois si gênante, que je n’éprouvai, quant à cette perte, qu’un peu moins d’émotion que si j’avais égaré, dans une promenade, ma carte de visite.⁶⁵

Il est significatif que Baudelaire compare la perte de l’âme à une « carte de visite égarée » lors d’une promenade. La comparaison est provocante, puisqu’elle renvoie une substance noble, philosophique, métaphysique, à un objet utilitaire, une simple pièce d’identité que l’on montre pour se faire reconnaître. Plus encore, la carte de visite est normalement adressée : on la laisse sur une porte pour signaler qu’on est passé voir quelqu’un qui était absent.

⁶⁴ Nous renvoyons ici à notre article sur *Les Promenades de Paris* dans lequel nous avons analysé la valeur prescriptive de l’ouvrage d’Alphand, instaurant l’uniformisation d’un mode de vie par une succession d’illustrations ayant la valeur implicite de codes de conduite à l’intérieur des espaces verdoyants. Voir Bourdelle, Édouard, « Usages de la ville, usages du corps : *Les Promenades de Paris* d’Adolphe Alphand », *Arts et Savoirs*, 2021.

⁶⁵ Baudelaire, « Le Joueur généreux », *op. cit.*, pp.148-149.

Or ici elle est tombée à terre, c'est-à-dire qu'elle n'est adressée à personne. On remplace le visage et la parole de la rencontre habituelle par un objet pour se faire voir, et faire savoir qui on est. Cette pièce d'identité s'oppose donc à la rencontre « par les yeux », qui s'est faite entre deux personnes sans se voir jamais.

L'âme, au contraire, est quelque chose qu'on n'adresse pas, mais qui ne concerne que nous-mêmes. Rencontrer une âme a donc quelque chose de mystique, opposé à la perspective sociale de la carte de visite. Pourtant, l'une comme l'autre disent « qui nous sommes » : pour les autres, ou pour nous-mêmes.

La comparaison montre le mépris du poète pour la pratique de la promenade, qui renvoie à l'habitude de visiter des gens, et de laisser son nom s'ils sont absents. La promenade est apparentée à un rituel, où on appartient à un groupe en donnant un simple papier. Ce groupe fonctionne grâce à une sociabilité étrange, puisqu'elle est artificielle, et se fait entre des gens qui sont absents, si l'on suit la logique de la carte de visite ; cette sociabilité s'oppose à la « communauté » réelle et « fraternelle » des déçus.

La comparaison ouvre un jeu métaphysique entre l'objet et l'être, car il y a quelque chose de provocant à passer de la noblesse d'âme, à l'utilitaire de la relation en promenade. L'âme est plus qu'une carte, mais la comparaison est motivée par un aspect social de l'identité. Baudelaire oppose, dans cette rencontre, une logique de distinction par l'objet (on montre qu'on est venu), et à une logique de distinction par l'être (on se reconnaît par un regard). L'une est une distinction bourgeoise, de commerce, qui met à distance notre Moi pour garantir l'interaction dans une norme sociale stable ; l'autre est une distinction plus « noble », qui pose une naturalité de l'interaction. Mais le problème de cette seconde distinction est d'être valable auprès du diable et des joueurs... Baudelaire oppose aussi une identité sociale, par laquelle on se reconnaît dans la foule, à une identité plus profonde, à laquelle il n'accorde finalement aucune importance. L'âme comme le jeu social, sont pour lui inintéressants, à partir du moment où il est avec le joueur, où il joue lui-même son âme.

Il y a donc un sens à une telle comparaison, car elle renvoie à ce qui définit notre identité : or, la carte de visite renvoie à la perspective relationnelle de l'identité. En faisant de la perte de son identité véritable quelque chose d'aussi peu grave que de perdre une des nombreuses cartes de visites, en renvoyant l'âme à son « inutilité », Baudelaire est ici l'indicateur du trouble identitaire propre à la modernité : les interactions sont issues d'un mercantilisme de la sociabilité, un « marché des relations ». Il montre comment la société de son temps ne peut plus se placer dans une identité déterminée : nous n'existons plus que par une identité qui nous définit par rapport aux autres, et jamais par une identité que nous cherchons à créer pour nous-

même. On rejoint là la question du caractère identifiée précédemment chez Stendhal : la promenade n'est plus le lieu pour se découvrir soi-même, mais le lieu pour laisser une image de soi-même aux autres ; image qui n'est qu'une fiche, périssable, et qui n'obéit qu'à la logique mercantile de la sociabilité bourgeoise. On appartient toujours à un groupe, pour ne jamais s'appartenir soi-même

On comprend désormais l'immense facilité pour le joueur d'abandonner son âme, signe d'une crise d'identité. Paradoxalement, la prière finale, dans la perte fondamentale qu'elle accuse, est aussi le signe d'une valeur apportée à l'identité : elle seule permettrait de ne pas commettre l'erreur de se perdre. Or, dans la félicité dont il a joui, seule refuge à la vacuité d'une vie réelle, le jeu, l'ivresse, la fréquentation du diable la lui ont fait perdre : sa crainte finale est ici le cri d'un individu qui, à croire à la jouissance facile, en a oublié la peine. La promenade, comme le jeu, ne sont que des plaisirs de l'instant, des expédients faits pour oublier la peine du présent ; l'un comme l'autre ne sont que des pis-aller face à l'Ennui, qui caractérise tout individu confronté à lui-même dans la conception baudelairienne de l'individu. La comparaison révèle bien une vision négative de la nature humaine, incapable d'accepter sa faillibilité inhérente. La foule, la promenade, le lieu souterrain, sont autant de lieux qui font perdre à l'individu le sentiment durable de son individualité.

Ce poème en prose est donc bien une critique de la promenade, comme mode factice de sociabilité « nécessaire » à l'homme. Celle-ci ne sert, comme rite de sociabilité, qu'à mettre l'homme à distance de lui-même et du monde, pour reprendre les analyses de Bourdieu sur la « disposition esthétique », dans *La Distinction*, qui montre que la distance au monde est caractéristique de l'expérience bourgeoise, par l'intermédiaire de pratiques qui n'ont d'autres fins qu'elles-mêmes, et surtout pas une qualité heuristique de découverte de soi :

Capacité généralisée de neutraliser les urgences ordinaires et de mettre entre parenthèses les fins pratiques, inclination et aptitude durables à une pratique sans fonction pratique, la disposition esthétique ne se constitue que dans une expérience du monde affranchie de l'urgence et dans la pratique d'activités ayant en elles-mêmes leur fin, comme les exercices d'école ou la contemplation des œuvres d'art. Autrement dit, elle suppose la distance au monde (dont la « distance au rôle » mise au jour par Goffman est une dimension particulière) qui est le principe de l'expérience bourgeoise du monde.⁶⁶

⁶⁶ Bourdieu, Pierre, *La Distinction, Critique sociale du jugement*, « La distance à la nécessité », *op. cit.*

Il est donc impossible de vivre sereinement sa solitude : la rêverie rousseauiste n'est qu'une illusion. Nous sommes confrontés au paradoxe de l'élection d'une communauté nécessaire pour « se retrouver » ; communauté qui est elle-même une illusion face à la vacuité de notre identité. Nous n'existons que par les autres, au risque de nous perdre nous-mêmes. Être solitaire, c'est courir le risque d'une inquiétude dont l'individu ne sait que faire. L'âme, dès lors, perd tout sens : Baudelaire mène au maximum la logique du divertissement, rendant compte par là d'une crise de l'identité, que les sciences humaines naissantes à son époque se chargeront d'analyser. Peut-être est-ce là une trace des « lois de l'imitation », dont traitera quelques années plus tard Gabriel Tarde ; c'est aussi dans cette perspective identitaire que la figure du flâneur est essentielle : elle seule constitue une conquête active de la singularité, à l'opposé de la promenade, critiquée dans ce poème pour sa ritualité forcée.

4. Le personnage problématique en son milieu : *Manette Salomon*, 1867

Un personnage est particulièrement révélateur de cette impossibilité de vivre sereinement sa solitude : il s'agit de Coriolis, toujours insatisfait de n'être pas dans Paris. Anatole en forme un autre exemple. Coriolis en souffre, sans parvenir à y remédier. Anatole, selon nous, trouve un remède à son isolement. Dans une lecture analysant le caractère pathologique du héros de *Charles Demailly*, Julie Cheminaud rappelle la fin du roman, qui « se clôt sur un retour à une animalité primitive » :

Cette fin est le dramatique envers du rêve de bonheur qu'avait Charles au début du roman : « – Quand je voudrai être heureux, je le serai dans un jardinet, un tout petit morceau de terre bien bornée et sans vue. » Semblable à celle d'Anatole à la fin de *Manette Salomon*, cette chute signe l'incapacité à bien ordonner les impressions, tout en étant, paradoxalement, le retour à une forme d'harmonie, simplement animale, mais où l'art n'a plus sa place.⁶⁷

Nous ne pouvons qu'être d'accord avec cette lecture. Nous souhaiterions cependant lui apporter une nuance, en envisageant le lieu final d'Anatole non comme une « chute », mais comme un lieu adapté à son tempérament. En effet, il nous semble que cette phrase tirée de *Charles Demailly* illustre aussi parfaitement un idéal de propriété bourgeois, dont l'espace est à la fois familier et sûr. Entièrement clos sur lui-même, ce jardinet n'est que le prolongement

⁶⁷ Cheminaud, Julie, « La vie morte de Charles Demailly », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt* n°20, « Le Roman de la jeune fille », 2013, pp. 149-162, pp.161-162.

du salon, sans aucune possibilité d'exposition au monde extérieur. On peut y vivre pour soi, à l'abri de toute sensation agressive du monde extérieur. Le jardinet vaut comme un refuge, que les héros de deux romans des Goncourt ne parviennent pas à trouver ; excepté Anatole, qui est un personnage heureux de son sort, si l'on en croit la dernière phrase du roman :

Et parfois, dans ce jour du commencement de la journée, dans ces heures légères, dans cette lumière qui boit la rosée, dans cette fraîcheur innocente du matin, dans ces jeunes clartés qui semblent rapporter à la terre l'enfance du monde et ses premiers soleils, dans ce bleu du ciel naissant où l'oiseau sort de l'étoile, dans la tendresse verte de mai, dans la solitude des allées sans public, au milieu de ces cabanes de bois qui font songer à la primitive maison de l'humanité, au milieu de cet univers d'animaux familiers et confiants comme sur une terre divine encore, l'ancien bohème revit des joies d'Éden, et il s'élève en lui, presque célestement, comme un peu de la félicité du premier homme en face de la Nature vierge.⁶⁸

Notons qu'Anatole n'est plus qu'un ancien bohème à la fin du roman, car la société bourgeoise de Paris lui a assigné une place. Le marginal est inscrit dans un espace où il peut vivre heureusement. Dans ces deux œuvres où ils donnent à suivre trois itinéraires d'artistes, les Goncourt distinguent ceux-ci de l'individu commun. Car l'artiste s'expose au monde, au risque de s'y perdre. La promenade a donc un rôle privilégié dans leurs romans, puisqu'elle forme le lieu de cette plongée dans les sensations d'êtres d'exceptions, qui se révèlent davantage anormaux, inadaptés, et malades de la vie moderne.

Roman rendant compte de la relation complexe entre deux peintres et amis, Anatole et Coriolis, *Manette Salomon* est fait de rencontres, souvent dues au hasard. Michel Crouzet, dans son article traitant de la « rhétorique du réel »⁶⁹ des frères Goncourt, rappelle cet attachement des deux auteurs à pouvoir rendre le réel dans son incohérence et son caractère aléatoire. À cet égard, la promenade constitue un procédé de choix, puisqu'elle permet d'initier dans un lieu public, lié fortement à l'incognito, des retrouvailles intimes qui ont pour rôle de relancer l'intrigue. Ainsi les rencontres d'Anatole et Coriolis illustrant la déchéance progressive du peintre créole se déroulent-elles lors de promenades, qui permettent autant d'ellipses dans ces moments de rencontre dans le récit alterné des deux personnages. Étant donné que le roman est un roman parisien (Barbizon étant habitée par des Parisiens, la forêt reste parisienne), nous ne suivons pas Coriolis quand il part dans le Sud ; nous restons avec Anatole, afin de montrer aussi

⁶⁸ Goncourt, *Manette Salomon*, chap. CLV, *op. cit.*, p.547.

⁶⁹ Crouzet, Michel, « Rhétorique du réel dans *Manette Salomon* », *Francofonia*, n°21 (Autunno 1991), pp.97-119.

cet esprit si particulier de Paris que les Goncourt tentent de rendre : une ville protéiforme, théâtre de tous les possibles.

La promenade sert donc de procédé romanesque à part entière, en ce sens qu'elle crée l'évènement, et relance l'action à l'intérieur de la narration. Par exemple, c'est lors d'une promenade aux bords des quais qu'Anatole retrouve Mme Crescent qui va lui donner l'opportunité de sortir de la misère⁷⁰ ; c'est lors d'une promenade au Luxembourg qu'Anatole et Coriolis se retrouvent, alors que le peintre créole était censé être parti pour Montpellier⁷¹ ; c'est lors d'une promenade aux Champs-Élysées avec une jeune copiste qu'Anatole reconnaît Coriolis au terrain de boules⁷² ; c'est encore aux alentours du Luxembourg qu'Anatole voit Coriolis pour la dernière fois⁷³. Cette attention à la promenade comme lieu de rencontres possibles entre habitués, à l'égal du café, contribue au réalisme du roman : si l'on suit Michel Crouzet, nous pourrions dire que la promenade contribue à représenter le hasard des rencontres, tout en affichant la familiarité d'un certain nombre de lieux, et donc en donnant le tableau des lieux fréquentés par une certaine bohème artistique. Si les Champs-Élysées sont un espace populaire et commun, le jardin du Luxembourg est l'espace de la bohème, proche du quartier latin, réputé pour sa misère. Les Goncourt rendent donc les espaces attitrés de la sphère sociale qu'ils représentent, en même temps qu'ils utilisent une pratique commune pour assurer l'illusion réaliste, grâce à son caractère invraisemblable, parce que « réel » :

Le réel est d'abord à dissocier du « vrai », ou du vraisemblable. Le réel semble toujours en opposition avec ce qui vient de l'esprit. C'est-à-dire l'inventé, le pensé, l'imaginé. La griserie du document chez les Goncourt, l'acte de « moucharder la vérité » relèvent d'une véritable passion de l'inconnu, et aussi d'un véritable dessaisissement des facultés de l'esprit. C'est ce que suppose le texte du 14 septembre 1864 qui me semble avoir une très vaste portée pour une étude du « réel » romanesque : le défectueux de l'imagination, c'est que ses créations sont logiques ; la vérité ne l'est pas » (...) Le réel rompt le tête à tête de l'esprit avec lui-même : c'est sa fonction, son statut.⁷⁴

Ces promenades, en particulier à la fin du roman, contribuent aussi au dynamisme du roman, dans cette forme d'aléatoire que les écrivains cherchent à rendre. Les personnages

⁷⁰ Goncourt, *Manette Salomon*, *op. cit.*, chap. CXXXV, p.483.

⁷¹ *ibid.*, chap. CXXXVII, p.490.

⁷² *ibid.*, chap. CXLVIII, p.524.

⁷³ *ibid.*, chap. CLIII, p.539.

⁷⁴ Crouzet, art. cité., p.99.

bougent beaucoup dans l'espace parisien, et le roman forme un panorama de la ville sous une période précise. *Manette Salomon* forme un portrait en mouvement de la bohème artistique⁷⁵ : publié en 1867, et couvrant de façon plus ou moins précise une large période allant des années 40 aux années 60, le roman offre le tableau d'une génération, à travers le parcours de deux artistes. Si Anatole est traditionnellement associé à la figure du bohème blagueur, au point d'en être devenu un type⁷⁶, on peut se demander à quel point Coriolis fait partie de cette sphère artistique. En effet, outre sa relative fortune initiale qui lui permet un voyage en Orient, ou d'avoir un appartement confortable avec des domestiques, les manières de Coriolis révèlent à plusieurs égards des mœurs bourgeoises et parisiennes ; si sa sensibilité est celle d'un artiste⁷⁷, son attachement matériel n'est guère celui d'un bohème. Par exemple, Coriolis s'ennuie vite à Barbizon, comme un parisien blasé du paysage une fois que celui-ci n'offre rien de vivant. Le paysage l'ennuie une fois l'été passé :

Cependant, peu à peu, avec l'automne, la mélancolie qui tombe des grands bois pénétrait Coriolis : il était atteint par cette lente et sourde tristesse qui enlace les habitués, les amoureux de Fontainebleau, et profile des dos d'artistes si désolés dans les allées sans fin.

Il commençait à trouver à la forêt le recueillement, la grandeur muette, l'aridité taciturne, l'espèce de sommeil maudit d'une forêt sans eau et sans oiseau, sans joie qui coule, sans joie qui chante ; d'une forêt n'ayant que la pluie dans la boue de ses mares, et le croassement du corbeau dans le ciel amoureux. Sous l'arbre sans bonheur et sans cri, la terre lui semblait sans écho ; et son pas s'ennuyait de ce sol de sable qui efface le bruit avec la trace du promeneur, et où toutes les sonorités de la vie des bois viennent goutte à goutte tomber, s'enfoncer et se perdre.⁷⁸

On peut être attentif à l'absence de communication entre l'artiste et le monde, mise en scène par les Goncourt grâce à un jeu d'antithèses, d'oppositions et de restrictions, qui illustrent

⁷⁵ Seigel, Jerrold, *op.cit.* ; Lyon-Caen Judith, « Fabrique et usages de la bohème », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt* n°14, « Les Goncourt et la bohème », 2007, pp. 23-33.

⁷⁶ Une tradition critique le rattache à cela, encore Peter Vantine dans son article « Au bord de la Seine avec les Goncourt », *Arborescences*, « La Seine littéraire au XIX^e siècle », n°8, 2018 ; ou Marie-Ange Voisin Fougère qui écrit : « plusieurs passages témoignent explicitement de la volonté de faire d'Anatole un type précis, l'artiste raté, vaincu par sa paresse, son goût de la facilité et sa verve blagueuse », Voisin-Fougère Marie-Ange, « Anatole ce héros », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n°21, « Manette Salomon », 2014, pp. 17-27, p.18.

⁷⁷ Pour suivre les analyses de Michel Crouzet dans son analyse de la « rhétorique du réel », quand il traite l'élaboration du *Bain Turc* de Coriolis, qui a « tous disposé, la posture, les lignes, les perspectives » (*art. cit.*, p.101)

⁷⁸ Goncourt, *Manette Salomon*, *op. cit.*, pp.387-388.

le vide propre au paysage : l'accumulation des « sans » pour signaler l'absence, l'énumération anaphorique des qualités absentes de la forêt, ainsi que le signalement du corbeau, symboliquement marqué dans le ciel « amoureux », viennent créer autant d'effets dysphoriques, qui s'opposent à la joie de l'été. L'hypallage du « pas ennuyé » est à cet égard intéressant, tant il vient illustrer la lourdeur du pas de promenade, et indique implicitement le bonheur passé dans Fontainebleau en été. L'espace de joie et de vie est devenu un espace de mort, parce que celui-ci n'est plus capable de stimuler le peintre. On rejoint ici les analyses de Julie Cheminaud sur les deux peintres du roman :

Il semble que ce soit cela, le destin du peintre malade de la vie moderne : une physiologie singulière avivée par un milieu qui finit par le dissoudre.⁷⁹

L'aporie de Coriolis réside dans sa nécessité de voir la vie moderne, c'est-à-dire le mouvement de la ville, mais de n'avoir pas l'énergie pour supporter cette vie moderne. Il manque à Coriolis la possibilité d'équilibrer son regard. Il s'agit de savoir « se réapproprier ses sensations » pour créer :

La vision est le fait d'une tension du corps, des nerfs, qui permet de ne pas se dissoudre face aux irritations du milieu. Sans cette maîtrise, on bascule dans cette « folie de l'œil », dans la vision « enfiévrée » qui est à l'origine de la dernière toile de Coriolis.⁸⁰

L'automne que perçoit Coriolis participe de cette sensation qui prend le dessus sur le peintre, sans que celui-ci parvienne à la contrôler. En effet, il est intéressant de voir que la voix narrative se charge de déchiffrer la mélancolie de Coriolis : la façon de rattacher le peintre à un type avec le pluriel des « dos d'artistes si désolés », ainsi que grâce au présent gnomique, montre que celui-ci ne se rend pas compte du mal qui le ronge. Les Goncourt insistent sur le caractère progressif de cette mélancolie du peintre « peu à peu », « pénétrait », « lente et sourde tristesse », « il commençait à trouver » sont autant d'éléments qui indiquent l'incompréhension à lui-même du peintre, que les auteurs prennent à charge de révéler. Cette façon de le faire participe encore de leur écriture du réel, car comme le rappelle Michel Crouzet, les Goncourt

⁷⁹ Cheminaud Julie. « Anatole et Coriolis : des peintres (malades) de la vie moderne », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt* n°21, *op.cit.*, pp. 29-39, p.39

⁸⁰Ibid, p.38

impliquent le public dans la narration, par des adresses directes, ou par des propos généralistes qui renvoient l'expérience du personnage à celle commune du lecteur⁸¹.

Cette façon d'inscrire le lecteur dans la narration contribue à l'isolement du personnage dans la fiction, et à faire du lecteur un connaisseur plus avancé de l'individu qu'on lui expose. Le lecteur sait désormais à quel type rattacher le personnage, quand celui-ci est encore dans l'ignorance de la sphère à laquelle il appartient. Coriolis ne voit pas encore l'influence morbide du paysage sur lui, il n'en a que le pressentiment. L'ennui naît car c'est un paysage d'automne, où il n'y a plus de scène ni d'acteurs ; il n'y a que le paysage isolé. Nous n'avons pas ici un paysage état d'âme, mais plutôt l'inverse, un paysage autonome qui contamine le personnage de sa solitude ; tout l'effet de l'hypallage final est là, pour montrer que la cause est externe à la mélancolie du personnage, qui se trouve donc envahi de façon progressive par ses sensations. On a ici l'inverse de l'individu selon les Goncourt, ainsi qu'un artiste mal engagé :

Être un individu, c'est conserver l'équilibre, la construction de l'organisme face aux attaques du monde extérieur. Avoir un style, c'est également laisser place à toutes sensations sans s'y perdre.⁸²

Coriolis ne parvient pas à se tenir à distance de ses sensations. Mais ce rapport à l'automne, outre sa portée pathologique, doit être interrogé d'un point de vue plus sociologique. La forêt de Fontainebleau est en effet une destination prisée des bourgeois parisiens à l'époque du roman. Et dans sa décision de partir pour vivre à Barbizon, Coriolis se révèle être un « touriste » de Fontainebleau, puisqu'il n'envisage l'espace qu'au moment agréable qui correspond à celui du parisien en loisir, que les auteurs situent à l'époque du roman :

Depuis quelques années, les hôtelleries campagnardes de l'art ont changé d'aspect, de physionomie, de caractère. Elles ne sont plus hantées seulement par le peintre ; elles sont visitées et habitées par le bourgeois, le demi-homme du monde, les affamés de villégiature à bon marché, les curieux désireux d'approcher cette bête curieuse : l'artiste, de le voir prendre sa nourriture, de surprendre sur place ses mœurs, ses habitudes, son débraillé intime et familial, ses charges, un peu de cette vie de déclassés amusants, que les légendes entourent d'une auréole de licence, de gaieté et d'immoralité. Peu à peu, on a vu venir loger dans ces chambrettes, manger à cette gamelle de la jeunesse, de la bonne enfance et de l'étude d'après nature, toutes sortes d'intrus,

⁸¹ Crouzet, *art cit.*, p.107.

⁸² Cheminaud, « La vie morte de Charles Demailly », *art. cit.*, p.161.

des professeurs, des officiers en congé, des magistrats, des mères de famille, des touristes, de vieilles demoiselles, des passants, le monde composite d'une table d'hôte.

Ce mélange existait dans l'auberge de Barbizon.⁸³

Coriolis vient à Fontainebleau comme un citadin qui vient dans un espace enchanteur, un espace de façade qui ne correspond pas aux cycles naturels : un espace de loisir et de tourisme. Mais quand la nature suit son cours, il est logique que le peintre soit désabusé, puisque le parisien n'obéit plus à ces rythmes naturels.

Le parisianisme du peintre ne se révèle pas seulement dans cette ignorance du cycle des saisons. Coriolis est aussi extrêmement parisien et bourgeois, dans son regret du confort de la ville :

L'homme du monde, le Parisien gâté par son intérieur, s'était réveillé chez Coriolis. Il était blessé physiquement de riens qui ne semblaient atteindre personne autour de lui, ni Anatole ni même Manette. La rusticité de l'auberge lui devenait dure, presque attristante. Il souffrait du bon fauteuil qui lui manquait, de toutes les petites insuffisances de l'installation, de cette misère d'eau et de linge faite à sa toilette, des serviettes de huit jours, de l'égueulement du pot à l'eau, de la cuvette de faïence si vilainement rosée sur le bord.

La nourriture l'ennuyait par la monotonie des omelettes, les taches de la nappe, la fourchette d'étain qui salit les doigts, les assiettes de Creil avec les mêmes rébus. Le petit *jinglet* du cru lui irritait l'estomac. Il se faisait un peu lui-même l'effet d'un homme ruiné, tombé à la table d'hôte d'une ferme. En vivant dans sa chambre, il y avait découvert tous les dessous de la chambre garnie des champs (...)

Il avait usé ce premier moment de contentement qu'a le Parisien à sortir de chez lui, à changer ses aises contre l'imprévu et les privations de l'auberge. Il ne se trouvait plus d'indulgence pour un manque de tous les bien-être qu'il eût bien encore supportés en Orient, mais qu'il trouvait dur et exorbitant de subir à dix lieues de Paris : sa patience d'un mauvais lit, d'un dîner sans lampe, du carreau sans tapis, avait fini avec sa distraction, avec le plaisir de la nouveauté.⁸⁴

On a là tout l'inverse d'Anatole, qui est heureux dans Barbizon :

⁸³Goncourt, *Manette Salomon*, *op. cit.* chap.LXXV, p.338.

⁸⁴ *ibid.*, chap. LXXVII, p.342-343.

Jamais il ne s'était trouvé une si douce et si pleine existence. La forêt le nourrissait de spectacles, d'émotions, de distractions. Il se fit un grand plaisir de chercher tout ce qu'on trouve là, ce que la main ramasse par terre, sous le bois, avec une joie étonnée.⁸⁵

Coriolis ne participe pas aux loisirs de son ami comme le canotage en bords de Seine, il ne va guère au café, et se retrouve très vite à devoir engager une vie de famille avec une femme qui songe à gagner de l'argent avec sa peinture. Dans cette perspective, il est intéressant de se concentrer sur un des derniers tableaux : il va dans une station balnéaire appréciée des Parisiens, Trouville, qui dès les années 40 est une des stations les plus huppées et appréciées de la bourgeoisie parisienne – il s'agit de la station préférée de Louis-Philippe. S'y rendant pour une peinture d'observation, Coriolis va y voir surtout des Parisiens. Le peintre est hanté par Paris dans ses sujets de peinture, dans ses tentatives de peindre ; mais il est aussi parisien dans son rapport de conquête à la ville : il obsédé par la réussite individuelle, dont il comprendra tardivement son échec, en l'imputant à l'emprise de Manette. Cet attachement à Paris et aux parisiens est d'autant plus étonnant que Coriolis ne supporte pas la ville. Il le répète à plusieurs reprises :

Ça me tue, cette maudite température de fièvre de Paris.⁸⁶

Coriolis cherche dans Paris la source de sa peinture, mais n'a pas la physiologie adaptée au rythme de la capitale. Il se perd dans cette ville, parce qu'il ne parvient pas à avoir le regard équilibré de l'artiste sur la ville. Outre la question de son tempérament, un élément essentiel à cet échec est l'embourgeoisement de Coriolis, qui est un individu pris dans les affaires et les difficultés : il a un enfant, des domestiques, une famille à nourrir. Le dialogue qui suit montre bien cette façon de se penser par rapport à une bourgeoisie de commerce, mais pas par rapport à des bohèmes ; la comparaison aux « boutiquiers de passage » signale son *habitus* bourgeois, comme les pensées de Manette sont pleines des clichés de parisiens à propos de la campagne (« l'herbe où l'on peut s'asseoir »), ou de la bohème (« en garçons ») :

Coriolis avait été assez rudement secoué par sa maladie. Il ne reprenait ses forces que lentement, travaillant mal, manquant de l'entrain de la santé, souffrant de la chaleur de l'été, intolérable cette année-là.

⁸⁵ *ibid.*, chap. LXXIX, p.350.

⁸⁶ *ibid.*, chap. CXXIII, p.457.

– C’est une drôle de chose, dit-il un jour à Anatole, – quand on a dix-huit ans on ne s’aperçoit pas du mois de juillet à Paris... On ne sent pas qu’on étouffe et que les ruisseaux puent ; du diable si l’on a l’idée de penser à des endroits où il y a de l’air et de l’ombre d’arbres...

– Ah ça !... – fit Anatole, – est-ce que tu aurais le projet d’acheter une maison de campagne avec un jet d’eau ?

– Non, – répondit Coriolis, – ça ne va pas jusque-là... mais, mon Dieu, si ça vous convenait à Manette et à toi...

– Quoi ? – fit Manette.

– D’aller à la campagne, tout bêtement, comme des boutiquiers de passage, respirer...

– À la campagne ? oh ! oui... – dit nonchalamment Manette, à laquelle ce mot faisait voir quelque chose au-delà de Saint-Cloud, de vert, d’inconnu, d’attirant, avec de l’herbe où l’on peut s’asseoir.

Elle reprit aussitôt :

– Où ça ?

– Ma foi, – reprit Coriolis, – je ne connais pas Fontainebleau... Il paraît, à ce qu’ils disent tous, que c’est une vraie forêt... Nous irions dans un trou... à Barbizon, à l’auberge... Une installation, ce serait le diable... nous laisserons nos domestiques ici.

– Oh ! c’est ça, en garçons ! – fit Manette, à laquelle l’idée d’aller à l’auberge plaisait comme sourit à un enfant l’idée de dîner au restaurant.⁸⁷

Il ne s’agit pas ici de dire que Coriolis est un bourgeois au sens strict⁸⁸, mais plutôt de voir des nuances et des différences entre les deux personnages et leur destinée respective, par un *habitus* qui les différencie relativement.

On peut voir une autre marque de cette différence de dispositions à vivre dans la ville à travers la pratique de la promenade. Force est de constater que Coriolis est souvent un promeneur solitaire, quand Anatole est bien plus souvent un promeneur collectif ; cet aspect signale que Coriolis est un individu qui est facilement exclu⁸⁹, de lui-même ou à cause de Manette, et il est souvent difficilement reconnaissable par ses camarades, parce qu’il est engagé dans une vie qui n’est pas celle d’un artiste ; que ce soit au Luxembourg :

⁸⁷ *ibid.*, chap. LXX, p.324.

⁸⁸ Baudelaire reprochait déjà, dans son *Salon de 1845*, à des artistes d’être des bourgeois, non par leur confort matériel, mais par leur façon de penser. Voir Baudelaire, Charles, *La Passion des images, Œuvres choisies, op. cit.*, « Salon de 1845 », pp.153-154.

⁸⁹ Julie Cheminaud insiste sur cette exclusion de Coriolis, présenté comme « différent, non intégré » (*art. cit.* p.35)

Anatole, avec un chapeau décent, de vrais souliers une redingote neuve, un air heureux, traversait en courant le jardin du Luxembourg. Il se cogna presque contre un Monsieur qui se promenait à petits pas dans un paletot à collet de fourrure. (...)

Coriolis eut un premier moment d'embarras, et rougissant un peu, comme un homme brusquement accroché par une rencontre imprévue : – J'arrive... – répondit-il.⁹⁰

ou plus tard aux Champs-Élysées :

En donnant ces conseils à la copiste, Anatole était arrivé dans les Champs-Élysées à la place d'un jeu de boules. Tout à coup, il s'interrompit et s'arrêta, en apercevant, dans le groupe des spectateurs, quelqu'un qui suivait le roulement des boules, la tête en avant et découverte, les reins pliés, son chapeau à la main derrière son dos. Il regarda cette tête où des cheveux presque blancs, coupés ras, contrastaient avec le noir des sourcils, restés durement noirs. Il examina tout cet homme cassé, ravagé, chargé en quelques mois de vingt ans de vieillesse : stupéfait, il reconnut Coriolis.⁹¹

L'autre point est que Coriolis est souvent présenté dans une promenade solitaire, pris à l'assaut de ses pensées ou de la foule. La critique a remarqué qu'une errance dans Paris était pour le peintre l'occasion d'une plongée dans ses sensations les plus aiguës : nous reviendrons sur cette part de la personnalité du protagoniste, qui confirme son tempérament d'artiste ; elle n'invalide pas l'*habitus* bourgeois du peintre. Les Goncourt sont mêmes l'exemple de cette alliance de l'artiste et des mœurs bourgeoises, ceux-ci n'ayant jamais fait partie intégrante de la bohème, dont la misère les rebutait⁹².

À l'inverse d'Anatole qui vit dans le présent pur, et qui est un individu « qui n'a pas la possession de son individualité »⁹³, Coriolis vit dans l'attente de la gloire, et est donc un artiste inquiet de sa renommée, qui attend du public une reconnaissance. Son départ de Paris pour Montpellier est motivé, entre autres, par le souci de sa carrière :

Au fond, vois-tu, il y a un grand embêtement dans mon affaire... Je ne sais pas où j'en suis de ma carrière, de mon talent, de ma peinture...⁹⁴

⁹⁰ Goncourt, *Manette Salomon*, *op.cit.*, chap. CXXXVII, p.490.

⁹¹ *ibid.*, chap. CXLVIII, p.524

⁹² Lyon-Caen, Judith, "Fabrique et usages de la bohème", art. cité.

⁹³ *ibid.*, chap. CXXXVIII, p.467.

⁹⁴ *ibid.*, chap. CXXIII, p.457.

Si les deux peintres sont doués de talent, les deux entretiennent un rapport opposé à l'Académie. Coriolis cherche à faire carrière, en même temps qu'il cherche à être un grand nom de la peinture – ses pensées artistiques sont saturées de référence académiques⁹⁵, sans jamais percevoir l'objet représenté pour lui-même mais selon une médiation qui lui obstrue le regard ; Anatole à l'inverse ne cherche rien que son bonheur. Leur rapport au travail ne peut être que diamétralement opposé, Coriolis étant un acharné, Anatole un paresseux. Coriolis est donc dans une perspective qui est très proche de celle d'une réussite individuelle, par l'intermédiaire de sa peinture : comme être de calcul, il n'est pas entièrement adonné à son art, mais à sa carrière... Son individualisme le rapproche paradoxalement d'un monde bourgeois.

Le tableau de Trouville est à analyser dans cette perspective. Il s'agit d'une peinture de Parisienne à Trouville. Les auteurs en décrivent toutes les intentions, et semblent rendre compte de la réussite du tableau ; il ne suscite cependant aucun intérêt de la part du public. Le traitement du sujet est peut-être la cause du malentendu. Ce sujet est éminemment parisien, et confirme que Coriolis est hanté par la capitale. Une caractéristique de ce personnage est de toujours penser à Paris, et d'envisager Paris comme le seul milieu valable de sa peinture au fur et à mesure que le roman avance. Il le dit lors de la rencontre au Luxembourg, il ne peut pas rester loin de la capitale très longtemps⁹⁶. Son dernier tableau, qui n'est qu'éblouissement, et « la folie d'un talent »⁹⁷ selon Anatole, ne se rapporte à aucun sujet : cependant, l'excès de saturation lumineuse qu'il est venu à reproduire pourrait très bien trouver sa cause dans la vie trop nerveuse de la capitale, à la fin du roman toujours plus illuminée... Trop de lumière inonde les sensations du peintre.

Peut-être la raison du tableau de Trouville est-elle aussi liée à un calcul pour capter la faveur du public, en lui donnant à voir quelque chose qu'il peut reconnaître aisément. Si l'on y songe, il est surprenant de représenter une Parisienne à Trouville pour en déceler l'essence. Nous reviendrons sur ce que révèle ce tableau de l'échec de Coriolis en tant que peintre. Mais auprès du public, la cause est peut-être ailleurs : par le décalage entre le sujet et son milieu, qui vise à mettre en avant la splendeur de la parisienne, nous ne savons pas à quelle audience Coriolis s'adresse.

Le public est parisien, et voit donc un décalage sur la toile, la personne ne s'accordant pas à son milieu : il est tout à fait logique que le tableau n'attire pas, car il est incohérent dans cette perspective typologique. La description qu'en fait la voix narrative insiste au contraire sur

⁹⁵ *ibid.*, chap. CIII, p.411.

⁹⁶ *ibid.*, chap. CXXXVII, p.491.

⁹⁷ *ibid.*, chap. CL, p.530.

l'importance qu'accorde le peintre au fait que sa peinture soit lisible par un public parisien : le public doit pouvoir reconnaître un *habitus* parisien à l'intérieur d'un tableau dont le décor ne fait que révéler davantage l'anomalie dans une station balnéaire. Coriolis fait son tableau pour un certain public, pour que celui-ci se reconnaisse et soit surpris : en misant sur l'identification du public parisien dans le tableau, il montre qu'il ne réfléchit pas pour la peinture, mais selon une réception déterminée : il est dans l'attente d'un certain public qui pourra affirmer sa réussite, et lui assurer le succès. La peinture n'est que son moyen de parvenir.

Si l'on entend cette différence de mœurs entre Anatole, le bohème, et Coriolis, le bourgeois, la question de la promenade se complexifie, puisque les deux personnages n'ont pas du tout le même rapport à elle. Coriolis, quand il se promène, cherche, mais ne se laisse pas happer. Paradoxalement, au moment où il est pleinement dans son rôle d'artiste, il n'est pas entièrement voué à ses sensations ; puisqu'il est constamment montré comme actif dans sa recherche. Son regard est engagé dans la peinture de telle façon qu'il en vient à devenir un individu conquérant à l'intérieur de la foule :

Les passants se troublaient, s'inquiétaient presque de l'inquisition ardente, de la fixité pénétrante de ce regard qui les gênait, se promenait sur eux, leur faisait l'effet de les creuser et de les pénétrer à fond⁹⁸.

Coriolis ne se fond pas dans la foule : il n'est pas l'homme des foules baudelairien, que le poète consacre comme l'individu privilégié qui peut oublier son individualité pour être n'importe qui⁹⁹. Coriolis inspecte la foule et l'autonomise : il tente d'y trouver des « types saillants »¹⁰⁰, des individualités, qu'il rattache à sa culture classique. On n'est pas très loin de la tentative littéraire des physiologies, qui étaient une façon de contenir un réel débordant. Le peintre cherche des caractères, dans une veine encore classique de la peinture, et n'envisage pas la modernité du mouvement qu'il a sous ses yeux ; et ce, même s'il s'attache à un objet moderne. Car là où les Goncourt font l'éloge de la mémoire pour la création artistique, se rapprochant de la théorie baudelairienne de l'art¹⁰¹, Coriolis ne travaille pas avec la mémoire de son expérience, mais avec la mémoire des œuvres qu'il a vues : il regarde avec un musée.

⁹⁸ *ibid.*, chap. CIII, pp.410-411.

⁹⁹ Baudelaire, « les foules », *op. cit.*

¹⁰⁰ Goncourt, *Manette Salomon*, *op. cit.*, chap. CIII, p.412.

¹⁰¹ Cheminaud, « Anatole et Coriolis, peintres (malades) de la vie moderne », *art. cit.*, p.32

La narration montre bien que ces promenades dans Paris sont le théâtre d'une crise intérieure, où nous avons, de façon commune accès aux pensées et à la difficulté du personnage à élucider les sources de son inquiétude :

Au fond de lui, dans cette agitation de ses promenades, il y avait un grand malaise, l'inquiétude qui prend un homme quitté par une religion de jeunesse. Il était à ce moment critique, à cette heure de la vie d'un artiste où l'artiste sent mourir en lui comme la première conscience de son art : instant de doute, de tiraillement, d'anxiété où, tâtonnant de son avenir, tiraillé entre les habitudes de son talent et la vocation de sa personnalité, il sent tressaillir et s'agiter en lui le pressentiment d'autres formes, d'autres visions, le commencement de nouvelles façons de voir, de sentir, de vouloir la peinture.¹⁰²

En ce sens, les promenades de Coriolis participent d'un *topos* de la promenade solitaire ; solitaire car Coriolis n'est en communication avec personne dans ces sorties : il scrute, il regarde, mais il n'échange pas. Il est même intéressant de voir qu'il n'y a aucune rencontre, aucun échange sinon celui apeuré des passants devant ce personnage qui apparaît comme un anormal. C'est d'autant plus intéressant que les Goncourt usent de la promenade comme un cadre privilégié des rencontres d'Anatole, comme l'illustration du hasard propre au réel. Cette absence de rencontre chez Coriolis montre au contraire son incapacité à se soumettre au hasard. Il s'exclut, même dans une foule et cette exclusion fait de lui un personnage rousseauiste, voué à l'échec du fait de sa propre manie. Car Coriolis a peur de passer à côté de sa gloire.

Il est intéressant de voir la conclusion de ces journées de travail :

Journées de fatigue, souvent stériles, mais qui souvent aussi donnaient à l'artiste, en quelque coin obscur, sous quelque porte cochère, une de ces rencontres soudaines de la réalité pareilles à une illumination de son art.¹⁰³

Les promenades sont des journées employées à quelque chose, et l'idée de stérilité montre bien qu'il y a un attachement au produit fini, ainsi qu'une impatience du résultat pour ce personnage¹⁰⁴ ; il n'arrive pas à s'immerger dans l'esprit parisien. Il ne parvient pas à être

¹⁰² Goncourt, *Manette Salomon*, *op. cit.*, chap. CIII, p.413.

¹⁰³ *ibid.*, p.411

¹⁰⁴ Il est même intéressant de voir que Coriolis en vient à être dégoûté de son fils qui le renvoie à son inactivité, prouvant d'autant plus l'embourgeoisement duquel il est désormais prisonnier. Cf. *ibid.*, chap. CLI, p.530.

un véritable promeneur, qui se laisserait prendre par le pittoresque de la ville parcourue. D'où cette antithèse des « agitations des promenades » à la fin du chapitre, qui traduisent l'inquiétude du personnage et révèlent son égotisme : Coriolis n'est concentré que sur lui-même, ce dont le chapitre CXX rend compte :

Il arrivait à ce navrement qui semble fatalement couronner dans ce siècle la carrière et la vie des grands peintres de la vie moderne. Il était dévoré de cette fièvre de déception, de cette désolation intérieure que Gros appelait « la rage au cœur ». Il souffrait de la douleur suprême de ces grands blessés de l'art qui marchent la fin de leur chemin en serrant dans leurs entrailles les blessures reçues de leur temps. À côté des autres, au milieu de tant de contemporains qu'il voyait comblés, gâtés par le public, lancés tout jeunes à la renommée, courtisés par l'opinion, adulés par le succès, écrasés sous le viager de la gloire, le laurier de la réclame, le *Divo* qu'on ne donne qu'aux morts, il se sentait né sous une de ces malheureuses étoiles qui prédestinent à la lutte toute l'existence d'un homme, vouent son talent à la contestation, ses œuvres et son nom à la dispute d'une bataille. L'épreuve était faite, l'illusion n'était plus possible : tant qu'il vivrait, il était destiné à n'être pas reconnu ; tant qu'il vivrait, il ne toucherait pas à cette célébrité qu'il avait essayé de saisir avec tous ses efforts, toute sa volonté, qu'il avait un instant touchée avec ses espérances.¹⁰⁵

Anatole est justement dans l'extrême inverse : individu sans individualité, il ne peut pas être concentré sur lui ; et cela se voit dans sa façon de se promener. Si Coriolis cherche désespérément, et observe, Anatole est toujours surpris, comme en témoigne le chapitre CXXV :

À dix heures, il descendit pour découvrir un gargon, et tomba dans la rue, une rue étroite aux petits pavés, où il trouva des bornillons resserrant des entrées d'allées, le ruisseau libre lavant le pied des constructions en surplomb sur des rez-de-chaussée noirs et pleins de trous d'ombre. Il regarda ces maisons de Moyen Âge s'écartant en haut pour voir un peu de ciel, les bâtisses rapiécées par trois ou quatre siècles et laissant, sous leur plâtre d'hier, repercer les saletés de leurs vieillesse, des croisillons voilés d'un morceau de calicot, de grandes fenêtres aux petits carreaux verdâtres faisant paraître tout hâves les enfants collés derrière, des appuis de bois où séchaient pendus des pantalons de toile bleue. De temps en temps, de petites filles allaient avec le bruit de sabots de ce quartier sans souliers. La cage d'un perruquier, qui fait tous les dimanches la barbe aux maçons, était accrochée en dehors de la boutique sur le mur, et rappelait, avec ses deux serins, une vieille rue abandonnée de province derrière un évêché. Au

¹⁰⁵ *ibid.*, chap. CXX, pp.452-453

fond d'une petite cour, il vit comme un reste des journées de Juin dans un enfant qui faisait l'exercice avec un morceau de ferraille, coiffé d'un shako de militaire ramassé dans du sang.

Ce pittoresque intéressa Anatole, qui aimait le caractère de la misère, les curiosités des recoins pauvres de Paris, et dont la badauderie allait instinctivement aux quartiers, aux habitudes, à la vie du peuple.¹⁰⁶

Cette description est remarquable, parce qu'elle n'est plus concentrée sur le personnage qui regarde, mais sur le spectacle lui-même, sans aucune référence artistique, mais au contraire dans un souci du détail qui atteste d'une véritable prise de vue sur le vif, sur laquelle l'observateur a passé du temps. On reconnaît là une description typique des Goncourt, dont ils sont coutumiers dans leur *Journal*¹⁰⁷, et dont il propose divers exemples dans le roman¹⁰⁸. On devine ici une identité entre le promeneur fictif et les promeneurs réels que furent les auteurs pour proposer ce bref tableau de la misère parisienne, dans le but éprouvé d'élaborer un pittoresque : pittoresque qu'est celui du « choc » que produit la scène, non dans sa misère superlative, mais plutôt dans son sens de la dramaturgie. Le fait de finir par le personnage, et de concentrer le regard sur ce seul petit enfant dans un décor fortement connoté, montre la virtuosité des Goncourt dans la construction du tableau. Anatole sait regarder, sait se promener dans Paris, parce qu'il sait être saisi par le pittoresque ; à l'inverse, Coriolis en est incapable, tant, s'il se lance dans un tableau, il ne sait pas voir la scène, mais ne sait qu'accumuler. Anatole saisit, Coriolis accumule.

Dans ce roman, nous assistons à deux échecs artistiques, aux causes différentes, et qui n'ont pas la même conséquence. Là où on aboutit au malheur de Coriolis, la fin d'Anatole est plus ambiguë, puisqu'il s'agit d'une promenade détachée de tout enjeu, comme un souvenir d'extase rousseauiste, qui n'est pas sans rappeler la Cinquième promenade des *Rêveries*. Anatole a enfin trouvé une place où son absence d'individualité peut s'épanouir dans une vision panthéiste. Nous rejoignons la lecture de Marie-Ange Voisin-Fougère¹⁰⁹, qui affirme que l'ironie supposée du dernier chapitre n'est pas extrêmement lisible, et que l'on peut prendre le

¹⁰⁶ *ibid.*, chap. CXXV, pp.462-463

¹⁰⁷ Pour les liens entre journal et écriture, on renvoie à l'article de Stéphanie Champeau, même s'il traite davantage d'événements et de transposition, il montre bien cet aller-retour constant, dont ici la prise de vue témoigne : Champeau, Stéphanie, « Du *Journal* aux romans des Goncourt, le romanesque en question », *Romanesques Revue du Cercll / Roman & Romanesque*, n° 11, 2019, *Romanesque et écrits personnels : attraction, hybridation, résistance (XVII^e-XXI^e siècles)*, p. 119-146.

¹⁰⁸ L'exemple le plus éloquent étant la description allant compléter les dessins de Méryon, *Manette Salomon*, *op. cit.*, chap.CXXXII p.474.

¹⁰⁹ Voisin-Fougère, « Anatole ce héros », *art. cit.*

parti de la réhabilitation finale d'Anatole, héros du roman, qui trouve finalement un refuge à sa marginalité. Ce refuge n'est pas sans rappeler Barbizon, c'est-à-dire un cadre naturel où Anatole partage sa vie avec des animaux, comme il vivait avec son singe du côté de Fontainebleau. Il peut vivre dans Paris, avec des animaux exotiques, dans un lieu public où la promenade est un loisir reconnu et apprécié, mais dont il dispose singulièrement.

En effet, dans cette dernière demeure, Anatole parvient à avoir un lieu de tranquillité avec les animaux qui lui sont chers. Or, il ne faut pas oublier que c'est ce qui lui a manqué quand il s'agissait d'enterrer Vermillon au Bois : l'impossibilité constante, pour lui, de pouvoir s'adonner à son sentiment intérieur. Il y a donc un écho entre ces deux espaces verdoyants, l'un associé à la vie, l'autre à la mort, dans l'expérience d'Anatole.

Ce dernier lieu est celui de la sensation pure, que la critique n'a pas manqué de rattacher à la vision courante de l'art chez les Goncourt, qui se caractérise par un équilibre entre les sensations qui saturent l'individu et la distance que celui-ci parvient à établir avec celles-ci. Le roman nous donne à lire deux contre-exemples de cette théorie ; et la promenade y joue un rôle important : en effet, par la promenade, on peut saisir la matrice de la théorie de l'art des Goncourt.

La promenade est le lieu d'une plongée dans les sensations ; c'est souvent lors de promenade que nous avons droit à la description de l'ivresse des sensations du personnage, Coriolis comme Anatole :

Coriolis passait ses journées dans la forêt, sans peindre, sans dessiner, laissant se faire en lui ces croquis inconscients, ces espèces d'esquisses flottantes que fixent plus tard la mémoire et la palette du peintre.

Une émotion, une émotion presque religieuse le prenait chaque fois, quand, au bout d'un quart d'heure, il arrivait à l'avenue du Bas-Bréau : il se sentait devant une des grandes majestés de la Nature. Et il demeurait toujours quelques minutes dans une sorte de ravissement respectueux et de silence ému de l'âme, en face de cette entrée d'allée, de cette porte triomphale, où les arbres portaient sur l'arc de leurs colonnes superbes l'immense verdure pleine de la joie du jour.¹¹⁰

On a là une ivresse sensualiste qui caractérise l'attention de l'artiste. La promenade fonctionne donc comme un prétexte propice à la description ambulatoire, selon l'expression de Robert Ricatte, qui permet fondamentalement de suivre le point de vue du personnage, en même

¹¹⁰ Goncourt, *Manette Salomon*, *op. cit.*, chap. LXXIV, p.333

temps qu'elle offre une description artiste : elle forme à la fois un décor, un support d'écriture, et un milieu déterminant pour la sensibilité du personnage.

On distingue dans le roman deux promenades : celles en ville et celles en forêt : ces deux pôles du roman construisent la personnalité des deux artistes, en même temps qu'ils permettent de connaître les raisons de leur échec : « un besoin de solitude »¹¹¹, un besoin de calme et de respiration, un besoin de distance, mêlé à l'impossibilité de saisir le seul paysage.

Le problème est que ces deux héros restent parisiens, mais sont inadaptés à Paris – d'où ce jardin des Plantes à la fin du roman, qui résout la contradiction de cette inadaptation ; et la promenade illustre bien cette crise, puisque Coriolis veut fuir Paris pour des raisons hygiéniques, sanitaires, de bien-être, en même temps qu'il regrette Paris, et qu'il use très vite le paysage de Barbizon. Paris dispose d'une énergie qui l'épuise, mais qui lui est nécessaire. Il ne peut se promener qu'avec des Parisiens, mais hors de Paris, et le moment où l'automne apparaît à Barbizon est parfaitement révélateur de cette nécessité toute parisienne d'un spectacle à représenter.

Nous en voulons pour preuve le tableau de Trouville, que Coriolis parvient à achever :

Coriolis avait fini son tableau de la plage de Trouville. Le peintre n'avait pas voulu seulement y montrer des costumes : il avait eu l'ambition d'y peindre la femme du monde telle qu'elle s'exhibe au bord de la mer, avec le piquant de sa tournure, la vive expression de sa coquetterie, l'osé de son costume, le négligé de sa robe et de sa grâce, l'espèce de déshabillé de toute sa personne. Il avait voulu fixer là, dans ce cadre d'un pays de la mode, la physionomie de la Parisienne, le type féminin du temps actuel, essayé d'y rassembler les figures évaporées, frêles, légères, presque immatérielles de la vie factice, ces petites créatures mondaines, pâles de nuits blanches, surmenées, surexcitées, à demi mortes des fatigues d'un hiver, enragées à vivre avec un rien de sang dans les veines et un de ces pouls de grande dame qui ne battent plus que par complaisance. Les distinctions, les lassitudes, les élégances, les maigreurs aristocratiques, les raffinements de traits, ce qu'on pourrait appeler l'exquis et le suprême de la femme délicate, il avait tâché de l'exprimer, de le dessiner dans l'attitude, la nerveuse langueur, la minceur charmante, le caprice de gestes, la distraction du sourire, l'errante pensée de plaisir ou d'ennui de toutes ces femmes épanouies à l'air salin, au vent de la côte, paresseuses et revivantes comme des plantes au soleil. De jolies convalescentes au milieu des énergies de la nature, – c'était le contraste qu'il avait cherché en faisant lever sous ses pinceaux, de toutes ces marques de petits talons de Cendrillon semés sur la plage, les figures qu'elles font rêver.

¹¹¹ Goncourt, *Charles Demailly*, *op.cit.*

Il y présente la Parisienne dans un paysage qui dénote. On pourrait dire métaphoriquement que le tableau résout l'aporie de Coriolis à Barbizon, qui cherche à représenter Paris en étant loin de la ville, sans jamais y parvenir. Cette nécessité de rejoindre la ville illustre le problème de Coriolis : son inadaptation à une ville qui est pourtant le seul objet valable de représentation. Le tableau illustre cette aporie, par l'écart entre le personnage et son décor : la parisienne n'est qu'à Paris ; et s'il y a ici la preuve de l'extension et de l'uniformisation d'un mode de vie au-delà des frontières de la ville, la représentation frontale de cette extension parisienne en province est vouée à l'échec. Avec ce tableau, on voit que Coriolis n'est jamais parvenu à représenter la parisienne dans son milieu. Il cherchait à le faire dans Paris mais n'y parvient qu'en dehors. On note des similitudes entre le projet de peinture dans Paris, signalé quelques chapitres plus tôt, et le résultat final à Trouville. Coriolis n'a pu accomplir son tableau qu'en étant à distance de la capitale, ne sachant parcourir ni s'adapter à la ville :

Il étudiait cette beauté singulière, spirituelle, l'indéfinissable beauté de la femme de Paris. Il suivait ces apparitions imprévues, ces mines chiffonnées et rayonnantes, ces petites personnes étranges, fleuries entre deux pavés, ce qui s'enfonce à Paris, comme la lumière d'une grisette et l'aube d'une courtisane, dans le noir d'un escalier à rampe de bois. Il essayait d'analyser le charme de ces jeunes filles maigres ayant aux tempes le reflet des lampes de l'atelier, pâles de veilles, et comme vaguement torturées d'une nostalgie de paresse et de luxe. Parfois, sous un mauvais bonnet, il apercevait une exquisité de grâce, une rareté d'expression, un air de cette suavité souffrante, de cette mélancolie virginale que la vie des grands centres, le raffinement des civilisations, la fin des sangs pauvres, semblent faire tomber sur le visage des petites ouvrières. Un jour, il emporta dans son souvenir, pour une étude qu'il commença le lendemain, le visage de la fille d'une portière, une pauvre petite lymphatique, si douce, si souffreteuse, si blanche, les yeux si pleins de ciel dans leur grande ombre, qu'elle faisait rêver à un ange malade.¹¹²

Coriolis a besoin de la distance spatiale pour pouvoir prendre une distance esthétique. Or, tout le propos des Goncourt est d'affirmer justement une réussite de la peinture dans la capacité du peintre à s'extraire de ses sensations, par le travail de la mémoire. Coriolis ne parvient pas à peindre avec sa mémoire. Ici, sa peinture imitative ne joue pas avec le souvenir : le mélange des genres entre peinture marine et peinture urbaine traduit son incohérence, et donc son incapacité à peindre.

¹¹² Goncourt, *Manette Salomon*, *op. cit.*, chap. CIII, p.411

Jamais la promenade n'est présente pour montrer un moment réflexif : toujours elle est un moment d'extase, qui signale un usage problématique. Jamais il n'y a la possibilité d'un recul, d'un retour sur soi. Les promenades artistiques sont donc fondamentalement négatives chez ces deux artistes en échec. L'excès de la promenade artistique signale l'inadaptation au monde. Un épisode révélateur de cette inadaptation au monde est la tentative d'enterrement de Vermillon au Bois, car Anatole semble découvrir qu'il y a foule pour se promener... Il découvre la réalité du monde extérieur, lors d'un événement qui l'oblige à sortir de ses sensations.

Il est significatif, à cet égard, que ce soient toujours les narrateurs qui prennent en charge la prise de distance : comme pour mieux illustrer l'emprisonnement des personnages dans le flux de leurs sensations. Même Coriolis, que nous avons présenté comme un personnage en proie à l'inquiétude, n'est que très rarement lucide. Il a des pressentiments, mais ne parvient à rien éclaircir de lui-même. La compréhension qu'il a de ce que Manette a fait de lui a lieu dans une « promenade de solitude »¹¹³, mais à la toute fin du roman. Sinon, Coriolis est quelqu'un de désœuvré qui doit parler avec quelqu'un pour avoir accès à lui-même, comme Anatole aux Champs-Élysées : on est face à quelqu'un de seul, qui ne parvient pas à être à l'écoute de lui-même.

Les Goncourt montrent bien les limites du modèle rousseauiste, dont la promenade solitaire n'est que la promenade inquiète d'un blocage sur soi, bien plus que la possibilité de tenir un discours autoréflexif. Il revient à la voix narrative de déceler cette crise de l'intériorité du personnage romanesque. À plusieurs reprises, le personnage est donc un individu incapable d'avoir un rapport stable au monde : ils sont bien, eux aussi, l'illustration d'une crise de la résonance, comme conséquence de l'accélération du monde. À cet égard, nous ne pouvons que partager la remarque de Julie Cheminaud, qui confirme que ces deux artistes sont bien des anormaux, qui courent le risque de n'être jamais heureux :

Être normal, c'est souvent n'être que médiocre, et l'homme normal peut avoir tendance à être armé de préjugés qui lui font refuser de s'intéresser aux inventeurs de son temps.¹¹⁴

Coriolis subit une normalité exogène, puisqu'il se retrouve à devoir mener une vie normale de père de famille, qui l'amène au scandale de sa médiocrité. Anatole, en revanche, parvient à vivre normalement, à la fin du roman, avec une charge durable... qui le disqualifie

¹¹³ *ibid.*, chap. CXLIV, p.512

¹¹⁴ Cheminaud, « Anatole et Coriolis, peintres (malades) de la vie moderne », art. cité, p.36.

cependant de toute œuvre à venir. Les deux personnages signalent un échec, et si la promenade a une fonction artistique dans l'œuvre des Goncourt – qu'on se rappelle les promenades solitaires de Charles Demailly au moment de l'écriture de son premier ouvrage¹¹⁵ – celle-ci est insuffisante dans le processus créatif. Ils montrent que celle-ci est capitale, par la multiplicité des descriptions de paysages, de foules, de personnages ; mais celle-ci n'a de valeur que pour être le réservoir des souvenirs de l'artiste... Souvenirs du monde dont nos deux personnages sont incapables.

Paradoxalement, donc, les Goncourt signalent deux qualités essentielles du caractère subjectif de la promenade : celle-ci est une expérience, qui s'inscrit dans le temps individuel ; et cette expérience n'a de valeur que par la trace qu'elle laisse dans le souvenir. En tant qu'expérience, la promenade est donc une expérience intersubjective, puisqu'elle suppose une ouverture au monde, ainsi qu'une capacité à la synthétiser. C'est parce qu'il a été surpris par quelque chose d'inattendu que l'artiste a été marqué par quelque chose, qui méritera d'être travaillé. Ce dont Coriolis avait l'ébauche, dans la foule parisienne, quand il était capable d'attraper « l'instantanéité d'un mouvement »¹¹⁶ ; mais qu'il n'a pas su retravailler ensuite : ses coups de crayon sont restés stériles.

5. Se promener pour se fuir soi-même : Flaubert, *L'Éducation sentimentale*.

Si la promenade se révèle donc une expérience du temps individuel, on ne saurait cependant séparer ce temps de l'existence d'un espace. Or, le roman de Flaubert pose la question de cette manière d'habiter un espace, et d'y trouver sa place. On peut donc poser la question de savoir si un espace déterminé caractérise *L'Éducation sentimentale*. Michel Raimond rappelle que « *L'Éducation sentimentale* est un des premiers grands romans de l'errance du héros dans une ville labyrinthique »¹¹⁷ ; il fait de cette errance la condition même de l'expression de la subjectivité propre aux personnages dans le roman. En effet, pour Flaubert, le monde n'a de réalité que par le regard porté dessus : cette confrontation des points de vue, le roman la permet grâce au discours indirect libre¹¹⁸. D'où la difficulté d'une synthèse claire du monde dans ce roman, qui ne serait qu'une suite de présents, comme les intensités vécues de

¹¹⁵ Goncourt, *Charles Demailly*, *op. cit.*, chap. XIX.

¹¹⁶ Goncourt, *Manette Salomon*, *op. cit.* chap. CIII, p.411

¹¹⁷ Flaubert, *la femme, la ville*, « débat », Paris, PUF, 1983, p.32

¹¹⁸ Claudine Gothot-Mersch analyse ce passage passage des italiques aux guillemets. Voir, *Travail de Flaubert*, ed. Seuil, Paris, coll. Points « Essais », 2017.

moments d'existence avant de sombrer à nouveau dans l'ennui. Pour reprendre les mots de Jean-Pierre Richard à propos de *Madame Bovary*, qui s'appliquent aussi à Frédéric, il y a un « isolement de l'actuel face aux souvenirs devenus anonymes : de vieux souvenirs vécus par un autre »¹¹⁹ :

La métamorphose chez Flaubert n'est jamais un apprentissage. Une expérience de pur présent avant de sombrer de nouveau dans un magma informe originel. Il y a seulement un souvenir : une mémoire de la métamorphose, qui n'a pour but que de me montrer ce qui m'en sépare de mon présent.¹²⁰

Ontologiquement, donc, le personnage flaubertien pose problème, tant il semble inconsistant. Le temps individuel et le souvenir, dimensions essentielles de notre subjectivité, sont mises à l'écart, tant un personnage comme Frédéric Moreau semble beaucoup plus en proie à l'obsession, c'est-à-dire à une idée qui ne peut exister que dans un présent répété, et jamais s'inscrire dans le temps du passé individuel.

Cette impossibilité de s'inscrire dans le temps est liée à la dimension problématique de l'espace pour le personnage flaubertien. Emma ne parvient à vivre dans aucun espace, et n'est heureuse que dans ceux qu'elle imagine. Elle vit dans l'espace de ses fictions. Frédéric n'est pas très éloigné de cette dimension : Paris l'habite, sans jamais être assimilé cependant. Le rythme de la ville le laisse toujours à distance, comme spectateur. Il illustre parfaitement ce que nous avons présenté comme une « crise de la résonance » précédemment, c'est-à-dire l'incapacité d'établir une relation au monde.

Ce personnage a pour caractéristique d'être fondamentalement incapable de s'engager dans l'espace où il vit ; il le subit et s'y habitue, ou le subit pour mieux le juger, comme le montre une de ses promenades désœuvrées sur les boulevards de l'axe Madeleine-Bastille :

Quelquefois, l'espoir d'une distraction l'attirait vers les boulevards. Après de sombres ruelles exhalant des fraîcheurs humides, il arrivait sur de grandes places désertes, éblouissantes de lumière, et où les monuments dessinaient au bord du pavé des dentelures d'ombre noire. Mais les charrettes, les boutiques recommençaient, et la foule l'étourdissait, — le dimanche surtout, — quand, depuis la Bastille jusqu'à la Madeleine, c'était un immense flot ondulant sur l'asphalte,

¹¹⁹ Richard, Jean-Pierre, *Littérature et Sensation, Stendhal Flaubert*, (1954), ed. Seuil, coll. Points "Essais", 1990, Paris, p.181

¹²⁰ *ibid.*

au milieu de la poussière, dans une rumeur continue ; il se sentait tout écœuré par la bassesse des figures, la niaiserie des propos, la satisfaction imbécile transpirant sur les fronts en sueur ! Cependant, la conscience de mieux valoir que ces hommes atténuait la fatigue de les regarder.¹²¹

Ici, l'on perçoit bien l'errance et la perte qui caractérisent le protagoniste, en même temps que l'on saisit son réflexe inhérent de se mettre à distance : on le verra tout au long de cette étude, Frédéric se caractérise par une incapacité à pouvoir être relation avec le monde : il l'observe pour mieux le rejeter, ou pour se l'approprier ; jamais pour simplement y vivre. La relation est celle d'une domination, Frédéric est « étourdi » ou « conscient » : il ne peut pas être simplement dans la ville, qui lui reste fondamentalement étrangère. On retrouve ici les analyses de Marie-Claire Bancquart, qui écrit que l'individu dans *L'Éducation sentimentale* est un « Moi sans espace, constamment dissous »¹²². Elle analyse que chaque retour à Paris est l'occasion d'une désorientation, et qu'il n'y a jamais la possibilité pour Frédéric de voir Paris comme un ensemble, une totalité ou une synthèse :

La pérennité des paysages et des lieux urbains, le caractère incorruptible des objets ne fait que souligner le constant vagabondage de l'identité des êtres, qui ne possèdent aucune limite sûre, qui coulent sans cesse hors de leur Moi.¹²³

Paris est donc un espace trouble d'instabilité ontologique : P. W. Wetherill n'hésite pas à signaler la « stérilité de cette ville, de ses personnages »¹²⁴, rappelant que

Les seuls moments de bonheur et d'épanouissement que connaît Frédéric, c'est quand il s'isole pour travailler ou quand il abandonne Paris pour la verdure de Fontainebleau ou pour la campagne d'Auteuil. En dehors de ces fugues, on est à la merci d'une ville qui enlace et qui trompe.¹²⁵

Ce rapport à la ville, même s'il est très métaphorique puisqu'il tend à allégoriser Paris, nous semble rejoindre certaines des analyses à propos de la résonance et de l'accélération du

¹²¹ Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, *op. cit.*, p.130

¹²² Bancquart, Marie-Claire, « L'espace urbain de *L'Éducation sentimentale* : intérieurs, extérieurs », *Flaubert, la femme la ville*, *op. cit.*, p.151

¹²³ *ibid.*, p.150

¹²⁴ Wetherill, P.W., « Paris dans *L'Éducation sentimentale* », *Flaubert, la femme, la ville*, *op. cit.*, p.135

¹²⁵ *ibid.*, pp.131-132

monde, que nous avons faites précédemment. En rendant compte de l'instabilité du Moi et de l'impossible équilibre des perceptions, Flaubert montrerait des individus dépassés par leur environnement.

Le roman prouve que le sentiment d'accélération, analysé par Rosa dans son ouvrage éponyme, n'est pas uniquement technique. Située lors des journées de 1848, l'action du roman se déroule donc avant les grands travaux haussmanniens. Pourtant, il nous semble essentiel de le traiter dans notre corpus. En effet, même si l'action y est antérieure, Flaubert donne à lire une archéologie de la crise de la résonance, à travers un personnage dont la stérilité et l'anomie sont symptomatiques d'une époque. Frédéric vit à travers des fictions avec lesquelles le réel n'est jamais en adéquation ; plus encore que l'inconsistance des sensations du personnage, sur lesquelles nous reviendrons, il apparaît que le monde pose problème au protagoniste. Et la promenade acquiert la valeur d'un refuge, d'un espace réglé où se retrouver, dans un roman où l'espace « est le lieu d'une déperdition et d'une dispersion »¹²⁶. En effet, même s'il est étourdi dans Paris, la promenade sert à ce que le personnage ne reste jamais avec lui-même, c'est-à-dire dans la conscience de son inconsistance.

Paradoxalement, c'est quand il se situe hors de Paris que ces promenades acquièrent pleinement leur valeur d'échappatoire : c'est pourquoi nous étudierons les promenades de Nogent, ainsi que celle de Fontainebleau dans le roman, tout en visant à montrer qu'elles sont le fruit d'un *habitus* parisien. Un des points de l'inconsistance ontologique sera de montrer que la société ne se résume plus qu'à des rôles à jouer, dans des interactions spécifiques, déterminées par des lieux précis, dont il est désormais impossible de se défaire. Des fictions déterminent les modes d'être, et la promenade, comme épisode typique de plusieurs rôles (la promenade solitaire romantique, la promenade amoureuse, la promenade éducative, la promenade d'affaires, la promenade publique, la promenade urbaine) rend compte de cette succession de rôles qu'endosse Frédéric, les confondant pour mieux les rendre inopérants.

L'Éducation sentimentale est un roman où la promenade apparaît plusieurs fois. Elle fonctionne à la fois comme décor – elle est un lieu où se déroule une action décisive pour la suite du roman –, et comme support – elle constitue un moment du roman propice non pas seulement à un évènement, mais à l'addition d'une information, d'ordre descriptif ou psychologique. Elle a une triple fonction dans le roman : comme indice réaliste, comme *topos* romanesque, et comme moment psychologique d'accès au personnage. Nous proposons

¹²⁶ Bancquart, Marie-Claire, « L'espace urbain de *L'Éducation sentimentale* : intérieurs, extérieurs », art. cité, p.156.

d'analyser la manière qu'a Flaubert de rendre compte de ces trois dimensions, d'une façon tout à fait singulière, puisque ce sont durant ces moments de « pause » narrative que le romancier donne accès à l'intériorité problématique du personnage.

La promenade fonctionne comme indice réaliste, comme on le voit lors des « promenades au jardin » que Mme Moreau fait avec le père Roque, au moment du rapprochement des deux familles. Ces promenades ne sont nullement gratuites, et obéissent à une fonction économique, celles de la promenade d'affaires : les promenades au jardin sont l'occasion de tractations et de discussions pouvant servir l'ascension du jeune Frédéric. Les échanges avec le père Roque marquent une direction possible pour le personnage, qui pourrait profiter de cette proximité pour rencontrer M. Dambreuse. La promenade remplit donc pleinement sa fonction rituelle, puisqu'elle est comme l'expansion mobile du salon, propice à la discussion d'affaires. Flaubert en rend bien compte dans l'extrait suivant :

Sa mère l'appela. C'était pour le consulter, à propos d'une plantation dans le jardin.

Ce jardin, en manière de parc anglais, était coupé à son milieu par une clôture de bâtons, et la moitié appartenait au père Roque, qui en possédait un autre, pour les légumes, sur le bord de la rivière. Les deux voisins, brouillés, s'abstenaient d'y paraître aux mêmes heures. Mais, depuis que Frédéric était revenu, le bonhomme s'y promenait plus souvent et n'épargnait pas les politesses au fils de Mme Moreau. Il le plaignait d'habiter une petite ville. Un jour, il raconta que M. Dambreuse avait demandé de ses nouvelles. Une autre fois, il s'étendit sur la coutume de Champagne, où le ventre anoblissait.

— « Dans ce temps-là, vous auriez été un seigneur, puisque votre mère s'appelait de Fouvens. Et on a beau dire, allez ! c'est quelque chose, un nom ! Après tout », ajouta-t-il, en le regardant d'un air malin, « cela dépend du garde des sceaux. »

Cette prétention d'aristocratie jurait singulièrement avec sa personne.¹²⁷

Dans ce passage, le lecteur remarque la dénomination de Frédéric, différente au début et à la fin de la phrase : le « fils de Mme Moreau » rend compte d'un passage au discours indirect libre, qui maintient une distance entre les deux voisins, tout en accusant le changement de relation entre le père Roque et le héros : en effet, son voisin « n'épargne pas les politesses » à Frédéric. La promenade est donc le lieu d'un échange intéressé, tant « les politesses » signalent l'attention inhabituelle du père à l'égard du jeune homme. L'échange, ici, de phatique, comme la politesse l'est d'habitude, acquiert une valeur presque performative, puisque le

¹²⁷ Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, *op. cit.*, p.167.

comportement et l'interaction ont une importance dans la réussite possible du protagoniste : chacune des phrases prononcées vise à permettre au héros d'accéder à un rang plus élevé.

Cet échange en promenade souligne le fait qu'un rôle est joué : avant d'être « Frédéric », c'est-à-dire d'être lui-même, le personnage doit être le « fils de Mme Moreau », personnage avec lequel Roque est en conflit et doit entrer en tractations. L'assignation à ce rôle est donc intéressée, puisqu'elle vise à inscrire symboliquement un échange de faveurs entre le voisin et le héros, dans le cadre d'une négociation à propos du jardin de Mme Moreau. Cette notion de rôle est d'autant plus visible dans le cas de M. Roque qu'à la fin du roman, il n'y a aucune difficulté à remplacer Frédéric par Deslauriers dans la noce, auprès de Louise.

Cette dimension rituelle tend à affirmer l'impossibilité d'être soi pour Frédéric : la discussion qui suit, rendant compte de la difficulté de la reconnaissance pour Louise, en même temps que des velléités aristocratiques du père Roque, rend compte de cette importance du protocole et du statut pour exister : l'attachement du père Roque à la noblesse de la mère de Frédéric, qui en fait un objet de jalousie autant que de considération, s'il dénote les opinions politiques du voisin, ne fait que consolider la cohérence du personnage à opérer ses faveurs et intérêts dans un circuit rituel comme l'est la promenade, qui est envisagée de façon aristocratique ici, dans la performativité qui la constitue.

On a la preuve de cette dimension théâtrale dans la rupture de la relation engagée par le père Roque, suite au refus de Frédéric. L'accumulation des interrogatives, et les références au règne des apparences (la réputation, le costume, le regard maternel), montrent que Frédéric ne peut pas être lui-même. Ne sachant jamais s'adapter aux circonstances, le héros ne peut jamais endosser le rôle qui lui est accordé : il refuse le jeu social, non forcément par volonté, mais par impossibilité de maîtrise.

C'était le père Roque, seul dans sa tapisserie. Il allait passer toute la journée à la Fortelle, chez M. Dambreuse, et proposa cordialement à Frédéric de l'y conduire.

— « Vous n'avez pas besoin d'invitation avec moi soyez sans crainte ! »

Frédéric eut envie d'accepter. Mais comment expliquerait-il son séjour définitif à Nogent ? Il n'avait pas un costume d'été convenable ; enfin que dirait sa mère ? Il refusa.

Dès lors, le voisin se montra moins amical. Louise grandissait ; Mme Eléonore tomba malade dangereusement ; et la liaison se dénoua au grand plaisir de Mme Moreau, qui redoutait pour l'établissement de son fils la fréquentation de pareilles gens.

Elle rêvait de lui acheter le greffe du tribunal ; Frédéric ne repoussait pas trop cette idée. Maintenant, il l'accompagnait à la messe, il faisait le soir sa partie d'impériale, il s'accoutumait à la province, s'y enfonçait ; — et même son amour avait pris comme une douceur funèbre, un

charme assoupissant. À force d'avoir versé sa douleur dans ses lettres, de l'avoir mêlée à ses lectures, promenée dans la campagne et partout épandue, il l'avait presque tarie, si bien que Mme Arnoux était pour lui comme une morte dont il s'étonnait de ne pas connaître le tombeau, tant cette affection était devenue tranquille et résignée.¹²⁸

Le dernier paragraphe de cet extrait est la dernière preuve de l'inconsistance du Moi, caractéristique du personnage, qui semble dépourvu de tout « caractère », comme nous avons pu l'étudier à propos de Stendhal. En effet, le fait que Frédéric « s'accoutume à la province » est significatif de cette capacité qu'a le héros à être le spectateur conscient de sa propre vie : cette conscience lui permet toujours de s'inscrire dans une autre narration, et l'on voit encore que la promenade, ici mentionnée par le participe passé du verbe, entre pleinement dans la construction de ce rôle : une peine romantique s'est épuisée, et dans l'attirail de cette peine, on trouve les lettres, les lectures, et la promenade en campagne. Frédéric ne vit que par présents successifs. Le souvenir peine à survivre, et le seul présent du lieu suffit à l'engager dans une nouvelle vie, un nouveau rôle, de « bon fils ». Et l'on voit déjà que la promenade, censément une expérience du temps individuel et d'écoute de soi, n'est en réalité qu'un temps de pose, selon Flaubert : un moment rituel qui s'est étendu jusqu'aux parts les plus intimes de la subjectivité. Il s'agit désormais d'analyser cette promenade en campagne, afin de voir comment Flaubert s'ingénie à la présenter comme l'exécution vide d'un rôle inconsistant.

La promenade fonctionne aussi comme *topos* romanesque : elle est utilisée par Flaubert de façon presque métatextuelle, puisque l'utilisation du motif de la promenade se révèle être le lieu d'un traitement ironique de l'épisode topique. Il faut comprendre que la promenade est le seul moyen pour Frédéric d'avoir l'impression d'une maîtrise. La distance qu'il a prise avec la foule, dans les boulevards, montre cette capacité qu'il a à maîtriser l'espace, et à se maîtriser lui-même par conséquent : outre la pause que permet l'espace, le caractère rituel propre à la promenade donne l'illusion au personnage de remplir son existence : c'est-à-dire de vivre un rôle qu'il considère comme son existence véritable. Si l'on reprend la conclusion de sa promenade sur le boulevard :

Cependant, la conscience de mieux valoir que ces hommes atténuait la fatigue de les regarder.¹²⁹

¹²⁸ *ibid.*, p.173

¹²⁹ *ibid.*, p.130

Le personnage opère à une valorisation par la négative. Frédéric est quelqu'un parce qu'il n'est pas les autres ; son dégoût des autres assure sa domination : en ce sens, il remplit pleinement le procédé de la distinction bourdieusienne. Il n'empêche, dans Paris, il n'a pas de rôle : il n'est que parce qu'il n'est pas. Or, l'incomplétude suppose toujours chez lui d'être comblée ; la promenade agit alors comme un expédient :

Comme les résolutions excessives lui coûtaient peu, il s'était juré ne jamais revenir à Paris, et même de ne point s'informer de Mme Arnoux.

Cependant, il regrettait jusqu'à la senteur du gaz et au tapage des omnibus. Il rêvait à toutes les paroles qu'on lui avait dites, au timbre de sa voix, à la lumière de ses yeux, — et, se considérant comme un homme mort, il ne faisait plus rien, absolument.

Il se levait très tard, et regardait par sa fenêtre les attelages de rouliers qui passaient. Les six premiers mois, surtout, furent abominables.

En de certains jours, pourtant, une indignation le prenait contre lui-même. Alors, il sortait. Il s'en allait dans les prairies, à moitié couvertes durant l'hiver par les débordements de la Seine. Des lignes de peupliers les divisent. Çà et là, un petit pont s'élève. Il vagabondait jusqu'au soir, roulant les feuilles jaunes sous ses pas, aspirant la brume, sautant les fossés ; à mesure que ses artères battaient plus fort, des désirs d'action furieuse l'emportaient ; il voulait se faire trappeur en Amérique, servir un pacha en Orient, s'embarquer comme matelot ; et il exhalait sa mélancolie dans de longues lettres à Deslauriers.¹³⁰

À lire l'extrait, on comprend que la promenade permet d'instaurer des moments de description, qui fonctionnent dans le roman comme des moments de concentration sur le point de vue du personnage : ces moments de mouvements du personnage réduisent notre distance avec le personnage. Flaubert use ici de la promenade dans un but inverse de celui des Goncourt, où la narration prenait en charge l'analyse du personnage, permettant d'accentuer notre distance avec lui. La description ambulatoire est ici essentielle pour rendre problématique notre distance avec le héros : à la fois nous nous y identifions, et nous sommes tenus à distance de lui. Flaubert parvient à cela grâce à un procédé stylistique, qui s'apparente à une métalepse : il passe de l'imparfait de narration au présent de description, sur deux verbes :

Des lignes de peupliers les divisent. Çà et là, un petit pont s'élève.

¹³⁰ *ibid.*, p.166

On a alors l'impression de la présence du narrateur au milieu d'une habitude propre à Frédéric, rendant présent le mouvement lui-même, la marche, et non plus l'habitude du mouvement ; comme si le présent utilisé par Flaubert avait pour fonction de recréer le hasard et les perceptions immédiates de Frédéric, tout en favorisant l'existence d'un paysage autonome du héros, que le narrateur s'ingénie à mettre à distance.

En effet, cet extrait s'avère déjà ironique à l'égard du protagoniste. L'épithète « excessives » appliquée aux « résolutions » indique le point de vue du narrateur sur son personnage, et invite le lecteur à être vigilant à son comportement. D'abord, le passage montre bien que Paris hante le jeune homme, alors que celui-ci a déclaré n'y plus vouloir revenir ; parce que Paris est associé au personnage de Mme Arnoux. Mais l'« indignation » qui le prend contre lui-même est significative. Elle le pousse à la promenade (comme Flaubert, quelques pages après, tend à résumer l'ensemble de ces marches en-dehors de la maison) : elle montre bien le poids de l'inconsistance, ainsi que la conscience du personnage de sa vacuité. Cependant, plus que d'analyser l'accès aux sentiments du personnage que permet cette promenade, répétée, comme l'indique l'emploi de l'imparfait itératif, nous souhaiterions nous attarder sur l'emploi des temps verbaux, qui est à interroger. Dans l'épanchement de la fureur mélancolique de Frédéric, le lecteur ne peut qu'être surpris par deux phrases, au présent de description. Ce bref passage au présent est à analyser du point de vue du promeneur : outre qu'il favorise la spatialisation pour le lecteur, il tend aussi à mettre en avant la voix narrative à l'intérieur du récit, créant paradoxalement une distance en même temps qu'un rapprochement avec le protagoniste. Nous voyons la même chose que Frédéric, au même moment. Mais nous ne voyons plus avec son regard, puisque nous ne sommes plus dans le temps de son récit, mais dans le temps d'existence propre du paysage. Les sujets de ces verbes (les lignes de peupliers, les points) tendent à rendre autonome le paysage : pour accentuer le décalage entre le personnage et l'espace – voire pour montrer quelque chose de « typique » du paysage d'un promeneur romantique, dont l'aménagement attire le vagabondage. Frédéric reconnaît dans le paysage qu'il voit quelque chose à quoi sa sensibilité romantique peut s'accorder : un décor typique dans lequel la fiction de son malheur peut s'épanouir. Il peut jouer le personnage solitaire et malheureux, jusqu'à en épuiser le rôle.

Un bref passage dans les tableaux paysagistes antérieurs ou contemporains à 1848 montre le caractère iconique de ce paysage, constitué de ponts et de peupliers : le souvenir de

tableaux de Corot, de Rousseau¹³¹, vient immédiatement à l'esprit devant le spectacle d'une campagne désolée, avec cette découpe spécifique des peupliers. La brève description agit donc comme un *topos* pictural, à peine évoqué.

En même temps, sa poétisation n'est que le trompe-l'œil de son aménagement, qui ne le rend nullement « sauvage » : l'usage du verbe « vagabonder » est ici ironique, si l'on songe au danger que représente à l'époque un vagabond ; ici, Frédéric vagabonde pour le plaisir, endossant son rôle d'amant malheureux. La construction de ce tableau est très symbolique : les peupliers sont des arbres « romantiques », mis à la mode dans l'aménagement du paysage par Rousseau ; les feuilles jaunes, par exemple, montrent que Frédéric marche en automne, saison typique du romantisme et de la mélancolie.

Mais s'il marche en automne, la mention précédente de « l'hiver » mérite notre attention. En effet, cette mention n'agit nullement comme un indice temporel (Frédéric marche avec les feuilles jaunies de l'automne, pas avec les crues de l'hiver...). Cette mention recouvre une triple valeur : informative d'abord, où à l'égal d'un guide, le présent de la narration indique les différentes saisons du paysage, afin de laisser le lecteur imaginer les variations de celui-ci au gré des intempéries ; picturale ensuite, car le terme « hiver » charrie un imaginaire désolé et mélancolique, qui n'est pas sans rappeler les peintures de Friedrich¹³² ; normatif, enfin, car il n'y a rien que de très normal dans ce paysage sans pittoresque, bien construit et aménagé. Le terme « divisé » tend à souligner la rationalité du paysage construit, dont les ponts sont le dernier indice : s'il y a des ponts, c'est que le passage est aménagé, et qu'il n'y a nul danger à traverser ces espaces souvent inondés. On est loin de la sauvagerie de l'Amérique, mentionnée au paragraphe suivant. La réalité du paysage, sous-entendue par Flaubert, n'a pas de sens par rapport aux envies de voyages décrites au paragraphe suivant ; en revanche, la comparaison *in absentia* des désirs de voyages, qui illustrent les indices du désir de fuite du personnage, avec le prosaïsme de la promenade en bord de Seine, montre que la promenade revêt ici une fonction critique. Le réalisme vient annuler le paysage état-d'âme du protagoniste.

La promenade ici sert donc à accuser l'écart entre la perception du héros et la réalité : elle revêt une fonction critique qui montre la volonté du héros à s'échapper de lui-même, en même temps qu'elle en présente l'échec inéluctable : l'écart est d'autant plus fort que les actions mènent tout de suite Frédéric à s'échapper dans des fictions. Le paysage, du fait de quelques

¹³¹ Chez Corot, par exemple, *Pont et Moulin près de Mantes* {1860-1865}, *Paysage avec pont* {1865-1870}, *Le Pont de Mantes* {1868-1870} ; chez Rousseau, *Paysage panoramique* {1830-1840}.

¹³² On pense, chez Friedrich au *Paysage d'Hiver* {1811}, au *Paysage d'hiver avec Église* {1811}, ou encore *Le Soir* {1821}

éléments courants de l'aménagement du territoire, l'invite immédiatement à se l'approprier comme un paysage état-d'âme.

Le vague du présent de description (« ça et là »), en même temps que l'extrême brièveté de ces phrases au présent, interrogent : la description n'a pas le temps de s'installer ; cela rend dynamique le paysage, le mêlant à la narration, mais pas seulement... Cela indique aussi la propension du héros à s'approprier un paysage : le recours aux derniers clichés de la littérature de voyage romantique n'est là que pour accuser la dégradation de ce qui est devenu un *topos*. L'Amérique, l'Orient ne font qu'exprimer les désirs de voyage de Frédéric (qu'il réalise à la fin du roman), en même temps qu'ils signalent sa vanité, et sa jeunesse... Tout n'est qu'image préconçue.

Un dernier indice de cette conscience des rôles à jouer est perceptible lorsque se développe la relation avec Louise, où les rôles de Frédéric cette fois-ci se multiplient :

Souvent il l'emmenait avec lui dans ses promenades.

Tandis qu'il rêvassait en marchant, elle cueillait des coquelicots au bord des blés, et, quand elle le voyait plus triste qu'à l'ordinaire, elle tâchait de le consoler par de gentilles paroles. Son cœur, privé d'amour, se rejeta sur cette amitié d'enfant ; il lui dessinait des bonshommes, lui contait des histoires et il se mit à lui faire des lectures.

Il commença par les Annales romantiques, un recueil de vers et de prose, alors célèbre. Puis, oubliant son âge, tant son intelligence le charmait, il lut successivement *Atala*, *Cinq-Mars*, les *Feuilles d'automne*. Mais, une nuit (le soir même, elle avait entendu *Macbeth*, dans la simple traduction de Letourneur), elle se réveilla en criant : « La tache ! la tache ! », ses dents claquaient, elle tremblait, et, fixant des yeux épouvantés sur sa main droite, elle la frottait en disant : « Toujours une tache ! » Enfin arriva le médecin, qui prescrivit d'éviter les émotions.

Les bourgeois ne virent là-dedans qu'un pronostic défavorable pour ses mœurs. On disait que « le fils Moreau » voulait en faire plus tard une actrice.¹³³

« Son cœur, privé d'amour, se rejeta sur cette amitié d'enfant » : ici la remarque du narrateur dans cette juxtaposée peut être interprétée comme le rôle d'un soupirant à remplir (et pas seulement comme une décharge libidinale¹³⁴). On le voit à sa façon d'emmener Louise aux promenades, qui correspondent à la confusion entre un rôle de précepteur et un rôle d'amoureux, puisque Frédéric se charge de lui faire son éducation romantique : cette confusion mène à la sensibilité accrue aux émotions de la jeune fille. Les commentaires de la parole bourgeoise sont

¹³³ Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, p.171.

¹³⁴ Flaubert, *la femme la ville*, op. cit., « débat », p.72

révélateurs : ils n'envisagent qu'une volonté immorale d'« en faire une actrice », avec toutes les connotations que cela suppose. Ce discours rapporté fait de l'espace de la promenade entre Frédéric et Louise un espace sous observation, c'est-à-dire un espace public pour le personnage qui marche, loin de l'espace intime que suppose la promenade des cœurs : il y a un regard constant sur soi, c'est-à-dire un jugement sur la personne et sa réputation, dont la preuve est affichée avec le stigmate du rôle d'actrice, qui est accordé par avance à la petite Louise.

Frédéric est donc nécessairement attaché à un rôle : celui d'un Pygmalion, celui d'un « fils Moreau » ; alors que lui-même justement cherche à devenir « Frédéric Moreau », et se complaît ici dans celui d'un jeune romantique, avant d'être finalement le bon fils Moreau, pour qui sa mère chercherait une place de greffier. Frédéric a toujours besoin de jouer un rôle pour s'occuper, la cause de ses sorties étant systématiquement une « indignation contre lui-même »¹³⁵ : la promenade sert à occuper le temps du personnage, qui rejoue des scénarios qui seuls lui permettent d'exister.

Dans cette perspective, il nous faut considérer cet épisode de la promenade à Fontainebleau, même s'il ne s'agit pas non plus d'une promenade urbaine. D'abord, parce que cet épisode est canonique dans la critique, ensuite, parce qu'il correspond à une occupation de Frédéric pour « tuer le temps » pendant les journées de 1848, enfin parce qu'il illustre de façon exemplaire un des enjeux du roman réaliste, celui d'interroger et reprendre les schémas topiques de la littérature : ici, la rencontre amoureuse.

L'épisode de Fontainebleau est souvent présenté comme un long épisode qui a demandé une enquête de la part du romancier, allé sur place, et qui s'est promené sur les lieux parcourus par ses personnages. Cette adéquation de la prise de notes avec l'écriture romanesque est intéressante dans la fonction poétique de la promenade. Par ailleurs, cette sortie est analysée comme un épisode pivot du roman, illustrant le rapport volontairement déphasé de Frédéric avec le monde – ce que Bourdieu nomme le refus de l'*illusio*, comme caractéristique du personnage¹³⁶. La longueur de l'épisode, ainsi que le travail préparatoire de Flaubert tendent à en faire un passage essentiel du roman : un moment de pause, avant le retour de l'Histoire contemporaine et les journées de juin à proprement parler. Ce passage est à penser ironiquement avec son pendant parisien : la promenade de Frédéric aux Tuileries, où il est le spectateur fasciné des journées révolutionnaires : dans les deux cas, le héros est confronté à l'Histoire – l'une en marche, l'autre passée...

¹³⁵ Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, p.166

¹³⁶ Bourdieu, *Les Règles de l'art*, op. cit.

Pourtant, cet épisode est un *hapax* dans l'ensemble du roman, et est écrit pour montrer le personnage en décalage complet avec sa vie et avec lui-même : c'est un moment de pur présent que semble vivre Frédéric, sans beaucoup parler, avant que la conversation et les mœurs urbaines, à la fin, ne viennent finalement compromettre son idylle. Ce passage ouvre un possible de l'existence de Frédéric, un amour heureux avec Rosanette, et est présenté comme une idylle, où la forêt de Fontainebleau fonctionne comme un refuge.

L'intérêt est de voir comment Flaubert mine cette virtualité de l'existence de Frédéric, pour afficher davantage son inéluctable stérilité. Il s'agit donc de voir comment cet épisode illustre encore la « crise de la résonance » dont nous avons parlé, comme caractéristique des personnages promeneurs de notre corpus.

La visite du musée ainsi que la traversée de la forêt, sans itinéraire précis, ne nous intéresseront pas ici. La visite touristique, qui forme une méditation sur l'Histoire, où s'entremêlent avec ironie le point de vue du narrateur et celui du personnage, ne revêt pas d'enjeux spécifiques à la promenade ; de même, la traversée de la forêt se fait en voiture, et montre un désintérêt du couple pour le paysage alentour... Outre l'illustration de leur ennui et de leur désœuvrement, ce passage n'a pas de pertinence réelle dans le renouvellement de l'épisode de promenade comme événement majeur du nouveau romanesque. En revanche, un dernier épisode, qui clôt l'épisode de Fontainebleau, est pleinement une promenade amoureuse, dans lequel Flaubert joue avec tout un imaginaire de la promenade érotique, qui est celui où les cœurs sont transparents l'un à l'autre. Souligné à plusieurs reprises, Fontainebleau ressemble à un nouvel Éden dans ce passage ; et cette valeur refuge de la promenade n'est que le signe avant-coureur de l'impossibilité pour Frédéric de suivre les mouvements de son cœur.

Normalement, un épisode de rencontre en promenade est celui d'une première rencontre : il y a quelque chose de virginal dans la rencontre. Ici, la confession de Rosanette sur son passé agit comme une première rencontre, car les rôles tombent face aux aveux. Mais cette transparence est toujours incomplète de la part de chaque amant, rendant l'amour impossible, si l'on en juge l'extrait suivant :

Frédéric songeait surtout à ce qu'elle n'avait pas dit. Par quels degrés avait-elle pu sortir de la misère ? À quel amant devait-elle son éducation ? Que s'était-il passé dans sa vie jusqu'au jour où il était venu chez elle pour la première fois ? Son dernier aveu interdisait les questions. Il lui demanda, seulement, comment elle avait fait la connaissance d'Arnoux. (...)

Et, < Rosanette > zézayant à la manière des nourrices :

— « Avons pas toujours été bien sage ! Avons fait dodo avec sa femme ! »

— « Moi ! jamais de la vie ! »

Rosanette sourit. Il fut blessé de son sourire, preuve d'indifférence, crut-il. Mais elle reprit doucement, et avec un de ces regards qui implorent le mensonge : — « Bien sûr ? »

— « Certainement ! »

Frédéric jura sa parole d'honneur qu'il n'avait jamais pensé à Mme Arnoux, étant trop amoureux d'une autre.¹³⁷

Le soupçon entache cette conversation entre les amants, et Flaubert ici mine l'épisode fondateur de la relation amoureuse, en montrant que l'illusion romantique est un leurre. Frédéric interprète chaque signe comme une attaque : le sourire de Rosanette l'agresse. La promenade a donc une fonction narrative, puisque par le dialogue et le point de vue entre le narrateur et Frédéric, Flaubert creuse l'écart entre lui et nous, pour accentuer l'identification avec Rosanette : en effet, dans le récit de Rosanette précédant ce passage, nous prenons pitié de la jeune fille, en découvrant la misère de son existence. Là où d'habitude, nous aurions un effet de fusion de l'amour bucolique, rendant compte d'une seule et même voix dans le couple, Flaubert montre deux choses : la violence inouïe qui s'abat sur les jeunes filles, et la misère qui caractérise les fameuses « actrices » dont les bourgeois parlaient ; en même temps que cette impureté originelle signe définitivement la désunion des amants, Frédéric s'imaginant une part d'insincérité dans ces aveux. En affichant l'envers de l'histoire contemporaine et de ses mœurs, Flaubert rend impossible la fiction idéale d'un amour romantique, auquel, pourtant, et Rosanette, et Frédéric croient, chacun de leur côté.

En effet, il est intéressant de voir comment la voix narrative s'impose de façon omnisciente dans ce passage, se permettant ses propres jugements et ses propres réflexions, intervenant dans le cours du récit pour prendre ses distances avec le personnage. La clôture de ce dialogue est étrange, puisque c'est le narrateur qui porte la conclusion de ce qu'il faut retenir de ce passage :

— « Oh ! oh ! peut-être ! » voulant faire entendre par là plusieurs bonnes fortunes, afin de donner de lui meilleure opinion, de même que Rosanette n'avouait pas tous ses amants pour qu'il l'estimât davantage ; — car, au milieu des confidences les plus intimes, il y a toujours des restrictions, par fausse honte, délicatesse, pitié. On découvre chez l'autre ou dans soi-même des précipices ou des fanges qui empêchent de poursuivre ; on sent, d'ailleurs, que l'on ne serait pas

¹³⁷ Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, p.489.

compris ; il est difficile d'exprimer exactement quoi que ce soit ; aussi les unions complètes sont rares.¹³⁸

L'épisode de Fontainebleau est donc une parfaite illustration de la fuite de soi qui caractérise le personnage de Frédéric : un moment clef de son bonheur, où il est en adéquation avec lui-même, mais ne peut s'empêcher de mentir au moment de l'aveu à propos de Mme Arnoux. C'est dans cet impossible aveu que se joue toute l'ironie vis-à-vis du schéma topique de la promenade romanesque : normalement, la promenade est le lieu d'une conversation où l'authenticité de la parole n'est pas mise en doute, les individus endossant un rôle qui leur convient. Or, le problème de Frédéric est qu'il ne correspond à aucun rôle, puisqu'il n'a pas vécu ; Rosanette, en lui racontant sa vie, fait part de l'étendue d'une existence, misérable, mais à la force mélodramatique incontestable, face auquel il n'a rien à répondre. Frédéric est obligé de mentir pour être plaint : il a toujours le besoin de s'inventer une vie. La promenade marque ici l'occasion d'accuser l'écart d'un dialogue faussé, pour mieux souligner le caractère vain de cette fuite hors du réel : ce cadre de la forêt de Fontainebleau, connu et présenté comme parfait, doit toujours être soumis à l'ironie de Flaubert.

Cette ironie n'est pas grinçante, ni moqueuse : le commentaire final la montre comme une remarque désabusée : quand une autre vie se propose à lui, Frédéric parvient toujours à la détruire, à la salir, parce qu'elle n'est jamais idéale ; or l'épisode de promenade donne normalement des bases solides à la pureté d'un amour, qu'ici les mœurs urbaines du héros réduisent à néant. Quand Flaubert note que Frédéric « songeait surtout à ce qu'elle n'avait pas dit »¹³⁹, on voit qu'il ne peut accepter le moment présent : il est toujours ailleurs. Il se tient toujours à l'écart de lui-même, car à la recherche d'une totalité qu'il pourrait maîtriser. Il n'y a pas d'ouverture à la parole de l'Autre, au mystère, et à son indépendance, mais un égoïsme qui l'amène à toujours vouloir tout savoir. Ici, on a bien une expression nette de cette crise de la résonance, comme l'impossibilité d'une assimilation du monde, que l'individu songe toujours à s'approprier : la résonance est une théorie de la relation ; or, pour Frédéric, il n'y a jamais de « relation », car il n'y a pas d'échange. Il y a la possibilité, pour lui seul, d'accéder à son idéal, qui ne peut jamais être un idéal partagé. On comprend le dernier mot de Flaubert dans notre extrait : « les unions complètes sont rares ».

¹³⁸ *ibid.*, p.491

¹³⁹ *ibid.*, p.490

6. La promenade comme tentative d'appropriation de l'espace : Zola, *L'Œuvre*, 1886.

On peut présenter *L'Œuvre* comme le roman de l'appropriation manquée d'un espace. Claude change de lieu à plusieurs reprises, sans jamais parvenir à s'installer durablement : il subit toujours Paris ; même à Bennecourt. En effet, il faut rappeler que le peintre est avant tout un parisien, qui connaît la capitale, vit pour elle et selon elle : son rythme de parisien le détermine à vouloir sortir de la ville, autant qu'à se lasser de la nature de Bennecourt. La ville est un repoussoir autant qu'un espace à conquérir.

Paris « hante »¹⁴⁰ Claude. Nous insistons sur la dimension pathologique que contient ce terme : Claude est malade d'une ville qu'il ne parvient pas à assimiler. L'impossible représentation de la ville, à laquelle il souhaite s'adonner, illustre bien cette impuissance de l'artiste à s'adapter à cet espace qui le dépasse.

Ce rapport à Paris rapproche Claude de celui propre à la bohème : par les lieux de sociabilité (le café), par la formation d'un groupe déterminé (on parle d'une « grande tournée favorite »¹⁴¹ faite avec ses acolytes), par la conversation et l'échange animé¹⁴² entre les membres de ce groupe. Cette appartenance à la bohème révèle que Claude a ses habitudes : le début du roman montre que son rapport à Paris est celui d'un enclos dans lequel il a des itinéraires courants, même une routine : la promenade à l'Observatoire est la « promenade ordinaire »¹⁴³ de Sandoz et du héros ; et la longue pérégrination jusqu'au café place de Clichy est « l'expansion habituelle »¹⁴⁴ des quatre camarades sur les boulevards. Cette espace, quand il est maîtrisé, semble aisé à conquérir. Claude dit lui-même :

Ah ! ce Paris... Il est à nous, il n'y a qu'à le prendre !¹⁴⁵

S'il ne retrouve pas cette routine, il est désœuvré. Le peintre vit dans Paris parce que c'est un espace de rencontre, en même temps qu'un espace saturé dont il a physiologiquement besoin. La promenade ainsi remplit pleinement son utilité « hygiénique », dans le cas de Claude ;

¹⁴⁰ Zola, *L'Œuvre*, *op. cit.*, p.193.

¹⁴¹ *ibid.*, p.98

¹⁴² Lyon-Caen, Judith, "Fabrique et usages de la bohème", *op. cit.*

¹⁴³ Zola, *L'Œuvre*, p.87

¹⁴⁴ *ibid.*, p.95

¹⁴⁵ *ibid.*, p.97

même si cette hygiène est davantage mentale que physique : la sortie en ville est toujours liée à un besoin nerveux :

Il s'était mis à marcher, dans un besoin nerveux de changer de place¹⁴⁶.

Ou bien, alors qu'il est à Bennecourt, dont l'air de campagne est plus sain :

(...) j'ai hâte de me dérouiller l'esprit, de respirer un peu l'air de Paris¹⁴⁷

Ou encore, dans les prières de Christine à Sandoz :

« Mais ses yeux, avez-vous remarqué ses yeux ?... Il a toujours ses mauvais yeux. Moi, je sais bien qu'il ment, avec son air de ne pas se fâcher... je vous en prie, venez le prendre, emmenez-le pour le distraire. Il n'a plus que vous, aidez-moi, aidez-moi ! »

Dès lors, Sandoz inventa des motifs de promenade, arriva dès le matin chez Claude et l'enleva de force au travail.¹⁴⁸

Il est intéressant de voir que Claude devient de moins en moins capable de prendre l'initiative de sortir. Il devient un vrai malade : la promenade, qu'elle soit à son initiative ou non, est l'indice de son mal nerveux, qui ne fait qu'empirer. D'autre part, on remarque que plusieurs de ces promenades obéissent à un besoin, celui de combler un vide :

Un besoin de marcher encore, de s'abandonner à ce Paris, où les rencontres d'une seule journée lui emplissaient le crâne¹⁴⁹

La marche en ville est donc ambivalente, puisqu'elle est à la fois un moment de répit et un moment de saturation. En « dérouillant l'esprit », elle le remplit cependant : elle rend l'individu nerveux, mais est le seul expédient à cette nervosité. Ces deux caractéristiques, la nervosité et la dépendance à la ville, font de Claude un parisien, c'est-à-dire un être en mouvement - comme la ville. *L'Œuvre* est un roman où la fixité est un démon : on ne cesse d'y bouger, sans jamais s'y installer, à l'image de la lumière sur la Seine, ou à l'image de la foule,

¹⁴⁶ *ibid.* p.304

¹⁴⁷ *ibid.*, p.204

¹⁴⁸ *ibid.*, p.350

¹⁴⁹ *ibid.*, p.220

qui constituent le paysage parisien changeant continuellement sous les yeux du peintre. Les promenades forment autant d'épisodes au service de ce mouvement du monde, dont Paris est le meilleur théâtre. On comprend dès lors que Bennecourt soit pour lui à la fois une expérience heureuse, en même temps qu'une expérience de dépossession :

Et lui, pendant ces promenades, en se retrouvant seul après des mois de continuelle existence à deux, s'étonnait de la façon dont avait tourné sa vie, en dehors de sa volonté.¹⁵⁰

À la lettre, Claude cherche son propre rythme, puisqu'il subit soit celui décidé par Christine, soit celui de Paris, soit celui de la peinture. Car *L'Œuvre* est aussi le roman d'un apprentissage du regard. L'espace que l'on conquiert est en réalité l'espace que l'on représente : et si Bennecourt est à ce point une expérience heureuse, c'est parce que le peintre est parvenu à concentrer son regard sur un paysage qu'il a pu circonscrire : c'est tout le paradoxe de l'expérience de Bennecourt, où Claude découvre l'ennui de la monotonie, « fatigué des éternels motifs du jardin »¹⁵¹, en même temps qu'il progresse dans la peinture. Par cette expérience, Zola révèle que le regard du peintre se construit avec son environnement, faisant de ce regard une conquête de l'espace :

D'ailleurs, elle trouvait très jolies ses dernières toiles. Après cette année de repos en pleine campagne, en pleine lumière, il peignait avec une vision nouvelle, comme éclaircie, d'une gaieté de tons chantante. Jamais encore il n'avait eu cette science des reflets, cette sensation si juste des êtres et des choses, baignant dans la clarté diffuse. Et, désormais, elle aurait déclaré cela absolument bien, gagnée par ce régal de couleurs, s'il avait voulu finir davantage, et si elle n'était restée interdite parfois, devant un terrain lilas ou devant un arbre bleu, qui déroutaient toutes ses idées arrêtées de coloration. Un jour qu'elle osait se permettre une critique, précisément à cause d'un peuplier lavé d'azur, il lui avait fait constater, sur la nature même, ce bleuissement délicat des feuilles. C'était vrai pourtant, l'arbre était bleu ; mais, au fond, elle ne se rendait pas, condamnait la réalité : il ne pouvait y avoir des arbres bleus dans la nature.¹⁵²

La lutte entre l'art et la réalité, dans ce court extrait, est révélatrice de ce qu'est la conquête du regard pour Claude : la conquête d'une subjectivité. Claude parvient à retranscrire sur la toile les reflets changeants de la réalité, défaisant les conventions de la représentation

¹⁵⁰ *ibid.*, p. 181

¹⁵¹ *ibid.* p.183

¹⁵² *ibid.*, p.184

pour mieux suivre ses propres sensations. La peinture est donc le rendu d'une perception, bien plus que la représentation d'une réalité. S'il n'y a pas de « promenade » à proprement parler dans cet extrait, on devine que celle-ci est déterminante pour l'évolution de sa peinture, comme la promenade dans Paris est révélatrice de la tâche impossible qui attend le peintre dans sa tentative de représentation de la ville : par la promenade, l'individu se plonge dans son milieu.

On peut même dire que la promenade est nécessaire à la démarche du peintre, puisque Claude ne parvient plus à peindre à Bennecourt pendant l'hiver. Il n'y a plus de pittoresque, il n'y a plus de vie ni de mouvement à regarder dans le déroulé des itinéraires, il n'y a plus de changement dans la permanence d'un chemin : cette absence de mouvement rend stérile le personnage ; cette dépendance au mouvement révèle aussi qu'il est fondamentalement parisien, puisqu'il a besoin de mouvement pour avoir un sujet. La promenade révèle l'*habitus* citadin :

Même les promenades le long des berges avaient perdu de leur charme ; on y était grillé l'été, on s'y enrhumait l'hiver ; et, quant au plateau, à ces vastes terres plantées de pommiers qui dominaient le village, elles devenaient comme un pays lointain, quelque chose de trop reculé, pour qu'on eût la folie d'y risquer ses jambes. Leur maison aussi les irritait, cette caserne où il fallait manger dans le grailon de la cuisine, où leur chambre était le rendez-vous des quatre vents du ciel. Par un surcroît de malchance, la récolte des abricots avait manqué, cette année-là, et les plus beaux des rosiers géants, très vieux, envahis d'une lèpre, étaient morts. Ah ! quelle usure mélancolique de l'habitude ! comme l'éternelle nature avait l'air de se faire vieille, dans cette satiété lasse des mêmes horizons ! Mais le pis était que, en lui, le peintre se dégoûtait de la contrée, ne trouvant plus un seul motif qui l'enflammât, battant les champs d'un pas morne, ainsi qu'un domaine vide désormais, dont il aurait épuisé la vie, sans y laisser l'intérêt d'un arbre ignoré, d'un coup de lumière imprévu. Non, c'était fini, c'était glacé, il ne ferait plus rien de bon, dans ce pays de chien !

Par ailleurs, on voit ici que les promenades sont des épisodes capitaux pour révéler l'état psychologique de Claude : espace privilégié du discours indirect libre, dont nous avons ici des exemples grâce à l'usage d'une ponctuation émotive (les nombreux points d'exclamation), la description est remplie du point de vue du personnage. Zola illustre l'influence du milieu sur la subjectivité du personnage, le rapport du paysage à son état mental : la fin de l'extrait, avec la plainte injurieuse du « pays de chien », rend bien compte de cette appropriation du regard par l'individu.

Cependant, pour assurer cette subjectivité du paysage, il nous faut voir comment Zola parvient à construire un point de vue subjectif dans une ville connue de la plupart des lecteurs.

Comment rendre compte d'une singularité du regard dans la description littéraire ? Si, à la suite de Bruno Foucart¹⁵³, nous reconnaissons le travail de la description artiste dans cette restitution du regard subjectif, il nous faut cependant acter d'une différence fondamentale dans l'évolution du paysage perçu : Paris, au début, est vu par un couple, pour n'être perçu que par un peintre à la fin du roman. De cette différence de sujet regardant découle une différence d'objet regardé : Zola ne donne pas à voir la même chose de Paris dans les deux promenades, bien que Claude retourne sur les mêmes lieux. Nous verrons que les promenades et les descriptions qui y sont rattachées illustrent la désunion progressive des amants.

Paris, au début de la romance de Claude et Christine, est l'objet d'itinéraires dont la limite est toujours davantage reculée. Christine a peur de la capitale, et Claude sert à lui faire accepter son paysage. Cependant, là où Claude était un cicérone typique au début du *Ventre de Paris*, il n'est guère disert en matière de connaissances avec la jeune fille. Le rapport avec la femme n'est pas le même qu'avec Florent, entre autres parce que les lieux parcourus ne sont pas les mêmes, et que les promeneurs ne sont pas les mêmes. Claude ne remplit pas le même rôle que dans le précédent roman. Avec Christine, Claude ne marche pas comme un guide ; il marche comme un touriste, au sens où il découvre la ville avec les yeux de sa compagne. À cet égard, il est significatif que les itinéraires du couple, autour de l'île Saint-Louis, soient rapportés avec le regard omniscient du narrateur. Celui-ci donne la raison de ce regard surplombant :

Cependant, jusque-là, Christine refusait de se laisser accompagner plus loin que le Mail. Au quai des Ormes, elle congédiait toujours Claude, comme si Paris, avec sa foule et ses rencontres possibles, eût commencé à cette longue file de quais, qu'il lui fallait suivre. Mais Passy était si loin, et elle s'ennuyait tant à faire seule une course pareille, que peu à peu elle céda, lui permettant d'abord de pousser jusqu'à l'Hôtel-de-Ville, puis jusqu'au Pont-Neuf, puis jusqu'aux Tuileries. Elle oubliait le danger, tous deux s'en allaient maintenant bras dessus bras dessous, comme un jeune ménage ; et cette promenade sans cesse répétée, cette marche lente sur le même trottoir, du côté de l'eau, avait pris un charme infini, une jouissance de bonheur telle, qu'ils ne devaient jamais en éprouver de plus vive. **Ils étaient l'un à l'autre, profondément, sans s'être donnés encore.** Il semblait que l'âme de la grande ville, montant du fleuve, les enveloppât de toutes les tendresses qui avaient battu dans ces vieilles pierres, au travers des âges.¹⁵⁴

¹⁵³ *ibid.*, « Préface ».

¹⁵⁴ *ibid.*, p.127 (nous soulignons).

Dans ce passage, le narrateur montre que les deux personnages ne font pas attention à la ville, mais font attention à eux. Cette façon de mettre Paris à l'écart, d'en être « enveloppé », justifie la description omnisciente de l'itinéraire allant de l'Hôtel de Ville jusqu'aux « grands arbres des bains Vigier », avant le Palais-Royal :

Mais eux, baignés de soleil sous les platanes sans feuilles, détournaient les yeux de cet éblouissement, s'égayaient à certains coins, toujours les mêmes, un surtout, le pâté de maisons très vieilles, au-dessus du Mail ; en bas, de petites boutiques de quincaillerie et d'articles de pêche à un étage, surmontées de terrasses, fleuries de lauriers et de vignes vierges, et, par derrière, des maisons plus hautes, délabrées, étalant des linges aux fenêtres, tout un entassement de constructions baroques, un enchevêtrement de planches et de maçonneries, de murs croulants et de jardins suspendus, où des boules de verre allumaient des étoiles. (...) Et là, les jours de marché aux fleurs, malgré la rudesse de la saison, ils s'arrêtaient à respirer les premières violettes et les giroflées hâtives. Sur la gauche, cependant, la rive se découvrait et se prolongeait : au-delà des poivrières du Palais-de-Justice, avaient paru les petites maisons blafardes du quai de l'Horloge, jusqu'à la touffe d'arbres du terre-plein ; puis, à mesure qu'ils avançaient, d'autres quais sortaient de la brume, très loin, le quai Voltaire, le quai Malaquais, la coupole de l'Institut, le bâtiment carré de la Monnaie, une longue barre grise de façades dont on ne distinguait même pas les fenêtres, un promontoire de toitures que les poteries des cheminées faisaient ressembler à une falaise rocheuse, s'enfonçant au milieu d'une mer phosphorescente. En face, au contraire, le pavillon de Flore sortait du rêve, se solidifiait dans la flambée dernière de l'astre. Alors, à droite, à gauche, aux deux bords de l'eau, c'étaient les profondes perspectives du boulevard Sébastopol et du boulevard du Palais ; c'étaient les bâtisses neuves du quai de la Mégisserie, la nouvelle Préfecture de police en face, le vieux Pont-Neuf, avec la tache d'encre de sa statue ; c'étaient le Louvre, les Tuileries, puis, au fond, par-dessus Grenelle, les lointains sans borne, les coteaux de Sèvres, la campagne noyée d'un ruissellement de rayons. (...)

Ah ! que de beaux couchers de soleil ils eurent, pendant ces flâneries de chaque semaine ! (...) **Dans aucune futaie séculaire, sur aucune route de montagne, par les prairies d'aucune plaine, il n'y aura jamais des fins de jour aussi triomphales que derrière la coupole de l'Institut. C'est Paris qui s'endort dans sa gloire.** À chacune de leurs promenades, l'incendie changeait, des fournaises nouvelles ajoutaient leurs brasiers à cette couronne de flammes. (...) Et le crépuscule se faisait, et ils se quittaient avec ce dernier éblouissement dans les yeux, ils sentaient ce Paris triomphal complice de la joie qu'ils ne pouvaient épuiser, à toujours recommencer ensemble cette promenade, le long des vieux parapets de pierre.¹⁵⁵

Il est remarquable que nous puissions suivre l'itinéraire précisément. Ce souci du détail des points de vue et points d'arrêts rapproche la description ambulatoire de l'écriture d'un guide touristique. Les indications spatiales, précises, nous plongent dans le point de vue du couple : à plusieurs reprises, Zola dit où les personnages regardent, comme si nous pouvions reproduire leur regard : « à gauche », « de l'autre côté du quai ». Il situe précisément certaines étapes de la promenade, comme pour permettre au lecteur de revenir aussi sur ces quais. Cela est d'autant plus remarquable qu'il donne même un calendrier de la promenade : il y a des jours de « marché aux fleurs », par exemple. Leur refuge de l'île Saint-Louis, privilège de leur amour dans une autre promenade, devient ainsi un lieu que les lecteurs pourront aller visiter. Comme si les lieux hors de l'Histoire de la ville, ces lieux issus du roman, pouvaient grâce à la fiction entrer en concurrence avec certains lieux pittoresques de Paris. Comme si la voix auctoriale donnait à visiter un autre Paris, plus pittoresque que celui présenté habituellement.

La phrase que nous avons soulignée atteste l'omniscience de la description, et le caractère volontariste de cette glorification de la capitale, hors de ses principaux monuments. Paris est donnée comme un tableau dynamique, une ville à voir, plus qu'une ville à « connaître » : les guides ont en effet le défaut d'accumuler les informations à propos des lieux, empêchant de les contempler. Au milieu de la phrase soulignée, la voix narrative intervient, pour donner son propre commentaire à la gloire de Paris, décrivant ainsi la singularité du paysage parisien. En effet, la suite des superlatifs grâce à l'adjectif indéfini « aucun » repris en anaphore, associée au futur simple affirme la certitude de la beauté du paysage décrit. Le commentaire qui suit, au présent de description, achève l'intervention du narrateur dans l'ensemble du passage, et permet, aussi, d'assurer la différence entre les personnages, qui sont submergés par ce paysage, quand la narration a la capacité d'établir une distance entre le spectacle et sa réception.

Cette description sert à montrer que les personnages font l'expérience du paysage, sont surpris par le pittoresque propre de Paris, que le regard du narrateur nous permet d'analyser. Dans ce passage, donc, Paris n'agit que comme décor, au sens du décor favorable au bien-être du promeneur dans l'organisation typique de la promenade : Zola nous donne à voir le pittoresque du paysage de Paris, qui agit directement sur ces habitants qui le découvrent. Le fait de pouvoir recommencer cette promenade contribue à l'élaboration d'un paysage à part entière, un paysage urbain (qu'on compare aux montagnes, aux prairies, aux futaies), avec des points de vue qui sont ceux des grands travaux haussmanniens. Paris est bien devenu un paysage, qu'il s'agira de peindre pour Claude.

Cette description du nouveau Paris est faite contre la ville uniformisée des guides de promenade. On s'autorise à voir quelque chose de provocateur de la part de Zola dans la phrase suivante :

Ils marchaient, ils délaissaient bientôt les grands bâtiments qui suivaient, la Caserne, l'Hôtel-de-Ville, pour s'intéresser, de l'autre côté du fleuve, à la Cité, serrée dans ses murailles droites et lisses, sans berge. Au-dessus des maisons assombries, les tours de Notre-Dame, resplendissantes, étaient comme dorées à neuf.

L'usage du verbe « délaisser » est significatif : comme si les personnages n'étaient pas intéressés par la grandeur historique des bâtiments, mais par les perspectives et les couleurs. Cette description est à l'encontre de ce que les guides de promenades donnent à voir, d'habitude : elle est beaucoup plus proche du modèle stendhalien, d'un promeneur pris par la beauté du paysage qu'il peut s'approprier, davantage que par l'histoire du bâtiment.

En effet, la promenade des amants se distingue des promenades touristiques de deux manières. D'abord, les guides ont tendance à instaurer deux types d'itinéraires : par arrondissement, comme le fait Alexis Martin dans ses ouvrages, ou par rives de la Seine, comme le fait le guide Baedeker ; vers la fin du siècle, on trouve aussi des itinéraires moins étanches géographiquement, toujours pensés par monuments et panoramas, mais s'autorisant la traversée d'un pont. Il est évident que cette construction touristique de Paris favorise la lisibilité de la ville ; cependant, elle n'offre à voir de la ville que son patrimoine. Il est significatif, par exemple, que le guide du Marquis de Rochegude, au début du XX^e siècle, propose de terminer un itinéraire par les quais, sans rien décrire, ni indiquer de ce qu'on y verrait. Le guide est une somme d'informations. Or, la promenade de Claude et Christine, parce qu'elle est dirigée par un parisien, déjoue l'étanchéité artificielle des guides : on passe du V^{ème} au VI^{ème} arrondissement, par les quais, sans que cela ait besoin d'être signalé. Zola affiche la cohérence du tissu urbain, par cette traversée des bords de Seine.

Surtout, les amants regardent la ville de l'autre rive : on peut regarder les bâtiments de la rive droite, alors qu'on se trouve rive gauche, et vice-versa. Derrière cette évidence, Zola donne à lire un itinéraire vivant, dans la ville, et cohérent par son réalisme : il correspond beaucoup plus à la pratique de tout parisien, de tout lecteur, et rend ainsi compte de la pratique parisienne de la ville, bien plus que d'une pratique touristique. La description artiste s'engage contre la description touristique, bien qu'elle vise aussi à rendre éternelle la ville nouvelle.

Ensuite, un autre point fondamental de l'écriture du guide est qu'il est construit selon des points d'intérêts, qui marquent l'arrêt du promeneur. On s'arrête là où cela en vaut la peine, c'est-à-dire à ce qui est digne d'être visité. Mais si le promeneur visite, le parisien habite. Et l'on voit parfaitement cette différence d'usage dans la manière qu'ont les guides de ne pas prendre en compte une construction pourtant singulière de Paris : ses ponts.

Paris est riche de ponts nouveaux, des deux côtés de la Cité, qui sont autant de non-lieux, c'est-à-dire de simples points de passage pour le touriste. Or, Zola fait s'arrêter son couple sur les ponts, pour regarder la ville : il leur attribue une fonction esthétique, et en fait donc des lieux de panoramas, des lieux de paysage. À l'image des « paysages parisiens » de la fin du XIX^{ème} siècle, qui envisagent la Seine selon une perspective dont les ponts sont un élément essentiel à la construction picturale, l'auteur est beaucoup plus proche des lithographies japonisantes d'Henri Rivière, par exemple, que de l'écriture typique du guide : son itinéraire dynamique donne à voir la ville à l'égal d'une peinture, sa description étant l'achèvement de l'image littéraire.

Zola inscrit donc, par cet itinéraire, un usage de la ville opposé aux guides : quand ceux-ci présentent la ville comme un lieu de mémoire, au passé, il la présente comme un lieu de regard, au présent. Le romancier naturaliste inscrit davantage la pratique réelle de ses lecteurs dans le texte. C'est ainsi que Claude rend Paris accessible à Christine, car ils ne sont pas écrasés par les monuments historiques ou l'usage touristique de la ville. Peut-être les amants entrent-ils en résistance contre l'usage consumériste de la ville nouvelle, grâce à ce regard d'artiste promeneur : Claude est en effet toujours surpris par le pittoresque d'une rue, souvent à son détriment¹⁵⁶.

Tout l'effet de ce paysage, sur lequel Zola insiste si longuement, est à penser par rapport au retour des personnages sur les lieux de leur bonheur. L'écrivain inscrit la mémoire de son lecteur dans la construction de son personnage : devant le même paysage, il montre justement comment une perception peut changer. La promenade, outre qu'elle favorise la description de Paris, obéit aussi à un usage psychologique, comme le retour sur les lieux l'atteste : l'espace revêt dès lors une dimension existentielle, comme chez Stendhal.

Un même lieu de promenade révèle les différents usages de celle-ci : il y a plusieurs promeneurs dans une même personne ; non plus comme des rôles à jouer, comme chez Flaubert, mais parce que l'état d'esprit d'un individu détermine la perception de son milieu. Il est intéressant, dans le passage que nous allons lire, de voir l'ironie tragique qu'emploie Zola pour

¹⁵⁶ *ibid.*, p.83 : l'arrêt de Claude rue Vieille-du-Temple.

faire comprendre que le paysage n'est pas autonome de celui qui le perçoit : en effet, Claude, quand il revient sur ces lieux de promenade, est attaché à une forme de croyance en un pouvoir magique du lieu, qui pourrait lui rendre sa capacité de travail ; or l'inverse se produit. Car désormais, Paris n'est plus complice de l'amour, mais est devenu un modèle de peinture : Claude ne vit plus, il guette ; il n'est plus surpris, il cherche à avoir quelque chose. Il n'a plus d'attention à la vie de la ville et à son spectacle, il ne pense qu'à la peinture. La première promenade innovait dans le schéma de la promenade érotique, pour en faire le lieu d'une extase perpétuelle ; la seconde révèle le caractère artificiel de ce *topos* littéraire : ce n'est pas la promenade qui fait l'amour, ce sont les promeneurs.

C'était une envie soudaine de promenade, un besoin de revoir avec elle des coins chéris autrefois, derrière lequel se cachait le vague espoir qu'elle lui porterait chance. Et ils descendirent ainsi jusqu'au pont Louis-Philippe, restèrent un quart d'heure sur le quai aux Ormes, silencieux, debout contre le parapet, à regarder en face, de l'autre côté de la Seine, le vieil hôtel du Martoy, où ils s'étaient aimés. Puis, toujours sans une parole, ils refirent leur ancienne course, faite tant de fois ; ils filèrent le long des quais, sous les platanes, voyant à chaque pas se lever le passé ; et tout se déroulait, les ponts avec la découpe de leurs arches sur le satin de l'eau, la Cité dans l'ombre que dominaient les tours jaunissantes de Notre-Dame, la courbe immense de la rive droite, noyée de soleil, terminée par la silhouette perdue du pavillon de Flore, et les larges avenues, les monuments des deux rives, et la vie de la rivière, les lavoirs, les bains, les péniches. Comme jadis, l'astre à son déclin les suivait, roulant sur les toits des maisons lointaines, s'écornant derrière la coupole de l'Institut : un coucher éblouissant, tel qu'ils n'en avaient pas eu de plus beau, une lente descente au milieu de petits nuages, qui se changèrent en un treillis de pourpre, dont toutes les mailles lâchaient des flots d'or. Mais, de ce passé qui s'évoquait, rien ne venait qu'une mélancolie invincible, la sensation de l'éternelle fuite, l'impossibilité de remonter et de revivre. Ces antiques pierres demeuraient froides, ce continuel courant sous les ponts, cette eau qui avait coulé, leur semblait avoir emporté un peu d'eux-mêmes, le charme du premier désir, la joie de l'espoir. Maintenant qu'ils s'appartenaient, ils ne goûtaient plus ce simple bonheur de sentir la pression tiède de leurs bras, pendant qu'ils marchaient doucement, comme enveloppés dans la vie énorme de Paris.

Au pont des Saints-Pères, Claude, désespéré, s'arrêta. Il avait quitté le bras de Christine, il s'était retourné vers la pointe de la Cité. Elle sentait le détachement qui s'opérait, elle devenait très triste ; et, le voyant s'oublier là, elle voulut le reprendre.

— Mon ami, rentrons, il est l'heure... Jacques nous attend, tu sais.

Ce passage rend compte de la stérilité du personnage de Claude. Le caractère rituel des promenades, qu'on voit au « coin chéri d'autrefois », qui affiche la sécurité et la familiarité du lieu, a pour fonction d'illustrer le passage du temps : comme autant d'ellipses qui affichent le progrès inexorable du monde, son accélération, et le déphasage progressif du personnage avec son milieu. Ici, nous avons non seulement le souvenir du bonheur passé, qui justifie le retour à cette promenade, mais aussi une dimension plus psychologique, et plus liée au regard de Claude : la promenade a une fonction dans la construction du personnage romanesque.

Le passage montre l'isolement de Claude, en même temps qu'il annonce la séparation future des époux. Cette promenade illustre la tension entre la nouveauté et l'habitude : son caractère rituel est surjoué, exagéré, dans le but d'un effet : Claude refait le rite avec Christine, car derrière « se cachait le vague espoir qu'elle lui porterait chance ». Derrière cette pensée magique, on voit que Claude utilise Christine, bien plus qu'il ne se promène avec elle. Et le texte montre comment cette magie ne prend pas, la description instaurant un effet de suspens quant à sa possible effectivité. Zola insiste beaucoup sur ce lieu du passé, ce lieu habituel et familier : il y a même toute une dramaturgie de la description, pour faire croire que l'épiphanie reprend, que la magie a lieu. On le voit à l'usage des superlatifs dans le passage, qui donnent l'espoir, avant que tous ces efforts soient défaits par le « mais », où le passé acquiert alors la force de la mélancolie.

Outre le point de vue du personnage et le fait de lier la perception du paysage au regard du promeneur, la promenade dans l'extrait sert à confronter le changement, l'évolution de la personnalité devant le paysage : on a un véritable moment stendhalien, où le rituel n'est là que pour davantage accuser l'écart du personnage avec ce qu'il a été. La confrontation avec les objets, avec les lieux, avec ce paysage intime amène à un questionnement existentiel, ou plus exactement au spectacle de cette cécité du personnage face à ses failles. Le lecteur est dans le questionnement, grâce au narrateur, tout en étant le spectateur impuissant du drame intime qui se joue sous ses yeux ; Christine sert de relais à ce regard, étant la première spectatrice, et la première victime de cette déchéance de l'artiste.

Derrière cette méditation implicite sur le Temps, il y a l'exacte illustration d'une crise de la résonance dans ce passage, puisque le monde ne fait plus rien à Claude : « rien ne vient » devant ce spectacle. Désormais, il y a un échec du pittoresque parisien, dont la promenade sert à illustrer une condition essentielle : celle de surprendre son spectateur. En effet, à la fois par le retour sur les lieux, mais aussi par la description prise en charge par le narrateur, il y a d'autres personnes pour percevoir cette promenade qui est devenue familière dans l'économie du roman : la promenade sert donc à rendre public un paysage qui leur était propre...

Paradoxalement, il arrive à Claude la même chose qu'au lecteur pendant sa lecture : le paysage n'agit plus de la même manière. La magie n'agit plus car ce paysage est désormais connu de nous aussi, lecteurs. Zola crée la confusion entre l'habitude du lecteur et celle du couple pour mieux rendre compte de l'échec de la résonance chez Claude, qui de spectateur sensible au mouvement est devenu obsédé d'une image. Il faut être attentif, dans l'extrait, à la façon qu'a la narration de rappeler le passé dans ce présent, par des indicateurs temporels qui signalent que l'événement se reproduit, sans effet. L'auteur illustre ici cette terreur de l'usure et de l'habitude, qui gêne les êtres épris de nouveauté, ces Parisiens qui ne font plus attention au monde alentour, sauf quand celui-ci les surprend. Le regard de Claude est usé. Christine avait permis au regard de Claude de se renouveler, car son regard à elle était nouveau : Claude regardait avec les yeux de Christine, parce qu'il regardait Christine ; la promenade, quand elle était un loisir érotique, lui faisait oublier la peinture ; or, ce n'est plus le cas lors de ce retour. Cette promenade illustre désormais l'impossibilité de Claude à sortir de lui-même.

Un autre retour est significatif dans l'histoire personnel de Claude : celui à Bennecourt, où il ne peut que constater les ruines de son passé, les bourgeois de Paris s'étant étendu jusqu'à la plus proche banlieue, pour leur villégiature. Un « pont », cette fois-ci, n'a aucune utilité, car il n'offre aucune perspective : le paysage a été rationalisé, normalisé, soumis à un usage qui assure la sécurité du lieu à parcourir. Par ce simple détail de l'aménagement du territoire, Zola donne à lire l'accélération du monde dont est victime Claude, jusque dans les parts les plus intimes de son être. En effet, on décèle son rapport romantique au lieu et à la trace : « il ne restait là rien de lui, rien de Christine, rien de leur grand amour de jeunesse ! ». Claude vient sur les traces de son passé, à la recherche de vestiges ; et la trop forte attention à ce lieu l'empêche d'avoir accès à ses souvenirs. On est ici dans l'exact inverse de l'artiste selon les Goncourt : Claude n'a pas de mémoire, il reste attaché à la matérialité de son passé ; comme un Parisien dans sa ville.

Alors, il eut un geste de malédiction, il jeta son chagrin à toute cette campagne, si changée, où il ne retrouvait pas un vestige de leur existence. Quelques années suffisaient donc pour effacer la place où l'on avait travaillé, joui et souffert ? À quoi bon cette agitation vaine, si le vent, derrière l'homme qui marche, balaye et emporte la trace de ses pas ? Il l'avait bien senti qu'il n'aurait point dû revenir, car le passé n'était que le cimetière de nos illusions, on s'y brisait les pieds contre des tombes.¹⁵⁷

¹⁵⁷ *ibid.*, p.360.

Ce passage est essentiel, car il faut garder à l'esprit que Claude est toujours hanté par Paris, alors qu'il a toujours en haine ces Parisiens que sont les bourgeois : le rapport destructeur qu'entretient la ville avec le monde, visant à uniformiser le paysage selon son seul usage, est à l'origine du sentiment irrémédiable de la perte qui caractérise le peintre. Cet extrait, qui est un retour vers le passé, est cette fois-ci plus cruel que le retour devant le paysage parisien : le passé n'existe plus, car trop « misérable » pour perdurer. Claude, obnubilé par les mouvements de Paris, par le spectacle de la lumière sur Notre-Dame, est confronté à l'injustice de l'Histoire ; la vie d'une ville a plus d'importance que les vies individuelles. Là se situe la violence la plus forte de l'accélération du paysage : elle contribue à la marche générale du progrès.

Le texte, cette fois-ci, est écrit au discours indirect libre, et donne accès directement aux pensées et expressions du personnage. Il a donc une fonction importante dans la construction du personnage et dans la compréhension de ce qui va lui arriver. On assiste au désespoir du personnage ainsi qu'à l'impossibilité pour lui de vivre à son rythme rituel – car le monde se charge de la faire disparaître.

Ce passage illustre bien le fait que la promenade est devenue, pour l'ensemble des parisiens, la pratique du loisir : le pont montre qu'on a facilité les itinéraires pour une certaine population, qu'on a aménagé le paysage pour le plaisir de ceux qui viennent y passer leur temps de repos. Ce retour sur les lieux du passé, cette promenade dans les vestiges du bonheur accuse l'écart entre l'avancée de Paris et la stase, la stérilité de Claude : la promenade ici a une fonction de sommaire, selon les catégories de Genette¹⁵⁸, puisqu'elle fait comprendre le passage du temps en quelques lignes. Mais son usage ici est surtout ironique : en mettant en avant sa ritualité et sa familiarité, pour d'autant mieux souligner le changement et la détresse émotionnelle qu'elle cause, Zola procède à un renversement dysphorique de l'épisode de promenade. La promenade se retourne contre le promeneur : elle n'est plus un moment de repos, ni l'occasion d'un refuge.

Enfin, il faut voir encore, ici, la promenade comme un cadre érotique stérilisé : la nature sauvage, dans la mythologie zolienne, favorise l'amour¹⁵⁹ ; mais l'extension du domaine de Paris ne peut qu'aboutir à la fin de l'amour. L'abricotier et les roses mortes ne sont pas que des souvenirs, ils sont aussi les symboles des amours épuisés. Ce jardin de Bennecourt est devenu un nouvel espace verdoyant de Paris, à l'égal d'un square, sous la plume de Zola. Comme le rappelle Pierre Solda :

¹⁵⁸ Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1972.

¹⁵⁹ Voir les images du Paradou, l'incipit de la *Fortune des Rougon*, et même la serre dans *La Curée*

Zola ne manque pas de ricaner sur la mesquinerie de leurs proportions {aux squares} et leur esthétique asservie aux caprices de la mode. S'ils sont de petite taille, c'est un décor d'opérette, « *une nature aisée à regarder, en carton-pâte, peinte et vernie* », avec des arbres en fer-blanc et des fleurs de modiste. S'ils sont plus imposants, avec des massifs savants, des allées « *aux courbes étudiées* », des ruisseaux et des cascades, « *on dirait un coin de la nature qui s'est mal conduit, et qu'on a mis en prison* », avec des grilles autour. Zola déteste cette végétation étriquée et factice, ce morceau de nature égarée et domestiquée au milieu de la cité, comme il le laissera entendre dans un article du 18 juin 1867, intitulé « *Les squares* » :

Dès que la pioche des démolisseurs de M. Haussmann a changé tout un quartier en une vaste place nue et blanche de plâtre, des jardiniers arrivent avec du terreau et des mottes de gazon dans des brouettes : on apporte des arbres et des rochers, on creuse une mare, on trace des allées qu'on borde de pots de fleurs enfoncés dans le sol ; et, huit jours après, on livre aux promeneurs un jardin étroit, poussé comme par enchantement, et que les machinistes de l'Opéra-Comique semblent être venus poser là (...) Aussi Paris se voit-il forcé de créer un gazon à son usage, un gazon de luxe, un gazon propre et civilisé (...)¹⁶⁰

Le détail sur les objets propres, mais inutiles, de ce jardin aménagé, en plus de la végétation morte, montre l'embourgeoisement parisien de la banlieue. Zola achève de montrer que le monde est dénaturé, et que Paris, que Claude pensait pouvoir conquérir, a gagné : non seulement en étant irréprésentable, mais surtout en étendant son territoire toujours davantage.

Finalement la promenade, qui avait une puissance d'éveil euphorique, n'a plus qu'un pouvoir de désillusion. De positive et surprenante, elle devient négative, et destructrice ; d'où son importance dans la construction de l'intrigue. Elle situe le passage du Temps dans les espaces d'une vie, comme pour mieux en affirmer la mélancolie.

7. La conscience problématique d'un rituel : Maupassant, *Notre Cœur*, 1893.

Le dernier roman de Maupassant confirme cette utilisation romanesque de la promenade comme l'espace d'une errance intérieure, propice à la mélancolie. La critique a analysé l'évolution du rapport de Maupassant à Paris, voyant un changement des lieux parcourus par

¹⁶⁰ Solda, Pierre, « Zola et l'haussmannisation de Paris », *Eidolon*, « Paysages urbains, de 1830 à nos jours », p.95-108, <https://books.openedition.org/pub/28963?lang=en> ; la citation de Zola est issue d'un article de 1867, repris dans *Contes et nouvelles*, La Pléiade, p. 319.

ses personnages contemporains des lieux fréquentés par l'écrivain lui-même. Ainsi les salons mondains de la haute-bourgeoisie que nous trouvons dans les deux derniers romans publiés du vivant de l'auteur, *Fort comme la mort* et *Notre Cœur*, sont-ils ceux connus de Maupassant à la période d'écriture ; les récits rendant compte du quotidien des fonctionnaires, ou de la misère des bourgeois désargentés étant plus tôt dans la production. Louis Forestier et Marie-Claire Bancquart rappellent cette coïncidence entre l'espace fréquenté et la biographie¹⁶¹, et y trouvent une des explications de l'étanchéité des quartiers dans la capitale. Paris est une ville de catégories, où les individus ne communiquent qu'avec leurs pairs :

On voit comme ce Paris est circonscrit. Aux mêmes lieux, Ministère ou Salon de peinture, salons ou brasseries, se retrouvent toujours les mêmes catégories de gens, tenant des propos attendus. Paris n'est pas ouvert dans l'espace.¹⁶²

Cette fermeture, Louis Forestier lui donne pour conséquence d'être un espace d'ignorance. Paris est la ville de l'enfermement sur soi-même :

Pourtant, Maupassant n'est pas insensible à ces grands pôles d'attraction qui vont cesser de grandir et de se multiplier. Précisément, c'est l'aspect humain de la ville qui l'attire le plus. Il y observe le côtoiement et l'infinie variété d'individus, qui souvent sont autant d'êtres solitaires : le vrai Parisien "ignore son voisinage" dit Maupassant ("Fin de saison"). Il ajoute aussitôt que ces Parisiens constituent autant de classes diverses, que chaque quartier est une espèce de province, et que le vrai Paris est fait de cent mondes différents.¹⁶³

On comprend alors que le romancier considère la capitale comme le lieu de l'enfermement, spatial, social, et temporel. Paris ne vit que dans le présent, et ses habitants ne vivent qu'entre eux, marquant irrévocablement une séparation entre eux et la province. Comme le rappelle Marie-Claire Bancquart :

¹⁶¹ Maupassant, *Notre Cœur*, *op. cit.*, « Introduction », p.XVI

¹⁶² Bancquart, Marie-Claire, « Maupassant et Paris », *Revue d'Histoire Littéraire de la France (RHLF)*, 94^e année, N°5, « Maupassant », pp.793-799, p.796

¹⁶³ Forestier, Louis. "Réflexions sur la ville chez Maupassant", §23, Leclerc, Yvan, et Amélie Djourachkovitch. *Province-Paris. Topographie littéraire du XIX^e siècle*. Mont-Saint-Aignan : Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2000. (pp. 381-390)

Paris n'est pas ouvert dans l'espace. Dans le temps non plus : c'est uniquement la ville contemporaine, les monuments n'étant notés que comme des repères visuels (l'Arc de triomphe noir dans le rouge du soleil) ou comme signes d'une étrangeté irréductible (l'Obélisque).¹⁶⁴

Louis Forestier va plus loin dans l'analyse, rattachant cette absence de dimension temporelle de la capitale à une forme de subjectivisme. Si la ville n'est pas inscrite dans l'Histoire, c'est parce qu'elle est perçue de façon individuelle ; le critique le rappelle, la ville est essentiellement pédestre chez Maupassant :

La ville maupassantienne est essentiellement individuelle, liée à des hommes et à leur vécu. Ce que l'écrivain aime dans une ville, ce n'est pas le témoignage de l'Histoire (malgré l'exception notable, et probablement alimentaire, de la chronique "Madeleine-Bastille"), c'est l'émergence d'une expérience intime. Il ne vient pas à l'idée de Maupassant de qualifier la cité par la majesté ou la pérennité de ses constructions. Il n'est pas de ceux qui s'émerveillent devant les "grands et beaux monuments d'éternelle structure". La ville de pierre participe au contraire à une sorte d'esthétique du fugace : elle est étroitement prise dans un cycle temporel, celui des saisons. L'Arc de triomphe de l'Étoile ne vaut que par son inscription sur des couchants plus ou moins glorieux, l'avenue des Champs-Élysées n'existe que pour accueillir le défilé des voitures qui vont au Bois ou en reviennent, le parc Monceau n'a de sens qu'au gré des saisons sentimentales de Bertin, de même que l'Opéra ne semble avoir été construit que pour le temps d'entendre l'air de Faust pleurant sa jeunesse. La ville – et particulièrement Paris – existe selon le rythme d'une durée qui s'écoule. Elle ne possède ni passé, ni avenir historiques, elle vit entièrement à l'unisson de la conscience individuelle.¹⁶⁵

Cette attention au temps individuel de la ville a pour cause la saturation sensitive et l'impossible capacité des individus à pouvoir prendre du recul sur leur expérience. Si Maupassant considère que le milieu détermine le comportement :

Un habitant de Rouen ne ressemble pas plus à un habitant de Paris qu'un lapin ne ressemble à un Arabe (au moral) ; et un habitant d'Elbeuf diffère autant d'un Rouennais qu'un Marseillais d'un Normand. Car le caractère de toute agglomération d'hommes se modifie selon les courants d'intérêts et de passions que mille circonstances diverses font s'établir dans chaque milieu.¹⁶⁶

¹⁶⁴ Bancquart, *art. cit.*, p.797

¹⁶⁵ Forestier, *art. cit.*, §7

¹⁶⁶ Maupassant, "De Paris à Rouen", 19 juin 1883, *Chroniques, op. cit.*

Il établit cependant un savoir spécifique à Paris, de l'ordre de l'acquis, et qui amène l'individu à devoir s'adapter au milieu dans lequel il se trouve. Cette part de l'acquis dans le développement individuel du parisien est essentielle pour comprendre la trajectoire des personnages : Georges Du Roy réussit aussi parce qu'il sait s'adapter à la ville, à la fin du roman. La visite aux parents de Georges, avec Madeleine, permet au lecteur de saisir cette capacité de métamorphose dont a été capable le héros : la ville est un espace d'altérité, quand la campagne est un espace d'identité. On saisit toute l'origine de la brutalité du héros de *Bel-Ami* au moment où l'on voit son milieu ; la ville n'est qu'un espace de fausseté, qui isole les individus et les amène à une compétition acharnée, pour la domination du monde. Du Roy le dit très bien lors de sa promenade en fiacre au Bois avec Madeleine : alors qu'il se sent trahi dans la sincérité de son amour, le héros se dit ceci :

Georges songeait : — Je serais bien bête de me faire de la bile. Chacun pour soi. La victoire est aux audacieux. Tout n'est que de l'égoïsme. L'égoïsme pour l'ambition et la fortune vaut mieux que l'égoïsme pour la femme et pour l'amour.¹⁶⁷

Cette valorisation de l'égoïsme est en effet la clé de la réussite du protagoniste de *Bel-Ami*. Il est intéressant de voir que cette réflexion lui vient au cours d'une promenade, où il est confronté à un souvenir douloureux, à l'entente du mot « forestier », qui lui rappelle son ami décédé... Déjà, dans ce roman, Maupassant donne à lire sa perception du fonctionnement de la mémoire, sur laquelle nous reviendrons, tant elle est essentielle dans la construction du personnage. Elle révèle cependant, déjà, l'importance de la promenade comme épisode psychologique dans le roman.

À la fin de cette promenade au Bois, Madeleine pressent, sans être certaine, un changement dans le comportement de son mari : Du Roy, dans ce faux espace naturel qu'est l'espace verdoyant, saisit la nécessité de mentir, de calculer, de cacher. C'est la raison pour laquelle Marie-Claire Bancquart associe Paris aux tourments identitaires de Maupassant, puisque la ville se caractérise par son ambivalence : il n'y a aucun moyen d'être véritablement chez soi dans Paris, et aucune relation ne saurait y demeurer stable. Comme Louis Forestier l'indique :

¹⁶⁷ Maupassant, *Bel-Ami*, *op. cit.*, p.240.

La ville, coupée du reste de l'espace, est aussi une ville de la solitude. Sa fragmentation l'empêche d'être le creuset d'une sorte d'unanimisme, comparable à celui qui anime – toutes proportions gardées – certains romans de Balzac, ou surtout à celui qui, plus tard, parcourra le Paris de Jules Romains. Marie-Claire Bancquart a très bien noté que la foule des villes n'était qu'une juxtaposition de solitude et que l'habitant idéal de ces lieux était le célibataire. On peut dire plus généralement : tout être humain livré à l'isolement moral.¹⁶⁸

À l'aune de ces remarques sur l'isolement inhérent aux habitants de la ville, nous comprenons le trouble de la dernière phrase de *Notre Cœur* :

Il dit :

— Qu'avez-vous ?

Elle murmura :

— J'ai bien compris. Vous êtes ici parce qu'elle vous avait fait de la peine. Elle est venue vous chercher.

Il balbutia, ému de la douleur qu'il faisait naître à son tour :

— Tu te trompes, petite. Je vais, en effet, retourner à Paris, mais je t'emmène avec moi.

Elle répéta, incrédule :

— Ça n'est pas vrai, ça n'est pas vrai !

— Je te le jure.

— Quand ça ?

— Demain.

Se remettant à sangloter, elle gémit : « Mon Dieu ! mon Dieu ! »

Alors il la prit par la taille, la souleva, l'entraîna, lui fit descendre le coteau dans l'ombre épaissie de la nuit ; et, lorsqu'ils furent au bord de la rivière, il l'assit sur l'herbe et s'assit près d'elle. Il entendait battre son cœur et haleter son souffle, et, troublé de remords, la serrant contre lui, il lui parlait dans l'oreille avec des mots très doux qu'il ne lui avait jamais dits. Attendri de pitié et brûlant de désir, il mentait à peine et ne la trompait point ; et il se demandait, surpris lui-même de ce qu'il exprimait et de ce qu'il sentait, comment, tout vibrant de la présence de l'autre dont il serait à jamais l'esclave, il pouvait frémir ainsi de convoitise et d'émotion en consolant cette peine d'amour.

Il promettait de l'aimer bien — il ne dit pas « aimer » tout court — de lui donner, tout près de lui, un joli logis de dame, avec des meubles fort gentils et une bonne pour la servir.

Elle s'apaisait en l'écoutant, rassurée peu à peu, ne pouvant croire qu'il l'abusât ainsi, comprenant d'ailleurs, à l'accent de sa voix, qu'il était sincère. Convaincue enfin et éblouie par

¹⁶⁸ Forestier, *art. cit.*, §14

la vision d'être une dame à son tour, par ce rêve de fillette née si pauvre, servante d'auberge, devenue tout à coup la bonne amie d'un homme si riche et si bien, elle fut grisée de convoitises, de reconnaissance et d'orgueil, qui se mêlaient à son attachement pour André.

Jetant ses bras sur son cou, elle balbutia, en couvrant son visage de baisers :

— Je vous aime tant ! Je n'ai plus que vous en moi.

Il murmura, très attendri en rendant ses caresses :

— Chère, chère petite !

Elle oubliait déjà presque tout à fait l'apparition de cette étrangère qui lui avait apporté tant de chagrin tantôt. Cependant un doute inconscient flottait encore en elle, et elle demanda de sa voix câline :

— Bien vrai, vous m'aimerez comme ici ?

Il répondit hardiment :

— Je t'aimerai comme ici.¹⁶⁹

Cette dernière page du roman clôt l'isolement moral du héros. Il a trouvé un cœur aimant : le fait qu'il entende le cœur d'Élisabeth battre est ici révélateur : ce rythme cardiaque conforte le héros dans la sincérité toute provinciale de la jeune fille ; le corps ne saurait mentir. Nécessairement, le retour à Paris avec elle conditionne le retour de Mariolle : il ne sera plus obsédé par la Parisienne, parce qu'Élisabeth est symboliquement rattachée à la forêt, et à une pureté de sentiments qui rappellent ceux de Mme de Burne au Mont Saint-Michel, seul endroit où son corps a pu la trahir. Il suffit de lire le glissement des pensées du héros, entre les deux femmes, pour comprendre cette puissance symbolique de la forêt sur la ville :

Ces rages si souvent subies en revenant tout seul d'Auteuil recommençaient déjà, et faisaient vibrer son corps dans le landau qui courait sous la fraîcheur des grands arbres, quand soudain la pensée d'Élisabeth l'attendait, fraîche aussi et jeune et jolie, avec de l'amour plein le cœur et des baisers plein la bouche, répandit en lui un apaisement. Tout à l'heure il la tiendrait dans ses bras, et, les yeux fermés, se trompant lui-même comme on trompe les autres, confondant, dans l'ivresse de l'étreinte, celle qu'il aimait et celle dont il était aimé, il les posséderait toutes les deux.¹⁷⁰

D'autre part, il faut être attentif au contentement d'Élisabeth qui rêve de la capitale :

¹⁶⁹ Maupassant, *Notre Cœur*, *op. cit.*, pp.1180-1181

¹⁷⁰ *ibid.*, p.1179

Convaincue enfin et éblouie par la vision d'être une dame à son tour, par ce rêve de fillette née si pauvre, servante d'auberge, devenue tout à coup la bonne amie d'un homme si riche et si bien, elle fut grisée de convoitises, de reconnaissance et d'orgueil, qui se mêlaient à son attachement pour André.

La jeune fille est déjà dans le piège de Paris, espace de l'ascension sociale, et espace du bonheur : espace du paraître révélé par le rêve d'être « une dame », pour achever d'être l'objet de désir de son compagnon. Cette contradiction de la jeune fille, exprimée par l'entremêlement de l'orgueil et de l'attachement dans l'extrait cité, nous fait comprendre la crainte de la comparaison finale. Fontainebleau est un espace de pureté, que la ville pourrait corrompre ; et l'on voit toute l'intelligence de la jeune fille dans une crainte de devenir une autre Mme de Burne, et qui n'a pour tout attache que l'homme qu'elle aime. Ainsi, le roman n'est pas clos sur un possible Pygmalion, mais bien plus sur la crainte des métamorphoses. Élisabeth demande la promesse d'une permanence, qu'elle sait fragile d'emblée.

Nous pouvons désormais nous concentrer sur André Mariolle, héros de *Notre Cœur*, qui est l'exact inverse de Du Roy. Antipathique, violent, et conquérant, le personnage de *Bel-Ami* forme le portrait de l'arriviste, qui cependant réussit dans Paris. Mariolle, quant à lui, est pathétique, doux, et subit la domination de Michèle de Burne. Quand Du Roy comprend le jeu du théâtre de Paris, Mariolle ne supporte ni la capitale, ni sa fausseté. Ses deux seules expériences heureuses dans le roman se situent hors de la ville : au Mont Saint-Michel¹⁷¹ et à Fontainebleau¹⁷².

Ce héros affiche d'emblée son caractère problématique : il se situe dans un monde qui ne lui correspond pas, au sens où il est un rentier (quelqu'un qui ne travaille pas, donc). Il n'a développé aucune qualité malgré des talents certains. Il est décrit comme un « spectateur »¹⁷³,

¹⁷¹ Pour une analyse précise de cet épisode, nous renvoyons à l'étude de Jean Pierrot qui éclaire tous les enjeux d'écriture de cette promenade : Pierrot, Jean. "Espace et mouvement dans les récits de Maupassant". Pierrot, Jean, et Joseph-Marc Bailbé. *Flaubert et Maupassant : Écrivains normands*. Mont-Saint-Aignan : Presses universitaires de Rouen et du Havre, 1981. (pp. 167-196) Web. <http://books.openedition.org.proxy.rubens.ens.fr/purh/8571>

¹⁷² Pour une analyse précise de l'épisode bellifontain, nous renvoyons à l'étude de Catherine Botterel-Michel, qui permet de saisir de manière remarquable toutes les spécificités du traitement maupassantien d'un épisode devenu désormais canonique dans la littérature réaliste et naturaliste : Botterel-Michel, Catherine. "L'épisode bellifontain dans *Notre cœur* de Maupassant : réécriture et originalité d'un topos". Caillet, Victor, *La forêt romantique*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2013, pp. 147-157, Web. <http://books.openedition.org.proxy.rubens.ens.fr/pub/18428>

¹⁷³ Maupassant, *Notre Cœur*, op. cit., p.1032

davantage qu'un « amateur »¹⁷⁴. Il est un bourgeois, et un mondain, avec une sensibilité d'artiste : il s'agit donc d'un être ambivalent, dont l'origine contrarie le tempérament et l'installe comme un individu raté :

Pauvre, il fût devenu sans aucun doute un homme remarquable ou célèbre ; né bien renté, il s'adressait l'éternel reproche de n'avoir pas su être quelqu'un.¹⁷⁵

Cette remarque est intéressante, puisqu'elle montre, de la part de Maupassant que l'époque présente la lutte et à la difficulté comme les conditions de la réussite. Mariolle est exclu du monde, et cette absence initiale d'espace attribué est la condition essentielle de son isolement. Comme il le dit lui-même au début du roman :

je ne me sens pas du tout mis au monde pour ce milieu¹⁷⁶

Le « milieu » dont il est question est celui des salons mondains de la rive droite, dont la critique a souligné le caractère étriqué, restreint, associé souvent dans l'imaginaire maupassantien à une prison. Mariolle, dans son inadaptation à ce milieu, éprouve aussi un sentiment d'emprisonnement :

Il faut donc sortir, mieux vaudrait dire : *s'échapper* de ces espaces clos. Voici la rue parisienne, le pavé sonore que le héros ne foule qu'aux heures tardives ou très matinales, aux moments où la foule s'est évanouie, où l'on va par les rues en compagnie d'un ami, ou de soi-même. Dans cette ville morte, on peut errer dans se rendre compte du chemin parcouru (...) Nous retrouvons l'errance inquiète de l'individu dépossédé de lui-même.¹⁷⁷

Ce n'est donc pas dans Paris que Mariolle parviendra à se promener, dans le roman, tant la ville est associée à des caractéristiques négatives, qui empêchent toujours le héros de se sentir bien. Ce sentiment n'est pas isolé : on le trouvait déjà dans le *Journal* des Goncourt :

5 février. — Singuliers Parisiens dans Paris que nous, nous, solitaires comme des loups. Depuis trois mois, à peine sommes-nous rattachés à nos semblables par les seuls dîners de

¹⁷⁴ *ibid.*

¹⁷⁵ *ibid.*

¹⁷⁶ *ibid.*, p.1031.

¹⁷⁷ *ibid.*, "Notice", p.1615

Magny et de la princesse. Trois mois, sans presque une visite, sans presque une lettre, sans presque une rencontre de connaissances, en nos promenades de onze heures du soir. Nous amassons, moitié de gré, moitié de force, la solitude autour de nous, tout à la fois contents de n'être pas blessés par le contact des autres, tout à la fois tristes de n'être qu'avec nous.¹⁷⁸

Le caractère fragile du personnage, dont la solitude est caractéristique, le rend nécessairement étranger à la ville. Il s'agira de voir comment la promenade s'inscrit dans cette dimension d'enfermement, et est présentée par le romancier comme un moment nécessaire de sortie de soi-même.

Cependant, là où la promenade révélait l'aveuglement du personnage sur lui-même, ainsi qu'une tentative désespérée de fuite de soi chez Flaubert, dans *Notre Cœur* elle est beaucoup plus nécessaire comme un soin et comme un moment de bonheur. Le problème de la promenade dans ce roman est d'être un épisode limité dans le temps et dans l'espace. La promenade est en effet un moment de bonheur pour Mariolle, qui cherche à rendre ce moment éternel ; et tout le récit montre que le problème de l'expérience est d'appartenir immédiatement au passé. La question spatiale est donc primordiale dans ce roman, puisqu'il s'agit pour le héros de savoir conquérir un espace qui lui devienne familier. Tout l'enjeu du Mont Saint-Michel, véritable épisode originaire de la passion de Mariolle, est finalement d'être retrouvé partout ailleurs qu'en Normandie. Mariolle voit le Mont dans Paris : son seul lieu familier est celui de sa passion amoureuse, et il ne parvient pas à adapter sa géographie personnelle au monde extérieur.

On voit comment *Notre Cœur* révèle aussi la capacité de Maupassant à innover dans le traitement de la promenade, puisque celle-ci est désormais un épisode à part entière dans la construction subjective du personnage : le roman s'intériorise davantage grâce à cet épisode, et de façon plus nette que chez les trois autres auteurs étudiés. On renvoie aux analyses de Michel Raimond dans *La Crise du roman*¹⁷⁹, qui rappelle comment Maupassant s'écarte du dogme naturaliste vers 1886, signalant un « écartèlement du roman entre intériorité et extériorité »¹⁸⁰, et présentant le naturalisme et le psychologisme comme deux tentations contradictoires qui gouvernent la critique et l'histoire littéraire. Le roman, à la fin des années 1880, travaille le

¹⁷⁸ Goncourt, Edmond et Jules, *Journal, Mémoires de la vie littéraire*, Troisième volume, Paris, Charpentier, 1888.

¹⁷⁹ Raimond, Michel, *La Crise du roman, des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, Corti, 1966.

¹⁸⁰ *ibid.*, p.33

personnage de l'intérieur, du fait d'une crise du concept de réalité, rattaché à la perception individuelle davantage qu'à la pensée positiviste. Raimond explique que chaque roman de cette période, à laquelle *Notre Cœur* appartient, tente de rendre la réalité selon un paradigme qui tente d'inclure une subjectivité (que le critique qualifie de « lyrisme ») :

Entre le roman « sincère » (Claretie), « vécu » (Gyp), « d'atmosphère », on voit bien que l'enjeu des critiques est de trouver un personnage.¹⁸¹

L'enjeu pour le romancier est donc de créer un personnage à partir d'une vie médiocre et visiblement sans émotion notable ; du moins est-ce le postulat de départ à propos de Mariolle, qui va se découvrir capable de passion, sans jamais pouvoir la vivre convenablement dans Paris. C'est la raison pour laquelle le roman est construit autour de trois espaces, qui sont tous les trois soumis à la question de l'accélération. Nous reviendrons en détail sur cette dimension temporelle du roman, qui détermine l'échec de l'amour de Mariolle : car en plus de son ignorance des codes du milieu, le personnage souffre d'une impossible adaptation de sa passion à la ville.

La question du personnage « à trouver », pour reprendre l'expression de Raimond, pose le problème de l'identification du lecteur à une subjectivité qui serait davantage travaillée. Si le personnage de Des Esseintes, dans *À Rebours*¹⁸², ou celui des *Lauriers sont coupés* sont montrés dans leur irréductible subjectivité, amenant le lecteur à n'être que spectateur des scènes, sans identification réellement possible, Maupassant n'agit pas de la sorte avec Mariolle. Le héros est pathétique, au sens où il éveille le *pathos* du lecteur¹⁸³, et tout le problème du romancier va être de savoir construire la distance nécessaire avec ce personnage pour nous le rendre à la fois émouvant tout en nous faisant comprendre son échec. Le romancier, pour maintenir cette tension entre identification et mise à distance, use de divers procédés.

D'abord, il y a l'écriture de lettres ; celles-ci fonctionnent comme un discours rapporté sous couvert de confession, puisque la lettre suppose un destinataire. Inscrite dans l'intrigue amoureuse, elles permettent d'avoir accès aux sentiments du personnage :

¹⁸¹ *ibid.*, p.51

¹⁸² Cités par Raimond comme une des premières tentatives de Huysmans et de Dujardin de cet accès à la subjectivité (*ibid.*, p.40)

¹⁸³ Barthes, Roland, *La Préparation du roman, Cours au Collège de France, 1978-1979*, « séance du 3 février 1979 », Paris, Le Seuil/Imec, 2003.

Il rentra chez lui, s'assit à sa table, et écrivit :

« Adieu, madame. Vous rappelez-vous ma première lettre ? Je vous disais adieu aussi ; mais je ne suis pas parti. Comme j'ai eu tort ! J'aurai quitté Paris quand vous recevrez celle-ci. Ai-je besoin de vous expliquer pourquoi ? Les hommes comme moi ne devraient jamais rencontrer les femmes comme vous. Si j'étais un artiste et si mes émotions pouvaient être exprimées de manière à m'en soulager, vous m'auriez peut-être donné du talent ; mais je ne suis rien qu'un pauvre garçon en qui est entrée, avec mon amour pour vous, une atroce et intolérable détresse. Quand je vous ai rencontrée, je ne me serais pas cru capable de sentir et de souffrir de cette façon. Une autre, à votre place, aurait versé en mon cœur une allégresse divine en le faisant vivre. Mais vous n'avez pu que le torturer. (...) Je m'en vais, misérable et pauvre, pauvre de votre tendresse, dont quelques miettes m'auraient sauvé. Je n'ai plus rien au monde qu'une pensée cruelle attachée à moi et qu'il faut tuer. C'est ce que je vais essayer de faire.

« Adieu, madame. Pardon, merci, pardon. Ce soir encore, je vous aime de toute mon âme. Adieu, madame.¹⁸⁴

Ensuite, il y a le monologue intérieur en forêt de Fontainebleau, qui fonctionne comme un dialogue avec soi-même, où le personnage prend en charge l'analyse de son caractère lors d'une promenade. Il faut être attentif au fait que cette sortie a pour but de « guérir », indiquant bien l'idée commune désormais du caractère hygiéniste de la promenade, ici d'un point de vue psychologique cependant, et non plus seulement physique :

Il se disait : « Je n'avais jamais subi d'entraînement. Je ne suis pas un exalté, je ne suis pas un passionné ; j'ai plus de jugement que d'instinct, de curiosités que d'appétits, de fantaisie que de persévérance. Je ne suis au fond qu'un jouisseur délicat, intelligent et difficile. J'ai aimé les choses de la vie sans m'y attacher jamais beaucoup, avec des sens d'expert qui savourent et ne se grise point, qui comprend trop pour perdre la tête. Je raisonne tout, et j'analyse d'ordinaire trop bien mes goûts pour les subir aveuglément. C'est même là mon grand défaut, la cause unique de ma faiblesse. Et voilà que cette femme s'est imposée à moi, malgré moi, malgré ma peur et ma connaissance d'elle ; et elle me possède comme si elle avait cueilli une à une toutes les aspirations diverses qui étaient en moi. C'est cela peut-être. Je les éparpillais vers des choses inanimées, vers la nature qui me séduit et m'attendrit, vers la musique, qui est une espèce de caresse idéale, vers la pensée, qui est la gourmandise de l'esprit, et vers tout ce qui est agréable et beau sur la terre.

¹⁸⁴ Maupassant, *Notre Cœur*, op. cit., p.1144.

« Puis, j'ai rencontré une créature qui a ramassé tous mes désirs un peu hésitants et changeants, et, les tournant vers elle, en a fait de l'amour. Élégante et jolie elle a plu à mes yeux ; fine, intelligente et rusée, elle a plu à mon âme ; et elle a plu à mon cœur par un agrément mystérieux de son contact et de sa présence, par une secrète et irrésistible émanation de sa personne qui m'ont conquis comme engourdissent certaines fleurs.

« Elle a tout remplacé pour moi, car je n'aspire plus à rien, je n'ai plus besoin, envie ni souci de rien.

« Autrefois, comme j'aurais tressailli et vibré dans cette forêt qui renaît ! Aujourd'hui je ne la vois pas, je ne la sens pas, je n'y suis point ; je suis toujours près de cette femme, que je ne veux plus aimer.

« Allons ! Il faut que je tue mes idées par la fatigue ; sans quoi je ne me guérirai pas. »¹⁸⁵

Il y a aussi, dans cette même promenade, l'alternance entre le discours direct et le discours indirect libre :

Mariolle pénétra dans les fourrés, sous les arbres gigantesques qui s'élevaient de plus en plus, et il alla devant lui longtemps, une heure, deux heures, à travers les branches, à travers l'innombrable multitude des petites feuilles luisantes, huilées et vernies de sève. La voûte immense des cimes voilait tout le ciel, supportée par de longues colonnes, droites ou penchées, parfois blanchâtres, parfois sombres sous une mousse noire attachée à l'écorce. Elles montaient indéfiniment, les unes derrière les autres, dominant les jeunes taillis emmêlés et poussés à leur pied, et les couvrant d'un nuage épais que traversaient cependant des cataractes de soleil. La pluie de feu glissait, coulait dans tout ce feuillage épandu qui n'avait plus l'air d'un bois, mais d'une éclatante vapeur de verdure illuminée de rayons jaunes.

Mariolle s'arrêta, ému d'une inexprimable surprise. Où était-il ? Dans une forêt, ou bien tombé au fond d'une mer, d'une mer toute en feuilles et toute en lumière, d'un océan doré de clarté verte ?

Il se sentit mieux, plus loin de son malheur, plus caché, plus calme, et il se coucha par terre sur le tapis roux de feuillage mort que ces arbres ne laissent tomber qu'au moment où ils se couvrent d'une vêtue nouvelle.

Jouissant du contact frais de la terre et de la pure douceur de l'air, il fut d'abord envahi par une envie vague d'abord, puis plus précise, de n'être pas seul en ce lieu charmant, et il se dit : « Ah ! si je l'avais ici, avec moi ! »

Il revit brusquement le Mont Saint-Michel, et, se rappelant combien elle avait été différente, là-bas, de ce qu'elle était à Paris, en cet éveil d'affection éclos au vent du large, en

¹⁸⁵ *ibid.*, pp.1150-1151

face des sables blonds, il pensa que ce jour-là seulement elle l'avait aimé un peu, pendant quelques heures.¹⁸⁶

Cette alternance est essentielle, puisqu'elle permet de la part du narrateur la prise en charge progressive du discours sur l'intériorité : elle autorise, de fait, sa mise à distance, et nous permet de voir à la fois le degré de lucidité que porte le personnage sur lui-même et la mélancolie dans laquelle il plonge, qui l'amène à une certaine folie – celle de l'obsession de Mme de Burne. Cette prise de distance est particulièrement patente lors de l'hallucination de Mariolle sur la mer, la perception confondant l'élément marin et l'élément horticole.

Enfin, il y a un procédé courant dans toute l'œuvre de Maupassant, particulièrement visible au départ de Paris pour Fontainebleau, par l'intermédiaire du pronom indéfini qui engage l'expérience du lecteur et où l'on sent que l'auteur lui-même a parcouru l'espace comme promeneur habitué de Paris :

La voiture déboucha dans l'avenue des Champs-Élysées, que baignait une ondée de soleil printanier. Les feuilles vertes, désempisonnées déjà par les premières chaleurs des autres semaines, à peine arrêtées par les deux derniers jours de grêle et de froid, semblaient épandre, tant elles s'ouvraient vite, par cette matinée lumineuse, une odeur de verdure fraîche et de sève évaporée dans la délivrance des branches futures.

C'était un de ces matins d'éclosion où on sent que, dans les jardins publics et tout le long des avenues, les marronniers ronds vont fleurir en un jour à travers Paris, comme des lustres qui s'allument. La vie de la terre naissait pour un été, et la rue elle-même, aux trottoirs de bitume, frémissait sourdement, rongée par des racines.¹⁸⁷

Cette inscription gnomique de l'expérience du personnage a son utilité, car quand celui-ci découvre un espace nouveau, il fait référence pour le personnage à ce qui a été décrit auparavant pour le lecteur ; par conséquent, la sensation du personnage est une sensation qui est communiquée au lecteur, puisque Maupassant utilise à divers degrés la mémoire sensorielle des deux instances du roman, cela servant à l'immersion et à l'imagination du spectateur. Ici, c'est la sève, qui est reprise plus tard dans la promenade de Fontainebleau, qui inscrit implicitement un souvenir sensoriel, explicitement signalé cependant par la voix narrative lors de l'arrivée à Montigny, qui rappelle les Champs-Élysées :

¹⁸⁶ *ibid.*, p.1153

¹⁸⁷ *ibid.*, p.1146

La forêt s'éveillait. Au pied des grands arbres, dont les têtes se couvraient d'une ombre légère de feuillage, les taillis étaient plus touffus. Les bouleaux hâtifs, aux membres d'argent, semblaient seuls habillés déjà pour l'été, tandis que les chênes immenses montraient seulement, au bout de leurs branches, de légères taches vertes tremblotantes. Les hêtres, ouvrant plus vite leurs bourgeons pointus, laissaient tomber leurs dernières feuilles mortes de l'autre année.

Le long de la route, l'herbe, que ne couvrait point encore l'ombre impénétrable des cimes, était drue, luisante, vernie de sève nouvelle ; et cette odeur de pousses naissantes, déjà perçue par Mariolle dans l'avenue des Champs-Élysées, l'enveloppait maintenant, le noyait dans un immense bain de vie végétale germant sous le premier soleil. Il respirait par grandes haleines, comme un libéré qui sort de prison, et, avec la sensation d'un homme dont on vient de rompre les liens, il étendit mollement ses deux bras sur les deux côtés du landau, laissant pendre ses mains au-dessus des deux roues.

C'était bon d'aspirer ce grand air libre et pur ; mais comme il en devrait boire, et boire encore, longtemps, longtemps, de cet air, pour en être imprégné jusqu'à souffrir un peu moins, pour qu'à travers ses poumons il sentît enfin ce souffle frais glisser aussi sur la plaie vive de son cœur, et la calmer !¹⁸⁸

On le voit, la promenade est essentielle dans cette construction de la subjectivité, puisque Maupassant s'ingénie à alterner les perceptions du paysage, le rendant à la fois objectif, et le présentant aussi comme un « paysage état-d'âme » : il illustre ainsi une subjectivité malade de jalousie, qui cherche à se guérir. Le recours à l'image du prisonnier libéré, dont nous avons parlé précédemment, est ici significatif : plus qu'une simple séparation d'ordre spatiale, la métaphore de la prison acquiert une valeur psychologique. La prison de Paris est aussi la prison des passions du héros : l'espace urbain et l'espace intérieur sont désormais confondus.

Ainsi une des forces de Maupassant dans le roman est-elle de rattacher la promenade au souvenir, en montrant que la mémoire fonctionne par des éléments matériels et sensoriels. Plus que des lieux, comme chez Nerval ou même Zola, Maupassant rend compte d'une obsession intérieure qui amène à toujours imprégner le paysage perçu d'un souvenir, qui ne cesse de revivre par des traces minimales : des formes, des noms. C'est ce qui arrivait déjà à Du Roy en entendant le mot « forestier », et l'associant immédiatement à son ami mort¹⁸⁹ ; c'est ce qui construit la figure de Mariolle dans la dernière partie du roman. Le romancier donne à lire dans

¹⁸⁸ *ibid.*, p.1147

¹⁸⁹ Maupassant, *Bel-Ami*, *op. cit.*, p.237

ses romans un fonctionnement spécifique de la mémoire, qui obéit à une conceptualisation du souvenir que l'on retrouve chez Taine, ainsi exposée par Lola Kheyar Stibler :

Le second modèle récurrent est linéaire : le moi-fil est une succession continue ou discontinue d'événements qui forment une ligne. Des images se déroulent sur un axe syntagmatique et défilent sur la scène mentale ; des sensations se juxtaposent ou s'agglutinent (...)¹⁹⁰

Plus exactement, la critique décrit ainsi le fonctionnement de la mémoire d'Olivier Bertin, héros de *Fort comme la mort* :

Les procédés d'emphase maupassantiens reposent avant tout sur l'infime altération du même et la description progresse grâce à l'expolition, par touches et retouches successives.

Aussi ce « moi » ressassant est-il associé à une forme de dramatisation énonciative : le « moi » clivé entre les assauts de l'idée fixe et les résistances intérieures d'Olivier soulignent l'emprise d'une image renaissante, d'un désir sourd et omniprésent que le travail de la mémoire ranime et que le souvenir renforce.¹⁹¹

Le fonctionnement de la mémoire est semblable chez Mariolle, lors de sa première promenade en forêt, dans l'extrait déjà cité. Un désir le travaille, la mémoire se charge de le ranimer, et le souvenir, de le renforcer. Quand le héros prend conscience qu'il « fuit », l'auteur précise la nature de cette fuite, décrivant le personnage comme « poursuivi par l'angoisse de cet amour rompu »¹⁹² : le désir et la perte font souffrir le protagoniste. L'imagination achève, par le souvenir, d'exprimer son manque et sa souffrance. En effet, pris dans le piège de sa perception, Mariolle confond les reflets verts de la futaie avec les reflets de la mer ; cette mer le ramène inexorablement à l'expérience du Mont Saint-Michel, et au regret de n'avoir pas Miche à côté de lui¹⁹³.

Ces images renaissantes de la mer, et cette lutte intérieure de Mariolle pour ne pas se laisser emporter par ses sensations du moment, montrent à quel point le héros est prisonnier d'une image fixe, qui vient agir de façon cyclique sur sa mémoire : c'est toujours la sève qui

¹⁹⁰ Kheyar Stibler, Lola, « Les passions du “moi” et ses champs d'images dans la prose romanesque du second XIX^e siècle », in Borderie, Régine, Jouve, Vincent, (dir.), *Le Temps des passions. XIX^e-XXI^e siècles*, p. 45-60, p.46

¹⁹¹ *ibid.*, p.49

¹⁹² Maupassant, *Notre Cœur*, *op. cit.*, pp.1151

¹⁹³ Maupassant, *Notre Cœur*, *op. cit.*, pp.1151-1152

permet ce retour du souvenir au moment de la contemplation. Cette odeur, cette vision agissent de façon synesthésique sur le protagoniste, faisant constamment renaître l'image matrice de la mer et de Mme de Burne qui lui est associée.

Seulement, à l'inverse d'Olivier Bertin, le souvenir se transforme vite en obsession chez Mariolle : tout paysage devient très vite l'unique expression de son malheur au monde. La promenade n'est plus que le parcours d'un espace subjectif et pathologique. C'est ce qui cause, au départ, la prostration¹⁹⁴ du héros à Montigny, avant qu'il ne se décide à reprendre ses promenades. Celles-ci sont liées de façon explicite au début de la romance avec Élisabeth, qui implique chez le héros la nécessité d'oublier Mme de Burne : la promenade est clairement associée à un soin pour le héros tout au long de cette troisième partie. Ces « longues promenades » ne sont pas sans rappeler celles de Raffaëlli racontées par Goncourt pour soigner sa maladie nerveuse :

Enfin il se guérit de sa maladie nerveuse, en se livrant à des promenades à pied de six heures, passant toujours par les mêmes routes, en évitant ainsi l'inquiétude des nouveaux et inconnus chemins. Il me dit que l'habitation à Asnières lui a fait beaucoup de bien, que le voisinage de l'eau l'a calmé, et que, tous les matins, il va faire un tour de dix minutes, au bord de la Seine, et qu'il revient de cette promenade avec un singulier bien-être.¹⁹⁵

On retrouve chez le peintre ce même besoin de l'appropriation d'un espace, qui devienne familier, pour ne pas perturber l'équilibre psychique. Or, c'est exactement ce qui se produit chez Mariolle, puisque l'évènement qui le fait rechuter dans la mélancolie est lié à un changement d'itinéraire ; à un retour sur un lieu chargé sentimentalement :

Il songeait indéfiniment, bercé par le bruit monotone de la voix inécoutée, à tout ce qui l'avait séduit, conquis, vaincu, dans la maîtresse abandonnée. Il se disait, sous l'obsession de son souvenir, de sa présence imaginaire, dont il était hanté comme un visionnaire d'un fantôme : « Est-ce que je suis un damné qui ne se délivrera plus d'elle ? » (...)

¹⁹⁴ *ibid*, chapitre 2, troisième partie, p.1162 : « Une semaine s'écoula sans apporter dans l'âme de Mariolle un appréciable changement. Il remarqua seulement qu'il quittait moins sa maison, car il n'avait plus le prétexte des promenades à Marlotte, et qu'elle lui semblait peut-être moins lugubre que dans les premiers jours. La grande ardeur de son chagrin se calmait un peu, comme tout se calme ; mais, à la place de cette brûlure, naissait en lui une tristesse insurmontable, une de ces mélancolies profondes pareilles aux maladies chroniques et lentes, dont on finit quelquefois par mourir. »

¹⁹⁵ Goncourt, *Journal, Mémoires de la vie littéraire, op. cit.*, année 1888, 29 février.

Un jour, à la fin d'une de ces promenades, il revint au pays des Hêtres. C'était maintenant une sombre forêt, presque noire, avec des feuillages impénétrables. Il allait sous la voûte immense, humide et profonde, regrettant la brume verdoyante, ensoleillée et légère des petites feuilles à peine ouvertes ; et, comme il suivait un étroit sentier, il s'arrêta, saisi d'étonnement, devant deux arbres enlacés.

Aucune image de son amour plus violente et plus émouvante ne pouvait frapper ses yeux et son âme : un hêtre vigoureux étreignait un chêne élancé.

Comme un amoureux désespéré au corps puissant et tourmenté, le hêtre, tordant ainsi que des bras deux branches formidables, enserrait le tronc du chêne en les refermant sur lui. L'autre, tenu par cet embrassement, allongeait dans le ciel, bien au-dessus du front de son agresseur, sa taille droite, lisse et mince, qui semblait dédaigneuse. Mais, malgré cette fuite vers l'espace, cette fuite hautaine d'être outragé, il portait dans le flanc les deux entailles profondes et depuis longtemps cicatrisées que les branches irrésistibles du hêtre avaient creusées dans son écorce. Soudés à jamais par ces blessures fermées, ils poussaient ensemble en mêlant leurs sèves, et dans les veines de l'arbre violé coulait et montait jusqu'à sa cime le sang de l'arbre vainqueur.

Mariolle s'assit pour les regarder plus longtemps. Ils devenaient, en son âme malade, symboliques, effrayants et superbes, ces deux lutteurs immobiles qui racontaient aux passants l'histoire éternelle de son amour.¹⁹⁶

L'image renaissante est donc étroitement liée au lieu. Et il est indispensable de comprendre que la promenade devient ici une expérience des lieux les plus intimes de l'existence, rattachant le présent au présent. C'est par la promenade que le souvenir devient hallucination, du fait de l'obsession et de la jalousie qui meurtrissent le protagoniste, qui ne peut que les projeter sur les objets nouveaux de ses itinéraires. D'où la nécessité de se promener dans des lieux nouveaux, pour lui : afin de créer une autre origine, pour une autre existence. Seulement, à l'inverse des parisiens qui oublient leur individualité, Mariolle est doté d'un caractère qui persiste dans tous les événements de sa vie. On retrouve le modèle stendhalien dans cette expérience du temps, en même temps que ce modèle devient problématique, puisqu'il est miné par une dimension plus rousseauiste, celle de lieux de vie qui deviennent des lieux d'obsession. Comme l'indique Louis Forestier dans sa notice du roman :

Le personnage est doué d'une grande subtilité ; d'un autre côté, il se laisse facilement envahir et dominer par l'extérieur, choses ou êtres. Dans son aptitude à se donner entièrement,

¹⁹⁶ Maupassant, *Notre Cœur*, *op. cit.*, p.1171

ou à subir une totale influence, il n'est l'homme ni des nuances, ni des débats. Il prolonge, par là, le fils malheureux de *Pierre et Jean*.

Comme lui, il est pourvu d'un passé – et surtout de qualités : l'accent se porte donc sur le caractère plutôt que sur l'action. Les réactions prêtées à Mariolle sont plus importantes que les événements romanesques.¹⁹⁷

Maupassant parvient à faire de la promenade un moment sans action ni évènement, sinon celui des réactions du personnage.

Au-delà de cette immersion dans la psyché du personnage, il est intéressant de voir comment Maupassant parvient à tenir à distance, pour le lecteur, cette projection subjective sur le paysage. L'épisode des Tuileries est ici intéressant, car il permet de comprendre comment la perception de Mariolle bascule dans la passion, par la façon qu'a la narration d'accuser la différence entre ce que le public commun verrait, et ce que le héros voit effectivement :

Lui prenant une main, discrètement, une petite main cachée et pendante dans les plis de son vêtement, il soupira :

— Comme je vous aime ! Je suis malade de vous attendre. Avez-vous reçu ma lettre ?

— Oui, merci, j'en ai été fort touchée.

— Et alors vous n'êtes pas encore fâchée contre moi ?

— Mais non. Pourquoi le serais-je. Vous êtes tout à fait gentil.

Il cherchait des paroles ardentes, vibrantes de reconnaissance et d'émotion. N'en trouvant pas, et trop ému pour conserver la liberté du choix des mots, il répéta :

— Comme je vous aime !

Elle lui dit :

— Je vous ai fait venir ici parce qu'il y a aussi de l'eau et des bateaux. Ça ne ressemble point à là-bas, cependant ça n'est pas laid.

Ils s'étaient assis sur un banc, près de la balustrade de pierre qui règne le long du fleuve, presque seuls, invisibles de partout. Deux jardiniers et trois bonnes d'enfants étaient, à cette heure, les uniques vivants de la longue terrasse.

Des voitures roulaient sur le quai à leurs pieds, sans qu'ils les vissent. Des pas sonnaient sur le trottoir tout proche, contre le mur qui portait la promenade, et, ne trouvant pas encore ce qu'ils allaient se dire, ils regardaient ensemble ce beau paysage parisien qui va de l'île Saint-Louis et des tours de Notre-Dame, aux coteaux de Meudon. Elle répéta :

¹⁹⁷ *ibid.*, p.1617

— C'est très joli tout de même, ceci. Mais lui fut tout à coup saisi par le souvenir exaltant de leur voyage dans le ciel, au sommet de la tour de l'Abbaye, et, dévoré du regret de l'émotion enfuie :

— Oh ! madame, lui dit-il. Vous rappelez-vous notre envolée du chemin des Fous ?

— Oui. Mais j'ai un peu peur, à présent que j'y pense de loin. Dieu ! Comme j'aurais le vertige s'il me fallait recommencer ! J'étais tout à fait grisée par le grand air, le soleil et la mer. Regardez, mon ami, comme c'est superbe aussi ce que nous avons devant nous. J'aime beaucoup Paris, moi.

Il fut surpris, ayant le confus pressentiment que quelque chose apparu en elle, là-bas, n'y était plus. Il murmura :

— Qu'importe le pays pourvu que je sois près de vous !

Sans répondre, elle serra sa main ¹⁹⁸

On voit ici que la voix narrative accuse la différence de lieu pour tout de suite rappeler le souvenir personnel de Mariolle : celle-ci montre le paysage de la Seine, que tout un chacun regarderait en étant assis sur le banc, « ce beau paysage parisien qui va de l'île Saint-Louis et des tours de Notre-Dame, aux coteaux de Meudon »¹⁹⁹. L'usage du démonstratif est à souligner : il agit comme déictique, renvoyant à une expérience commune du lecteur et des personnages ; le commentaire de la femme, au présent, est un commentaire du paysage parisien, qui n'est pas perçu comme tel par Mariolle, enfermé dans le souvenir.

Ce commentaire est à traiter particulièrement, car il illustre toute l'ambivalence de l'épisode de la promenade pour les deux personnages, qui sont à jamais séparés par cette phrase : « J'aime beaucoup Paris, moi »²⁰⁰. En effet, dans cette phrase, nous voyons que les deux personnages ne viennent pas « se promener » pour la même raison : Mariolle y va dans l'espoir de poursuivre sa passion, étant encore au Mont Saint-Michel, comme en témoignent son souvenir ; Mme de Burne, en revanche, y va dans l'espoir d'aller au-delà. Mariolle va pour oublier le monde extérieur, et revivre seul avec Michèle, alors qu'elle y va pour oublier une part d'elle-même, un rôle qui lui aurait échappé en-dehors de Paris, et qui pourrait compromettre sa réputation.

La promenade procure donc un moment d'oubli : pour Mariolle, cette expérience subjective est l'opportunité de pouvoir revenir dans le passé, et permet d'oublier les autres, dans une démarche proche de Rousseau ; pour Mme de Burne, il s'agit de pouvoir oublier ce qu'on

¹⁹⁸ *ibid.*, p.1090-1091

¹⁹⁹ *ibid.*, p.1091

²⁰⁰ *ibid.*

a vécu pour vivre à nouveau aujourd'hui : la promenade est un expédient du souvenir et de l'expérience subjective : un oubli de soi. Ainsi la promenade revêt-elle une dimension temporelle : toute la suite du roman va être la tentative, pour Mariolle d'oublier cette part obsessionnelle de lui-même, afin de pouvoir réintégrer la société. S'oublier lui-même pour pouvoir être avec les autres.

On saisit cet enjeu de société dans l'attente de Mariolle aux Tuileries :

Il y fut une heure trop tôt, et il erra dans le grand jardin, que traversaient seulement des passants matineux, des bureaucrates en retard allant aux ministères de la rive gauche, des employés, des laborieux de toute race. Il savourait un plaisir réfléchi à regarder ces gens au pas hâtif que la nécessité du pain quotidien entraînait à des besognes abrutissantes, et, se comparant à eux, en cette heure où il attendait sa maîtresse, une des reines du monde, il se sentait un être tellement fortuné, privilégié, hors de lutte, qu'il eut envie de remercier le ciel bleu, car la Providence n'était pour lui que des alternances d'azur et de pluie dues au Hasard, maître sournois des jours et des hommes.

Quelques minutes avant dix heures, il monta sur la terrasse et épia son arrivée.

« Elle sera en retard ! » pensait-il. Il venait à peine d'entendre tinter les dix coups à une horloge de monument voisin, quand il crut l'apercevoir de très loin, traversant aussi le jardin d'un pas rapide, comme une ouvrière pressée qui se rend à son magasin. Il hésitait. « Est-ce bien elle ? » Il reconnaissait sa démarche, mais s'étonnait de son allure changée, si modeste dans une petite toilette sombre. Elle venait cependant vers l'escalier qui monte à la terrasse, en ligne droite, comme si elle l'eût pratiqué depuis longtemps. (...)

— Vous êtes très imprudent. Il ne faut pas vous montrer comme ça ! Je vous vois presque depuis la rue de Rivoli. Venez, nous allons nous asseoir sur un banc, là-bas, derrière l'orangerie. C'est là qu'il faudra m'attendre une autre fois.²⁰¹

Il tire une fierté d'avoir une telle maîtresse. Il faut être attentif au sentiment de supériorité que cela développe chez ce personnage toujours raté par rapport aux codes du monde : il appartient enfin à la classe de loisir, dans cette façon qu'il a de se distinguer de ceux qui vont travailler, sa maîtresse étant l'objet de son loisir ostentatoire. Il appartient pleinement à la classe à laquelle il prétend, ayant pour la première fois le sentiment de sa distinction. La première remarque de Mme de Burne est donc à comprendre non seulement comme un reproche, mais aussi comme un manque au code : à se faire trop visible, il affiche son incapacité à jouer

²⁰¹ *ibid.*, p.1089

le rôle adéquat, car il n'est que dans le plein sentiment de son existence. À l'inverse, le changement de tenue visant à l'incognito ne fait que confirmer les dires de la veuve au début du roman : elle doit se tenir à ses rôles, et ne peut jamais s'autoriser à être elle-même.

Cette tentative de récupération de ses moyens par la femme est particulièrement visible dans son invitation à la promenade aux Tuileries, qu'elle opère par une lettre. Elle réintègre la passion dans un cadre public, rituel, et dans une nature minimisée : la fontaine et le petit bateau forment un simulacre de ce qui était vu au Mont Saint-Michel. Le point de départ de cette promenade est important : il s'agit d'une invitation. Mme de Burne réintègre Mariolle dans des codes de courtoisie et de bonnes manières, qui s'opposent au caractère aventureux de leur exploration en Normandie. Cette invitation lui permet de retrouver un rythme qui lui est propre, celui de la promenade publique, qu'elle impose à Mariolle. Ce passage signale la dimension d'habitude inhérente à la promenade, en même temps qu'elle en révèle la dimension subjective : ce sont les usages de Michèle que l'on voit dans cette invitation.

Cette dernière façon d'imposer sa manière d'être et son rythme propre, son *habitus*, est à analyser dans leur dernière rencontre à Montigny, où elle parvient à se fondre parfaitement dans le paysage :

Ils sortirent. Elle portait une toilette mauve qui s'harmonisa tout à coup si complètement avec la verdure des arbres et le ciel bleu, qu'elle lui parut stupéfiante comme une apparition, séduisante et jolie d'une façon inattendue et nouvelle. Sa longue taille si souple, son visage si fin et si frais, la petite flambée blonde des cheveux sous un grand chapeau mauve aussi, que nimbaît légèrement une longue plume d'autruche enroulée dessus, ses bras minces, dont les deux mains portaient, en travers devant elle, son ombrelle fermée, et sa démarche un peu droite, hautaine et fière, apportaient dans ce petit jardin paysan quelque chose d'anormal, d'imprévu, d'exotique, la sensation bizarre et savoureuse d'une figure de conte, de rêve, de gravure, de tableau à la Watteau, sortie de l'imagination d'un poète ou d'un peintre pour s'en venir à la campagne, par fantaisie, montrer combien elle était belle.²⁰²

Outre qu'elle affiche encore l'obsession de Mariolle, cette description illustre aussi la certitude de parisienne de la jeune femme : celle-ci est sûre de son bon goût, et fait usage d'une violence symbolique à l'égard de son amant : elle est enfin dans la maîtrise d'elle-même hors de son périmètre habituel, dans la certitude de sa domination, comme l'écrit Maupassant, parce qu'elle maîtrise son image publique, entre autres par le vêtement.

²⁰² *ibid.*, p.1174

Cette maîtrise de l'image publique est aussi le signe d'autre chose, que le rêve initial d'Élisabeth signalait : Mme de Burne est comme une apparition à l'intérieur de Montigny, et signale sa différence ; en même temps, elle illustre parfaitement le désir que suscite Paris en dehors de la ville. Elle est l'indice même de cette extension du domaine parisien dans les mœurs provinciales. En effet, il suffit qu'elle revienne pour que Mariolle comprenne que cette séparation n'est pas effective :

Mais pourquoi lutter ? Il ne le pouvait plus. Elle lui plaisait par un charme qu'il ne comprenait pas, plus fort que tout. La fuir ne le délivrait pas, ne le séparait pas d'elle, mais l'en privait intolérablement, tandis que, s'il parvenait à se résigner un peu, il aurait d'elle au moins tout ce qu'elle lui avait promis, car elle ne mentait pas.²⁰³

Et Mariolle comprend cette impossibilité de se séparer de Paris dans une vision qui nous semble essentielle pour saisir le lien qu'offre Maupassant entre l'espace et le temps :

Elle respirait avec un bonheur et une émotion de pécheur qui communie, pénétrée d'alanguissement, d'attendrissement. Et elle posa sa main sur celle d'André.

Mais lui pensa : « Ah oui ! la nature, c'est encore le Mont Saint-Michel » ; car devant ses yeux, dans une vision, passait un train s'en allant vers Paris. Il la conduisit jusqu'à la gare.

²⁰⁴

On retrouve cette main posée, qui fut celle du Mont Saint-Michel, et celle du Jardin des Tuileries : un signe d'affection, qui revient de manière cyclique aux épisodes capitaux des amants. Mais plus encore, on peut s'attarder sur la causalité étrange qu'établit la narration entre le souvenir du Mont Saint-Michel et le train s'en allant vers Paris : ce « car » n'a pas une logique évidente, étant donné l'absence de lien entre le site touristique et le train, sinon le souvenir du voyage dans la psyché du protagoniste.

Ce train est essentiel pour comprendre l'ampleur du phénomène d'accélération de l'existence dont témoigne le dernier roman de Maupassant. Nous avons parlé du lien entre l'expérience du lieu et l'expérience du temps, déterminante dans la création du souvenir ; cependant, cette expérience suppose de savoir séparer les souvenirs des lieux où ils se sont produits. Or, Mariolle est incapable de faire cette distinction, car il est victime de la vitesse

²⁰³ *ibid.* p.1179

²⁰⁴ *ibid.* p.1178

nouvelle du monde : ce que nous pourrions appeler un décalage horaire « sentimental ». En effet, quand il est sur le retour du Mont Saint-Michel, Mariolle est ainsi décrit :

Il rentra à Paris sans s'arrêter, et ne vit rien sur sa route. Durant toute la nuit, encoigné dans son wagon, les yeux mi-clos, les bras croisés, l'âme plongée dans un souvenir, il n'eut d'autre pensée que celle de ce rêve réalisé. Dès qu'il fut chez lui, dès sa première minute d'arrêt, dans le silence de la bibliothèque où il se tenait d'ordinaire, où il travaillait, où il écrivait, où il se sentait presque toujours calme dans le voisinage amical de ses livres, de son piano et de son violon, commença en lui ce supplice continu de l'impatience qui agite comme une fièvre les cœurs insatiables. Surpris de ne pouvoir s'attacher à rien, s'occuper à rien, de juger insuffisantes, non seulement à absorber sa pensée, mais même à immobiliser son corps, les habitudes ordinaires dont il distrait sa vie intime, la lecture et la musique, il se demanda ce qu'il allait faire pour apaiser ce trouble nouveau. Un besoin de sortir, de marcher, de remuer semblait entré en lui, physique et inexplicable, cette crise d'agitation inoculée au corps par la pensée, et qui est simplement une instinctive et inapaisable envie de chercher et de retrouver quelqu'un.²⁰⁵

Cette « dromomanie »²⁰⁶, qui prend le personnage, illustre son incapacité à pouvoir rester en place. Elle montre aussi comment, à partir du moment où il est tombé dans la passion, Mariolle ne dispose plus de lieu à lui, puisqu'il est toujours au Mont Saint-Michel. Son retour, rapide, témoigne du fait qu'il n'a pas assimilé l'expérience amoureuse qu'il a vécu, et signale qu'il ne vit plus que dans une temporalité obsédante, abstraite de tout lieu. C'est même cette obsession que comprend, et qu'entretient Mme de Burne quand elle l'invite aux Tuileries, avec « l'eau et des bateaux »²⁰⁷. Désormais, Mariolle doit trouver l'espace idoine à sa passion : c'est cela qui explique l'aménagement de l'appartement d'Auteuil, tout comme sa fuite hors de Paris.

Cette appropriation des lieux, qui doivent devenir familiers dans la psychologie du personnage pour devenir des espaces d'apaisement, est donc l'enjeu de toute la dernière partie de *Notre Cœur*, puisqu'il s'agit pour Mariolle de faire de Fontainebleau un espace personnel. Là s'affiche toute l'ambivalence de la pratique de la promenade pour le héros, puisqu'elle forme à la fois un expédient à sa mélancolie quand elle est découverte, en même temps qu'elle devient le théâtre de cette obsession une fois que l'individu y a ses repères.

²⁰⁵ *ibid.* p.1088

²⁰⁶ Enriquez, Romain, « Une maladie de la promenade : la dromomanie dans l'œuvre de Maupassant », *Fabula / Les colloques*, Écritures de la promenade (1750-1860), URL : <http://www.fabula.org/colloques/document7090.php>.

²⁰⁷ Maupassant, *Notre Cœur*, *op. cit.*, p.1088.

Ce que révèle ici Mariolle, c'est bien la dimension temporelle inhérente à la promenade : si nous allons dans des lieux familiers, c'est parce que ceux-ci sont imprégnés de notre expérience et de notre mémoire. C'est même là tout l'enjeu de la première promenade dans Fontainebleau, qui est une forêt « vierge », que le héros explore, mais justement pour mieux se rendre compte de sa fuite. Le dialogue aux Tuileries, à cet égard, est révélateur de ce lien étroit entre l'espace et le temps qui s'établit dans la construction du souvenir, que Maupassant parvient à inscrire jusque dans la mémoire du lecteur : en effet, Mme de Burne presse la main de Mariolle dans les deux moments clés de cette rencontre, au Mont Saint-Michel et sur le banc devant la fontaine. Elle donne à voir la même chose, indiquant par-là que ce qui nous intéresse avant tout dans une promenade, dans sa dimension subjective, c'est une partie de nous-mêmes, ou quelque chose que nous avons connu, qui attire notre attention : on ne marche que sur un terrain qui nous est familier, et notre plus grande crainte est que ce terrain disparaisse, ainsi que le héros en fait l'amère expérience.

Nous confrontant au caractère éphémère du temps et de l'expérience, *Notre Cœur* nous indiquerait que la seule chose qui nous importe dans notre existence est de pouvoir nous rattacher à des traces de notre existence passée ; celles que Mme de Burne a cherché à effacer ; celles que Mariolle n'a cessé de retrouver ; celles que Élisabeth, à la fin du roman, dans sa dernière demande, a peur de voir disparaître. En demandant à être aimée « comme ici », elle ne signale pas seulement l'irréversible séparation de Paris et la province, qui rejouerait l'éternel mythe du Paris corrompu. Elle signale une dimension existentielle plus large, un moment de résonance qui s'est produit pour Mariolle, et qui pourrait s'estomper dans la ville, puisque celle-ci ne vit qu'au présent, quand, déjà, la jeune fille inscrit cette relation comme un souvenir, c'est-à-dire comme l'origine d'un bonheur fait pour durer.

Conclusion générale

Chacun a vu quelque chose que personne autre n'a jamais vue. Et la somme de toutes ces choses est nulle. Ce qui compte est ce que tout le monde à la fois a vu.¹

¹ Valéry, Paul, *op. cit.*, « Tel Quel », « Choses Tues », p.498.

La promenade n'est pas nouvelle, dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Nous avons vu, cependant, qu'elle est le résultat complexe de différentes traditions qui s'entrecroisent, du fait du développement de la promenade publique, d'un goût du siècle pour l'horticulture visible grâce au renouveau des jardins privés, et enfin de l'expansion du tourisme. Comme le rappelle Christophe Studeny :

Voyager à pied n'est plus une nouveauté en France depuis la Restauration, un tourisme pédestre banalise la découverte du pays à petites journées, vers l'exotisme du pittoresque.²

Il y a donc, malgré l'accélération technique et économique qui caractérise le siècle, un art de la marche dans la seconde moitié du XIX^e siècle : privé, comme public.

1. L'usage détermine la promenade.

Nous avons vu que trois traditions se distinguaient quant à ces trois modèles que sont le promeneur solitaire, le promeneur public et le touriste : celles, respectivement, de Rousseau, Mercier, et Stendhal. Ces trois modèles ne sont nullement exclusifs pour le promeneur parisien, puisque les espaces verdoyants nouvellement créés tiennent à la fois à assurer un bienfait individuel, à réaliser l'utopie d'une mixité sociale, et à être la vitrine du génie parisien à l'étranger : ces espaces sont donc aménagés pour nos trois modèles, qui se complètent en même temps qu'ils entrent en concurrence, chaque espace étant, finalement, associé à un usage.

Un extrait des *Nuits à Paris* de Rodolphe Darzens, dont la description n'est pas sans faire écho avec l'expérience malheureuse du père Leras, montre cette exclusivité de l'usage d'un lieu :

Perdu, solitaire, dans un quartier que le calme envahit dès dix heures du soir, le Parc Monceaux reste ouverte toute la nuit, ou du moins la large voie qui le traverse est-elle laissée à la disposition des voitures et des piétons. Une vive clarté électrique se répand sous les feuillages et donne aux verdure basses une teinte métallique, tandis que les cimes demeurent noires.

L'allée sablée est éblouissante, et sur cette blancheur se découpent nettement les ombres des promeneurs dont les silhouettes surgissent de loin en loin. Dans l'ombre, sur des bancs, des couples s'immobilisent. Un enchantement, dirait-on, plane sur les pelouses d'herbe rase où des cactus se hérissent semblables à d'énormes insectes inconnus. (...)

² Studeny, *op. cit.*, « La route au galop », « sortir du pas », p.92.

Tout est rêve : seulement, voilà que maussade, un gardien, le capuchon sur la tête, s'approche, inquisiteur, et le charme est rompu.

Un parc bourgeois, ridicule, qu'on se hâte de traverser et de fuir.³

Le promeneur de la nuit parisienne trouve une situation semblable à celle de Leras, celle de l'amour au Parc, sur un banc, la nuit tombée. Cependant, l'amour n'est nullement connoté dans ce bref extrait, à l'inverse de celui du Bois, dont le personnage de Maupassant découvre la réalité ; et le Parc est surveillé, n'en déplaît au guide, afin qu'y règne l'ordre, contrairement au Bois qui se révèle être un espace nettement plus interlope. D'où ce qualificatif de « bourgeois », dont se distingue le promeneur des *Nuits à Paris*, mais auquel semble correspondre le père Leras de la nouvelle de Maupassant. Comme si le promeneur s'était trompé de lieu de promenade...

Cette association du type de promenade à un lieu parcourt l'ensemble de notre période. Dans son *Histoire d'un ruisseau*, Élisée Reclus consacre un chapitre à la promenade au bord du ruisseau, et lui associe une pratique spécifique : celle d'une promenade d'hygiène, de détente, qui serait l'apanage de certains (comme moment de loisir), mais qui se révèle tout autant indispensable à l'ouvrier. Afin de donner envie de parcourir ledit ruisseau, l'ensemble de ce chapitre est consacré à une description de la vie autour du cours d'eau : vie qui constitue un point d'attention dont le géographe peine à rendre la vivacité, tant le vivant déborde le simple point de vue du promeneur. Cependant, au-delà de cette question de représentation littéraire, le chapitre débute avec une considération sur l'hygiène nécessaire à la promenade, Reclus parlant même d'un « droit à la flânerie » :

Tous cependant ne savent pas jouir de cette beauté des eaux courantes. Le malheureux qui se promène par fainéantise et pour « tuer » ses heures qu'il n'a pas la force d'employer, voit partout des objets d'ennui, même dans la cascade et le remous, dans les tourbillons d'écume et les herbes serpentes du fond. Pour savourer tout ce qu'offre de délicieux une promenade le long du ruisseau, il faut que le droit à la flânerie ait été conquis par le travail, il faut que l'esprit fatigué ait besoin de reprendre son ressort à la vue de la nature. Le labeur est indispensable à qui veut jouir du repos, de même que le loisir journalier est nécessaire à chaque travailleur pour renouveler ses forces. La société ne cessera de souffrir, elle sera toujours dans un état d'équilibre instable, aussi longtemps que les hommes, voués en si grand nombre à la misère, n'auront pas

³ Darzens, Rodolphe, *Nuits à Paris, Notes sur une ville, illustrées de cent croquis par A. Willette*, chap V, « Parc Monceaux », Paris, Dentu, 1889, pp.53-56

tous, après la tâche quotidienne, une période de répit pour régénérer leur vigueur et se maintenir ainsi dans leur dignité d'êtres libres et pensants.⁴

Il est significatif que le géographe, dont on connaît les sympathies pour l'anarchisme, mentionne cette dialectique entre le travail et le repos dont la promenade formerait le résultat optimal. Proche des revendications d'un « droit à la paresse » de Lafargue, ce propos revendique cependant la nécessité d'un travail pour apprécier le spectacle de la nature. La promenade ne saurait être l'œuvre d'un marginal ou d'un inactif, ni même d'un malade : elle est pensée comme une activité de détente nécessaire en complément du travail. Elle forme son pendant nécessaire.

Ce complément de loisir après une journée de labeur est ce que le père Leras a cherché au cours de sa promenade. Il s'est autorisé la marche jusqu'au Bois, pensant que cela « lui <ferait> du bien »⁵ : on retrouve cette part de l'hygiène de vie, relevée par Reclus ; et en effet, tout aurait dû détendre notre héros. Cependant, on peut être étonné du fait que le protagoniste de la nouvelle de Maupassant n'ait pas du tout eu l'expérience pourtant entendue comme la conséquence logique d'une promenade après une journée de travail. En effet, Leras, alors qu'il part pour un moment de détente, s'est suicidé à la fin de la nouvelle.

On peut proposer, comme explication à ce résultat funeste, entre autres, l'inexistence du pittoresque lors de la promenade de Leras. En effet, Reclus mentionne bien le plaisir à la contemplation du paysage ; paysage qui, s'il est présent au moment de l'arrivée de Leras au Bois, est très vite oublié au profit de la sociabilité alentour. En effet, une fois arrivé au Bois, l'expérience de la nature disparaît, alors que c'est elle-même qui a décidé son moment de détente, Leras étant alors « ébloui par le soleil couchant », avant de découvrir l'amère vérité de la fausseté des apparences. Le personnage ne connaît plus au Bois le plaisir de la contemplation du paysage...

Mais cela n'est pas suffisant : car il est connu que le Bois n'est pas un espace naturel. C'est même son artificialité qui fait sa réputation auprès des Parisiens, en tant que parc d'ingénieurs et de techniciens, comme l'atteste ce « guide poétique » que sont les *Boutades d'un Promeneur* d'Henri de Fontenay :

⁴ Reclus, Elisée, *Histoire d'un ruisseau* {1890}, chap. XII, « La Promenade », Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2005.

⁵ Maupassant, « Promenade », *op. cit.*, p.150.

Sur le Bois de Boulogne

Dans ce paradis non perdu,
Admirez ces lacs de parade
Qu'encadre un gazon défendu,
Et la complaisante cascade,
Et ces torrents apprivoisés,
Et ces faux Râteliers donnés à la montagne,
Et ces chalets dépaysés,
Qui tiennent tant soit peu du joujou d'Allemagne !
Ce n'est pas tout : pour peu que vous cherchiez,
Dans ce séjour plein d'artifice,
Vous aurez même, et mieux qu'en Suisse,
L'aspect de splendides glaciers.

À la place qu'occupe aujourd'hui le Bois de Boulogne, était jadis une forêt dite de Rouvray.

La partie qui en reste de nos jours offre, surtout depuis quelques années, une ravissante promenade aux habitants de Paris, qui s'y rendent facilement par tous les moyens de locomotion que l'industrie a créés, et par les belles et larges voies qui y donnent accès de toutes parts. Deux lacs d'une grande étendue y ont été creusés et accidentent merveilleusement la promenade ; de belles allées sinueuses et couvertes conduisent au pré Catelan, à la grande Cascade et au champ de Courses de Longchamp. C'est le rendez-vous de la plus brillante et de la plus élégante société.⁶

Même si la boutade est normalement une forme de satire, celle-ci est très douce, et témoigne au contraire d'un goût certain pour la promenade de Boulogne. Le poème, plutôt épideictique, loue avant tout l'artificialité du Bois, que le guide, dans son explication en prose, associe à l'usage de la promenade comme parade sociale. Entre les deux espaces de promenade que sont le ruisseau de Reclus et le Bois de Fontenay, il y a donc une différence incommensurable, tant dans l'aménagement que dans les usages. L'un est le fruit de la nature, l'autre la création de l'ingénieur ; l'un est l'espace de la détente, l'autre est l'espace de la parade. Et cet espace de parade est l'apanage du parisien, puisqu'un promeneur parisien signale cette qualité essentielle de la promenade au Bois en 1867. Le drame de Leras est d'avoir méconnu les usages propres aux lieux ; de s'être promené comme dans un espace naturel dans un lieu qui

⁶ Fontenay, Henri (de), *Boutades d'un promeneur dans Paris*, Paris, Laplace éditeur, 1867, p.45.

forme le comble de l'artificiel. Leras ne s'est pas rendu compte que le lieu où il a su cheminer si facilement avait été aménagé pour être si facile d'accès, comme l'explique Fontenay dans son commentaire adjacent au poème. Le drame du personnage de la nouvelle est donc d'avoir cru qu'il pourrait jouir, tel un promeneur solitaire, d'un lieu public.

2. Un « moment quelconque »

Nous avons donc appris au cours de ce travail que les lieux étaient associés à des usages, et que la norme de ces usages était forte, au point qu'elle pouvait amener à exclure les individus qui ne la comprenaient pas. D'où cette marginalité de nos personnages romanesques qui cherchent à prendre soin d'eux-mêmes dans des espaces publics, ou qui regrettent que leurs espaces privés soient devenus publics : le drame de Claude à Bennecourt est celui de cette extension du caractère public de lieux jusqu'alors privés... Leras, d'une autre façon, fait un apprentissage semblable de cette exclusivité des usages. Il se rapproche de Rousseau, en ce sens qu'il se promène pour lui-même, sans comprendre les usages imposés par le monde, à l'égal de Jean-Jacques qui ne comprend pas pourquoi il est mal perçu avec les enfants, à la Neuvième Promenade⁷, ou encore de Saint-Preux vantant les mérites de la promenade exclusive et privée :

Que fera donc l'homme de goût qui vit pour vivre, qui sait jouir de lui-même, qui cherche les plaisirs vrais et simples, et qui veut se faire une promenade à la porte de sa maison ? Il la fera si commode et si agréable qu'il s'y puisse plaire à toutes les heures de la journée, et pourtant si simple et si naturelle qu'il semble n'avoir rien fait. Il rassemblera l'eau, la verdure, l'ombre et la fraîcheur ; car la nature aussi rassemble toutes ces choses. Il ne donnera à rien de la symétrie ; elle est ennemie de la nature et de la variété ; et toutes les allées d'un jardin ordinaire se ressemblent si fort qu'on croit être toujours dans la même : il élaguera le terrain pour s'y promener commodément, mais les deux côtés de ses allées ne seront point toujours exactement parallèles ; la direction n'en sera pas toujours en ligne droite, elle aura je ne sais quoi de vague comme la démarche d'un homme oisif qui erre en se promenant. Il ne s'inquiétera point de se percer au loin de belles perspectives : le goût des points de vue et des lointains vient du penchant qu'ont la plupart des hommes à ne se plaire qu'où ils ne sont pas ; ils sont toujours avides de ce qui est loin d'eux ; et l'artiste, qui ne sait pas les rendre assez contents de ce qui les entoure, se donne cette ressource pour les amuser. Mais l'homme dont je parle n'a pas cette inquiétude ; et, quand il est bien où il est, il ne se soucie point d'être ailleurs. Ici, par exemple,

⁷ Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, « Neuvième Promenade », *op. cit.*

on n'a pas de vue hors du lieu, et l'on est très content de n'en pas avoir. On penserait volontiers que tous les charmes de la nature y sont renfermés, et je craindrais fort que la moindre échappée de vue au dehors n'ôtât beaucoup d'agrément à cette promenade. Certainement tout homme qui n'aimera pas à passer les beaux jours dans un lieu si simple et si agréable n'a pas le goût pur ni l'âme saine. J'avoue qu'il n'y faut pas amener en pompe les étrangers ; mais en revanche on s'y peut plaire soi-même, sans le montrer à personne.⁸

Tout promettait à Leras une expérience heureuse : le Bois est suffisamment bien aménagé pour qu'il puisse s'isoler ; et c'est même cette possibilité qui permet son suicide, dans un espace à part. De plus, Leras retrouve la plupart des éléments nécessaires au déroulement idéal d'une promenade : le coucher de soleil, par exemple, est un *topos* de l'écriture de promenade, où le contemplatif trouve souvent l'occasion d'une réflexion sur son existence. Lefèvre-Deumier, un des initiateurs du poème en prose⁹, dans son *Livre du Promeneur*, donne à lire un moment semblable de contemplation :

12 septembre - le soleil couchant - Quel changement autour de moi ! Ces arbres que j'ai plantés sont déjà si grands que je n'en distingue plus le faite ; si touffus, que je n'aperçois plus les nids qu'ils cachent ; quelques-uns même, ceux que j'affectionnais, ont disparu. Quel changement ! Dans cette solitude autrefois si peuplée, je voyais, à chaque détour, étinceler, comme le phosphore des lucioles, des pensées inattendues ; j'entendais, le long des buissons verts, des voix qui répétaient mon nom, et le chant guilleret des fauvettes, le ramage dolent des bouvreuils, qui semblaient le célébrer. Tout est vide à présent. Les pensées sont envolées, et les airs sont muets ; on dirait que les oiseaux ont tous émigré ; qu'ils sont tous morts comme mon imagination, hélas ! comme ma jeunesse. Les échos inanimés n'ont plus le même langage ; il n'y a que le soleil qui n'ait pas varié. Il se couche encore à la même place vis-à-vis ma fenêtre. Il est toujours aussi riche, toujours aussi splendide. Mais les nuages ne sont plus seulement au ciel - ils sont aussi sur mes yeux.¹⁰

Ce court poème en prose est aussi une réflexion sur l'existence et le *tempus fugit*, charriant un ensemble de *topoi* poétiques qui attestent que le promeneur est une *figure* fortement connotée. Et on remarque justement que le père Leras, comme promeneur solitaire, est sujet à

⁸ Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, IV, 11, ed. Fl. Lotterie, Paris, GF-Flammarion, 2018.

⁹ Vincent-Munnia, Nathalie, Bernard-Griffiths Simone, Pickering Robert, *Aux origines du poème en prose français (1750-1850)*, Paris, Honoré Champion, 2003.

¹⁰ Le Fèvre Deumier, Jean, *Le Livre du Promeneur, ou les Mois et les jours*, Paris, Amyot, 1854, p.328

de semblables réflexions ; mais celles-ci, dépourvues de tout lyrisme, sont rendues au discours indirect libre, afin d'affirmer l'intériorité du personnage. Et, si l'on s'en souvient, ces réflexions macabres naissent du souvenir de sa chambre :

Qu'attendait-il ? Qu'espérait-il ? Rien. Il pensait qu'il doit être bon, quand on est vieux, de trouver, en rentrant au logis, des petits enfants qui babillent. Vieillir est doux quand on est entouré de ces êtres qui vous doivent la vie, qui vous aiment, vous caressent, vous disent ces mots charmants et niais qui réchauffent le cœur et consolent de tout.

Et, songeant à sa chambre vide, à sa petite chambre propre et triste, où jamais personne n'entraît que lui, une sensation de détresse lui étreignit l'âme. Elle lui apparut, cette chambre, plus lamentable encore que son petit bureau.

Personne n'y venait ; personne n'y parlait jamais. Elle était morte, muette, sans écho de voix humaine. On dirait que les murs gardent quelque chose des gens qui vivent dedans, quelque chose de leur allure, de leur figure, de leurs paroles. Les maisons habitées par des familles heureuses sont plus gaies que les demeures des misérables. Sa chambre était vide de souvenirs, comme sa vie. Et la pensée de rentrer dans cette pièce, tout seul, de se coucher dans son lit, de refaire tous ses mouvements et toutes ses besognes de chaque soir l'épouvanta.

L'univers du promeneur n'est pas celui de la nature, à l'inverse du promeneur de Lefèvre-Deumier qui est un naturaliste patenté qui a planté ses arbres. Ici, le promeneur qu'est Leras est en réalité un ignorant du monde qui l'entoure ; ignorant du monde naturel comme du monde social. Ce que révèle la promenade, sur la même base d'un moment de contemplation assis sur un banc, c'est que la réflexion n'est pas le fruit d'une réflexion sur la nature, comme l'est celle du promeneur rousseauiste ou romantique, mais le constat de sa propre existence. Chaque promeneur révèle une part de lui-même, un paysage intérieur, davantage que le paysage n'agit sur lui comme paysage état-d'âme qui serait le reflet de son âme. Pour reprendre une réflexion du narrateur dans *Promenade* :

On dirait que les murs gardent quelque chose des gens qui vivent dedans, quelque chose de leur allure, de leur figure, de leurs paroles¹¹.

La réflexion de Maupassant, au conditionnel, renvoie justement à cette « familiarité » du lieu. Si nous n'en avons parlé que d'un point de vue objectif, en soulignant que le promeneur

¹¹ Maupassant, « Promenade », *op.cit*, p.153.

ne devait jamais se sentir dépaycé lors de sa promenade, il nous faut cependant insister sur le sens subjectif que revêt cette « familiarité » de la promenade. La promenade est familière, au sens où le lieu, les arbres, les fleurs, les chemins, « gardent quelque chose des gens qui vivent dedans ». Toute la recherche de Stendhal, ou de Nerval, est justement cette trace des lieux qui gardent quelque chose de leurs promeneurs éphémères. *Les Promenades et Souvenirs* sont cette quête de l'expérience individuelle dans les lieux publics.

On comprend, dès lors, le geste de Leras, à la fin de la nouvelle. Ce suicide, est né de la conscience du personnage de l'extrême banalité de sa vie ; d'avoir vécu ce que Jacques Rancière nomme un « moment quelconque », à propos d'Emma Bovary. Rancière, en effet, dans *Les Bords de la fiction*¹², reprend l'idée d'Erich Auerbach d'une banalité de l'existence présentée dans *Madame Bovary*, et du désir d'Emma de toujours sortir de cette banalité : c'est cela, aussi, qui crée une arythmie d'Emma, qui ne peut s'habituer au prosaïsme de sa vie, et qui cherchera toujours à s'en sortir. Leras est dans une même conscience, et connaît le même drame de l'arythmie : son suicide est la conséquence du fait qu'il n'a suivi qu'une cadence, celle de sa vie monotone vouée à son travail, sans jamais trouver le rythme propre de son existence. Ce geste ultime, paradoxalement, le rapproche de l'héroïne de Flaubert, l'auteur même qui rappelait que la promenade était le lieu de la rencontre amoureuse :

Emma était accoudée à sa fenêtre (elle s'y mettait souvent : la fenêtre, en province, remplace les théâtres et la promenade), et elle s'amusait à considérer la cohue des rustres, lorsqu'elle aperçut un monsieur vêtu d'une redingote de velours vert¹³.

Or, on le sait, la chute de Leras naît d'une désillusion érotique : toutes les femmes qu'il rencontre sont des prostituées, alors qu'il songeait à vivre une romance. Outre le rousseauisme du personnage, Maupassant souligne son incapacité à déchiffrer les signes du monde : le modèle de Mercier lui est tout simplement étranger. En effet, les prostituées du Bois sont connues depuis plusieurs dizaines d'années, au moment de la nouvelle, comme le rappelle Alain Corbin dans *Les Filles de Noce* qui mentionne le « grand nombre de 'filles à parties' » qui recrutent au Bois de Boulogne ou aux Champs Élysées¹⁴. L'imaginaire érotique associé à la promenade

¹² Jacques Rancière, « Le moment quelconque », *Les Bords de la fiction*, Seuil, coll. « La Librairie du XXIe siècle », Paris, 2017, p. 151.

¹³ *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 215.

¹⁴ Corbin, Alain, *Les Filles de Noce : misère sexuelle et prostitution aux XIXe et XXe siècles*, p.131, Paris, Champs Flammarion, 1982 {1978}.

au Bois est considérable : le poème « Dimanches Parisiens » d'Ephraïm Mickael suffit à nous faire comprendre l'enjeu sexuel omniprésent dans ce lieu si propice au secret et à la cachette :

Sur les promenades banales
Elles vont montrer leurs velours
Et les richesses hivernales
Des manteaux orgueilleux et lourds.

Elles passent, frêles poupées
Aux yeux cruellement sereins,
Adorablement occupées
À bien cambrer leurs souples reins,
A faire entrevoir leur chair d'ambre
Et leurs cheveux d'or blond ou roux,
Et, sur le verglas de Décembre,
Leur robe a de royaux froufrous.

Mais le long dimanche, plus triste
Que les plus monotones nuits,
Dans leurs yeux de froide améthyste
A mis la fièvre des ennuis.

*
* *

Ô Promeneuses des jours blêmes
D'hiver et des dimanches longs,
Nous, les chiffonneurs de poèmes,
Mignonnes, nous vous ressemblons (...).¹⁵

Elles sont cependant ignorées du héros, ne révélant que davantage son *habitus* petit-bourgeois, mais pas parisien. Le vieux Leras est non seulement un marginal, mais aussi un exclu du monde contemporain, qu'il n'a jamais pris le temps d'observer. Il forme un personnage intéressant, en ce sens qu'il découvre pour la première fois les enjeux la promenade dans le récit : l'observation, la contemplation, la réflexion, la détente. Il découvre que le monde est une scène, et qu'il est lui-même un « type de Paris », dont l'existence n'est que très banale, et ratée.

¹⁵ Mikhael, Ephraïm, *Œuvres, Poésies*, Paris, ed. A. Lemerre, 1890.

3. Le parisianisme de la promenade urbaine.

Nécessairement, le lecteur de ce récit retient une expérience négative, du fait de la fin tragique du personnage. Maupassant parvient cependant à en déduire une vérité générale, une sorte de morale s'appliquant à Leras comme à l'ensemble des lecteurs, capables de reconnaître celui qui est devenu un « type », qu'au lieu d'apercevoir sur la scène du boulevard, nous avons suivi :

Il y a des êtres qui n'ont vraiment pas de chance.¹⁶

Le « fonctionnaire » que l'on percevait à peine dans la foule, ce personnage qui n'appartient nullement au rituel habituel de la promenade, est devenu un anti-héros dont nous connaissons la vie et la misère. Cette phrase du narrateur acte un renversement dans notre rapport au personnage. En ce sens, la littérature romanesque est allée plus loin que la simple observation panoramique : désormais le personnage n'est plus seulement un type ; il est un individu. Le modèle de Mercier revêt une dimension stendhalienne dans l'échec de son expérience rousseauiste.

Cette « chance » dont parle Maupassant, on aurait pu l'appliquer à Paris : il faut le sort pour décider de ce que nous y devenons ; le sort, et une volonté, dont Leras n'a jamais fait preuve. Et cette mythologie fait de Paris l'allégorie finale qui défait le promeneur solitaire : le lieu même de la promenade tend à anonymiser les individus que la littérature aurait alors à charge de revaloriser. En ce sens, Maupassant accomplirait le souhait de Zola devant la peinture de Manet :

Imaginez, sous les arbres des Tuileries, toute une foule, une centaine de personnes peut-être, qui se remue au soleil ; chaque personnage est une simple tache, à peine déterminée, et dans laquelle les détails deviennent des lignes ou des points noirs. Si j'avais été là, j'aurais prié l'amateur de se mettre à une distance respectueuse, et il aurait alors vu que ces taches vivaient, que la foule parlait.¹⁷

Cependant, il nous semble que cette lecture supposerait une empathie de la voix narrative à l'égard du protagoniste. Or, rien n'est moins sûr : nous ne parvenons pas à connaître

¹⁶ Maupassant, « Promenade », *op. cit.*, p.152.

¹⁷ Pernoud, *Paradis Ordinaires*, *op.cit.*, p.156.

le degré d'empathie qu'accorde le narrateur à Leras dans cette « morale » au présent gnomique. À la fin du récit, nous ne savons pas s'il apparente sa fin brutale à un drame ou à une nécessité :

On constata que le décès remontait à la veille au soir. Les papiers trouvés sur lui révélèrent qu'il était teneur de livres chez MM. Labuze et Cie et qu'il se nommait Leras.

On attribua la mort à un suicide dont on ne put soupçonner les causes. Peut-être un accès subit de folie ?¹⁸

La froideur du narrateur choque, et cette objectivité du récit pose problème, pour deux raisons : d'abord, parce que nous avons suivi la trajectoire du personnage, et que nous sommes rendus impuissants à ne pouvoir communiquer les causes de la mort ; ensuite, parce que l'objectivité narrative a tout de celle d'un parisien, sinon blasé, du moins parfaitement indifférent au sort des autres. Cette nouvelle est à prendre en compte à partir de son support de diffusion : elle nécessite un jeu avec le support même du média d'informations, un grand journal parisien. En effet, le personnage apparaît comme n'étant pas parisien, et il est présenté par le parangon du parisianisme, un rédacteur du journal. Cet écart révèle toute l'ironie du titre : cette promenade n'est pas seulement celle de Leras, elle suppose la pratique de la promenade propre au lecteur. De là une autre mythologie de Paris, davantage liée aux individus, que Guitry a très bien résumé dans les *Mémoires d'un Tricheur* :

Paris !

Grande impression, dois-je le dire – mais pas très bonne impression, je dois le dire. Non. Trop de monde. Ou, plus exactement, trop de mondes, au pluriel. Trop de riches et trop de pauvres, trop de filles sur les trottoirs, trop de gens qui travaillent et trop de gens qui chôment. Trop de grandeur et de misère. Trop de pluie quand il pleut, trop de chaleur quand il fait chaud, et, quand vient l'hiver trop de froid.

C'était, en vérité, trop grand, trop beau pour moi, Paris. Il m'a fallu bien des semaines, bien des mois pour en comprendre la splendeur – et, pour en goûter tout le charme, il m'a fallu bien des années.

En vérité, je crois qu'il faut en être, de Paris, pour se vanter de le connaître. Et, puisque je n'en suis plus, qu'on veuille bien me permettre de dire :

— Je le connais : j'en ai été !¹⁹

¹⁸ Maupassant, « Promenade », *op. cit.*, p.154.

¹⁹ Guitry, Sacha, *Mémoires d'un tricheur*, chap. V., Paris, Gallimard, 1935.

Dans ce texte, dont l'action se déroule pendant le XX^e siècle, le narrateur-personnage traite d'un « esprit d'élection » propre à Paris : il faut « en avoir été », pour y avoir eu une expérience heureuse. Cette façon de se présenter obéit chez le personnage à une stratégie de mise en valeur : en effet, celui-ci met en avant un jeu d'apparences, de codes, de rôles, qu'il a eu l'intelligence de savoir analyser pour lui-même. Car le narrateur révèle immédiatement sa sensibilité à un fait : l'incohérence de Paris, constituée de « mondes, au pluriel ». Cette incohérence fatigue le héros, comme d'autres personnages avant lui : cependant, à l'inverse de beaucoup des personnages qui se marginaliseront face à cette inconstance, le personnage revendique, à l'inverse, sa capacité d'adaptation. En avoir été, c'est avoir été capable de s'adapter.

Paris est la ville d'une artificialité et d'un jeu constants, dont le « tricheur » forme l'allégorie. S'il donne l'impression d'une élection proche de la magie dans le monde parisien, le narrateur s'attache surtout à donner un mode d'emploi, qui témoigne d'une véritable conscience du monde extérieur, et d'une capacité à toujours pouvoir se recréer. Il rappelle le « joueur » analysé par Rosa, cet individu qui élabore un rapport particulier au monde, où rien n'est sérieux²⁰. On pourrait conclure notre travail sur cette valorisation de l'hyper-adaptation et de la mobilité : le *moto perpetuo* comme achèvement individuel du Parisien – car ceux qui « trouvent une place » se trouvent réduits le plus souvent à la marginalité :

Ce que les Parisiens appellent entre eux Paris n'en est, en vérité, que la vingtième partie – et le nombre des Parisiens n'excède pas trois mille personnes. C'est dix salles de restaurant, c'est l'avenue du Bois – du côté gauche – entre onze heures et midi, c'est le pesage entre deux et cinq, c'est la rue de la Paix de cinq à six, les Acacias – du côté droit – de six à sept, c'est la générale et la première d'une pièce : c'est peu de chose, si l'on veut et, si l'on veut, c'est capital. Être Parisien, ce n'est ni une fonction, ni un état, ni un métier – et cependant c'est tout cela. C'est unique et c'est inestimable – et ce n'est d'ailleurs pas à vendre. On en est, ou on n'en est pas. Et ceux qui n'en sont pas se demandent chaque matin ce qu'ils pourraient bien faire pour en être – et ceux-là n'en seront jamais ! Car, être de Paris, ce n'est ni une question de volonté, ni une question de fortune. Ce n'est même pas une question de valeur. C'est un indéfinissable mélange d'esprit, de goût, de snobisme, de jobardise, de bravoure et d'amoralité. On ne doit pas savoir au juste pourquoi on en est – et l'on doit seulement savoir pourquoi les autres n'en sont pas. Un Espagnol ne peut pas être Londonien, un Anglais ne peut pas être Berlinoise : un Albanais peut être Parisien. Car pour en être, il ne s'agit pas d'être né à Paris – ni même en France. Il faut

²⁰ Rosa, Hartmut, *Accélération*, chap.11, « Identité situative : des flâneurs et des joueurs », *op. cit.*

autre chose. Il faut être adopté par tous, sans que personne en ait parlé. Il y a dans ces élections quelque chose d'assez mystérieux, une sorte d'entente secrète. On est naturalisé Parisien, tout d'un coup, un beau soir. Oui, tous ces gens qui se haïssent, qui ne se quittent pas de l'année, qui échangent leurs femmes, leurs maîtresses et leurs amis, qui se regardent vieillir mais ne se voient pas changer, qui composent un véritable monde – je veux dire une véritable planète – avec ses mœurs, ses récréations, ses honneurs, son honneur et ses manies, oui, tous ces gens savent tomber d'accord, en un instant, quand il le faut.

S'il me fallait donner quelques conseils à un homme nouvellement élu Parisien, je lui dirais ceci : « Tu es élu ? Parfait. Maintenant, attention – pas de gaffes ! Le jour où tu as été élu, quel chapeau avais-tu ? Celui-là ? Bien. Mets-le. Il est vieux, dis-tu ? Ça ne fait rien. Mets-le. Tu avais cette cravate ridicule ? Tant pis, garde-la. Il ne faut plus jamais que tu en changes. Ceci est presque plus important que tout. Fais-toi refaire ce chapeau, fais-toi refaire cette cravate, prends modèle sur toi-même – et prends modèle aussi sur ceux qui en sont depuis trente ans. Que ta silhouette soit toujours la même, car il faut qu'on puisse te reconnaître de loin. Ta tête se fera petit à petit – c'est l'affaire d'un an ou deux. Quand elle sera faite, on la fera. C'est-à-dire qu'on fera sa caricature. Il faudra t'y conformer. C'est essentiel.²¹

Guityr perpétue la création des « types » dans son roman. En effet, le dernier paragraphe de l'extrait met en avant la qualité du costume pour créer le personnage qui sera « de Paris ». La capitale est envisagée comme une scène ; c'est par cet intermédiaire que le personnage parvient à restreindre l'espace parisien, et à en comprendre le fonctionnement. Guityr relève très bien la dimension réduite de la capitale, qui n'existe qu'en tant que monde restreint pour celui qui y vit. Il faut bien comprendre cet élément : la vie parisienne ne contient pas tout Paris, mais seulement une partie de la ville. Et Leras a fait aussi cette expérience : cette promenade, qui lui a fait découvrir Paris, était exceptionnelle dans son existence, car il a découvert un autre monde ; un autre Paris que le sien propre, mettant en péril son identité. Il faudrait alors inverser la proposition de Guityr : on est nécessairement de Paris, puisque Paris représente toujours la part individuelle de celui qui y habite.

4. Une mise à l'épreuve de soi.

La présentation de la ville par le tricheur du roman de Guityr, si elle semble élogieuse, n'a en réalité pas de valeur : car elle omet un élément essentiel, qui est celui de l'espace.

²¹ Guityr, *op. cit.*

Paradoxalement, notre travail a accordé une part importante à la fixité et au « lieu trouvé ». Cela nous permet d'affirmer que la promenade n'est pas seulement un jeu de rôles ; elle est aussi, et surtout, une expérience de soi. Pour reprendre les mots de François Coppée, qualifiant ses *Promenades et Intérieurs* :

Ce sont des souvenirs, des éclairs, des boutades²²

La promenade offre une expérience de l'esprit : à l'intérieur de soi, comme dans les souvenirs ; dans la surprise du monde alentour, comme l'attestent les éclairs ; dans l'observation et la critique de la réalité, comme l'illustrent les boutades. Nous retrouvons nos trois modèles : Stendhal dans les souvenirs, Rousseau dans les éclairs, Mercier dans les boutades.

La promenade offre une expérience de l'esprit, hors de chez soi. En confrontant l'individu à la complexité du code social, elle permet surtout de voir que l'individu est entre l'inconscience et la lucidité, entre la « création » et la « stérilité », pour reprendre les termes de Daumard cités en introduction. En fait, la promenade implique un mouvement dont on ne sort jamais indemne : car elle marque l'expérience du monde extérieur. Elle forme un refuge mobile dont la permanence montre l'extrême précarité. Elle constitue l'environnement familier d'un individu dépassé, en même temps que sa mise en danger. Le drame du père Leras est de n'avoir connu qu'un seul lieu de vie : cette fixité et cette restriction du périmètre sont la preuve d'une vraie étanchéité au monde extérieur, qui est la cause de sa perte en même temps que de sa prise de conscience.

La promenade est donc le lieu d'une tension, d'une mise en danger de l'individu : derrière le rituel confortable, elle ouvre à l'aventure. Le lieu du refuge est aussi le lieu d'exploration des limites : elle est l'expansion d'une appropriation progressive de l'espace. Le drame de nos promeneurs est de n'avoir pas une appropriation personnelle adéquate à l'expansion du mode de vie parisien : de ne pas suivre le rythme du monde. Leras est d'abord dans un espace intérieur, au cours de sa promenade, qui est celui de son passé. Ses souvenirs l'amènent à marcher, et il n'envisage le monde que selon son propre paysage intérieur, celui de sa chanson de jeunesse. C'est quand la réminiscence s'achève que l'expérience du monde extérieur, contemporain, se révèle funeste.

²² Coppée, François, *Promenades et intérieurs*, « Au Lecteur », Paris, Lemerre, 1872.

La « familiarité » de la promenade, outre sa dimension sociale, revêt donc une dimension plus existentielle, illustrant le fait que la promenade est une expérience du temps : ce que révèle Stendhal avec l'incipit de la *Vie de Henry Brulard*, ce que révèle Nerval avec *Sylvie* ou les *Promenades et Souvenirs*, ce que révèlent nos personnages de romans, Claude, Mariolle, Bertin, Frédéric. Se promener, c'est se confronter à la précarité d'un paysage qui se détériore, qui disparaît, et dont on retrouve les traces de soi-même à travers l'expérience du monde. Ce que Rousseau, déjà, écrivait :

Vous voulez, M. le Maréchal, que je vous décrive le pays que j'habite. Mais comment faire ? Je ne sais voir qu'autant que je suis ému ; les objets indifférents sont nuls à mes yeux ; je n'ai de l'attention qu'à proportion de l'intérêt qui l'excite : et quel intérêt puis-je prendre à ce que je retrouve si loin de vous ? Des arbres, des rochers, des maisons, des hommes même, sont autant d'objets isolés dont chacun en particulier donne peu d'émotion à celui qui le regarde ; mais l'impression commune de tout cela, qui le réunit en un seul tableau, dépend de l'état où nous sommes en le contemplant. Ce tableau, quoique toujours le même, se peint d'autant de manières qu'il y a de dispositions différentes dans les cœurs des spectateurs ; et ces différences, qui font celles de nos jugements, n'ont pas lieu seulement d'un spectateur à l'autre, mais dans le même en différents temps. C'est ce que j'éprouve bien sensiblement en revoyant ce pays que j'ai tant aimé. J'y croyais retrouver ce qui m'avait charmé dans ma jeunesse : tout est changé ; c'est un autre paysage, un autre air, un autre ciel, d'autres hommes ; et, ne voyant plus mes montagnons avec des yeux de vingt ans, je les trouve beaucoup vieillis. On regrette le bon temps d'autrefois ; je le crois bien : nous attribuons aux choses tout le changement qui s'est fait en nous, et lorsque le plaisir nous quitte nous croyons qu'il n'est plus nulle part. D'autres voient les choses comme nous les avons vues, et les verront comme nous les voyons aujourd'hui.²³

Il y a donc une permanence du modèle rousseauiste dans l'ensemble de notre corpus. Non pas le promeneur solitaire des *Rêveries*, ni l'exclu du monde des derniers écrits, mais le marcheur et le promeneur, l'herboriste, le penseur pré-romantique qui a été la source d'un pèlerinage à Ermenonville très fréquenté²⁴, et dont la mémoire irrigue notre période, des textes de Baudelaire et Nerval aux modèles des jardins vantés par Alphand.

²³ Rousseau, *Lettres (1728-1778)*, 20 janvier 1763 à M. Le Maréchal de Luxembourg, Présentation, choix et notes de Marcel Raymond, Lausanne, La Guilde du livre, 1959.

²⁴ Trousson, Raymond, *Défenseurs et adversaires de J.-J. Rousseau, d'Isabelle de Charrière à Charles Maurras*, Paris, Honoré Champion, 1995.

Cet extrait de sa correspondance rend bien compte de cette « familiarité » intime que recouvre le paysage pour le promeneur, et qui accorde une dimension individuelle spécifique à l'expérience esthétique. En effet, l'intimité ne se révèle pas aussi aisément que l'écrit Rousseau, et c'est ce dont la plupart de nos personnages de romans ont fait l'expérience : le roman s'est chargé de découvrir l'intimité à laquelle ses héros sont la plupart du temps aveugles ou sourds : la promenade revêt donc une visée cathartique, dans des romans que Francis Marcoin qualifie volontiers de « psychologiques », généralisant un jugement à propos de *Notre Cœur* :

On a parlé de roman psychologique. Mais tous les romans ne sont-ils pas psychologiques ? La nouveauté, c'est que les personnages en reviennent plus que jamais à l'enquête sur eux-mêmes, et d'abord ces femmes que Maupassant a si souvent dites entières dans leurs sentiments, livrées à leur instinct. Maintenant, Mariolle s'écrie : « Que de finesse et de psychologie ! On ne raisonne pas ainsi les élans du cœur. »²⁵

Un exemple de cette valeur subjective de la familiarité de la promenade est à trouver dans une œuvre musicale russe de la fin du siècle. L'auditeur à l'écoute des *Tableaux d'une exposition* de Modest Moussorgski est accompagné dans une visite particulière : le compositeur, en effet, voulant honorer la mémoire d'un ami cher, aurait composé cette œuvre pour piano en imaginant une exposition de ses tableaux, dont la musique marquerait l'itinéraire. Les dix tableaux sont entrecoupés d'une « Promenade » (en français dans la partition originale²⁶), qui serait l'étape entre chacun, attendu d'être contemplé - ou écouté, plutôt. Dans une lettre²⁷, Moussorgski signale qu'il serait lui-même le « promeneur » de cette exposition, apportant au terme un sens cathartique. L'œuvre revêt à la fois un sens intime, pour le compositeur, en même temps qu'un sens rituel, renvoyant à une expérience familière à chaque auditeur.

L'idée des tableaux « musicaux » en elle-même est intéressante : avoir calqué le modèle de la promenade dans l'expérience du musée révèle en partie ce qu'est une promenade dans l'imaginaire collectif. Elle marque la possibilité d'un moment d'évasion dans une expérience proche du sublime, tel qu'il est théorisé depuis Rousseau et le Romantisme dans l'expérience esthétique²⁸. La promenade proposerait l'expérience d'un oubli du monde, que Moussorgski

²⁵ Maupassant, *Notre Cœur*, ed. Francis Marcoin, Paris, Librairie Générale Française, 1993.

²⁶ Le terme est aussi utilisé par Moussorgski dans sa lettre à Stassov de 1874, montrant l'importance du terme pour lui, dans *Георги́й Ху́бов. Му́соргский*. — М.: Музыка, 1969, с.539 (trad. Mariia Litvinova)

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Schelle, Karl Gottlob, *L'Art de se promener*, trad. de l'allemand par P. Deshusses, Payot/Rivages, Paris, 1990 (1802)

signifierait par la diversité des pièces musicales entre les « promenades ». Le musée révèle bien cette expérience paradoxale de la promenade, de pouvoir appartenir au rituel social de l'ordre du monde en même temps que de pouvoir s'en échapper n'importe quand, par l'expérience esthétique.

Nous trouvons un parfait exemple de cette expérience de soi et de l'expérience des autres dans la deuxième visite au musée de Claude Lantier, dans *L'Œuvre*, où le personnage est confronté à l'échec de sa peinture au Salon²⁹. En effet, lors de cette seconde visite, une chose diffère qui rend compte d'une expérience décevante : dans les deux épisodes du Salon, au début et à la fin du roman, Claude ne sait pas où se trouve son tableau. Mais la monumentalité du premier, ainsi que la rumeur qu'il produit, le guident naturellement vers le triomphe de son exposition. Au contraire, le portrait de l'enfant ne fait aucun bruit, et Claude est contraint de le chercher, d'abord en marchant, puis sur le mur avec ses yeux. Derrière ce détail se dégage la tension inhérente au caractère familier de la promenade. Le promeneur ne peut pas être perdu, ni dans l'espace, ni dans lui-même. Or, la valeur symbolique du portrait de l'enfant est lourde de sens ici : Claude s'est perdu dans lui-même à vouloir rendre visible sa perception la plus intime de ce qui lui était le plus personnel. D'où cette ignorance du public quant à la valeur de son œuvre. Comme tous nos exemples précédents, la fatigue du personnage est d'abord celle d'un manque de repères, externes comme internes. Le monde a changé, en un temps court, et cela a suffi à briser les destinées ; et Claude ne s'en rend pas compte. Par ce bref passage, on voit que *L'Œuvre* est aussi un roman du Temps ; temps court du paradigme de l'art, temps court de la mode, temps court de la foule, temps accéléré de la ville, temps bref de la vie d'un enfant, temps si long et si court d'une agonie infantile, temps instantané du suicide de l'artiste à la fin du roman.

5. La promenade, ignorance du familier.

Cet épisode du tableau dans le roman de Zola – à valeur allégorique – nous permet de revenir à notre exposition russe. Parmi les *Tableaux d'une exposition*, il est en un qui attire notre attention : la troisième pièce, intitulée *Tuileries*. Ce bref morceau serait la transposition musicale d'un tableau représentant une Promenade au jardin des Tuileries. Or, l'œuvre musicale se déroule censément à Moscou, et ce tableau en joute d'autres, qui n'ont aucun rapport avec Paris. Chaque tableau offre l'opportunité d'un moment pittoresque où le spectateur peut être

²⁹ Zola, Émile, *L'Œuvre*, *op. cit.* chap. X, pp.321-335.

transporté ailleurs. L'exposition compte même sur ces multiples voyages immobiles, à travers soi, que permettrait l'œuvre d'art. On rejoindrait là l'expérience proustienne de l'Art, qui trouve une de ses origines dans la rencontre amoureuse lors d'une promenade, entre le Narrateur et Gilberte³⁰. Cette expérience esthétique, qui suppose un moment contemplatif de la promenade, permet de faire oublier le temps présent, afin de nous placer dans un temps autre : temps de l'intériorité, temps du souvenir dans une perspective proustienne ou stendhalienne. La promenade offre le privilège d'une pause propre au romanesque, dans un temps de loisir à valeur plutôt informative.

Or, avec « Tuileries », nous sommes confrontés à trois éléments. D'abord, le jardin des Tuileries est représenté par un peintre russe, confirmant la thèse d'un artiste qui trouverait son inspiration au jardin public, pour reprendre le livre *Paradis Ordinaires* d'Emmanuel Pernoud³¹ : le paysage présente un intérêt à être représenté. Ensuite, le fait qu'un peintre russe, qui a passé un peu de temps en France, représente comme moment marquant de son passage à Paris le jardin des Tuileries est significatif : c'est là l'indice d'une pratique, du succès d'un lieu, et d'un paysage devenu familier, et donc largement fréquenté. Le peintre, probablement bohème, était un habitué de cet espace public, et montre bien par-là l'importance de ces espaces verdoyants, devenus accessibles à n'importe qui. Enfin, l'ensemble de la pièce atteste d'une certaine douceur dans l'illustration de la promenade publique : celle-ci n'est nullement ponctuée d'à-coups, de ruptures ; elle est jouée sur un mode majeur sur un tempo régulier, pour ne pas dire répétitif, qui souligne le rythme soutenu d'une marche aux Tuileries : la partition fonctionne par boucles, qui s'emballent à la fin du deuxième mouvement. La musique mime un espace eurhythmique, miroir de la marche collective. La « dispute des enfants », qui intervient à la fin de la pièce, assure la fonction narrative du tableau : ce qui est donné à voir n'est pas seulement un paysage, mais un « drame », une action. Ainsi le jardin public n'est-il pas seulement un lieu esthétique, il forme un petit théâtre de la sociabilité moderne.

Ces représentations spécifiques, que Moussorgski retranscrit par la musique, témoignent de cette dimension intime, subjective, familière de la promenade pour les individus. Ce sont lors de promenades que se construisent des souvenirs précieux, et ce n'est qu'à l'instant de leur perte que ceux-ci révèlent tout leur prix. Il y a donc une évidence : la promenade n'est pas seulement l'expérience d'un lieu, et elle n'est pas seulement l'expérience de soi. Elle est plutôt l'expérience d'une cécité ou d'une surdité à soi-même : dans le confort de l'habitude qu'elle

³⁰ Proust, Marcel, *Du Côté de chez Swann*, « Combray », ed. Clarac et Ferré, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, pp.140-141.

³¹ Pernoud, Emmanuel, *Paradis Ordinaires*, *op. cit.*

contient, la promenade est à considérer définitivement comme un refuge pour l'individu. Mais un refuge problématique, car il révèle, malgré lui, la norme de classe à laquelle celui-ci tente de correspondre : la promenade est donc ce moment étrange où s'accomplit l'*habitus* d'un individu, en même temps qu'il est un temps de pause par rapport à cette norme sociale intériorisée. Elle forme le lieu d'une tension, que nous espérons avoir su illustrer à travers nos différents exemples.

*

* *

L'historien nous pardonnera de n'avoir pas su accentuer nos recherches sur les différents rites et usages de la promenade urbaine : nous nous sommes fiés, avant tout, à des représentations littéraires qui faisaient l'économie de ces détails. De même, le critique littéraire nous excusera de n'avoir pas travaillé davantage la dimension « formelle » des épisodes de promenade, dans une perspective sociopoétique : il nous semble que le genre romanesque, ainsi que notre démarche d'analyse, se distinguaient en cela de la sociopoétique que nous ne sommes pas convenu d'une écriture formelle propre à l'épisode de promenade, qui s'est révélé finalement très disparate sous la forme romanesque. Si, assurément, notre démarche s'approche de la sociopoétique, en ce sens que nous avons considéré la pratique sociale de la promenade comme partie prenante de la création littéraire, il nous semble cependant difficile de conclure à une « poétique » de la promenade à proprement parler. Les critères, ou modes de représentation de la promenade dans le roman nous rapprochent davantage de la sociocritique, en ce sens que nos études rendaient compte de la capacité d'invention des écrivains à l'égard du monde social auquel ils appartenaient.

À partir de la création des espaces verdoyants, contemporains aux grands travaux haussmanniens, notre travail a tenté de montrer comment les écrivains sont à la fois les sondeurs des métamorphoses de la ville et de ses pratiques, en même temps que ses critiques les plus pertinents. Nous avons relevé la teneur de cette critique, souvent virulente, tout en montrant que celle-ci était finalement minoritaire : à l'inverse d'une idée aujourd'hui plutôt établie, le renouveau de Paris a été chanté et loué, et un texte comme les *Boutades d'un promeneur* en est la preuve. À cette création du Paris nouveau correspond un style de vie majoritaire, celui de la bourgeoisie, qui impose une norme sociale et culturelle. Nous avons analysé les effets de cette norme par l'intermédiaire des formes de vie alternatives que les écrivains proposaient dans ce nouvel espace normatif élaboré de manière verticale par la Ville de Paris que les sont les

promenades publiques. Nous avons vu, finalement, que derrière chaque promenade, apparemment anodine, un enjeu existentiel majeur est en jeu : celui-d'« être soi-même », avant d'être « autrui » (Baudelaire, *Les Foules*³²) dans la capitale nouvelle.

Nous avons fait le choix, dans notre corpus, de ne nous attarder que sur des auteurs canoniques, considérés comme les principaux romanciers de la période : Flaubert, les Goncourt Zola, Maupassant. Ce choix était justifié pour deux raisons : leur démarche littéraire, que l'on associe aujourd'hui au réalisme, au sens large ; et la constance d'un type de personnage : l'artiste (en état ou en puissance) maladif qui ne parvient pas à s'adapter au monde. Nous avons pu analyser cette tentative de la littérature dite « naturaliste » d'analyser non seulement le rapport de l'individu à son milieu, mais surtout la capacité d'adaptation de celui-ci. Et nous avons tenté d'afficher la sensibilité de ces romanciers au caractère dynamique des métamorphoses de la ville sur la personnalité de leurs héros de roman, en particulier dans *Manette Salomon*, *L'Éducation sentimentale*, *L'Œuvre*, *Notre Cœur*. Cet écart entre la métamorphose d'un milieu et l'impossible adaptation du héros de roman nous a amené à nous interroger sur trois choses.

D'abord, d'un point de vue culturel, en quoi ces héros marquent-ils ce que le sociologue Hartmut Rosa a analysé comme une « crise de la résonance »³³, c'est-à-dire l'inaptitude constitutive de l'individu moderne à pouvoir vivre pour lui-même dans la société moderne, et à trouver un sens à son existence ? Nos différents héros se sont révélés incapables de résister à la force de la ville et à son rythme. La plupart d'entre eux, s'ils n'ont un destin tragique, ont un destin médiocre ou incertain, celui du cimetière de leurs illusions. Ils ont tous été les révélateurs d'une crise existentielle, dont la multiplication tend à devenir, presque, par l'analyse romanesque, un « fait social total », c'est-à-dire l'analyse d'un malaise de l'individu urbain dans la ville nouvelle.

Si les travaux ne sont pas nécessairement critiqués, cette phase d'aliénation caractéristique des grandes villes était cependant à sonder dans l'ensemble de notre travail. Cela nous a permis, d'un point de vue historique, de voir en quoi nos romanciers sont les témoins de l'uniformisation progressive des modes de vie, marquant de plus en plus les êtres différents sous le sceau de la marginalité, avec les sous-entendus moraux que cela présuppose : la trajectoire de la bohème artistique, dont plusieurs romans font le portrait, ainsi que la mise en

³² Baudelaire, *Le spleen de Paris*, « Les Foules », *La Passion des images*, *op. cit.*, p.1314

³³ Rosa, Hartmut, *Résonance*, *op. cit.*

avant du personnage du fonctionnaire, ou de l'employé, comme personnage normé inconscient de sa condition, ont été des révélateurs de cette uniformisation de la vie parisienne.

Enfin, d'un point de vue littéraire, nous avons vu que la promenade formait un *topos* littéraire à renouveler, d'un point de vue formel et rhétorique, pour mieux inscrire le lecteur dans l'expérience commune d'un lieu et d'une pratique qui lui sont familiers. Nous ne nous sommes pas forcément attardés sur les permanences formelles de l'épisode de promenade, mais nous avons cependant vu en quoi celle-ci, sur différents supports comme l'article journalistique, le poème en prose, le récit bref ou le roman, était toujours un moment qui travaillait l'intériorité, la psychologie du personnage par sa perception individuelle. Loin d'un simple épisode descriptif, la promenade s'est révélée être le théâtre d'une construction individuelle s'attardant sur les percepts du personnage. L'autre point, qui nous a intéressé, était de voir comment cette construction individuelle était élaborée à partir de l'expérience du romancier lui-même, en tant qu'individu, afin d'inscrire le lecteur comme horizon d'attente à partir de ses propres pratiques et de son quotidien, et non plus de son seul univers moral.

Nous avons étudié comment la littérature réaliste et naturaliste, en proposant des expériences d'individuation ratées, a essayé d'être le miroir d'une société pour le lecteur, en reproduisant non seulement son environnement, mais aussi les pratiques qui sont inscrites en lui, au plus intime de son corps. Par cette reproduction fidèle de la réalité subjective, c'est finalement la singularité de chaque lecteur que le roman moderne interroge.

Finalement, ce que redoutait Nerval au début de notre période s'est produit : il y a eu une uniformisation des promenades. Mais nous pouvons en être heureux : car la promenade, connotée positivement, comme pratique qui a déterminé l'aménagement spécifique d'un espace, est bien une pratique qui permet à chacun d'avoir un peu d'écoute à soi ; d'être pour soi. Ne retenir que le père Leras comme exemple serait exagéré... Et si nous avons tant insisté dessus, c'est pour décrire les mécanismes inconscients à l'œuvre dans une marche devenue si naturelle. Il faut plutôt garder à l'esprit le fait que cette pratique est, pour tous nos personnages, d'abord et avant tout, un plaisir de l'instant, dernier refuge face à l'agressivité du monde.

Nerval a très tôt associé la promenade au souvenir, afin de rappeler qu'il y a dans notre mémoire des éléments que seul notre corps peut retenir, que seule la promenade peut faire demeurer, faisant de nous-mêmes notre dernier refuge face à l'agressivité du monde. Philippe Jaccottet, décédé pendant la rédaction de ce travail, et qui en a été à l'origine, n'a cessé de consigner ses souvenirs dans ses carnets, à partir du moment où il a pu les rattacher à un lieu, qui lui serait familier. Qu'on nous permette de lui laisser les derniers mots de ce travail, où il a

su si justement redéfinir cette rencontre et cette surprise, conditions essentielles au déroulement idéal de la promenade :

Ainsi, sans que je l'eusse voulu ni cherché, c'était bien une patrie que je retrouvais par moment, et peut-être la plus légitime : un lieu qui m'ouvrait la magie profonde du Temps.³⁴

³⁴ Jaccottet, Philippe, *Paysages avec figures absentes*, *Œuvres*, éd. J-F Tappy (dir.), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2014, p.473.

Bibliographie

Corpus

Textes fictionnels

- Romans et récits.

Baudelaire, Charles, *Le Spleen de Paris*, ed. J.-L. Steinmetz, Paris, Librairie Générale Française, 2003.

Daudet, Alphonse, *Le Nabab*, Paris, Charpentier, 1878

Dujardin, Édouard, *Les Lauriers sont coupés*, ed. J.-P. Bertrand, Paris, GF-Flammarion, 2019.

Flaubert, Gustave :

- *Œuvres complètes*, t. III (1851-1862), édition sous la direction de C. Gothot-Mersch, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2013,
- *Madame Bovary*, ed. J. Neefs, Paris, Librairie Générale Française, 2019.
- *L'Éducation sentimentale*, ed. P.-M. de Biasi, Paris, Librairie Générale Française, 2002.
- *Bouvard et Pécuchet*, ed. C. Gothot-Mersch, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999.
- *Dictionnaire des idées reçues*, ed. A. Herschberg Pierrot, Paris, Librairie Générale Française 1997.

Goncourt (de), Edmond et Jules :

- *Manette Salomon*, ed. S. Champeau et A. Goetz, préface de M. Crouzet, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1996.
- *Charles Demailly*, ed. A. Wrona, Paris, GF-Flammarion, 2007.
- *Charles Demailly*, ed. J.-D. Wagneur et F. Cestor, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- *Germinie Lacerteux*, ed. E. Reverzy, Paris, Classiques Garnier, 2014.

Hugo, Victor, *Les Misérables*, ed. Maurice Allem, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1951.

Maupassant (de), Guy :

- *La Parure, et autres contes parisiens*, ed. M.-C. Bancquart, Classiques Garnier, Paris, 1984.
- *Romans*, ed. Louis Forestier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987.
- *Une Vie*, ed. A. Buisine, Paris, Librairie Générale Française, 1979.
- *Bel-Ami*, ed. J. Laurent, Paris, Librairie Générale Française, 1979.

- *Le Horla et autres contes fantastiques*, ed. M. Bury, Paris, Librairie Générale Française, 1979.

Nerval, Gérard (de), *Les filles du feu. Petits châteaux de Bohême. Promenades et souvenirs*, éd. M. Brix, Paris, Librairie générale française, 1999.

Proust, Marcel, *Du Côté de chez Swann*, « Combray », ed. Antoine Compagnon, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988.

Rousseau, Jean-Jacques :

- *Les Rêveries du Promeneur solitaire*, ed. M. Crogiez, Paris, Librairie Générale Française, 2001.
- *Les Rêveries du Promeneur solitaire*, ed. A. Grosrichard & F. Jacob, Paris, Classiques Garnier, coll. « Classiques Jaunes », 2018.

Sand, George :

- *Promenades autour d'un village*, Paris, Michel Lévy Frères, 1866.
- *Lettres d'un Voyageur à propos de botanique*, *Revue des Deux Mondes*, 2^e période, tome 75, 1868.

Zola, Émile :

« Les Rougon-Macquart, Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire » :

- *La Fortune des Rougon*, ed. G. Gengembre, Paris, Pocket, 1999.
- *La Curée*, ed. H. Mitterand, préface J. Borie, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1981.
- *Le Ventre de Paris*, ed. P. Hamon & M.-F. Azéma, introduction R. Abirached, Paris, Librairie Générale Française, 1997.
- *La Faute de l'Abbé Mouret*, ed. S. Guermès, Paris, Librairie Générale Française, 1998.
- *Une Page d'amour*, ed. Pierre Marotte, Paris, Librairie Générale Française, 1975.
- *Nana*, ed. H. Mitterand, Paris Gallimard, coll. « Folio Classique », 2002.
- *Pot-Bouille*, ed. M.-A. Voisin-Fougère, Paris, Librairie Générale Française, 1998.
- *Au Bonheur des Dames*, ed. S. Guermès, Paris, Librairie Générale Française, 1998.
- *L'Œuvre*, ed. H. Mitterand, préface B. Foucart, Paris Gallimard, coll. « Folio Classique », 1983.
- *L'Argent*, ed. Th. Ioos, préface P. Dehaye, Paris, Librairie Générale Française, 1985.

- Poésie.

Baudelaire, Charles, *La Passion des images, Œuvres choisies*, ed. H. Scepti, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2021.

Baudelaire, Charles, *Le Spleen de Paris*, ed. Jean-Luc Steinmetz, Paris, Librairie Générale Française, 2003.

Coppée, François, *Promenades et intérieurs*, « Au Lecteur », Paris, Lemerre, 1872.

Fontenay, Henri (de), *Boutades d'un promeneur dans Paris*, Paris, Laplace éditeur, 1867.

Hugo, Victor, *Les Feuilles d'automne*, éd. Franck Laurent, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Les Classiques de Poche », 2000.

La Poésie symboliste, anthologie, ed. J-M Sapet, Paris, Gallimard, «Folio plus classiques» 2014.

Laforge, Jules, *Les Complaintes et les premiers poèmes*, p.288, ed. de Pascal Pia, Gallimard, coll. « Poésie », Paris, 1979.

Le Fèvre Deumier, Jean, *Le Livre du Promeneur, ou les Mois et les jours*, Paris, Amyot, 1854.

Mikhael, Ephraïm, *Œuvres, Poésies*, ed. A. Lemerre, 1890.

Rimbaud, Arthur, *Œuvres complètes*, ed. A. Guyaux (dir.), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2009.

Sainte-Beuve, *Vie, Poésies et Pensées de Joseph Delorme*, ed. Anthony Glinoe et Jean-Pierre Bertrand, Paris, Bartillat, 2004.

Textes non fictionnels.

- Récits de voyages, chroniques, journaux intimes.

Ajalbert, Jean, *Les Types de Paris*, illustrations de Rafaelli, Paris, Edition du Figaro, Plon, 1889.

Ampère, Jean-Jacques, *Promenade en Amérique* {1856}, Michel Lévy, Paris, 1873.

Baudelaire, Charles, *Fusées, Mon cœur mis à nu, La Belgique déshabillée*, ed. A. Guyaux, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1986.

Flaubert, Gustave, *Correspondance*, choix de lettres établi par B. Masson, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1998.

Fleury, Maurice (de), *Introduction à la médecine de l'esprit*, Paris, Alcan, 1897.

Fournel, Victor, *Paris nouveau, Paris futur*, Paris, Lecoffre, 1865.

Goncourt (de), Edmond & Jules, *Journal, Mémoires de la Vie littéraire*, Bibliothèque Charpentier, 1891.

Hausmann, Eugène, *Mémoires*, T. I & II, Paris, Victor-Havard Éditeur, 1890.

Hugo, Victor, *Choses vues*, ed. Franck Laurent, Paris, Librairie Générale Française, 2013

Huysmans, Joris-Karl :

– « Promenade à l'exposition universelle », *Revue de l'Exposition Universelle de 1889*, Paris, L. Baschet, 1889.

– *La vierge noire de Paris. De Tout*, Paris, 1902.

Maupassant, Guy, *Chroniques*, Anthologie, textes choisis, présentés et annotés par Henri Mitterand, Librairie Générale Française, « La Pochothèque », 2008

Mercier, Louis-Sébastien, *Tableau de Paris {1781}*, Paris, La Découverte, 2006.

Rousseau, Jean-Jacques, *Confessions*, ed. B. Gagnebin et M. Raymond, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2009.

Potron, Charles, *Promenades et Rêveries*, Paris, Lemerre, 1875.

Reclus, Elisée, *Histoire d'un ruisseau {1890}*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2005.

Stendhal (Henry Beyle) :

– *Promenades dans Rome*, ed. V. del Litto, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1973.

– *Vie de Henry Brulard*, ed. F. Bercegol, Paris, Librairie Générale Française, 2013.

– *Salons*, Paris, Gallimard, coll. « Le Promeneur », 2002.

Vallès, Jules, *Le Tableau de Paris*, ed. M-C. Bancquart, Paris, éditions Messidor, 1989.

- Guides et écrits sur Paris.

A. B. C. *des Omnibus ou l'alphabet qui court les rues, mis en vers pour remiser les vingt-cinq voitures dans la mémoire*, 1856 (source Gallica)

Alphand, Jean-Charles Adolphe (dir.), *Les Promenades de Paris*, (2 vol), Paris, J. Rothschild, 1867-1873.

Bracke, François, *Indicateur-Bracke, Guide du voyageur promeneur, baigneur, touriste en France et à l'étranger*, Paris, Palis, 1862.

Darzens, *Nuits à Paris, Notes sur une ville, illustrées de cent croquis par A. Willette*, Paris, Dentu, 1889.

Ernouf, Alfred-Auguste (Baron), *L'Art des jardins. Parcs – jardins – promenades. Étude historique – principe de la composition des jardins – plantations. Décoration pittoresque et artistiques des parcs et jardins publics. Traité pratique et didactique par le baron Ernouf*, troisième édition, entièrement refondue avec le concours d'Adolphe Alphand, « Le service des Promenades à Paris », Paris, J. Rothschild, 1886.

Gautier, Théophile (dir.), *Paris et les Parisiens au XIX^e siècle, mœurs, arts et monuments*, Paris, Morizot, 1856.

Huit Jours à Paris, guide des étrangers et des promeneurs, Paris, Ledot Jeune Éditeurs, 1862.

Martin, Alexis, *Les étapes d'un touriste en France : Paris, promenades dans les 20 arrondissements*, Paris, Hennuyer Éditeur, 1890.

Ménard, René, *Les Curiosités artistiques de Paris, guide du promeneur*, Paris, Delagrave, 1878.

Mortemart de Boisse, François Jérôme Léonard de, *La Vie élégante à Paris*, p.318, Paris, Hachette et Cie, 1857.

Paris chez soi. Revue historique, monumentale et pittoresque de Paris ancien et moderne, par l'élite de la littérature contemporaine, Paul Boizard Éditeur, 1855.

Paris-Guide, par les principaux écrivains et artistes de la France, Paris, Librairie internationale / A. Lacroix / Verboeckhoven, 1867.

Ouvrages scientifiques et critiques.

Histoire

- Sur la promenade comme pratique.

Beck, Robert, « La promenade urbaine au XIX^e siècle », *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, vol. 116-2, no. 2, 2009, pp. 165-190.

Beck, Robert, « La place de la promenade dans les ego-documents du XIX^e siècle. L'exemple du journal d'un artisan bavarois. », *Fabula / Les colloques*, Écritures de la promenade (1750-1860), URL : <http://www.fabula.org/colloques/document7072.php>.

Bourdelle, Édouard, « Usages de la ville, usages du corps : *Les Promenades de Paris* d'Adolphe Alphand », *Arts et Savoirs*, 2021.

Cachin, Françoise, « Le Paysage du peintre », in. Nora, Pierre (dir), *Les Lieux de Mémoire*, « Paysages » {1986}, T. I., Gallimard, coll. « Quarto », Paris, 2013.

Charle, Christophe, Jeanpierre, Laurent, (dir.) *La Vie intellectuelle en France, des lendemains de la Révolution à 1914*, Le Seuil, Paris, 2016.

Duby, Georges et Ariès, Philippe, *Histoire de la vie privée*, t.4, Le Seuil, coll. « Points », 1988.

El Gammal, Jean. *Parcourir Paris du Second Empire à nos jours*. Nouvelle édition [en ligne]. Paris : Éditions de la Sorbonne, 2001.

Gros, Frédéric, *Marcher, Une philosophie*, Paris, Flammarion, coll. Champs « essais », 2009.

Larousse, Pierre, *Dictionnaire encyclopédique universel*, article « Promenade ».

Lefay, Sophie (dir.) *Se Promener au XVIIIe siècle, rituels et sociabilités*, Paris, Classiques Garnier, 2019.

Littérature, n°65, « Espaces et chemins », 1987.

Schelle, Karl Gottlob, *L'Art de se promener*, trad. de l'allemand par P. Deshusses, Payot/Rivages, Paris, 1990 (1802)

Solnit, Rebecca, *L'art de marcher*, trad. de l'américain par O. Bonis, Actes Sud, Arles, 2002.

Turcot, Laurent, *Le Promeneur à Paris au XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard – Le Promeneur, 2007.

- Sur l'avènement de la bourgeoisie au XIXe siècle.

Aprile, S., Lyon-Caen, Judith, *La bourgeoisie : mythes, identités, pratiques*, RHXIXes, 2007

Bancel, Nicolas, Blanchard, Pascal, Lemaire, Sandrine, « Ces zoos humains de la République coloniale », <https://www.monde-diplomatique.fr/1944>

Barjot, Dominique, Chaline, Jean-Pierre, Encrevé, André, *La France au XIXe siècle 1814-1914*, {1995}, Seconde Partie 1848-1914, « L'évolution démographique et sociale », 'le modèle bourgeois', pp. 366-370, PUF, 2008.

Brejon de Lavergnée, Matthieu, « Philanthropie et notabilité urbaine. L'itinéraire parisien d'Augustin Cochin (1823-1872) », *Histoire Urbaine*, n°52, pp.15-32, 2018/2.

Charpy, Manuel, « La bourgeoisie en portrait. Albums familiaux de photographies des années 1860-1914 », *Revue d'histoire du XIXe siècle* [En ligne], 34 | 2007, mis en ligne le 01 juin 2009

Charpy, Manuel, « L'ordre des choses. Sur quelques traits de la culture matérielle bourgeoise parisienne, 1830-1914 », *Revue d'histoire du XIXe siècle* [En ligne], 34 | 2007, mis en ligne le 01 juin 2009

Charpy, Manuel, « Les Ateliers d'artistes et leurs voisinages. Espaces et scènes urbaines des modes bourgeoises à Paris entre 1830 et 1914 », *Histoire Urbaine*, n°26, pp.43-68, 2009/3.

Corbin, Alain, *Le Miasme et la jonquille : l'odorat et l'imaginaire social, XVIII^e – XIX^e siècles*, Paris, Flammarion, « Champs », 1982.

Coutelet, Nathalie. « Les Folies-Bergère : une pornographie « select » », *Romantisme*, vol. 163, no. 1, 2014, pp. 111-124.

Daumard, Adeline, *Les Bourgeois et la bourgeoisie en France depuis 1815*, Paris, Aubier, 1987.

Galluzzo, Anthony, *La Fabrique du Consommateur, une histoire de la société marchande*, Paris, éditions Zones, 2020.

Lyon-Caen Judith, « Fabrique et usages de la bohème », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt* n°14, « Les Goncourt et la bohème », 2007, pp. 23-33.

Michon, Pascal, « Formes de vie bourgeoise à l'âge du capitalisme triomphant », *Sujet et Individu en Occident*, Paris, Rhuthmos, coll. « en ligne », 2013.

Rabault-Mazières, Isabelle, « Villégiature et formations des banlieues résidentielles, Paris au XIXe siècle », *Histoire Urbaine*, n°41, pp.63-82, 2014/3.

Rieger, Dietmar, « ‘Ce qu'on voit dans les rues de Paris’ : marginalités sociales et regards bourgeois », *Romantisme*, 1988, n°59. Marginalités. pp. 19-29.

Seigel, Jerrold, *Paris Bohème, Culture et politique aux marges de la vie bourgeoise, 1830-1930* {1986}, trad. Odette Guitard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Histoires », 1991.

Vigarello, Georges, *Le Sentiment de soi, Histoire de la perception du corps, XVIe-XXe siècle*, Le Seuil, coll. « L'Univers Historique », 2014.

- Sur les pratiques touristiques.

Bertho-Lavenir, Catherine, *La Roue et le stylo. Comment nous sommes devenus touristes*, Paris, Odile Jacob, 1999.

Charpy, Manuel, « Impossible quotidien ? les photographies de Paris au XIXe siècle, entre passé et projets », *Histoire urbaine*, 2016/2 n° 46, p. 31-64.

Corbin, Alain, *Le Territoire du vide. L'Occident et le désir du rivage, 1740-1840*, Paris, Aubier, 1990.

Corbin, Alain (dir.), *L'Avènement des Loisirs*, Paris, Aubier, 1995.

Corbin, Alain, « Temps des loisirs, espaces de la ville », *Histoire Urbaine* », n°1, pp.163-168, 2000/1.

Green, Nicholas, *The spectacle of Nature. Landscape and Bourgeois culture in Nineteenth- Century France*, Manchester, Manchester University Press, 1990.

Langlois, Gilles-Antoine, « 'Les Charmes de l'égalité'', éléments pour une urbanistique des loisirs publics à Paris de Louis XV à Louis-Philippe », *Histoire Urbaine*, n°1, pp. 7-24, 2000/1.

Nordman, Daniel, *Les Guides-Joanne, Ancêtres des Guides Bleus*, in. Nora, Pierre (dir), *Les Lieux de Mémoire*, « Paysages » {1986}, T. I., Gallimard, coll. « Quarto », Paris, 2013.

Manfredini, Julie, « Les émotions du touriste – le tourisme des sens », *Histoire urbaine*, 2019/1 n° 54, p. 101-119.

Revue *Histoire Urbaine*, n° 1, juin 2000, "Les loisirs et la ville : espaces, institutions, pratiques".

Stoskopf, Nicolas, « Deauville (1859-1875), une histoire d'entreprise », *Histoire Urbaine*, n°41, pp. 23-44, 2014/3.

Veblen, Thorstein, *Théorie de la classe de loisir*. Collection Tel (n° 27), Gallimard, Trad. de l'anglais (États-Unis) par Louis Évrard. Préface de Raymond Aron, 1970.

- Sur la création horticole et les espaces verdoyants.

Corbin, Alain, *L'Homme dans le Paysage*, Paris, Textuel, 2001.

Corbin, Alain, *La Douceur de l'ombre, l'arbre source d'émotions de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Flammarion, 2013.

Georgel, Chantal « La forêt de Fontainebleau : une nature monumentale, un monument naturel ? », *Perspective* [En ligne], 1 | 2017, mis en ligne le 31 décembre 2017.

Limido, Luisa, *L'Art des Jardins sous le Second Empire ; Jean-Pierre Barillet-Deschamps (1824-1873)*, Paris, Champ/Vallon, coll. « Pays/Paysage », 2002.

Pernoud, Emmanuel, *Paradis Ordinaires, l'artiste au jardin public*, Les Presses du Réel, Paris, 2013.

Rancière, Jacques, *Le Temps du Paysage*, Paris, La Fabrique, 2020.

Roger, Alain, *Court Traité du Paysage*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1997.

Roumagnou, Pierre-Benoît, *A City in Steps : Daily movements around Paris during the 17th and 18th Centuries*.

Santini Chiara et Limido Luisa, « Raison et Sentiment du Paysage urbain », Adolphe Alphand et son équipe, Conférence organisée dans le cadre du Colloque commémorant le bicentenaire d'Adolphe Alphand, disponible sur youtube : <https://www.youtube.com/watch?v=4DyX2Kfgymk>

Santini, Chiara, « ‘De la science et de l'Art du paysage urbain’ » dans *Les Promenades de Paris (1867-1873), traité de l'art des jardins publics* », *Jean-Charles-Adolphe Alphand et le rayonnement des parcs publics de l'école française du XIXe siècle*, p. 10, Actes de la Journée d'Études du 22 mars 2017, organisée par l'École du Breuil, Paris, 2017.

Santini, Chiara, *Adolphe Alphand et la construction du paysage de Paris*, Paris, Hermann, 2021.

- Sur les transformations de Paris.

Bailly, Émeline, « Les paysages urbains en mal d'émotions », *Carnets de géographes* [En ligne], n°9, 2016, mis en ligne le 30 novembre 2016.

Benjamin, Walter, *Paris, Capitale du XIXe siècle, le livre des passages*, Paris, Cerf, 1997.

Bocard, Hélène, « Photographie et mutations urbaines au XIXe siècle », *Histoire Urbaine*, n°46, pp.65-85, 2016/2.

Bourillon, Florence, Fourcaut, Annie (dir.), *Agrandir Paris 1860-1970*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2012.

Charle, Christophe, *Paris fin de siècle, culture et politique*, Paris, Editions du Seuil, 1998.

Charle Christophe, Roche, Denis (dir.), *Capitales culturelles, capitales symboliques, Paris et les expériences européennes XVIIIè-XXè siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2002.

Charle, Christophe (éd.), *Capitales européennes et rayonnement culturel XVIIIe-XXe siècles*, Paris, Editions rue d'Ulm, 2004.

Charle, Christophe, *Théâtres en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne*, Paris, Albin Michel, 2008.

Charle, Christophe (dir.), *Le temps des capitales culturelles XVIIIe-XXe siècle*, Seyssel, Champ Vallon, 2009.

Chevalier, Louis, *Montmartre, du plaisir et du crime*, préface Eric Hazan, Paris, La Fabrique éditions, 2016.

Clavel, Maïté. « Un ailleurs au sein de la ville. Le parc des Buttes-Chaumont », *Ethnologie française*, vol. 40, no. 4, 2010, pp. 609-621.

Compagnon, Antoine, *Les Chiffonniers de Paris*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Histoires », 2017.

Corbin, Alain, « Le Paris de Maxime du Camp », *Sociétés et Représentations*, n°17, pp.69-86, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2004.

Cueille, Sophie, « La Campagne à portée de jardin. L'apport des sociétés horticoles au XIXe siècle », *Histoire Urbaine*, n°8, pp.129-140, 2003/2.

Hazan, Éric, *L'Invention de Paris*, Paris, Le Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2002.

Hancock, Claire *Paris et Londres au XIXe siècle, Représentations dans les guides et récits de voyage*, Paris, CNRS éditions, 2003.

Hare, Geoffrey, « Alphonse Daudet et les nouveaux espaces verts parisiens. », [https://www.academia.edu/37714599/Alphonse Daudet et les nouveaux espaces verts parisiens](https://www.academia.edu/37714599/Alphonse_Daudet_et_les_nouveaux_espaces_verts_pariisiens)

Kalifa, Dominique, *Les Bas-Fonds, Histoire d'un imaginaire*, Paris, Le Seuil, coll. « L'Univers Historique », 2013.

Le Dantec, Jean-Pierre, « régulier, naturel ou sauvage, mais toujours artificiel », *Jardins*, Catalogue de l'exposition au Grand Palais, Paris, Éditions de la RMN, 2018, p.244.

Marchand, Bernard, *Paris, Histoire d'une ville, XIXe - XXe siècles*, Paris, Le Seuil, coll. « Points Histoire », 1993.

Marville, Charles, *Album du Vieux Paris (1865-1868)*, disponible en ligne - <http://vergue.com/pages/Catalogue-Marville-Vieux-Paris>

Picon, Antoine, « Nature et ingénierie : le Parc des Buttes-Chaumont », *Romantisme*, n°150, pp.35-49, Paris, Armand Colin, 2010/4.

Picon, Antoine, « La pensée sociale et politique des ingénieurs des Ponts et Chaussées », *Pour mémoire.*, Paris La Défense, Ministère de l'écologie du développement durable et de l'énergie Direction de la communication, Département Images et édition, 2016, [hal-01704020](https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01704020).

Pinon, Pierre, *Atlas du Paris haussmannien*, Paris, Parigramme, 2002.

Sangsue, Daniel, « Cimetières et fantômes », *Romantisme*, n°194, Paris, Armand Colin, 2021.

Santini, Chiara, « Construire le paysage de Paris. Alphand et ses équipes (1855-1891) », in. Michel Audouy, Jean-Pierre Le Dantec, Yann Nussaume, Chiara Santini (dir.), *Le Grand Pari(s) d'Alphand. Création et transmission d'un paysage urbain*, Paris, Éditions de La Villette, p. 32-49, 2018

Rabault-Mazières, Isabelle, « Villégiature et formation des banlieues résidentielles, Paris au XIXe siècle », *Histoire urbaine* 2014/3 n° 41, p. 63-82.

Sangsue, Daniel, « Cimetières et fantômes », *Romantisme*, n°194, Paris, Armand Colin, 2021.

Studeny, Christophe, *L'Invention de la vitesse, France, XVIIIe – XXe siècle*, Gallimard, « Bibliothèque des Histoires », Paris, 1995.

Valade, Pauline, « Sens et émotions dans la ville : des critères d'urbanité ? (XVIe-XXe siècles) », *Histoire Urbaine*, n°54, pp.5-18, 2019/1.

Vigarello, Georges, *Histoire des pratiques de santé*, Paris, Le Seuil, 1999.

Yon, Jean-Claude, *Le Second Empire, Politique, Société, Culture*, Paris, Armand Colin, coll. « Colin U. », 2012.

Sociologie, Philosophie, Anthropologie.

- Généralités

Adorno, Theodor W., *Minima Moralia, Réflexions sur la vie mutilée*, trad. E. Kaufholz et J-R Ladmiral, Paris, Payot et Rivages, 2003.

Augé, Marc, *Non-Lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Le Seuil, « La librairie du XXI^e siècle », 1992.

Benjamin, Walter, *Expérience et Pauvreté*, trad. Philippe Beck et Berndt Stiegler, Paris, Belin/Humensis, 1989.

Benjamin, Walter, *Œuvres III*, « Le Conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », trad. M. de Gandillac, revue par Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. Folio « Essais », 2000.

Bourdieu, Pierre, *Les Règles de l'art, genèse et structure du champ littéraire*, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Le Seuil, coll. Points "Essais", 1998.

Bourdieu, Pierre, *La Distinction, Critique sociale du Jugement*, Paris, Minuit, coll. « Le Sens Commun », 1979.

Durkheim, Émile, *Le Suicide : Étude de sociologie*, introduction de Serge Paugam, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige / Grands textes », 2007

Giddens, Anthony, *The Transformation of Intimacy. Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies*, Stanford University Press, 1992.

Goffman, Ervin, *La mise en scène de la vie quotidienne*, 2 tomes, Éditions de Minuit, coll. « Le Sens Commun », 1973.

Goffman, Ervin, *Stigmate, les usages sociaux des handicaps*, Les Éditions de Minuit, coll. « Le Sens Commun », 1975.

Hartog, François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, Coll. « La Librairie du XXIe siècle », 2003.

Illouz, Eva, *Pourquoi l'amour fait mal, l'expérience amoureuse dans la modernité*, trad. F. Joly, Paris, Le Seuil, coll. « La Couleur des idées », 2012.

Le Bon, Gustave, *Psychologie des Foules {1895}*, Paris, Flammarion, 2006.

Lyon-Caen, Judith, *La Griffé du Temps, ce que l'histoire peut dire de la littérature*, Paris, Gallimard, « NRF Essais », 2019.

Macé, Marielle, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, coll. Nrf « Essais », 2011.

Macé, Marielle, *Styles, Critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, coll. NRF Essais, 2016

Mauss, Marcel, *Les Techniques du corps*, Article originalement publié Journal de Psychologie, XXXII, n°3-4, 15 mars - 15 avril 1936 ; communication présentée à la Société de Psychologie le 17 mai 1934.

Michon, Pascal, « Logique de l'arythmie – Gabriel Tarde », *Rhuthmos*, 17 juillet 2010.

Nizet, Jean, *La Sociologie de Anthony Giddens*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2007.

Rosa, Hartmut, *Accélération, une critique sociale du temps*, trad. Didier Renault, Paris, La Découverte, 2011.

Rosa Hartmut, Scheverman, William (dir.) *High-Speed society, social acceleration, power and modernity*, The Pennsylvania University Press, 2009.

Rosa, Hartmut, *Résonance, une sociologie de la relation au monde*, trad. Sacha Zilberfarb & Sarah Raquillet, éditions La Découverte, Paris, 2018.

Rosa, Hartmut, *Rendre le monde indisponible*, trad. Olivier Mannoni, éditions La Découverte, Paris, 2020.

Sapiro, Gisèle (dir.), *Dictionnaire International Bourdieu*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Cultures et Sociétés », 2020.

Sennett, Richard, *Les Tyrannies de l'intimité* {1974}, trad. A. Berman et R. Folkman, Paris, Le Seuil, coll. « Points Essais », 2021.

Simmel, Georg, *Les Grandes villes et la vie de l'Esprit*, in. *Philosophie de la modernité*, 2. vol., Paris, Payot, 1990.

Yates, Frances. A., *The Art of memory* {1966}, in *Selected Works*, Vol. III, Routledge, London & New-York, 2007

Zawieja, Philippe, *Dictionnaire de la fatigue*. Librairie Droz, 2016.

- Sur la notion de « rythme ».

Blaise, Marie, Vaillant, Alain (dir.), *Rythmes, histoire, littérature, culture*, Montpellier, PULM, 2000.

Fixot, Anne-Marie, « le don est un rythme », Revue du *MAUSS*, n°36, 2010/2.

Mazade, Olivier, « La crise dans les parcours biographiques : un régime temporel spécifique ? », *Temporalités* [En ligne], 13 | 2011.

Meschonnic, Henri, *Critique du Rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, 1982.

Michon, Pascal, « rythme », Revue du *MAUSS*, n°25

Michon, Pascal, *Rythme, Pouvoir, Mondialisation*, Paris, Rhuthmos, coll. « Rythmologies », 2016.

Michon, Pascal, *Arythmie et Capitalisme, Georg Simmel*, Paris, Rhuthmos (en ligne).

Osmont, Robert, « Contribution à l'étude psychologique des *Rêveries du Promeneur solitaire*, la vie du souvenir, le rythme lyrique », *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau*, Tome 23, Genève, A. Jullien Éditeur, 1934

Schmitt, *Les Rythmes au Moyen-Age*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Histoires », 2018.

Simmel, Georg, « La signification de l'argent pour le rythme de vie », *Trivium* [En ligne], 9 | 2011, mis en ligne le 30 novembre 2011

Critique Littéraire.

- Généralités.

Barthes, Roland, *La Chambre claire, note sur la photographie*, Paris, Gallimard / Cahiers du cinéma, 1980.

Barthes, Roland, *La Préparation du roman, Cours au Collège de France, 1978-1979*, Paris, Le Seuil/Imec, 2003.

Beaulieu, Étienne, *L'Éclat du neutre. Études sur les cultures romantiques de la prose*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2019.

Bénichou, Paul, *Les Mages romantiques* {1988}, dans *Romantismes français*, II, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2004.

Bénichou, Paul, *L'École du désenchantement* {1992}, « Gérard de Nerval », in. *Romantismes Français*, T. II, Gallimard, coll. « Quarto », Paris, 2004.

Boeglin, Noémie *Représentations romanesques de la modernité parisienne dans le "Grand XIXème siècle"*, 1830-1913. Histoire. Université de Lyon, 2018.

Breton, André, *Manifestes du Surréalisme* {1924}, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1985.

Buisine, Alain, « Sociomimesis : physiologie du petit bourgeois », *Romantisme*, 1977

Charlier, Marie-Astrid, *Le Roman et les jours, Poétiques de la quotidienneté au XIXe siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2018.

Hamon, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.

Jouve, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.

Lejeune, Philippe, *Cher Écran*, Paris, Le Seuil, coll. « La Couleur de la vie », 2000

Lejeune, Philippe, *Je est un autre*, Le Seuil, 1978.

Marquer, Bertrand, « La « dernière souveraine de l'âge moderne » (G. Le Bon) : raisons d'agir en régime démocratique », *Fabula / Les colloques*, Raisons d'agir : les passions et les intérêts dans le roman français du XIXe siècle.

Millet, Claude *Le Romantisme. Du bouleversement des lettres dans la France postrévolutionnaire*, Paris, LGF, coll. « Références », 2007

Pachet, Pierre, *Les Baromètres de l'âme*, Paris, Le Bruit du Temps, 2015.

Proust, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, {1954}, Gallimard, coll. 'folio essais', 2005.

Rabaté, Dominique, *Gestes Lyriques*, Corti, « Les Essais », Paris, 2013.

Rabaté, Dominique, *La Passion de l'impossible, une histoire du récit au XXe siècle*, Corti, « Les Essais », Paris, 2019.

Rancière, Jacques, « Le Moment quelconque », *Les Bords de la Fiction*, Paris, Le Seuil, coll. « La Librairie du XXIe siècle », 2017.

Raymond, Marcel, *Romantisme et rêverie*, José Corti, Paris, 1978.

Reverzy, Éléonore, *Réalisme et Naturalisme (Anthologie)*, Paris, GF-Flammarion, coll. « Étonnants Classiques », 2002.

Starobinski, Jean, *L'Encre de la mélancolie*, Le Seuil, « La Librairie du XXIe siècle », 2012, Paris.

Thérenty, Marie-Eve. *La Littérature au quotidien, Poétiques journalistiques au XIXe siècle*, Paris, Le Seuil, 2007.

Trousseau, Raymond, *Défenseurs et adversaires de J.-J. Rousseau, d'Isabelle de Charrière à Charles Maurras*, Paris, Honoré Champion, 1995.

Vincent-Munnia, Nathalie, *Les Premiers poètes en prose : généalogie d'un genre dans la première moitié du XIXe siècle français*, Paris, Honoré Champion, 1996.

Vincent-Munnia, Nathalie, Bernard-Griffiths Simone, Pickering Robert, *Aux origines du poème en prose français (1750-1850)*, Paris, Honoré Champion, 2003.

- Sur la promenade littéraire.

Antoine, Philippe, *Quand le voyage devient promenade, écritures du voyage au temps du romantisme*, Presses Universitaires de la Sorbonne, 2011.

Benhamou, Noëlle, « La Promenade au Bois dans le roman du XIXe siècle », <https://serd.hypotheses.org/files/2018/08/Benhamou.pdf>.

Bouvet, Rachel, « La promenade littéraire, un dispositif pour des lecteurs en mouvement ». *Enjeux et société*, 6 (2), 109–140, Université de l'Ontario Français, Québec, 2019.

Castille, Jean-François, *Rêveries du Promeneurs Solitaire*, coll. « Clefs-Concours Khâgnes Littérature », Paris, Atlande, 2017.

Fabre, Juliette, Loubier, Pierre, Parmentier, Marie, *Promenade et flânerie : vers une poétique de l'essai entre les XVIIIe et XIXe siècles*, Presses Universitaires de Rennes, 2017.

Garreta, Anne F. (dir.), *Lectures des Rêveries*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1998.

Glaudes, Pierre, Louette, Jean-François, *L'essai*, coll. « Lettres Sup », « Théorie des Genres », Armand Colin, Paris, 2011.

- Guyot, Alain (dir.) ; Massol, Chantal (dir.). *Voyager en France au temps du romantisme : Poétique, esthétique, idéologie*. Nouvelle édition [en ligne]. Grenoble : UGA Éditions, 2003
- Lyon-Caen Boris. « L'énonciation piétonnière ». *Le boulevard au crible de l'Étude de moeurs (1821-1867), Romantisme*, 2006, n°134, « Les grands boulevards ». pp. 19-31.
- Macé, Marielle, *Le Temps de l'Essai*, Paris, Belin, coll. « L'extrême contemporain », 2005.
- Montandon, Alain, *Sociopoétique de la Promenade*, Presses Universitaires de Clermont-Ferrand, 1998.
- Poyet, Thierry. « 7. Le *Paris-Guide* de 1867 : politiques d'écrivains », Philippe Antoine éd., *La France en albums. (XIX^e-XXI^e siècles)*. Hermann, 2017, pp. 105-117.
- Rabaté, Dominique (dir.), *Modernités*, « L'invention du Solitaire », n°19, Presses Universitaires de Bordeaux, 2003.
- Raymond, Marcel, *Romantisme et rêverie*, Paris, José Corti, 1978.
- Revue *Le Globe*, revue genevoise de géographie, « Ville et Littérature : image et expériences des métropoles », T. 152, Genève, Société de Géographie de Genève, 2012.
- Sieburth Richard. Une idéologie du lisible : le phénomène des Physiologies, *Romantisme*, 1985, n°47, « Le livre et ses lectures », pp. 39-60
- Stiénon, Valérie, *La Littérature des physiologies. Sociopoétique d'un genre panoramique (1830-1845)*, Paris, Classiques Garnier, 2012.
- Stierle, Karlheinz, *La Capitale des Signes, Paris et son discours* {1993}, trad. Marianne Rocher-Jacquín, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 2001.
- Tripet, Arnaud, *La Rêverie Littéraire, Essai sur Rousseau*, Genève, Droz, 1979.
- Verdet, Corinne. « Introduction », *Paris-guide par les principaux écrivains et artistes de la France*, Paris, La Découverte, 1983, pp. 5-12.
- Werlé, Caroline, « La promenade initiatique dans la littérature suisse romande : *Voyages en Zigzag* (1844) de Rodolphe Töpffer », *Fabula / Les colloques*, Écritures de la promenade (1750-1860), URL : <http://www.fabula.org/colloques/document7076.php>, page consultée le 02 juillet 2022.
- Zanone, Damien, « Art de la mémoire et sens du passé. D'un usage des jardins chez Rousseau et Chateaubriand », in Charbonneau, Frédéric, Weerdt-Pilorge (de), Marie-Paule (dir.), *Le Passé composé. La mise en œuvre du passé dans la littérature factuelle (XVI^e-XIX^e siècles)*, Paris, Classiques Garnier, 2019.

- Sur Baudelaire.

Bourdelle, Édouard, « Du promeneur au flâneur, s'adapter à la ville nouvelle dans *Le Spleen de Paris* », *Fabula / Les colloques*, Écritures de la promenade (1750-1860), <http://www.fabula.org/colloques/document7082.php>.

Gouvard, Jean-Michel, « Le lyrisme dans *Le Spleen de Paris* ou comment être lyrique sans l'être », in Biglari, Amir, Watteyne, Nathalie (dir.), *Scènes d'énonciation de la poésie lyrique moderne. Approches critiques, repères historiques, perspectives culturelles*, p. 171-188.

Himy-Piéry, Laure, « De la valeur émotionnelle du lieu commun dans la poésie lyrique », in Biglari, Amir, Watteyne, Nathalie, (dir.), *Scènes d'énonciation de la poésie lyrique moderne. Approches critiques, repères historiques, perspectives culturelles*, p. 73-91

Macé, Marielle, « Baudelaire, une stylistique de l'existence », conférence au Collège de France, séminaire d'Antoine Compagnon.

Murphy, Steve, *Logiques du dernier Baudelaire, Lectures du Spleen de Paris* {2003}, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion Classiques Essais », 2007,

Nakaji, Yoshikazu, *Baudelaire et les formes poétiques*, Rennes, PUR, « La Licorne », 2008.

- Sur Flaubert.

Bem, Jeanne, « L'œil de Flaubert dans la ville moderne : retour sur quelques images captées dans *L'Éducation sentimentale* », *Flaubert* [En ligne], 19 | 2018.

Brombert, Victor, Lieu de l'idylle et lieu du bouleversement dans *L'Éducation sentimentale*, *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1971, n°23. pp. 277-284.

Brouillons de *Madame Bovary*, <https://www.bovary.fr>

Giraud, Sylvie, « *L'Éducation sentimentale*, Frédéric et Rosanette en forêt de Fontainebleau », *Flaubert* [En ligne], 19 | 2018, mis en ligne le 16 mars 2018.

Giraud, Sylvie, « Dans les pas de Flaubert en forêt de Fontainebleau », *Flaubert* [En ligne], Genèse, mis en ligne le 15 mai 2019.

Larroux, Guy, « Le récit plantigrade (sur *Madame Bovary*) », *Flaubert* [En ligne], 17 | 2017, mis en ligne le 26 juin 2017.

Leclerc, Yvan, *Madame Bovary au scalpel. Genèse, réception, critique*. Paris, Classiques Garnier, 2017.

Pellegrini, Florence, « Figuration, énumération, complétion : du descriptif », *Flaubert* [En ligne], 19 | 2018, mis en ligne le 12 mars 2018.

Raucy, Paul « Frédéric et Rosanette, février 48 », *Flaubert* [En ligne], 17 | 2017, mis en ligne le 26 juin 2017.

Richard, Jean-Pierre, *Littérature et Sensation, Stendhal Flaubert*, (1954), ed. Seuil, coll. Points "Essais", 1990, Paris.

Rousset, Jean, "Les fenêtres et la vue plongeante", in. "Madame Bovary ou le livre sur rien", *Forme et signification*, Corti, 1962, Paris, p. 123-133

Siamia Béatrice, « Une lecture de *l'Éducation Sentimentale* », *Littérature*, n°2, 1971. Littérature. Mai 1971. pp. 19-38

Travail de Flaubert, ed. Seuil, coll. Points « Essais », 2017, Paris

- Sur les Goncourt.

Champeau, Stéphanie, « Du *Journal* aux romans des Goncourt, le romanesque en question », *Romanesques Revue du Cercll / Roman & Romanesque*, n° 11, 2019, *Romanesque et écrits personnels : attraction, hybridation, résistance (XVIIe-XXIe siècles)*, p. 119-146

Cheminaud, Julie, « La vie morte de Charles Demailly », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt* n°20, « Le Roman de la jeune fille », 2013, pp. 149-162.

Cheminaud Julie. « Anatole et Coriolis : des peintres (malades) de la vie moderne », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt* n°21, « Manette Salomon », 2014, pp. 29-39, p.39

Crouzet, Michel, « Rhétorique du réel dans *Manette Salomon* », *Francofonia*, n°21 (Autunno 1991), pp.97-119.

Glinoyer, A. (2007). *Le Journal des Goncourt en 1857 : le règne paradoxal de la Bohème. Études françaises*, 43 (2), 59–72.

Jotham, Justine, *Le Spectacle et le spectaculaire chez les frères Goncourt : représentation de la société et création de soi*, thèse de littérature, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2015.

Robert Kopp, « Baudelaire et les Goncourt : deux définitions de la modernité », p. 167-176, in Jean-Louis Cabanès, Pierre-Jean Dufief, Robert Kopp, et al., *Les Goncourt dans leur siècle*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2005.

Vantine, Peter, « Au bord de la Seine avec les Goncourt », *Arborescences*, « La Seine littéraire au XIX^e siècle », n°8, 2018

Voisin-Fougère Marie-Ange, « Anatole ce héros », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n°21, « Manette Salomon », 2014, pp. 17-27

- Sur Nerval

Bayle, Corinne, *Broderies Nervaliennes*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

Bayle, Corinne (dir.), *Nerval et l'Autre*, Paris, Classiques Garnier, 2017.

Chamarat, Gabrielle, *Lucidité de Nerval* Paris, Classiques Garnier, 2019.

Pachet, Pierre, « Nerval et la perte du rêve », *Po&sie*, Paris, Belin, 1986

Park, Chang Hwa, *Nerval, écrivain voyageur : une nouvelle forme de voyage littéraire*, thèse de littérature, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2012.

- Sur Maupassant.

Bancquart, Marie-Claire, « Maupassant et Paris », *Revue d'Histoire Littéraire de la France (RHLF)*, 94^e année, N°5, « Maupassant », pp.793-799,

Bancquart, Marie-Claire, « Maupassant journaliste », *RHLF*, 1995

Campaignolle-Catel, Hélène. « Le journalisme de Maupassant et Mallarmé : discours et pratiques (1880-1890) », *Le Temps des médias*, vol. 14, no. 1, 2010, pp. 28-45.

Forestier, Louis. "Réflexions sur la ville chez Maupassant", Leclerc, Yvan, et Amélie Djourachkovitch. *Province-Paris. Topographie littéraire du XIX^e siècle*. Mont-Saint-Aignan : Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2000.

Greimas, Algirdas, Julien, *Maupassant, la sémiotique du texte : exercices pratiques*, Paris, Le Seuil, 1976.

Labouret, Mireille, « Notre Cœur, dernier avatar de "la femme sans cœur" », *Études Normandes* 43-2, 1994, pp. 49-58

Philippot, Didier, *Guy de Maupassant et l'affolant mystère de la vie. Essai sur l'œuvre fantastique*, Paris, Classiques Garnier, 2019.

Pierrot, Jean, Bailbé, Joseph-Marc, *Flaubert et Maupassant : Écrivains normands*. Mont-Saint-Aignan : Presses universitaires de Rouen et du Havre, 1981.

- Sur Stendhal.

Bourdenet, Xavier (dir.), Vanoosthuyse, François (dir.), *Enquêtes sur les Promenades dans Rome : « Façons de voir »*, Grenoble, UGA Éditions, 2011.

- Sur Zola.

Becker, Colette, Mitterrand, Henri, Leduc-Adine, Jean-Pierre, *Genèse, Structure et Style de La Curée*, Paris, SEDES, 1987.

Chalonge (de), Florence. « Espace, regard et perspectives. La promenade au bois de Boulogne dans *la Curée* d'Emile Zola », *Littérature*, n°65, 1987. « Espaces et chemins ». pp. 58-69

Lumbroso, Olivier, *Zola. La Plume et le Compas : La Construction de l'espace dans Les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Paris, Honoré Champion, 2004

Mourad, François-Marie, « Ruines et Vestiges dans *La Fortune des Rougon* », *Romantisme*, 2020/2, n°188, Paris, Armand Colin, 2020.

N'guessan Larroux, Béatrice, « Par où commencer ? Sur l'entrée en fiction de *L'Argent* », *Littératures* [En ligne], 64 | 2011, mis en ligne le 03 août 2016. URL : <http://journals.openedition.org/litteratures/503>.

Solda, Pierre, « Zola et l'haussmannisation de Paris », *Eidôlon*, « Paysages urbains, de 1830 à nos jours », p.95-108, <https://books.openedition.org/pub/28963?lang=en>.

Teboul, Annabelle, *Le polymorphisme du héros réaliste-naturaliste chez Balzac, Flaubert, Maupassant et Zola ou le parcours initiatique d'un être oxymorique*. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2012.

Terashima, Miyuki, *Le discours de 'l'intime' dans les 'Rougon-Macquart': Étude d'une trilogie romanesque : la Joie de vivre, L'Œuvre, Le Docteur Pascal*. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2011.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	p. 6
1. La promenade, un dialogue avec soi-même ?	p.11
2. Le romantisme en marche, ou Jean-Jacques comme modèle.....	p.15
3. La promenade : tentative de définition.....	p.16
4. Fonctions sociales de la promenade.....	p.20
5. Résonance et arthmie.....	p.22
6. La nécessité du paysage.....	p.27
7. Construire le paysage de Paris : le mandat d'Alphand.....	p.28
8. La promenade, outil littéraire.....	p.30
9. « Aller au fond de l'âme » ³⁵ des individus.....	p.33
I. « Prendre son temps » : la ritualisation d'un loisir - contextualisation historique	p.36
1. <u>Un changement de pratiques : la fin d'une pratique aristocratique</u>	p.37
1.1. Le modèle rousseauiste : isolement et remémoration....	p.37
1.2. <i>Une Vie</i>	p.40
1.2.1. Les promenades conventionnelles.....	p.40
1.2.2. Un code à détourner ?	p.42
1.2.3. Une impossible solitude ?	p.43
1.3. <i>Madame Bovary</i>	p.45
1.3.1. La promenade comme exclusion.....	p.45
1.3.2. L'autarcie aristocrate.....	p.47
1.4. Philosophie du promeneur – Être soi-même, à l'écart des autres ?	p.48
2. <u>L'embourgeoisement et l'uniformisation d'une pratique</u>	p.50
2.1. Le modèle stendhalien.....	p.50
2.2. <i>Les Promenades dans Rome</i>	p.51
2.2.1. Un manuel d'éducation sensible ?	p.51
2.2.2. La promenade, gardienne du temps perdu ?	p.53
2.2.3. Voir Rome, sentir Rome : comprendre la ville.	p.55
2.2.4. Un exercice d'écriture nouveau : métamorphoses du Grand Tour.	p.57
2.3. <i>Vie de Henry Brulard</i>	p.58
2.3.1. Promenade et autobiographie.....	p.58
2.3.2. Le bonheur du paysage : une occasion de se connaître.....	p.60
2.4. Philosophie du promeneur – les lieux définissent l'être.	p.66
3. <u>Les nouvelles promenades urbaines, et l'observation mondaine</u>	p.67

³⁵ Flaubert, lettre à George Sand, *Correspondance*, Pléiade, t. IV p. 1000.

3.1. Mercier et <i>Le Tableau de Paris</i> : traces d'un modèle.	p.67
3.2. Les grands travaux haussmanniens : l'avènement urbain de la bourgeoisie.....	p.70
3.3. Les espaces verdoyants, révélations d'un nouveau cadastre social.	p.74
3.4. Philosophie du promeneur – Paris, « capitale des signes » (Stierle) ?	p.76
4. <u>L'acculturation progressive des pratiques</u>	p.77
4.1. Sécurité, Familiarité.....	p.78
4.2. L'expérience de l'étrangeté en promenade : la « création » du pittoresque.....	p.80
4.3. Un paysage uniformisé.....	p.86
4.3.1.Se retrouver : une stratégie littéraire.	p.90
4.3.2.L'impossible uniformisation des expériences.	p.91
5. <u>Une société nouvelle : s'observer soi-même, observer les autres</u>	p.92
6. <u>Un nouvel ordre du monde ? les nouveaux rythmes de vie parisiens</u>	p.99
6.1. Une accélération technique aux conséquences existentielles.....	p.99
6.1.1. À <i>Cheval</i> , Maupassant.....	p.100
6.1.1.1. Le déphasage face à l'accélération du monde.....	p.100
6.1.1.2. La promenade, un espace polyrythmique.....	p.102
6.1.1.3. Un nouveau rapport au travail et au loisir.....	p.105
6.2. La réduction du monde physique.....	p.106
6.3. Un espace à consommer.....	p.109
6.4. Le grand magasin : un espace où se promener, un espace où consommer.....	p.111
II. « Se donner le temps » : nouvelles modalités du regard	p.118
1. <u><i>Paris-Guide</i>, l'encyclopédie parisienne, par des Parisiens, pour des Parisiens</u>	p.119
1.1. Une préface pour l'éternité.....	p.122
1.2. Paris, encyclopédie urbaine des savoirs.....	p.125
1.3. Une normalisation des sentiments ?	p.130
1.4. Une intimité collective ?	p.134
2. <u>« les temps changent » : la création d'un Paris pittoresque</u>	p.135
2.1. Le bois de Boulogne.....	p.136
2.1.1.Le bois de Boulogne : un aménagement pour l'Histoire.....	p.136
2.1.2.Le bois de Boulogne : un aménagement spectaculaire.....	p.140
2.2. Les Buttes Chaumont.....	p.143
2.2.1.Un espace verdoyant à la gloire du progrès.....	p.143
2.2.2.Impressionner pour élever : le spectaculaire moral.....	p.146
2.3. La violence sociale d'un paysage bourgeois ?	p.147
2.4. Un paysage nouveau pour effacer l'Histoire ?	p.150
2.5. « S'approprier » la ville.	p.152

3.	<u>Une littérature de promenade : le guide parisien, à l'usage du piéton</u>	p.154
3.1.	Le guide, un « genre » panoramique.....	p.155
3.2.	Une littérature singulière pour un public commun	p.157
3.3.	L'affirmation du « paysage parisien »	p.161
3.4.	La Bourse comme monument : analyse de <i>L'Argent</i>	p.164
3.5.	Le romancier, guide de Paris ?.....	p.171
4.	<u>Une littérature de promeneur : le journal intime</u>	p.174
4.1.	Une littérature de point de vue.....	p.176
4.2.	Une intimité distinctive.	p.178
4.3.	La révélation d'un style de vie.....	p.181
5.	<u>Une littérature en promenade : l'article journalistique</u>	p.185
5.1.	Révéler au lecteur ses habitudes et son style.....	p.185
5.2.	« Madeleine-Bastille » : parodie de promenade ?	p.187
5.3.	« Au Muséum d'Histoire naturelle » : la promenade comme expérimentation littéraire... ..	p.192
6.	<u>La promenade, révélatrice de l'<i>habitus</i> du lecteur et de l'auteur</u>	p.199
6.1.	La « promenade » de <i>Germinie Lacerteux</i>	p.200
6.2.	L'habitude de la marche.....	p.201
6.3.	L'itinéraire et le pittoresque.....	p.202
6.4.	L'envers du sublime.....	p.203
6.5.	De la rêverie à l'hallucination.....	p.204
7.	<u>La promenade, <i>topos</i> littéraire à défaire ?</u>	p.205
7.1.	« Une Charogne » : le renversement du pittoresque.....	p.205
7.2.	Un poème de promenade ?	p.206
7.3.	L'oubli de la ville ?	p.210
III.	« Vivre avec son temps », la promenade comme espace de subjectivation	p.215
1.	<u>L'urbanité : nouvelle définition</u>	p.216
1.1.	L'étanchéité des mondes sociaux.....	p.217
1.2.	Une nécessaire neutralité urbaine.....	p.220
1.3.	Un monde arythmique.....	p.222
1.4.	Un monde blasé.....	p.225
1.5.	La foule.....	p.228
1.5.1.	Une menace pour la société.	p.230
1.5.2.	Caractéristiques.	p.232
1.5.3.	Un défi à la représentation littéraire.....	p.233
1.5.4.	Une dissolution de l'individu.	p.237

1.6.	Le renouvellement d'un topos littéraire.....	p.241
1.6.1.	<i>La Parure</i> , reconnaître sa classe.....	p.241
1.6.2.	Le piège des conventions : authenticité et théâtralité.....	p.244
1.7.	Le risque de la perte ?	p.245
2.	<u>Se retrouver : un enjeu dans la promenade urbaine</u>	p.247
2.1.	Baudelaire, saturations de la ville.....	p.247
2.1.1.	L'élaboration d'une marginalité.....	p.249
2.1.2.	Un « éclair de résonance » : la passante.....	p.251
2.1.3.	L'impossible expérience de soi ?	p.253
2.2.	Les crépuscules : le temps imposé, le travail cadencé, l'impossibilité de se retrouver.....	p.255
3.	<u>Retrouver son prochain : l'expérience amoureuse dans la ville nouvelle</u>	p.259
3.1.	Renouveler le <i>topos</i>	p.259
3.1.1.	<i>Au Bonheur des Dames</i> , la vraie rencontre aux Tuileries.....	p.260
3.1.2.	L'urbanité naturalisée.....	p.262
3.1.3.	Eurythmie du couple.	p.264
3.1.4.	Un coup de foudre pleinement romanesque.....	p.266
4.	<u>Se perdre en soi-même : la promenade comme refuge</u>	p.268
4.1.	Du « vide au cœur de la plénitude » à la « plénitude née du vide »	p.268
4.2.	Se marginaliser pour s'approprier la ville ?	p.270
4.3.	L'uniformisation des styles de vie.....	p.273
4.3.1.	Une promenade prescriptive.....	p.273
4.3.2.	<i>Menuet</i> , Maupassant : l'impossible adaptation au nouveau monde.....	p.274
4.3.3.	Nouvel espace pour nouvelles mœurs : la promenade définit les lieux.....	p.281
4.3.4.	Les trois axes de la résonance.....	p.286
5.	<u>L'ignorance de soi</u>	p.287
5.1.	Les maladifs : les malades de la grande ville.....	p.287
5.2.	Portrait de l'écrivain en médecin.....	p.289
5.3.	Actifs et maladifs.....	p.290
5.3.1.	<i>Manette Salomon</i> : « les deux peintres (malades) de la vie moderne »	p.291
5.3.2.	<i>L'Œuvre</i> : Paris hors de la ville.....	p.292
5.3.2.1.	Paris.....	p.292
5.3.2.2.	Extension du domaine de la ville.....	p.294
6.	<u>Une révolution de l'intimité</u>	p.295
6.1.	Un Moi vulnérable.....	p.295
6.2.	La promenade, une épreuve de soi face au monde.....	p.297
6.3.	Correspondre aux fictions préétablies : s'inventer une vie.....	p.299
6.4.	Être à l'écoute de soi.....	p.300

7.	<u>La littérature, laboratoire de la vie intérieure ?</u>	p.303
7.1.	Le flux de conscience : la nervosité continue de l'espace extérieur.....	p.303
7.2.	Le personnage fantastique chez Maupassant : l'intensité de la vie nerveuse.....	p.305
7.3.	<i>Le Horla</i> , la nécessité d'un rituel.....	p.307
7.3.1.	Analyse comparée des deux versions.....	p.308
7.3.2.	La progression dans la folie : l'épisode d'extase.....	p.309
7.3.3.	La progression dans la folie : un épisode de rencontre.....	p.310
7.4.	La promenade, un épisode à sensations.....	p.312
8.	<u>Un épisode négatif : l'isolement nécessaire du personnage face au monde.</u>	p.313
IV.	« Critiquer son temps » : rendre lisible l'espace.	p.316
1.	<u>Promenades romanesques : typologie des espaces de promenades urbaines dans le roman réaliste et naturaliste.</u>	p.317
1.1.	Les promenades urbaines dans le roman.....	p.317
1.2.	Usages littéraires de la promenade.....	p.320
2.	<u>Nerval, du voyageur au promeneur, <i>Promenades et Souvenirs</i>, 1855.</u>	p.322
3.	<u>Baudelaire, une identité de papier ? « Le Joueur Généreux », 1864.</u>	p.339
4.	<u>Le personnage problématique en son milieu : les Goncourt, <i>Manette Salomon</i>, 1867.</u>	p.348
5.	<u>Se promener pour se fuir soi-même : Flaubert, <i>L'Éducation sentimentale</i>, 1869.</u>	p.367
6.	<u>La promenade comme tentative d'appropriation de l'espace : Zola, <i>L'Œuvre</i>, 1886.</u>	p.382
7.	<u>La conscience problématique d'un rituel : Maupassant, <i>Notre Cœur</i>, 1893.</u>	p.395
	Conclusion générale	p.419
1.	L'usage détermine la promenade.....	p.420
2.	Un « moment quelconque »	p.424
3.	Le parisianisme de la promenade urbaine.....	p.429
4.	Une mise à l'épreuve de soi.....	p.432
5.	La promenade, ignorance du familier.....	p.436
	Bibliographie.	p.442