

Paris-moissons, Paris-moteur : métamorphoses de l'espace urbain dans *Paris* de Zola

Maxime Goergen



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/bcrfj/7445>

ISSN : 2075-5287

Éditeur

Centre de recherche français de Jérusalem

Référence électronique

Maxime Goergen, « Paris-moissons, Paris-moteur : métamorphoses de l'espace urbain dans *Paris* de Zola », *Bulletin du Centre de recherche français à Jérusalem* [En ligne], 26 | 2015, mis en ligne le 27 mars 2016, Consulté le 21 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/bcrfj/7445>

Ce document a été généré automatiquement le 21 avril 2019.

© Bulletin du Centre de recherche français à Jérusalem

Paris-moissons, Paris-moteur : métamorphoses de l'espace urbain dans *Paris* de Zola

Maxime Goergen

- ¹ *Paris* reste l'un des plus méconnus des romans de Zola. Entre les classiques scolaires que sont devenus la plupart des volumes des Rougon-Macquart et l'oubli presque unanime dans lequel est tombé le cycle final des *Quatre évangiles* (qui, en 2016, ne sont toujours pas disponibles dans une réédition de poche grand public !), la série des *Trois villes* — *Lourdes*, *Rome* et *Paris* — a une place un peu particulière : elle se trouve en quelque sorte dans les limbes d'une lente réhabilitation, ces œuvres ayant depuis la fin des années 1990 fait l'objet d'une réédition dans la collection de poche « Folio », chez Gallimard¹. On peut s'étonner en particulier du peu d'intérêt porté à *Paris*, troisième roman de la série : d'abord parce que, publié en 1898, il s'agit du roman qui permet au plus près de comprendre l'engagement de Zola pour la cause de Dreyfus, son rapport à la politique en général, au socialisme en particulier² ; mais aussi, et c'est la perspective qui sera ici adoptée, parce que ce roman est une inestimable illustration des changements qui affectent, à l'extrémité du XIX^e siècle, la représentation littéraire de l'espace urbain. On assiste avec *Paris*, ce sera notre hypothèse dans ces pages, à l'épuisement d'un certain discours romantique sur la ville, dont les Rougon-Macquart sont encore largement tributaires. Zola va désormais donner à Paris une place centrale dans les encycliques de pédagogie progressiste que sont les *Trois villes* et des *Quatre évangiles*, ce qui implique une étonnante abstractisation de l'espace urbain : de ville concrète, géographiquement et socialement délimitée, avec ses quartiers foisonnants et divers demandant à être déchiffrés, Paris devient en effet ville-principe, lieu-clé du progrès en marche. C'est-à-dire qu'elle est *potentiellement partout*, et peut-être d'autant plus fidèle à son principe d'universalité qu'elle dépasse ses propres frontières : on peut dire avec certitude que chez Zola Paris n'est plus dans *Paris*...
- ² C'est le mouvement qui mène à cette assimilation de la ville à la pédagogie du progrès, et finalement à la tentation de son effacement, que notre travail va explorer. Nous mettrons

l'accent, en particulier, sur les points suivants : 1. l'instauration d'une relation intertextuelle critique avec une représentation littéraire de Paris considérée comme dépassée (à commencer par celle que les romans de Zola lui-même ont contribué à construire) ; 2. l'assimilation de l'espace géographique de la ville à l'idée de progrès ; 3. la tentative, à travers deux champs lexicaux privilégiés — celui de la végétation et celui de la machine — d'incorporer le discours sur la ville dans ceux, plus englobants, de la nature et de la science ; 4. à travers cet ancrage métaphorique dans le *naturel* et le *scientifique*, la désolidarisation finale de l'espace urbain parisien et du principe de progrès dont il est la promesse, de sorte que celui-ci relève désormais d'une expérience cognitive et sensible universalisable.

Dépasser le Paris des *Rougon-Macquart*

- 3 Pour comprendre ce mouvement d'*abstractisation* et d'*universalisation*, il nous faut revenir aux Rougon-Macquart. C'est à Paris, on le sait, que se déroule l'action de onze des vingt romans du cycle : en 1898, à la publication du roman éponyme qu'il lui consacre, Paris est donc chez Zola l'interface centrale d'un univers romanesque, où il constitue le lieu privilégié de toute expérimentation, le milieu réactionnel idéal, celui où sont réunies de manière exemplaire les conditions rendant possible l'observation d'une transformation — au sens chimique du terme — des êtres et des choses. Dès les premiers grands romans mettant Paris en scène, un champ lexical s'impose d'ailleurs pour définir la ville, que Zola emprunte tout naturellement aux sciences de la matière : les trois comparants privilégiés sont ceux du creuset, de l'alambic, et de la cuve.
- 4 C'est à partir de *La Curée*³, deuxième volume du cycle, que le discours sur la ville dans les Rougon-Macquart prend sa consistance et fixe son vocabulaire. Saccard, toisant Paris du sommet des buttes Montmartre, anticipe avec exaltation les percées d'Hausmann : « Plus d'un quartier va fondre, et il restera de l'or aux doigts des gens qui chaufferont et remueront la cuve ».⁴ Dans cette vision fantasmatique, la ville se fait flambée d'or ; toute stabilité référentielle finit par s'effacer dans l'inexorable mouvement qu'est celui de la spéculation immobilière et financière, qui va bientôt transformer du tout au tout l'espace urbain. Il apparaît donc très tôt dans les Rougon-Macquart que Paris, espace permettant et suscitant les métamorphoses, est lui-même variable et ductile, et que sa stabilité référentielle est aussi peu assurée que celle des personnages qui l'habitent. Ainsi apparaît d'emblée une problématique centrale dans la représentation de la ville, que renforceront les autres romans du cycle — qu'on pense à *Nana*, à *L'Assommoir* ou *Au Bonheur des dames* : Paris, espace privilégié de l'action romanesque, est aussi un espace extrêmement instable, menacé par son propre foisonnement. À tel point d'ailleurs qu'il semble impossible à Zola de le représenter dans sa totalité : chaque quartier et chaque sphère sociale appelle son roman. On ne peut saisir la ville hors d'un mouvement de transformations et d'oppositions permanentes, qui se déploient de volume en volume plutôt que dans un seul cadre narratif. Dans les Rougon-Macquart, Paris est finalement un signifiant flottant, dont la consistance dépend en grande partie d'un travail de reconstruction de la part du lecteur : il n'est jamais présent que de manière fractionnée. La ville, espace désirable, espace même où s'inscrit le désir, est aussi un espace menaçant sans cesse de se dérober au regard de celui qui voudrait le saisir dans sa totalité. Et il est aussi, faut-il le rappeler, un espace menaçant tout court : la colère gronde dans les faubourgs, tandis que dans les hôtels particuliers on ne trouve plus de perversité assez coûteuse pour se distraire ; la

vieille bourgeoisie industrielle, celle du père de Renée dans *La Curée*, est insidieusement remplacée par les faiseurs d'argent ; des actrices font la politique du gouvernement, tandis qu'on crève à la Goutte d'Or... Ces mondes ne communiquent pas et menacent sans cesse de se tourner l'un contre l'autre. Seul peut percevoir leur unité un observateur momentanément abstrait de leur mouvement, comme le Saccard de *La Curée*, ou l'Hélène d'*Une Page d'amour*. Mais cette perception cohérente n'est qu'un sursis ; l'observateur bientôt se jette dans l'arène et perd sur Paris toute perspective privilégiée. On peut dire avec Pierre Citron que « dans cette multiplicité de correspondances, l'unité même de la ville, si essentielle à la tradition romantique de Paris, se disperse et se dissout ». ⁵ Le Paris romantique, saisissable et lisible dans une appréhension immédiate, celui dont Balzac a plus qu'un autre déterminé les formes et les contours, n'est plus dans les Rougon-Macquart qu'une empreinte nostalgique.

Simplifier la ville

- 5 On serait donc justifié de voir le roman *Paris* comme la tentative de conjurer l'instabilité qui menace la représentation de la ville, de lui donner une expression unitaire et définitive. C'est bien le projet explicite de Zola : y faire de Paris une « ville de semence, ville d'où doit sortir toute lumière »⁶, « initiateur du monde, apportant la justice pour plus tard, par son effort, son travail, son génie libérateur »⁷, comme l'indique l'ébauche du roman. Paris trouverait ainsi sa plus complète réalisation en devenant un principe d'émancipation et de progrès universel. Dans cette échappée vers l'abstrait, la ville retrouverait au niveau philosophique l'unité et la cohérence que les Rougon-Macquart lui avaient enlevées. Paris se substituerait également aux deux autres villes du cycle romanesque auquel il appartient, *Lourdes* et *Rome*, villes symboles d'une religion catholique qui n'a plus prise sur l'avenir, pas plus qu'elle ne parvient pas à combler les aspirations à l'amour et à la justice du héros du cycle, l'abbé Pierre Froment. Car *Paris* est l'histoire d'une conversion, celle de ce prêtre qui quitte un catholicisme stérile pour rejoindre, à Paris justement, une religion nouvelle, célébrant la vie, la nature et la fécondité, à travers les figures rédemptrices de la femme, de l'enfant, de la science et de la ville nouvelle.
- 6 Cette clarification, qui est aussi une simplification, de la signification de Paris dans l'œuvre peut aussi être comprise comme une étape nécessaire dans le projet zolien, entre le naturalisme des Rougon-Macquart et le prophétisme assumé des Quatre évangiles⁸ — *Fécondité, Travail, Vérité, Justice*. Paris, ville des mutations dans le premier cycle romanesque, doit elle-même subir une transformation pour devenir un embrayeur idéologique vers l'avenir utopique. Ce que la profession de foi scientifique des romans naturalistes ne pouvait pas se permettre de faire, à savoir déceler l'identité derrière le multiple, le principe derrière les apparences, est rendu possible par le voyage initiatique et le spiritualisme de Pierre Froment, qui cherche en Paris les bourgeons de l'avenir plutôt que les flétrissures du présent. Ce roman est ainsi le point de réfraction de plusieurs faisceaux de sens chez Zola : le scientifique et le religieux, le réalisme et l'utopisme, le présent (celui d'une III^{ème} République décrédibilisée par le scandale de Panama et menacée par une vague d'attentats anarchistes) et un futur radieux, qui chez Zola a toutes les apparences d'un ordre scientiste de type saint-simonien ou fouriériste. ⁹
- 7 Ce qu'il y a de singulier, cependant, c'est que c'est dans son roman éponyme, et au moment où la ville arrive à son plus haut niveau de cohérence idéologique chez Zola, que

le Paris réel cesse d'être le cadre évident de la représentation romanesque, et demande au contraire à être dépassé, voire effacé, comme topographie de référence. C'est dans *Paris* en effet que l'espace urbain s'estompe pour se transformer en vision hallucinée d'une cité rurale, grenier métaphorique de l'avenir :

« Ce n'était non plus la ville avec ses quartiers distincts [...] Il semblait qu'une même poussée de vie, qu'une même floraison avait recouvert la ville entière, l'harmonisant, n'en faisant qu'un même champ sans bornes, couvert de la même fécondité. Du blé, du blé partout, un infini de blé dont la houle d'or roulait d'un bout de l'horizon à l'autre. » (p. 636)¹⁰

- 8 Le Paris réel semble donc s'effacer sous la puissance de son principe, et se transformer en inattendue utopie pastorale.
- 9 Priscilla Parkhurst Ferguson l'a bien montré¹¹ : ce qui motive cet effacement, c'est le désir de définir le progrès comme un processus scientifique. Paris est un foyer révolutionnaire, criblé de dissensions : or l'avenir que va commander Paris est une évolution plutôt qu'une révolution, et s'inscrit dans un ordre naturel qui est celui du progrès par la science. La violence révolutionnaire, du souvenir de la Commune aux attentats anarchistes représentés dans le roman, est ainsi effacée et sublimée dans le futur harmonieux que prévoit Zola. À tel point d'ailleurs que ce mouvement irrésistible vers un progrès irénique semble tout à fait pouvoir se passer d'agents historiques, en particulier si ceux-ci sont partisans d'une lecture agonistique de l'histoire. Plus encore, le mouvement scientifique et désincarné vers le bien de l'humanité doit s'efforcer d'effacer le stigmatisme révolutionnaire qui marque Paris depuis 1789. Ainsi les générations humaines qui se succèdent à Paris ne sont-elles, dans l'utopie zolienne, que l'engrais anonyme, travailleur et non-violent de la moisson future, que la ville assimile, consomme et remplace. Tout se passe comme si ce qui définissait Paris à la fin du roman était d'être le lieu du mouvement prospectif et abstrait, *machinal*, de l'histoire humaine vers un avenir utopique, mouvement qui implique la disparition même de la ville, de ses quartiers et de leurs habitants. Paris n'est jamais plus Paris, semble dire Zola, que dans sa propre dissolution.

Réécrire le mythe

- 10 Cette dissolution s'appuie sur deux stratégies narratives. La première consiste à reconfigurer le mythe de Paris tel qu'il s'établit en littérature autour de 1830, mythe qui repose justement sur l'association de la ville, de son peuple, et de l'idée révolutionnaire. La seconde, qui lui est liée, est de peupler le roman de renvois référentiels à l'œuvre de Zola lui-même, qui s'impose comme filtre de la réalité parisienne. Ces deux stratégies font de Paris un référent essentiellement littéraire, précédé par son intertexte.
- 11 Le premier niveau d'intertexte dans lequel s'inscrit Zola est celui qui le lie aux représentations de Paris héritées, en particulier, de Balzac et de Hugo, et qui constituent le mythe de Paris comme ville-révolution, ville messianique porteuse de la modernité et du progrès. Ce mythe s'appuie sur un réseau dense et stable d'images dont Pierre Citron a montré qu'elles se cristallisent dans les années 1830¹². On trouve ainsi déjà la représentation de Paris comme « cuve en fermentation » dans *Illusions perdues* ; l'incipit de *La Fille aux yeux d'or* offre une représentation de Paris comme fournaise ou comme navire. Autant de champs métaphoriques qui seront utilisés par Zola dès les Rougon-Macquart, et souvent avec une grande fidélité dans l'esprit et dans la lettre.

12 Mais c'est en particulier de l'introduction de *Paris-Guide*, écrite par Hugo à l'occasion de l'exposition universelle de 1869, que Zola se montre proche dans *Paris*. Si Hugo, en effet, réactive dans ce texte des images qui sont traditionnellement associées au mythe – l'océan, l'abîme – il se rapproche aussi d'un imaginaire technique qui sera celui de Zola, en décrivant Paris comme « condensateur » ou comme « point vélique »¹³ de l'humanité. Lieu des transformations de la matière, Paris est aussi pour Hugo le « fœtus des nations »¹⁴, le ferment d'avenir d'un continent européen promis à la coopération et à l'harmonie. Le destin de Paris dans ce texte est donc tout naturellement de se confondre avec un espace sans limites, et de perdre sa singularité de ville pour se confondre avec l'humanité tout entière. *Paris-Guide* marque ainsi une inflexion importante du mythe romantique de la capitale : on peut y voir une forme d'épuisement de la passion sémiotique qui a été celle de Balzac, de Baudelaire, de Hugo lui-même. Le discours romantique sur Paris se fondait sur un rapport métonymique entre la grande ville et ses parties, qui chacune éclairaient le mystère parisien sous un angle nouveau. Dans *Paris-Guide*, la diversité constitutive de la ville est secondaire, tout comme la violence de ses oppositions : Paris devient la promesse de quelque chose qui le dépasse. C'est d'ailleurs là le fonctionnement du mythe tel que le décrivait Barthes¹⁵ : Paris devient le signifiant d'un système sémiologique second, qui est celui de son déploiement utopique. C'est ce mécanisme de remotivation du mythe que l'on retrouve dans *Paris* de Zola : le discours sur la ville y est utilisé comme citation, comme acquis appelé à être dépassé.

13 Second niveau d'intertexte, interne à l'œuvre de Zola cette fois : on retrouve dans le roman nombre de personnages et de sphères sociales qui ont leur correspondant dans un volume des Rougon-Macquart¹⁶. Tous les mondes y sont en effet représentés, de la prostitution à l'aristocratie finissante, de l'ouvrier au parlementaire, en passant par la jeunesse des écoles et le journalisme. Difficile donc de ne pas voir dans ce roman une sorte de carrefour de l'œuvre, une série de rappels référentiels aux personnages du cycle naturaliste. Mais si le rapport allusif aux autres romans de Zola est évident, c'est toujours pour mieux dépasser la fragmentation des Rougon-Macquart, et pour exposer la future fusion de tous ces types sociaux. Voici la manière dont Pierre Froment présente cette inévitable fusion des sphères sociales :

« Qu'importaient, dans la politique, les tares des hommes, les mobiles d'égoïsme et de jouissance, si, de son pas lent et obstiné, l'humanité marchait toujours ! Qu'importait cette bourgeoisie corrompue et défaillante, aussi moribonde à cette heure que l'aristocratie dont elle a pris la place, si derrière elle, montait sans cesse l'inépuisable réserve d'hommes, qui surgissent du peuple des campagnes et des villes ! Qu'importaient la débauche, la perversion de trop d'argent, de trop de puissance, la vie raffinée, dissolue [...] La lie humaine tombait au fond de la cuve et il ne fallait pas vouloir que, visiblement, chaque jour, le bien triomphât ; car souvent des années étaient nécessaires pour que, de la fermentation louche, se dégageât un espoir réalisé, dans cette opération de l'éternelle matière remise au creuset, demain refait meilleur (p. 621-622).

14 Toutes les différences trouvent donc leur synthèse dans le grand projet de l'avenir. Mais on voit bien que cette fusion se réalise au prix d'un double éloignement d'une description de la réalité parisienne : d'abord, comme nous l'avons montré, parce que Zola remotive le mythe parisien en identifiant Paris à une dynamique de l'histoire, comme le Hugo du *Paris-Guide*, en faisant ainsi en quelque sorte un mythe « au carré ». Ensuite parce qu'il attire l'attention du lecteur sur le fait que la ville à laquelle il fait référence est *de toute manière déjà médiatisée* par sa propre œuvre romanesque, à lui Zola : en faisant se rencontrer des personnages qui sont les doubles de Nana, de Mouret ou de Souvarine, le

Paris de Zola se rapporte d'abord... au Paris de Zola. Il est peuplé de créatures fictives ; ses quartiers sont les différents romans du cycle des Rougon-Macquart. *Paris* est une sorte de bal de têtes : on suit dans le roman les intrigues secondaires des amours de la bourgeoisie et de l'aristocratie finissante (Ève et Camille, respectivement femme et fille du riche Duvillard, se disputant la main du stérile Gérard de Quinsac), les vies sombres des petits employés et des ouvriers de la Goutte d'Or (Laveuve, Mathis) le demi-monde des cabarets et des actrices (Silviane). C'est à un Paris littérisé que nous avons affaire, à un Paris médiatisé par les Rougon-Macquart.

- 15 À ce jeu référentiel interne à l'œuvre, il faut en ajouter un autre : Paris s'inscrit aussi dans la série des *Trois Villes*, qui est l'histoire de la quête spirituelle d'un abbé ayant perdu la foi. Lourdes, ville du passé, des superstitions naïves et anachroniques ; Rome, lieu d'intrigues replié sur lui-même, où se meurt le catholicisme, incapable d'offrir une solution aux problèmes du temps. Paris est sans cesse renvoyé et comparé à ces deux villes, dont il constitue le dépassement dialectique, et indexé à la recherche d'une spiritualité qui pourra remplacer une religion finissante. Ainsi le titre même de *Paris*, bien qu'il semble affirmer la singularité et la stabilité d'un référent, l'inscrit d'emblée dans une série de rapports intertextuels.

Conjurer l'histoire

- 16 Une chose cependant semble rappeler le texte au réel et ne pas pouvoir être dépassé dialectiquement : c'est la violence nue des attentats anarchistes. Ceux-ci sont représentés ici par l'action d'un ouvrier, Salvat, faisant éclater une bombe devant l'hôtel du représentant du monde de l'argent et de la spéculation, le baron Duvillard. Cette explosion fait planer la crainte d'une réplique sur tout le roman. À la fin du cinquième livre, la menace d'une explosion destructrice pèse encore sur la trame du roman, mais de manière plus radicale encore : c'est maintenant le propre frère de Pierre, Guillaume Froment, anarchiste rêveur et scientifique surdoué, qui s'apprête à faire sauter la basilique du Sacré-Cœur, représentée de manière récurrente dans le texte comme la « citadelle de l'absurde » (p. 445), présence spectrale du passé — du catholicisme — affirmant sa morbide emprise sur la ville du futur¹⁷. L'anarchie et le terrorisme sont le côté sombre de l'énergie parisienne, la nuit à laquelle veut répondre la lumière du progrès zolien. Zola la présente comme un désir sincère d'harmonie et de liberté, mais qui sape ses propres fondements en légitimant une violence aveugle. Les attentats représentent ainsi un pour lui un détournement de la vraie fonction de la science : le perfectionnement des explosifs, fruit du travail de Guillaume, montre les dangers que peut poser le progrès lorsqu'il est soumis aux caprices des volontés individuelles. Zola n'a de cesse de montrer que cette violence, sans principe supérieur pour la canaliser, *ne sert à rien* : bien au contraire, elle renforce l'injustice de l'ordre social existant. Ainsi la bombe posée par Salvat a-t-elle l'effet contraire de celui qu'il escompte : plutôt que d'aider à construire un monde plus juste, elle tue, et ce de manière absolument aléatoire, une jeune ouvrière innocente. Et plutôt que de servir de révélateur des misères sociales, l'attentat resserre la complicité de la presse, de la bourgeoisie et de l'aristocratie, plus que jamais unis pour défendre leurs intérêts respectifs : le procès et l'exécution de Salvat permettent en effet de masquer le crime autrement plus grave des « chemins de fer d'Afrique », soit le correspondant romanesque du scandale de Panama, dans lequel sont impliqués la banque, les médias, et la classe politique dans son entier. Salvat et Guillaume veulent

détruire, à Paris, ce qui leur semble freiner la marche vers le progrès ; ils ne parviennent qu'à la retarder encore : leur faute est finalement d'être trop littéralistes, et de penser qu'en attaquant les pierres on abat les principes qu'elles incarnent.

- 17 Or, à l'instar de la ville entière, qui dans *Paris* est devenue mouvement abstrait vers le progrès, les forces de la réaction sont devenues à leur tour des pouvoirs symboliques aux intrications de plus en plus complexes : l'action violente est vouée à l'échec parce qu'en détruisant un édifice elle ne fait que justifier *a contrario* le système de domination symbolique dont celui-ci est l'illustration. Ainsi, quoi de plus contraire à la cause du progrès laïc que de faire sauter une bombe au Sacré-Cœur, pour créer de nouveaux martyrs à un christianisme voué à un irrémédiable déclin ? Plus encore, l'action violente est vaine en ce qu'elle néglige les sinuosités du progrès : la presse, agent de la corruption dans le scandale des chemins de fer d'Afrique, est ainsi simultanément diffuseur de savoir et de lumière ; le christianisme peut être le terreau de la foi du futur... Le prosaïsme de l'action politique, comme la violence irréflectie du terrorisme anarchiste, ne permettent pas d'avoir le recul suffisant pour voir se réconcilier ces contraires.
- 18 La violence est pourtant représentée par Zola comme inévitable, utile et nécessaire, mais uniquement si elle se trouve canalisée et domestiquée par la science, et dans le sens du progrès et de la paix. Ainsi, c'est bien une pulsion de violence qui, dans notre roman, pousse Guillaume à inventer un explosif à la puissance jamais atteinte. Guillaume souhaite d'abord faire don de son invention au gouvernement français ; mais il y renonce, tout comme il renoncera à la destruction du Sacré Cœur, et pour des raisons comparables : de peur que ce potentiel de violence se retourne contre ceux qu'il était censé servir. Ses recherches ne seront pourtant pas perdues, puisqu'elles mèneront finalement à la création d'un nouveau type de moteur à explosion, symbole d'une énergie révolutionnaire canalisée par la science, et existant au-delà du domaine politique, que ce soit dans son incarnation anarchiste ou dans sa version parlementaire, toutes deux dépassées et rejetées. Le bien que répandra ce moteur, « le volcan domestiqué devenant du travail, de la paix, de la civilisation » (p. 632), est mille fois plus signifiant pour le progrès qu'un attentat isolé. C'est que l'action véritable se situe désormais du côté de la science et de la pensée. Et c'est là que nous retrouvons l'ultime métamorphose que Zola fait subir à Paris : l'apologie du moteur représente l'acmé lyrique de l'œuvre, et précède de peu la transfiguration de la ville en champ de blé. Le moteur et le champ fertile représentent finalement les deux métonymies dans lesquelles Paris se résout : la science, dans son incarnation la plus mécanique et la plus concentrée, le moteur, et la nature, expansive et universelle.

Déplacer la ville

- 19 On peut considérer qu'on assiste ici à une inversion de l'utilisation traditionnelle du mythe de Paris. Plutôt qu'établir un rapport métonymique qui fait d'une image (la cuve, l'alambic, l'océan) ce qui permet d'accéder à la complexité sémantique de la ville, c'est ici la ville qui devient comparant. Elle se simplifie en machine, ou s'amplifie en grand champ de blé, pour finalement épouser totalement l'un de ces champs sémantiques et y perdre son caractère urbain, polymorphe et compliqué : « Paris moteur lui aussi, Paris chaudière où bout l'avenir » (p. 634), « Et le soleil oblique baignait ainsi Paris entier d'un égal resplendissement, et c'était bien la moisson, après les semailles » (p. 636). La vocation de Paris est de devenir autre, et de cesser d'être ville pour être répétition unitaire du même,

que ce soit dans la prévisibilité rationnelle du moteur ou dans la blondeur infinie des moissons futures.

- 20 C'est cette désincarnation de la ville, devenue principe scientifique et utopie sociale, qui explique la promotion, que P. Parkhurst-Ferguson note avec raison, de la figure de l'intellectuel. Le futur, qui ici ressemble étonnamment à celui qu'anticipaient les saint-simoniens dès les années 1830, appartient en effet à deux acteurs centraux, grands artisans du monde progressiste : le travailleur manuel d'une part, le travailleur intellectuel de l'autre. C'est ainsi, par un hasard qui tient moins aux hasards de la météorologie qu'aux logiques internes de la pédagogie zolienne, que le soleil sur Paris s'attarde toujours plus longtemps sur le quartier des écoles et sur les quartiers laborieux¹⁸ – car c'est bien là, et nulle part ailleurs, que se prépare l'avenir. Plus même : c'est bien là qu'est Paris, le vrai, *le seul*, celui qui coïncide dans ses activités avec le principe de progrès et de lumière que la ville incarne.
- 21 Ainsi Zola reconfigure-t-il dans *Paris* ce qui lui semble appartenir à la topographie parisienne et ce qui lui semble devoir en être exclu. À exclure en premier lieu, on l'a vu, la basilique du Sacré Cœur, ce « temple idolâtre, bâti à la glorification de l'absurde », qui n'a pas droit de cité « en face, au-dessus de notre grand Paris, la seule ville au monde qu'on n'aurait pas dû souiller de cette tache au front » (p. 510) ; mais d'autres édifices sont condamnés avec autant de fougue, et manquent à leur tour d'être détruits par Guillaume : l'opéra, le palais de Justice, l'Arc de Triomphe, la Bourse (p. 593), autant de symboles des pouvoirs en place et des faux héroïsmes du passé. Ces espaces n'appartiennent donc pas à Paris, qui est avant tout un espace moral où peut s'incarner le progrès...
- 22 On peut voir ici une forme de contradiction, voire de tautologie, dans la démarche de Zola : *Paris* commençait avec l'affirmation de la ville comme unité cohérente au niveau de la philosophie du progrès dont elle est porteuse ; cette unité conjurait la fragmentation du Paris des Rougon-Macquart. Cette affirmation ne se fait cependant qu'au prix de la *valorisation de certains quartiers* et de la *disqualification d'autres espaces* jugés antinomiques à la vocation progressiste de la ville : le point de vue privilégié qui permettrait de saisir un Paris rendu à l'unité est toujours infiniment précaire, la ville étant, de l'intérieur, contaminée par des principes qui selon Zola lui sont foncièrement exogènes, et dont les monuments que Guillaume songe à détruire sont les signes tangibles et regrettables.
- 23 Zola est-il conscient de cette contradiction ? Toujours est-il que, dans un dernier déplacement, il investit des qualités du Paris progressiste un espace utopique qui la dépasse. À la fois en-dedans et hors de la ville, il existe en effet un espace idéalisé où le principe même de Paris s'incarne : c'est la maison de Guillaume, au sommet de la butte Montmartre, sorte de couvent fécond et fraternel où se joignent les forces du travail scientifique (Guillaume), de la fécondité (Marie et le petit Jean), du travail manuel et intellectuel (les enfants de Guillaume). Voilà où se trouve finalement Paris : déplacé dans un espace marginal, clos, un couvent s'érigeant en temple de ce qui sera la religion du progrès. Ce lieu se substitue au Paris monumental, et en particulier, à quelques pas de là, au monument honni qu'est le Sacré Cœur. On retrouve dans cet espace privilégié mais autarcique ce qui rend l'image du moteur si attirante pour Zola : à la fois branché sur le monde qui l'entoure, promesse de transformations à venir, mais aussi autosuffisant et tributaire de ses logiques propres. Une petite abbaye de Thélème qui est une miniature de cette ville enfin appréhendable, enfin lumineuse que Zola appelle de ses vœux, contenant en puissance toutes les villes futures, et à partir de laquelle peut se répandre allègrement la lumière d'or des moissons du progrès.

- 24 Cette lumière, revenons-y pour conclure : c'était du haut de la butte Montmartre que Saccard avait vu Paris se pulvériser en pluie de pièces d'or ; c'est du même endroit que Pierre, Guillaume et Marie observent Paris devenir champ de blé. L'or fécond des germinations de l'avenir remplace celui, stérile, de la spéculation immobilière. Il aura fallu pour cela que Paris cesse d'être ville pour devenir principe. Et que la ville régénérée par la nature et la science efface celle, chaotique, des Rougon-Macquart. La ville s'épanchant en flots d'or sous l'œil allumé de Saccard, c'était là la lubie d'un fou ; mais cette même ville couverte de lumineuse semence, voilà une saine, vigoureuse et bien progressiste transsubstantiation.

BIBLIOGRAPHIE

Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.

Pierre Citron, « Quelques aspects romantiques du Paris de Zola », *Les Cahiers naturalistes*, 24-25, 1969, p. 47-55.

Pierre Citron, *La Poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, 2 vol., Paris, Minuit, 1961

Philippe Goudey, « Paris dans Paris », in *Il Terzo Zola : Emile Zola dopo i Rougon Macquart*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1990, p 215-238.

Victor Hugo, *Œuvres complètes : Politique*, Paris, Robert Laffont, collection « Bouquins », 1985.

Robert H. McCormick, « Fourier, "le vrai Messie" du Paris de Zola », *Les Cahiers naturalistes*, 72, 1998, p. 247-262.

Jean-Yves Mollier, « Emile Zola dans le ventre de la ville : de la réalité à la fiction », *Les Cahiers naturalistes*, 72, 1998, p. 263-273.

Philippe Muray, « Les Trois villes (Zola) », in *Essais*, Paris, Les Belles Lettres, 2010, p. 574-607.

Jacques Noiray, « L'Imaginaire de la politique dans Paris », *Les Cahiers naturalistes*, 74, 2000, p. 203-221.

Priscilla Parkhurst Ferguson, « De Paris à l'affaire Dreyfus : le parcours de l'intellectuel », *Les Cahiers naturalistes*, 72, 1998, p. 275-288.

Priscilla Parkhurst Ferguson, *Paris as Revolution: Writing the Nineteenth-Century City*, Berkeley, University of California Press, 1994.

Clive Thomson, « Une typologie du discours idéologique dans *Les Trois Villes* », *Les Cahiers naturalistes*, 54, 1980, p. 96-105.

Emile Zola, *Paris*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2002.

Emile Zola, *La Curée*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1981.

NOTES

1. On lira avec profit Jean-Yves Mollier, qui voit dans cette politique éditoriale une « censure de fait » contre le dernier Zola, à savoir justement l'intellectuel de l'affaire Dreyfus. Mollier, « Emile Zola dans le ventre de la ville : de la réalité à la fiction », *Les Cahiers naturalistes*, 72, 1998, p. 263-264 en particulier.
2. Voir J.-Y. Mollier, « Zola et la politique », *Les Cahiers naturalistes*, 71, 1997, p. 339-347, et Jacques Noiray, « L'Imaginaire de la politique dans Paris » *Les Cahiers naturalistes*, 74, 2000, p. 203-221.
3. Philippe Goudey propose une lecture précise de ces images : voir « Paris dans Paris », in *Il Terzo Zola: Emile Zola dopo i Rougon Macquart*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1990, p. 215-238, en particulier p. 225-226.
4. Émile Zola, *La Curée*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1981, p. 113.
5. P. Citron, « Quelques aspects romantiques du Paris de Zola », *Les Cahiers naturalistes*, 24-25, 1963, p. 54.
6. Ébauche de *Paris*, Bibliothèque Méjanes, ms. 1606 (1471), f° 2.
7. *Ibid.*, f° 16.
8. Option que rappelle Clive Thomson dans son article « Une typologie du discours idéologique dans *Les Trois Villes* », *Les Cahiers naturalistes*, 54, 1980, p. 98.
9. Voir Robert H. Mc Cormick, « Fourier, “le vrai Messie” du Paris de Zola », *Les Cahiers naturalistes*, 72, 1998, p. 247-262.
10. Les références à *Paris*, en corps de texte, se rapportent à l'édition de Jacques Noiray, publiée chez Gallimard en collection Folio (2002).
11. Dans deux textes auxquels notre analyse doit beaucoup : « De Paris à l'affaire Dreyfus : le parcours de l'intellectuel », *Les Cahiers naturalistes*, 72, 1998, p. 275-288, et *Paris as Revolution: Writing the Nineteenth-Century City*, Berkeley, University of California Press, 1994 (sur Zola, voir en particulier chapitre 6, p. 205-220).
12. Pierre Citron, *La Poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, 2 vol., Paris, Minuit, 1961.
13. Victor Hugo, *Paris*, in *Œuvres complètes : Politique*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 20.
14. *Ibid.*, p. 6.
15. Dans « Le Mythe, aujourd'hui », *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.
16. L'article de Philippe Goudey, cité plus haut, recense précisément les correspondances entre l'espace et les personnages de *Paris* et ceux des différents romans des Rougon-Macquart auxquels ils correspondent.
17. Le Sacré Cœur figure dans *Paris* de manière presque obsessionnelle, en qualité de monument expiatoire de la Commune, comme symbole de la victoire temporaire de l'Église catholique et des politiques réactionnaires, « dominant Paris du symbole sauveur de la croix » (p. 140) et donc fondamentalement comme un anachronisme qu'il s'agit à tout prix de dépasser — voire, nous y revenons plus loin, de remplacer par un autre espace de religiosité moderne et progressiste. Philippe Muray a à ce propos des développements intéressants, dans « Les Trois villes (Zola) », in *Essais*, Paris, Les Belles Lettres, 2010, p. 574-607.
18. « Oui, oui ! C'est vrai... Le soleil ensemence Paris. Tenez ! Regardez de quel geste souverain il jette le blé de santé et de lumière, là-bas, jusqu'aux lointains faubourgs ! Et même, c'est singulier, les quartiers riches, à l'ouest, sont comme noyés d'une brume roussâtre, tandis que le bon grain s'en va tomber, en poussière blonde, sur la rive gauche et sur les quartiers populeux de l'est... C'est là, n'est-ce pas ? que doit lever la moisson. » (p. 415)

RÉSUMÉS

Paris, dernier des romans du cycle des *Trois Villes* d'Émile Zola (1898), peut se lire comme une réécriture du mythe romantique de Paris, et comme une tentative de dissocier l'espace parisien de sa légende révolutionnaire. Cet article analyse, à partir d'un travail sur ses intertextes (internes et externes à l'œuvre de Zola) et de la lecture précise de certaines images (le champ, la machine), la manière dont le roman transforme Paris en principe abstrait de dépassement scientifique des violences et des antagonismes de l'espace urbain – pour le transformer, au bout du compte, en utopie pastorale.

Paris, the last volume of the *Three Cities* trilogy by Émile Zola (1898), is both a utopian rewriting of Paris' romantic myth as well as an attempt to make sense of, and go beyond, the city's revolutionary past. This article explores how Zola's novel uses specific metaphoric fields (the field, the machine) and intertexts to symbolically transform the urban space into an abstract principle of progress, resulting in a pastoral and scientific dematerialization of the city.

INDEX

Keywords : Zola (Émile), Paris, utopia, progressivism, writing of the city, Three Cities, anarchism, socialism, Rougon-Macquart (Les)

Mots-clés : Zola (Émile), Paris, ville, écriture de la ville, progressisme, Trois villes (Les), anarchisme, socialisme, utopie, Rougon-Macquart (Les)

AUTEUR

MAXIME GOERGEN

Université de Sheffield, Royaume-Uni