

2016

Nineteenth-century- Paris, capital of
illusion: commercialized urban
landscape in the works of Flaubert,
Baudelaire and Zola

<https://hdl.handle.net/2144/19731>

Downloaded from DSpace Repository, DSpace Institution's institutional repository

BOSTON UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF ARTS AND SCIENCES

Dissertation

**NINETEENTH-CENTURY-PARIS, CAPITAL OF ILLUSION:
COMMERCIALIZED URBAN LANDSCAPES IN THE WORKS OF FLAUBERT,
BAUDELAIRE AND ZOLA**

by

SOPHIA MIZOUNI

B.L.A., University of Montreal, 2001
M.L.A., University of Guelph, 2005
M.A., Boston University, 2012

Submitted in partial fulfillment of the
requirements for the degree of
Doctor of Philosophy

2016

© Copyright by

SOPHIA MIZOUNI

2016

Approved by

First Reader

Dorothy Kelly, Ph.D.
Professor of French, Romance Studies

Second Reader

T. Jefferson Kline, Ph.D.
Professor of French, Romance Studies

TO MY FAMILY

ACKNOWLEDGEMENTS

I express my gratitude to the entire faculty of the Romance Studies at Boston University for supporting my academic endeavors. My deepest thanks to my advisor and first reader, Dorothy Kelly, who gave me timely advice and detailed feedback throughout all stages of this research. Her valuable comments and guidance made it a pleasure to work on this dissertation. Also to be thanked is Jeff Kline, my second reader, for his incisive comments on my first drafts and his thorough remarks on my analysis of the fantastic. Odile Cazenave at Romance Studies, and Renée Pontbriand, at BU Study Abroad, made it possible for me to spend a semester in Paris. In this dissertation so strongly driven by place, living in the City of Light and writing at the The Richelieu-Louvois Library provided a constant source of inspiration and reflection. Susan Jackson, who welcomed me to my first literature class at Boston University, evaluated my work throughout the landmarks of the doctorate program and inspired me to take an interdisciplinary approach with this research. Finally, I thank my family and my beloved, Evgeny Kiner, for their help and understanding.

I thank the Boston University Center for the Humanities for their award of a dissertation fellowship. It was a gift to work within a vibrant community of scholars and discuss research ideas with fellows and colleagues.

**NINETEENTH-CENTURY-PARIS, CAPITAL OF ILLUSION:
COMMERCIALIZED URBAN LANDSCAPES IN THE WORKS OF FLAUBERT,
BAUDELAIRE AND ZOLA**

SOPHIA MIZOUNI

Boston University Graduate School of Arts and Sciences, 2016

Major Professor: Dorothy Kelly, Professor of French

ABSTRACT

How does city space influence our behaviors in ways that might not even be perceptible? This dissertation examines Paris's nineteenth-century urban upheaval in the works of Flaubert, Baudelaire and Zola. Haussmann's comprehensive redesign of the French capital obliterated the narrow street patterns of medieval Paris, replacing them with wide boulevards lined with boutiques. This research shows how this radical transformation influences individuals' inclinations.

This interdisciplinary research synthesizes various representations of Paris together as a multidimensional mosaic to see what they reveal about the city and about us. This work aims to help us understand, as David Harvey says, "what the city was" and also helps us understand the modern city today and "what it could become." This dissertation coincides with a number of new theoretical studies in architecture that aim to help us create new rapports with our cities.

My argument is that the nineteenth-century French literature of this period portrays the urban space as a series of images to be visually and commercially consumed,

a consumption that nourishes changes in the way individuals experience their daily lives and perceive their environment. By closely examining how these authors stress the dominance of the visual spectacle, this dissertation sheds new light on modernity's immersion in the culture of the image, in which we even more today rely on images to experience the world and to interpret our daily lives. I use recent cultural and urban theories to show that the new open urban environment depicted in these texts created a milieu that encouraged individuals to display their personal lives before a quasi-invisible public. Flaubert, Baudelaire and Zola suggest that the dominance of commercial images in Paris brings with it a loss of reality. As a consequence, this world of illusion prompts individuals to engage in voyeuristic activities in an effort to find truth and reality. Ultimately, this research contributes to a broader understanding of our attraction to voyeurism and exhibitionism by linking the source of that attraction to nineteenth-century culture, particularly that of Paris as Walter Benjamin's "capital of the nineteenth century."

TABLE DES MATIÈRES

Acknowledgments	v
Abstract	vi
Introduction. Paris, capitale de la littérature	1
CHAPITRE 1. FANTASTIQUE, VOYEURISME ET GÉOGRAPHIE PARISIENNE DANS <i>L'ÉDUCATION SENTIMENTALE</i> DE FLAUBERT	15
1. Une taxonomie d'objets surnaturels dans un Paris fantastique	16
2. Les effets de ces objets surnaturels sur le Paris de Flaubert	45
3. Une architecture parisienne qui encourage surveillance, voyeurisme et exhibitionnisme	69
4. Un Paris illisible: un roman pour lire la ville	98
CHAPITRE 2. LES TABLEAUX DE CHARLES BAUDELAIRE: QUE VOIT-ON SOUS LE VERNIS BRILLANT D'UN PAYSAGE COMMERCIALISÉ?	126
1. « Le Fou et la Vénus » : Un fou face à la modernité	129
2. « Le Mauvais Vitrier » : Une fenêtre sur le Paris de Baudelaire	149
3. « Rêve parisien » : Un palais pour une Exhibition universelle, un tableau pour un Salon et un living-room pour un bourgeois	183
CHAPITRE 3. FOLIE, SPECTACULARISATION URBAINE ET COMMERCIALISATION DE LA NATURE DANS <i>LA CURÉE</i> DE ZOLA	214
1. Une folie émergeant d'un Paris fantastique	218
2. La vie quotidienne comme source de spectacle	240
3. La serre de Renée: un Paris sous verre	265

Conclusion. Un nouveau rapport au monde	294
Bibliographie	314
Curriculum Vitae	332

INTRODUCTION

PARIS, CAPITALE DE LA LITTÉRATURE

Paris est la tête du globe, un cerveau qui crève de génie et conduit la civilisation humaine, un grand homme, un artiste, incessamment créateur, un politique à seconde vue qui doit nécessairement avoir les rides du cerveau, les vices du grand homme, les fantaisies de l'artiste et les blasements du politique.

Balzac, « Physionomie parisienne, » *La Fille aux yeux d'or*

Balzac ouvre *La Fille aux yeux d'or* avec le chapitre « Physionomie parisienne » qui personnifie la Ville lumière. Dès l'incipit de *L'Éducation sentimentale*, Flaubert offre une description de Paris brumeuse à travers le regard de Frédéric Moreau qui « à travers le brouillard (...) contemplait des clochers, des édifices dont il ne savait pas les noms »¹ (49). Du haut de la fenêtre de sa mansarde, le narrateur du poème « Le Mauvais vitrier » du recueil de *Spleen de Paris* de Baudelaire regarde une rue urbaine et se plaint de « la lourde et sale atmosphère parisienne »² (28). Saccard, dans *La Curée* de Zola, affirme à son partenaire financier : « Paris est devenu la capitale du monde », remarque qui provoque l'exclamation suivante de la part de son interlocuteur : « Imaginez-vous que

¹ Toutes citations de Flaubert, à moins qu'indiquées autrement, proviennent de: Gustave. Flaubert, *L'Éducation sentimentale*. Paris: Editions Flammarion, 2003.

² Baudelaire, Charles. *Le Spleen de Paris: Petits Poèmes en prose*. Paris: Folio, 2010.

moi, qui suis un vieux Parisien, je ne reconnais plus mon Paris. Hier, je me suis perdu pour aller de l'Hôtel de Ville au Luxembourg. C'est prodigieux, prodigieux ! »³ (63). Dans tous ces scénarios, Paris est décrit, peint, narré.

UNE LITTÉRATURE POUR RENDRE LISIBLE UNE VILLE MODERNE

Au cœur du problème de décrire la ville au XIX^e siècle repose le problème de capturer ce monde moderne si changeant, volonté qui engendre la naissance littéraire « d'une œuvre-monde » comme le souligne Marie-Ève Thérénty :

Chaque époque véhicule ses fantasmes d'œuvres totales que ce soit le Moyen Âge avec le cycle du Graal, les Lumières avec l'Encyclopédie, le XX^e siècle avec le roman-fleuve. L'idée d'une œuvre-monde, d'une œuvre littéraire qui tente de créer un monde clos, totalisant et complet, dans une volonté un peu mégalomane de représentation, de décryptage et d'élucidation du monde réel a cependant particulièrement fasciné le XIX^e siècle (...).⁴

Ces œuvres-mondes dévoilent donc une volonté de déchiffrer ce milieu moderne et détonnent en un éclatement de genres littéraires en donnant naissance à la publication de physiologies, de panoramas urbains et de romans en série. Ces écrits que Walter Benjamin nomme littérature « panoramique, » visent la construction de tableaux de

³ Toutes les citations de Zola, à moins qu'indiquées autrement proviennent de: Zola, Émile. *La Curée*. Paris: Gallimard, 1981.

⁴ Thérénty, Marie-Ève. "Avant-propos." *Romantisme* 136.2 (2007): 3.

nouvelles mœurs.⁵ Parmi ces écrits, les physiologies, des guides illustrés très populaires, observent et décrivent les différents types d'individus ainsi que les pratiques sociales des Parisiens. La littérature panoramique comprend également des livres plus volumineux et plus ambitieux pour décrire la ville tels que *Recueil de scènes de la ville de Paris* (1838) et *Les Français peints par eux-mêmes* (1840-1842). Dans ce désir de comprendre la ville, la littérature panoramique tente de donner une vue à vol d'oiseau de ce nouveau paysage moderne.

Paris devient ainsi un objet de création littéraire, ce qui contraste avec les écrits du passé où la ville tenait le rôle de décor et non d'acteur, si on ne pense qu'à *La Princesse de Clèves* (1678), à *Manon Lescaut* (1731) et à *La vie de Marianne* (1745) qui se déroulent tous dans la capitale sans donner néanmoins aucun élément descriptif ni analytique de Paris. En devenant un matériau à la création littéraire, l'espace urbain devient une construction culturelle : Paris, l'emplacement où l'intrigue de nombreux romans a lieu, devient un espace d'énonciation et un endroit digne de descriptions urbaines, et accueille une multitude d'écrivains qui s'installent dans La Ville Lumière. Ces auteurs créent une ville en évolution qui façonne et organise notre perception du Paris de cette époque.

⁵ Thérenty, (2007, 7, 25).

PARIS, CONSTRUCTION MENTALE ET REALITÉ PHYSIQUE

Cette dissertation analyse les réponses littéraires des écrivains français du XIX^e qui ont cherché à représenter à travers leurs écrits la structure physique et sociale d'un Paris changeant. Comme David Harvey le souligne, ces auteurs ont transcrit les nombreuses transformations urbaines et ont en même temps créé un guide qui a permis à leurs lecteurs de mieux comprendre la ville.⁶ En examinant le Paris du XIX^e siècle à travers la loupe des textes de Flaubert, Baudelaire et Zola, j'examine la relation entre « La Ville Lumière » comme construction mentale et littéraire et Paris comme réalité physique et architecturale.

« Haussmann s'est donné à lui-même le titre 'd'artiste démolisseur' (...) Cependant, il rend Paris étranger à ses propres habitants. Ils ne s'y sentent plus chez eux ; ils commencent à prendre conscience du caractère inhumain de la grande ville »⁷, observe Walter Benjamin. Nommé la « capitale de la modernité »⁸ par Benjamin, le Paris du XIX^e siècle a subi un bouleversement radical. Le plan urbain exhaustif de Haussmann entre 1852 et 1870 a réduit à néant une grande partie du tissu médiéval de Paris, remplaçant les rues étroites et sombres par de larges boulevards alignés de boutiques aux vitrines alléchantes et transformant ainsi « La Ville lumière » en le Paris que nous connaissons aujourd'hui. Durant cette période de modernisation, Paris s'est radicalement

⁶ Harvey, David. *Paris, Capital of Modernity*. New York: Routledge, (2006, 25).

⁷ Benjamin, Walter. « Paris, capitale du XIX siècle, » *Œuvres 3*, Paris, Folio, (2000, 63).

⁸ Benjamin, *The Arcades Project*. Cambridge, MA : Belknap Press, (1999, 86).

transformé. En moins de cinquante ans, la population a plus de doublé, allant approximativement de 800 000 à 2 millions d'habitants.⁹ Comme David Harvey le montre, cette métamorphose rapide du tissu physique de la ville a rendu la ville « difficile à déchiffrer, à décoder et à représenter »¹⁰ et a résulté en des changements sociaux qui ont accompagné la prolifération des biens de consommation.

D'un point de vue architectural, l'espace de la cité est crucial pour les chercheurs académiques parce que les altérations radicales physiques de la ville reflètent et facilitent les transformations sociales prenant place dans l'Europe du XIXe siècle. En examinant la représentation de la nouvelle spatialité parisienne dans les œuvres de Flaubert, Baudelaire et Zola, cette dissertation explore l'impact du plan de Haussmann sur les interactions humaines avec leur espace architectural. Dans ce projet, j'analyse comment ces auteurs dépeignent cette nouvelle architecture urbaine comme un émetteur des valeurs sociales en présentant l'espace de la ville comme une série d'images à consommer visuellement et commercialement, consommation qui nourrit les interactions sociales. Mon hypothèse est que ces différentes représentations émanent en partie de ce que Balzac avance dans *La Comédie humaine*, soit que l'individu est le produit de son milieu : ces auteurs montrent comment la nouvelle ville construit et transforme ses habitants.¹¹

Ce projet de recherche ne catalogue pas les changements industriels à Paris, mais synthétise plutôt un nombre de représentations fragmentaires de la ville afin de voir ce

⁹ Harvey, (2006, 95).

¹⁰ Harvey, (2006, 25).

¹¹ Patel, Dashka. <http://dakshapatel.co.uk/wp-content/uploads/2011/12/Cells-and-the-city1.pdf>

qu'elles révèlent au sujet de Paris et de ses habitants. Je vais montrer comment Flaubert, Baudelaire et Zola affichent une modernité qui demeure encore très similaire à notre monde post-moderne. A la lumière de travaux théoriques récents sur notre culture contemporaine, je vais suggérer que l'importance du visuel dans ces textes français ressemble beaucoup à celle de notre monde contemporain digital axé sur l'image. La pléthore de stimuli visuels que ces textes mettent en scène offre une nouvelle manière d'interpréter la réalité, une nouvelle manière de percevoir l'espace dans lequel nous vivons aujourd'hui. En particulier, je vais examiner la représentation du consumérisme effréné, la perte de la réalité et la présence de paysages oniriques dans les œuvres de Flaubert, Baudelaire, et Zola. Je vais montrer comment ces auteurs soulignent la dominance du visuel et présagent notre besoin de faire l'expérience du monde à travers des images.

MÉTHODOLOGIE, SÉLECTION DES TEXTES ET DÉCOUPAGE DES CHAPITRES

Cette dissertation donne un sens de ce qu'était Paris en joignant ensemble plusieurs perspectives différentes sur la forme physique de la ville et sur les nouvelles mœurs sociales émergentes au sein des groupes d'individus et de leur environnement bâti. La plupart de ces auteurs offrent des représentations différentes de Paris et ne donnent qu'une perspective fragmentaire. Comme Harvey explique:

L'écriture urbaine la plus intéressante est souvent de type fragmentaire et généralement donnée sous un point de vue particulier. La difficulté est alors de voir la totalité ainsi que les parties ... Cette difficulté est répandue dans les études urbaines et la théorie urbaine. On a une abondance de théories en ce qui concerne ce qui se passe *dans* la ville mais un manque singulier de théories *de* la ville, et les théories de la ville qu'on a semblent souvent unidimensionnelles et si raides qu'elles vident la richesse et la complexité de l'expérience urbaine. On ne peut pas approcher la ville et l'expérience urbaine, par conséquent, de manière unidimensionnelle.¹²

Prenant en considération cet aspect fragmentaire de l'écriture urbaine, je vais analyser comment les visions variées et déconnectées de ces auteurs, considérées ensemble, créent un Paris imaginaire. Chaque représentation littéraire est une couche additionnelle qui offre plus de profondeur à cette image, et leur superposition créera une image multidimensionnelle de Paris plus complète. Cette étude est innovatrice, car si les critiques ont étudié la représentation du Paris du XIXe siècle en littérature, ils n'ont pas lié ces auteurs aux travaux récents théoriques en architecture et urbanisme. De plus, cette étude innove une nouvelle approche dans son corpus d'œuvres choisies : la plupart des analyses littéraires du Paris du XIXe siècle se focalisent sur un seul auteur et ne tentent pas de superposer ces représentations littéraires et d'obtenir une image multidimensionnelle.

¹² Harvey, (2006, 18-19).

Les trois auteurs étudiés ici décrivent la ville de manières différentes, mais chacun d'eux peint l'expérience urbaine et la vie culturelle et sociale émergeant de cette nouvelle construction moderne.

Dans sa correspondance, Flaubert décrit *L'Éducation sentimentale* (1869) comme un roman qui traite de la vie moderne à Paris en 1848 et véhicule son personnage principal à travers les débuts du Second Empire en incorporant le commencement d'une nouvelle réalité urbaine et en traduisant une nouvelle expérience de la ville. Le premier chapitre de cette dissertation, intitulé « Fantastique, voyeurisme et géographie de Paris dans *L'Éducation sentimentale* de Flaubert », dévoile une fascination pour les objets qui non seulement indique la dominance culturelle croissante des marchés financiers, mais signale également la naissance d'une nouvelle relation entre individus qui se qualifie de fantasmagorique. Flaubert suggère une taxonomie d'objets d'ordre surnaturel en évoquant une gamme de marchandises qui se classent en catégories selon leurs pouvoirs fantastiques. En mettant en valeur les attributs surnaturels des produits commerciaux, Flaubert peint la vie quotidienne en tons étrangement inquiétants et remet ainsi en question les nouvelles valeurs matérialistes émanant de cette société de consommation, valeurs que les individus tiennent pour acquises et pour réalistes. De plus, en présentant cette nouvelle géographie parisienne visuellement ouverte, qui encourage une mise en scène constante des produits commerciaux, le roman transforme les objets en personnages principaux de ce spectacle urbain et ainsi le roman peut se lire comme un exposé, à l'échelle urbaine, d'une société fantasmagorique.

L'analyse des perceptions de Frédéric dans la dernière section du chapitre met en lumière comment les valeurs visuelles et commerciales de Paris influencent son expérience : produit de cette modernité, le personnage filtre son vécu en valorisant les images brillantes qui priment sur la réalité. De plus, malgré la confusion de Frédéric, *L'Éducation sentimentale* offre une sorte de guide au lecteur, un outil littéraire pour déchiffrer la ville. Le texte de Flaubert rend l'expérience de la ville lisible et on verra de quelle manière ce roman est similaire à « un texte graphique. »¹³ A la lumière de théories récentes sur l'espace urbain, je vais montrer comment les trajectoires de Frédéric et la manière dont il utilise les lieux urbains donnent un sens à l'espace parisien et créent une signification particulière à ce Paris moderne.

Le deuxième chapitre, « Les tableaux de Charles Baudelaire : Que voit-on sous le vernis brillant d'un paysage commercialisé ? », analyse des poèmes en prose du *Spleen de Paris* (principalement « Le Fou et la Vénus » et « Le mauvais vitrier ») et un poème (« Rêve parisien ») de la section « Tableaux parisiens » des *Fleurs du mal*. Ces trois textes ont été publiés entre 1860 et 1862 en pleine croissance des rénovations de Haussmann et se focalisent sur différents types d'espaces urbains. Alors que « Le Fou et la Vénus » prend place dans un parc urbain, « Le mauvais vitrier » se déroule dans un appartement au cœur de Paris et met en jeu l'interférence de la rue avec le logement privé du narrateur. Finalement, « Rêve parisien » présente la façon dont l'environnement parisien sculpte les aspirations du poète. La capitale et la modernité sont imbriquées dans ces poèmes et révèlent la manière dont les relations sociales et l'imagination humaine

¹³ Expression de Bray, Patrick M. *The Novel Map: Space and Subjectivity in Nineteenth-Century French Fiction*. Evanston, Ill: Northwestern University Press, (2013, 6).

sont dès lors affectées. Baudelaire met en relief une nature industrialisée qui mène au fétichisme des objets ; une architecture de surveillance qui normalise les individus ; et une obsession de collectionner qui domine les Parisiens les plus démunis. Situait la littérature de Baudelaire à côté de théories esthétiques et sociales, ce chapitre met en lumière une nouvelle relation entre l'homme moderne et son environnement.

Bien que Zola ait écrit *La Curée* dans les années 1871-1872, vers la fin des rénovations de Haussmann, le roman se déroule plusieurs années plus tôt, au début des travaux urbains. Un des personnages principaux, Saccard, participe à la mise en place des rénovations de Haussmann. Travaillant au bureau de stratégie de planification urbaine dédiée à accorder les permis pour nouvelles constructions, Saccard obtient des informations pertinentes et se rend compte qu'il est dans une position avantageuse pour investir dans l'immobilier en achetant à bas prix les maisons fixées à être démolies afin de les vendre plus tard à un prix beaucoup plus élevé. Le roman s'ouvre sur un après-midi d'octobre de 1862 et se termine le jour après les élections législatives de 1863. Zola ajoute une profondeur temporelle en utilisant une série de flashbacks pour revenir à 1852 et raconter l'ascension de Saccard à Paris. Les descriptions de Paris incluent un éventail d'espaces urbains, y compris les espaces « naturels » nouvellement construits et des bâtiments spécifiques comme les hôtels qui reflètent et façonnent les valeurs contemporaines de cette époque.

Le troisième chapitre, « Folie, spectacularisation urbaine et commercialisation de la nature dans *La Curée* de Zola », s'appuie sur les récents travaux théoriques urbains et montre comment la visibilité intensifiée vécue dans le quotidien de Paris détruit les

frontières qui séparent la réalité du spectacle. Cette porosité entre performance et vie réelle amène les individus à devenir des acteurs d'une pièce de théâtre qui est constamment jouée dans les rues de Paris. En reconstruisant le monde matériel bourgeois, Zola expose l'idéologie du Paris de Haussmann qui dore la surface visuelle de l'espace. Le Paris de *La Curée* rend visibles les principes agissant sur ce Paris moderne : un fantastique émanant d'une réalité urbaine troublante, un paysage théâtral placardé d'images commerciales, un voyeurisme découlant d'une recherche de vérité. Dans ce milieu de spectacularisation urbaine, l'héroïne du roman, Renée, choisit la serre comme lieu de ses rendez-vous adultères dans l'espoir de devenir un spectacle, pour être elle-même un objet désiré et pour attirer des témoins qui alors valideraient son identité et sa réalité.

Dans la conclusion, je réponds aux questions suivantes : Dans quelle mesure peut-on lire ces textes comme un guide du Paris de cette époque ? Comment ces écrits répondent-ils aux nouveaux modes d'expérience rendus possibles par ces longs boulevards et cette géographie urbaine visuellement ouverte, et plus largement par le contexte dynamique de la modernité urbaine ? Comment ces œuvres décrivent-elles les surfaces lisses des images commerciales scintillantes et comment dévoilent-elles ce qui se cache sous ce vernis brillant ? Ultimement, qu'est-ce que ces écrits nous apprennent sur notre propre réalité et sur notre monde visuel dominé par les images ?

Afin de répondre à ces questions, je fais ressortir les points communs de ces textes et je m'appuie sur les analyses contemporaines de la mécanisation de la nature et de la commercialisation au XIXe siècle. Je termine par un regard sur l'espace virtuel des

médias sociaux aujourd'hui en suggérant que les racines de ces sites internet prennent leur source dans un réseau de forces sociales similaire à celles présentes dans le nouveau Paris haussmannien. De cette manière, le Paris du XIXe siècle n'a non seulement anticipé la modernité telle que nous la connaissons mais la fantasmagorie observée dans les textes fait augure également à la création d'un espace virtuel non palpable qui amalgame les tendances surgissant de ce paysage parisien, soit un voyeurisme émergeant d'une surveillance mutuelle, un monde axé sur les images commerciales et une mise en spectacle constante.

POURQUOI S'ENQUÉRIR DU PARIS LITTÉRAIRE DU XIXe SIÈCLE ?

Tout le monde conviendra certainement que Paris est l'une des villes les plus célèbres tout autant pour son architecture que pour ses mythes. Moisson d'images qui font rêver, Paris poétique, c'est le Paris qui existe dans l'esprit de tout francophile. Ce visage de la ville forme une construction mentale qui nous émerveille toujours. Or le paysage parisien d'aujourd'hui tient pour beaucoup de la reconfiguration architecturale du XIXe siècle, tout autant au niveau physique que culturel. Si l'on en croit les dires de François Loyer dans *Paris XIXe siècle: L'immeuble et la rue*, « plus de la moitié du Paris actuel date en effet du XIXe siècle, de telle sorte que sur le simple plan statistique, Paris demeure la 'capitale' de ce siècle à la fois proche et lointain de notre propre siècle (...)»¹⁴

¹⁴ Loyer, François. *Paris XIXe siècle: L'immeuble et la rue*. Paris: Hazan, (1987, 8).

Si Paris a vu la naissance de notre modernité occidentale, ces changements urbains qui ont amené un chaos et des « changements profonds à la condition humaine »¹⁵ peuvent nous éclairer sur notre existence urbaine en constante évolution aujourd’hui. Comme Harvey dit de Balzac, « en démystifiant la ville et les mythes de la modernité avec lesquelles Paris était empreint, il a ouvert de nouvelles perspectives »¹⁶ sur notre propre monde. Je vise à produire ce même type de révélation qui peut nous aider à comprendre « ce que la ville était » et aussi nous aider à comprendre ce que la ville moderne d’aujourd’hui « pourrait devenir. »¹⁷ Cette recherche nous aidera à repenser notre relation avec l’espace que nous habitons et à inventer de nouveaux rapports avec les villes. Comme Verena Conley souligne, en offrant une perspective fraîche de l’environnement urbain, on peut repenser notre vie quotidienne et réinventer les villes de demain.¹⁸

¹⁵ Bauman, Zygmunt. *Liquid Modernity*. Cambridge, UK; Malden, MA: Polity Press ; Blackwell, (2000, 8).

¹⁶ Harvey, (2006, 25).

¹⁷ Harvey, (2006, 25).

¹⁸ Conley, Verena. *Spatial Ecologies: Urban Sites, State and World-Space in French Cultural Theory*. Liverpool: Liverpool University Press, (2012, 24).

NOTES SUR LES CITATIONS ET TRADUCTIONS

Afin de préserver la fluidité de la prose française de cette dissertation, toutes les citations des œuvres en Anglais ont été traduites par l'auteure. Les exceptions ont été notées dans les notes en bas de page liées à la citation en question.

CHAPITRE PREMIER

**Fantastique, voyeurisme et géographie de Paris dans *L'Éducation sentimentale* de
Flaubert**

UN

Une taxonomie d'objets surnaturels dans un Paris fantastique

L'ÉMERGENCE D'UNE SCÈNE URBAINE MODERNE

Une des scènes les plus célèbres de *L'Éducation sentimentale* est sans aucun doute celle où Frédéric et Rosanette quittent l'hippodrome et se retrouvent coincés en plein embouteillage aux Champs-Élysées. Flaubert capture l'essence du Paris moderne en décrivant un moment urbain quotidien, celui des bouchons:

Par moments, les files de voitures, trop pressées, s'arrêtaient toutes à la fois sur plusieurs lignes. Alors, on restait les uns près des autres, et l'on s'examinait. Du bord des panneaux armoriés, des regards indifférents tombaient sur la foule; des yeux pleins d'envie brillaient au fond des fiacres; des sourires de dénigrement répondaient aux ports de tête orgueilleux; des bouches grandes ouvertes exprimaient des admirations imbéciles ; et, çà et là, quelque flâneur, au milieu de la voie, se rejetait en

arrière d'un bond pour éviter un cavalier qui galopait entre les voitures et parvenait à en sortir. Puis tout se remettait en mouvement... (297)¹

Dans l'analyse de ce passage, Robert Alter souligne qu' « il ne pourrait pas y avoir une meilleure situation pour illustrer la rupture de la communauté dans la métropole moderne, sa dysfonction systématique, qu'un embouteillage. »² La circulation bloquée crée une foule, un élément essentiel de la modernité selon les critiques.³ En décrivant cette foule, Flaubert met en valeur une des conséquences de cette modernité, soit le mélange de classes sociales : cet embouteillage regroupe dans un endroit restreint une masse de personnes hétéroclites qui ne se connaissent pas et qui soudainement sont contraintes de se côtoyer, de s'observer et de contempler les objets luxueux de la classe supérieure. Ces marchandises fastueuses, véritables stimuli visuels, suscitent admiration et envie, désirs rendus physiquement décelables par « des yeux pleins d'envie [qui] brillaient » et « des bouches grandes ouvertes [qui] exprimaient des admirations *imbéciles* » (italiques ajoutées). En qualifiant cet engouement d'imbécilités, le narrateur -- et Flaubert -- se situent avec la classe supérieure. Si l'on reprend les idées de Pierre Bourdieu, par cette espèce de regard fixe, l'individu peut y voir « la somme des possibilités ouvertes à celui-

¹ Toutes les citations de Flaubert, à moins qu'indiquées autrement proviennent de: Flaubert, Gustave. *L'Éducation sentimentale*. Paris: Editions Flammarion, 2003.

² Alter, Robert. *Imagined Cities: Urban Experience and the Language of the Novel*. New Haven, CT, USA: Yale University Press, (2005, 36).

³ Schnapp, Jeffrey T. *Crowds*. 1 edition. Stanford, Calif: Stanford University Press, (2006, x).

ci. »⁴ Dans cette scène connue, la culture de consommation converge de telle sorte qu'elle donne au public une certaine illusion de pouvoir accéder à un statut social prestigieux alors que seule la classe supérieure regarde la foule avec nonchalance.

Ce passage a attiré l'attention de nombreuses critiques parce que cette description de la modernité urbaine fait partie intégrale de la trame narrative de *L'Éducation sentimentale*. Il témoigne d'un tournant au sein des lettres françaises où la vie quotidienne moderne devient un sujet digne de littérature même si le sujet est « imbécile. » Si le travail important de Margaret Cohen montre qu'en France, les transformations sociales au beau milieu du XIX^e siècle contribuent à l'émergence d'une modernité urbaine⁵ et que la monarchie de Juillet marque « le commencement de cette émergence, la période durant laquelle la bourgeoisie » domine Paris culturellement, politiquement et économiquement,⁶ ses recherches lui permettent d'affirmer que « la genèse de cette modernité se caractérise par *la reconnaissance* de la vie de tous les jours comme objet valide d'investigation scientifique. »⁷ En fait, Flaubert lui-même, dans sa

⁴ Bourdieu, Pierre. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Stanford University Press, 1996.

⁵ Cohen, Margaret. "Panoramic Literature and the Invention of Everyday Genres." *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley: University of California Press, (1996, 228).

⁶ Cohen, (1996, 228).

⁷ Cohen, (1996, 228).

correspondance, décrit *L'Éducation sentimentale* comme « un roman des mœurs modernes qui se passera à Paris »⁸, indiquant ainsi un souci pour les habitudes de vie.

L'intérêt de ce roman repose en partie sur la mise en perspective de la modernité urbaine: bien que l'expérience de la nouvelle ville soit peinte à travers l'expérience du personnage principal, le jeune romantique Frédéric Moreau, Flaubert offre également un regard rétrospectif sur l'émergence de cette modernité.⁹ Publié en 1869, le roman débute en 1840, et retrace, par une série de flashbacks, les débuts d'amitié au lycée entre Frédéric et son camarade Deslauriers, puis se concentre sur la révolution de 1848 pour se terminer vers la fin des années 1860 avec une rencontre-bilan de Frédéric et Deslauriers qui font hommage alors nostalgiquement à leurs années de jeunesse. Roman circulaire qui commence et se termine par une situation similaire, *L'Éducation sentimentale* introduit Frédéric et Deslauriers en province qui se rappellent leurs années au lycée alors que la fin du livre met en scène cette situation analogue dans laquelle on retrouve encore une fois les deux amis à la maison, en province, qui commémorent des mêmes choses des années plus tard. *L'Éducation sentimentale* juxtapose la date d'écriture de 1869 à la

⁸ Flaubert, Gustave (2011-09-30). *Correspondance 5e série. 1862-1868* (French Edition) (Kindle Locations 2155-2156). Kindle Edition.

⁹ Anne Green affirme qu'un intérêt pour le passé émane de *L'Éducation sentimentale*. Flaubert croyait que les historiens, tout comme les romanciers, devaient offrir une perspective sur le passé qui permettrait de « voir et de construire le monde. » D'après Green, Flaubert était conscient de la nature subjective de l'histoire ce qui se traduisait par une préoccupation quant à la représentation du passé. Green, Anne. "History and Its Representation in Flaubert's Work." *The Cambridge Companion to Flaubert*. Ed. Timothy Unwin. Cambridge: Cambridge University Press, (2004, 85).

D'autre part, Peter Wetherill affirme que si « le Paris de *L'Éducation* est largement pré-Haussmannien, « la mentalité derrière sa composition, son mouvement linéaire, ses changements du site » correspondent plutôt à la première étape du plan de Haussmann que la ville subissait lors de l'écriture du roman. Wetherill, P. M. «Flaubert, Zola and Paris: an Evolving City in a Shifting Text. » *Forum for Modern Language Studies* XXXII.3 (1996, 229).

perspective contemporaine de Frédéric. Flaubert crée ainsi un itinéraire qui retrace le temps écoulé et un espace textuel pour y exposer les contradictions idéologiques — celles de la révolution de 1848 mais aussi celles de la modernité. L’auteur offre une représentation littéraire de ces problèmes sociaux de l’époque en utilisant la ville de Paris comme la source de cette nouvelle culture.

Revenons à cette fameuse scène moderne où Frédéric et Rosanette quittent les courses à chevaux et se retrouvent perdus au milieu d’un encombrement de voitures :

Et la berline se lança vers les Champs-Élysées au milieu des autres voitures, calèches, briskas, wursts, tandems, tilburys, dog-carts, tapissières à rideaux de cuir où chantaient des ouvriers en goguette, demi-fortune que dirigeaient avec prudence des pères de famille eux-mêmes. Dans des victorias bourrées de monde, quelque garçon, assis sur les pieds des autres, laissait pendre en dehors ses deux jambes. De grands coupés à siège de drap promenaient des douairières qui sommeillaient; ou bien un stepper magnifique passait, emportant une chaise, simple et coquette comme l’habit noir d’un dandy. L’averse cependant redoublait. On tirait les parapluies, les parasols, les mackintosh ; on se criait de loin : « Bonjour ! — Ça va bien ? — Oui ! — Non ! — À tantôt ! » et les figures se succédaient avec une vitesse d’ombres chinoises. (297)

Les voitures dominent ce paysage urbain par leur multitude et variété. Frédéric se retrouve encerclé par toutes sortes de véhicules que le narrateur énumère un à un. Cette liste qui contient plus de douze modèles évoque, comme l’a justement remarqué Sara

Danius, une classification quelque peu taxonomique, un genre de catalogue avec d'innombrables produits, qui étourdit tout aussi bien Frédéric que le lecteur.¹⁰ Un peu comme Balzac qui, s'inspirant des travaux de Geoffroy Saint-Hilaire, développe une taxonomie anthropologique en classant les différents types sociaux, Flaubert développe ici une taxonomie d'objets en regroupant et en nommant les différents types et classes de voitures. Ces voitures contrôlent la ville par leur quantité mais aussi par leur circulation en menant l'action alors que les êtres humains restent passifs: « de grands coupés à siège de draps promenaient des douairières qui sommeillaient, » et « la berline se lança » tandis que « Frédéric et Rosanette ne se parlaient pas. » Ce tourbillon d'objets provoque un hébètement chez les individus qui semblent alors paralysés face à la disponibilité des modèles exposés qui tournent constamment autour d'eux. La ville, par cette multitude de carrosses qui circulent et qui contribuent à l'incohérence du moment, ressemble étrangement à la piste de course que vient de quitter Frédéric. De manière métaphorique, la foule quitte l'hippodrome pour reprendre sa course sociale le long des rues de Paris dans une sorte de concurrence de briller. Néanmoins, Frédéric et Rosanette se retrouvent bloqués dans cette course.

Les critiques ont souligné comment cette expérience urbaine décrite par Flaubert met en lumière certains éléments-clés de la modernité urbaine tels que la circulation d'objets classifiés et nommés, leur multiplicité ainsi que l'abrutissement des individus. Je vais néanmoins montrer que Flaubert suggère une taxonomie d'objets jusqu'ici ignorée

¹⁰ Danius, Sara. "Flaubert and the Order of the Visible: On *L'Éducation sentimentale*." *Réalisme, Naturalisme et Réception : Problèmes Esthétiques et Idéologiques Envisagés Dans Une Perspective Scandinave, Française Ou Comparative : ACTA II Du Projet de Recherche RFS "Le Réalisme Français En Scandinavie*." Uppsala: Uppsala universitet, (2007, 243).

des chercheurs, soit une taxonomie d'objets d'ordre surnaturel en évoquant une gamme de marchandises qui se classent en catégories selon leurs pouvoirs fantastiques. Roman réaliste, certes, *L'Éducation sentimentale* intègre toutefois un registre à tons fantastiques dans sa lecture de la ville. Bien qu'on ne puisse limiter la littérature fantastique à une seule formule, on examinera le Paris de Flaubert à travers les textes critiques de Tzvetan Todorov portant sur le fantastique et on s'appuyera sur certaines nouvelles fantastiques contemporaines à *L'Éducation sentimentale*. Cette approche mettra en lumière une nouvelle taxonomie d'objets qui emprunte des caractéristiques du bizarre et du surnaturel. En examinant la manière dont la taxonomie classe et nomme ces marchandises extraordinaires, je vais montrer que Flaubert, par l'entremise d'une prose qui s'apparente par moments au fantastique, élargit le registre du réalisme afin de justement remettre en question certains aspects de la modernité pris pour acquis et considérés comme réalité.

UNE TAXONOMIE D'OBJETS FANTASTIQUES QUI CIRCULENT

Il pourrait paraître curieux de discuter du fantastique dans un roman réaliste, mais pour Flaubert, la fascination pour les marchandises n'est pas seulement le signe d'une croissance de la dominance culturelle des marchés financiers, mais également la naissance d'une nouvelle relation entre individus et objets commerciaux, et, comme on le verra, cette relation se qualifie de fantasmagorique. Si Walter Benjamin, en citant Otto Rühle, écrit que la marchandise s'est échappée « de celui qui l'a produite » et « mène une

vie autonome, »¹¹ Flaubert, dans son roman, montre que les marchandises se sont échappées des mains de *leurs propriétaires*, se sont dotées de propriétés fantastiques et monopolisent la vie publique et privée des individus. Selon Tzvetan Todorov, le fantastique survient lorsque le lecteur ou un des personnages hésite sur la nature d'un événement étrange en se demandant si l'événement en question est surnaturel ou s'il peut s'expliquer de manière rationnelle ¹² (ou même s'il peut s'expliquer en même temps de manière rationnelle puisque le meilleur fantastique ne naît que du réalisme.) L'arrivée du fantastique déstabiliserait le récit et ces phénomènes étranges secoueraient les personnages.¹³ Dans le roman en question, je vais émettre l'hypothèse que ces événements bizarres causés par l'autonomie des objets choqueraient le lecteur, rendraient visibles les effets étranges de cette nouvelle réalité moderne et inviteraient ainsi une remise en cause de ces nouvelles valeurs.

Afin de faire ressortir les éléments fantastiques de *L'Éducation sentimentale*, on examinera brièvement deux nouvelles fantastiques contemporaines à Flaubert qui exemplifient ce genre littéraire afin d'identifier des éléments-clés similaires dans ces écrits mais également afin de contraster le fantastique de ces nouvelles avec celui de Flaubert. La nouvelle « La cafetière » de Théophile Gautier publiée en 1831 raconte les péripéties d'un homme qui observe des peintures réalistes. Ces tableaux alors prennent vie et le narrateur se rend compte que ce qu'il avait « pris pour de vaines peintures était la

¹¹ Ruhlet, Otto, cité par Benjamin, Walter, et Jean Lacoste. *Paris, capitale du XIXe siècle : Le Livre des passages*. 3e ed. Cerf, (1997, 200).

¹² Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Editions du Seuil, (1976, 165).

¹³ Todorov, (1976, 174).

réalité ; car les prunelles de ces êtres encadrés remuaient, scintillaient d'une façon singulière ; leurs lèvres s'ouvraient et se fermaient comme des lèvres de gens qui parlent » (251). Le personnage principal continue de confondre réalité et illusion lorsqu'il voit ses propres meubles se déplacer et lorsqu'une femme défunte apparaît devant lui. Similairement, la nouvelle « Qui sait ? » de Maupassant, datée de 1890, met en scène un narrateur, volontairement admis dans une maison de santé, qui raconte rétrospectivement comment il a vu, hébété, ses meubles littéralement s'enfuir de la maison pour ensuite revenir chez lui quelques jours plus tard. Ces nouvelles regroupent des éléments-clés du fantastique : la confusion entre réalité et illusion qui se traduit par l'apparition de revenants, l'animation d'objets et la possibilité de folie chez le narrateur.

Certains de ces éléments de ces deux contes fantastiques reviennent dans le texte de Flaubert par le biais des objets qui semblent se déplacer par eux-mêmes en s'échappant des mains de leurs propriétaires. Si les voitures défilent dans la métropole, des objets de petite taille circulent de domicile en domicile, en particulier les babioles offertes par Arnoux aux femmes avec lesquelles il se lie romantiquement: « puis une foule de petits cadeaux, des écrans, des boîtes, des éventails *allaient et venaient* de chez la maîtresse chez l'épouse » (225). Cette phrase fait écho à celle du au narrateur de « Qui sait ? » lorsqu'il conte : « Je me glissai dans un massif où je demeurai accroupi, contemplant toujours ce défilé de mes meubles, car ils *s'en allaient* tous, l'un derrière l'autre, vite ou lentement, selon leur taille et leur poids » (italiques ajoutées) et celui de « La cafetière » qui narre : « Ensuite une cafetière se jeta en bas d'une table où elle était posée, et *se dirigea*, clopin-clopotant, vers le foyer » (italiques ajoutées). Les techniques narratives de

Flaubert omettent tout intermédiaire humain dans cette circulation d'objets. Bien que le lecteur sache que les marchandises ne se déplacent pas par elles-mêmes, le langage de Flaubert décrit un mouvement indépendant de marchandises, déplacement rendu d'autant plus mystérieux par Frédéric qui ne comprend pas vraiment ce qui se passe. Dans le cas de la nouvelle de « La cafetière », tout porte à croire que le narrateur hallucinait cette nuit-là comme ses amis le suggèrent. Similairement, le narrateur de « Qui sait ? » termine son récit dans une asile de fous et le lecteur doute alors de sa santé mentale. Maupassant, par le biais de ce récit, met en relief la perméabilité entre le monde sain et le monde de folie. Contrairement à Maupassant, le narrateur de *L'Éducation sentimentale* n'indique aucun signe de démence et on ne soupçonne à aucun moment son aptitude à observer correctement la réalité. En utilisant un registre s'apparentant au fantastique, Flaubert montre comment ce sont les objets eux-mêmes qui s'infiltrent si facilement dans ces résidences qu'ils semblent animés. Une fois acquis, offerts et « consommés » par une des femmes, ces objets sont interchangeable et libres d'aller et venir sans même que la propriétaire ne s'en rende compte. Ainsi donc, contrairement aux individus qui restent pris dans un embouteillage physique et social, les objets, eux, se faufilent de la sphère publique à la sphère privée, et circulent, se déplaçant d'une sphère privée à l'autre et finissent par dominer leur monde. Cette circulation d'objets rend les parois de la sphère privée poreuses puisqu'une fois achetés, les objets, tels des visiteurs, vont et viennent d'une maison à l'autre quand bon leur semble. Le narrateur de Flaubert déplace donc le fantastique dans le réalisme même du monde qu'il décrit. Sous cet angle là, ce n'est pas le narrateur qui est fou, mais c'est plutôt le monde qu'il observe qui est devenu insensé.

UNE TAXONOMIE D'OBJETS FANTASTIQUES PERSONNIFIÉS QUI PARLENT

Dans le passage de la circulation aux Champs-Élysées préalablement cité, Flaubert met en lumière une caractéristique supplémentaire du fantastique des objets, soit leur personnification. Cette personnification stylistique s'effectue d'une part par les verbes actifs tels que « se lança » pour décrire l'action des véhicules qui semblent indépendants de toute action humaine, et d'autre part, par le choix d'adjectifs qualificatifs habituellement attribués aux êtres humains qui décrivent un type de personne. Par exemple, une chaise est qualifiée de « coquette » (297). Chaque modèle de voiture s'associe également à une catégorie d'être humain en particulier : les douairières sont promenées par « des grands coupés, » « les tapissières à rideaux de cuir » emportent « des ouvriers. » Par conséquent, une relation s'exprime ici entre les choses et les êtres humains : les objets semblent emprunter les qualités de ses utilisateurs humains et se dotent alors de leurs personnalités.

Le Père Goriot (1835) de Balzac met déjà en scène des objets à qualités biomorphologiques et suggère que le mobilier de la Maison Vauquer joue un rôle déterminant sur la vie des pensionnaires : les individus sont formés par leur milieu. Néanmoins, les objets chez Flaubert ne se limitent pas à influencer les personnages et semblent dotés de pouvoirs surnaturels en ayant recours au langage. La scène dans laquelle Rosanette reçoit Frédéric pour la première fois chez elle exemplifie cette

personnification fantastique des objets qui circulent et dévoilent les mœurs des personnages. Ici les objets semblent littéralement parler. Lors de cette visite, Frédéric, laissé seul dans la salle à manger, « remarqua au milieu, sur la table, un chapeau d'homme, un vieux feutre bossué, gras, immonde. A qui donc ce chapeau ? Montrant sa coiffe décousu il semblait dire : Je m'en moque après tout ! Je suis le maître ! » (207). Ce moment met en valeur une vision ambiguë entre la réalité et l'illusion dans laquelle le chapeau se munit du langage humain et, de façon significative, affirme comme par magie qu'il domine la situation. Ce doute relatif au fait qu'une chose soit animée ou non se ramène, d'après Sigmund Freud, à l'inquiétante étrangeté: « c'est une circonstance particulièrement favorable à la création de sentiments d'inquiétante étrangeté qu'une incertitude intellectuelle relative au fait qu'une chose soit animée ou non, ou bien lorsqu'un objet privé de vie prend l'apparence trop marquée de la vie. »¹⁴

La présence du chapeau suggère également que Rosanette a un autre amant qui, par manque d'attention, a, ou bien, laissé derrière lui une trace de ce rendez-vous amoureux, ou bien, n'a pas encore quitté les lieux. Le chapeau laisse un indice et relève la vérité au sujet de Rosanette qui s'empresse de se débarrasser des évidences. Lorsque celle-ci arrive, elle « le prit, ouvrit la serre, l'y jeta, referma la porte » (207). Cette réaction face à l'accessoire permet de mieux connaître la courtisane : la liaison entre le chapeau et le propriétaire amène à penser que Rosanette se débarrasse des objets et de ses amants une fois consommés. Rosanette introduit alors Frédéric dans son cabinet de toilette où « on voyait, tout de suite, que c'était son vrai centre *moral* » (207, italiques

¹⁴ Freud, Sigmund. *L'Inquiétante étrangeté (Das Unheimliche)*. Paris: Gallimard, (1933, 15, 18).

ajoutées). Au cas où cela n'avait pas été clair préalablement, le texte renforce la liaison entre objets personnifiés, ici un lieu, qui informent de la personnalité de leurs utilisateurs. S'ensuit une description d'un désordre où « sur une table de marbre blanc s'espaçaient deux larges cuvettes » et des étagères étaient « encombrées par des fioles, des brosses, des peignes, des bâtons de cosmétique, des boîtes à poudre » (207). Ces objets sont des signifiants de l'identité de Rosanette et consolident l'identité de la courtisane comme femme aux mœurs légères: le chapeau, tout comme les objets de son cabinet de toilette, suggère une consommation qui définit la féminité de Rosanette comme femme à être consommée et comme femme qui consomme. La personnalisation des objets montre un étrange transgression entre l'identité des objets et le corps humain auquel ils appartiennent.

Selon Todorov, « le surnaturel se lie habituellement au récit de l'action et modifie le récit. »¹⁵ Or, non seulement des objets fantastiques circulent librement mais ils mènent l'action tout au long de *L'Éducation sentimentale*. On se doit d'explorer les nombreuses scènes que met en lumière Flaubert dans lesquelles il expose comment les objets dictent l'intrigue du roman. Dès l'arrivée de Frédéric à Paris, les objets manient la trame narrative du livre:

Un peu plus haut que la rue Montmartre, *un embarras de voitures lui fit tourner la tête* ; et, de l'autre côté, en face, il lut sur une plaque de marbre :

JACQUES ARNOUX (72, italiques ajoutées).

¹⁵ Todorov, (1976, 174).

Les voitures dirigent les mouvements de Frédéric en le faisant pivoter, ce qui l'amène à trouver l'adresse de Jacques Arnoux. C'est cette découverte qui lui permettra de se rapprocher de Mme Arnoux, ce qui constituera un des fils conducteurs principaux du roman. Pierre Danger note, dans son analyse de *L'Éducation sentimentale*, que les objets « sont les véritables acteurs de ces drames où le personnage, passif, se laisse prendre à tous *leurs sortilèges* et sort immanquablement vaincu de ce combat inégal. »¹⁶

Ces objets deviennent les catalyseurs de certaines expériences étranges ou extraordinaires des personnages. On pensera entre autres à l'ombrelle de Madame Arnoux que Frédéric remarque sur un navire. Lorsqu'il casse une ombrelle chez Arnoux, il la méprend pour celle de Madame Arnoux et il en achète une nouvelle qu'il s'empresse de lui offrir en lui affirmant que « c'est presque une dette ! » (146). Mme Arnoux, perplexe, reste confuse, alors qu'Arnoux reproche au jeune héros naïf qu'il n'est « guère malin » (146). Le parasol brisé n'était en fait qu'un autre parasol, une sorte de double qui ressemblait au premier, et bizarrement, un troisième parasol se retrouve dans l'appartement des Arnoux pour remplacer quelque chose qui n'a jamais été brisé. On reviendra à cette notion de double mais pour l'instant notons que ce va-et-vient d'objets identiques embrouille Madame Arnoux et Frédéric, tous deux troublés. Les marchandises mènent l'intrigue et il faut suivre les objets pour comprendre l'histoire : ces objets qui semblent identiques amènent les personnages à se méprendre et à les confondre entre eux mais, à travers les rebondissements de l'intrigue, révèlent que Rosanette est la maîtresse

¹⁶ Danger, Pierre. *Sensations et objets dans le roman de Flaubert*. Paris: Armand Colin (1973,174). Cité par Yee Jennifer. "Mementoes and the Memory of the Reader in *L'Éducation sentimentale*." *Dix-neuf journal of the Society of Dix-Neuviemistes* 14.1 (2010, 5, italiques ajoutées).

d'Arnoux.

Si les objets dirigent l'action, ils vont donc quelquefois jusqu'à amener le lecteur à comprendre l'intrigue du roman. Jennifer Yee, lors de l'analyse de la scène des ombrelles, souligne que les objets ont « une fonction diégétique » ayant le rôle de « synecdoche narrative » pour le récit et que le lecteur doit combler par lui-même le manque d'explications.¹⁷ Yee précise que dans certains cas, ce n'est qu'après une relecture du roman que le lecteur peut comprendre le lien entre les objets qui apparaissent et disparaissent tout au long de l'histoire.¹⁸ J'aimerais néanmoins mettre l'accent sur l'hésitation ressentie par le lecteur et par certains personnages du roman lors de l'arrivée insolite de ces objets, caractéristique qui reprend l'incertitude émanant des phénomènes étranges des nouvelles fantastiques. Dans le cas du lecteur de *L'Éducation sentimentale*, celui-ci doit lire ces passages à nouveau pour tenter d'expliquer cet incident bizarre.

L'ombrelle n'est pas l'unique objet qui porte à confusion, laisse des indices derrière elle et amène le lecteur et les personnages à se transformer en détective pour connaître la vérité au sujet des personnages. Examinons l'épisode du bracelet de Rosanette qui révèle également un certain pouvoir fantastique. Tout au long du roman, Rosanette souhaite cultiver une image de femme distinguée. On pensera entre autres à son insistance à obtenir un châle de cachemire, comme celui que possède la « bonne » Madame Arnoux. A un moment dans le texte, elle désire un bracelet d'or pour rehausser sa propre valeur personnelle. Lorsque Frédéric souhaite le lui acheter, elle lui dit de

¹⁷ Yee, Jennifer. "Mementoes and the Memory of the Reader in *L'Éducation sentimentale*." *Dix-neuf journal of the Society of Dix-Neuviemistes* 14.1 (2010, 1).

¹⁸ Yee, (2010, 3, 9).

« gard[er] son argent » (233). Néanmoins, comme le remarque Yee lors de son analyse sur la fonction narrative des objets, quelques jours plus tard, le bijou réapparaît sur le poignet de Rosanette et Frédéric s'enquiert de la provenance de cet objet :

‘Tiens, c’est mignon. D’où cela vient-il ?’

- ‘Oh, il y a longtemps que je l’ai,’ dit la Maréchale.

Le jeune homme n’objecta rien à cette réponse hypocrite. (290)

Quelques pages plus loin, « la manche de sa robe, glissant un peu, découvrit, à son poignet gauche, un bracelet orné de trois opales » (302). Frédéric et de Cisy, en voyant le bijou, rougissent, embarrassés. Yee démontre justement dans son article que la signification du bracelet n’est jamais explicitement révélée au lecteur mais qu’il peut facilement relier ces différents segments: le cadeau provient de Cisy comme une transaction commerciale, un échange de désir commercial pour un désir sexuel.¹⁹ Il faut rajouter que le bracelet en question dévoile des renseignements intimes de Rosanette *malgré* elle : Rosanette est loin d’être une femme « distinguée » et se laisse entretenir par un bon nombre d’amants. Le glissement de la manche de sa robe permet d’entrevoir la vérité à son sujet: d’une part, le bijou permet un aperçu de sa vie privée sans que Frédéric ait à parler à Rosanette car l’embarras qu’il exprime en voyant la gourmette suggère qu’il comprend la situation. D’autre part, l’entrebâillement du vêtement permet de voir littéralement sa chair, ce qui donne une signification supplémentaire à cette transaction, celle d’un échange de son corps pour un ornement et révèle ainsi sa vérité. Les objets se faufilent donc d’un espace privé à un autre, et les objets « parlent, » révèlent des secrets,

¹⁹ Yee, (2010, 4).

ici, d'ordre sexuels, que les humains souhaitent taire.

Ce bracelet bavard n'est pas sans rappeler *Les Bijoux indiscrets* (1748) de Denis Diderot, roman libertin publié anonymement. Dans cette œuvre allégorique, un prince possède le pouvoir, grâce à un anneau, de faire parler « les bijoux » des femmes, métaphore qui se réfère à leurs parties génitales. En analysant cet ouvrage, Michel Foucault affirme dans son livre célèbre *Histoire de la sexualité* :

(...) au nombre de ses emblèmes, notre société porte celui du sexe qui parle. Du sexe qu'on surprend, qu'on interroge et qui contraint (...) Il lui fait dire dans un jeu où le plaisir se mêle à l'involontaire, et le consentement à l'inquisition, la vérité de soi et des autres. Nous vivons tous, depuis bien des années, au royaume du prince Mangogul : en proie à une immense curiosité pour le sexe, obstinés à le questionner, insatiables à l'entendre et à en entendre parler, prompts à inventer tous les anneaux magiques qui pourraient forcer sa discrétion.²⁰

Foucault s'interroge plus loin sur les raisons pour lesquelles le sexe s'entoure d'un secret.

Il entreprend de dévoiler le discours bourgeois qui l'a réprimé et réduit au silence.²¹

Flaubert, dans cette scène du bracelet, illustre textuellement ce conte allégorique du bijou qui parle en mettant en scène un bracelet qui révèle la vie sexuelle de Rosanette. En dotant la gourmette d'un pouvoir quasi-fantastique qui divulgue des informations charnelles puis en peignant l'embarras de Frédéric et de Cisy, Flaubert capture « la

²⁰ Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité, tome 1 : La Volonté de savoir*. Paris: Gallimard, (1994, 101).

²¹ Foucault, (194, 103).

pudeur moderne » décrite par Foucault, ce « jeu de prohibitions, » ces mutismes « qui, à force de se taire, imposent le silence. »²² Dans ce sens, ce bijou qui parle contredit « la réponse hypocrite » (290) de Rosanette sur l'acquisition de ce bien. Ce bracelet rend visible le mécanisme du discours moderne bourgeois qui dicte le silence face à cet échange sexuel alors que les objets dotés métaphoriquement de paroles, tiennent des discours illicites. Ainsi donc, par l'entremise d'un objet qui allégoriquement détient un pouvoir fantastique, Flaubert dévoile une réalité et invite le lecteur à la remettre en question.

Dans cette scène du bracelet, on s'aperçoit également que les objets possèdent un certain pouvoir qui leur permet de s'introduire dans la sphère privée des individus : tout d'abord, les objets révèlent des détails sur l'intériorité des personnages, mais littéralement aussi, car de Cisy offre une babiole pour accéder à un des espaces physiques les plus privés de Rosanette, soit sa chambre à coucher. Ainsi donc, les objets ont un pouvoir additionnel en plus d'apparaître, de disparaître et de manier la trame narrative du roman : ils racontent les secrets des propriétaires. Au milieu de se matérialiser et de se volatiliser, les marchandises laissent des indices derrière elles et révèlent la vérité au sujet des personnages. De cette manière, les objets, certes, racontent une histoire et mènent le récit mais ils sont dotés d'un pouvoir presque fantastique dans le sens que la puissance révélatrice est tout à fait réelle : ils permettent au lecteur ainsi qu'aux personnages de découvrir leur vie privée. Autrement dit, ils reflètent la réalité en la rendant plus visible

²² Foucault, (1994, 27).

grâce à leur pouvoir de laisser ce qui est supposé rester secret s'échapper dans le domaine public.

UNE TAXONOMIE D'OBJETS DOUBLES ÉTRANGEMENT INQUIÉTANTS

Non seulement les objets semblent dotés de paroles et de mouvements, mais ils prolifèrent également et se propagent à travers le paysage urbain. Du point de vue de la voiture de Frédéric, le narrateur note : « La voiture allait plus vite, les becs de gaz *se multipliaient*, c'était Paris (151, italiques ajoutées). Certes, Flaubert fait allusion à l'effort d'éclairer la capitale au XIXe siècle, projet d'illumination qui, selon Olivier Prendergast, s'apparente tout aussi bien à rendre Paris plus sécuritaire mais également à renforcer le concept de la Ville Lumière, soit de créer une ville socialement éclairée et de « sortir des ténèbres culturelles. »²³ Néanmoins, Flaubert décrit des lampadaires qui « se multipliaient, » verbe dont la première définition signifie « se reproduire. »²⁴ Ces objets semblent donc détenir un pouvoir surnaturel additionnel, celui de se reproduire par eux-mêmes, sans être le produit des mains des individus.

Cette procréation d'objets crée des doubles et même des quadruples et possiblement des centuples. Lors d'une promenade le long d'un boulevards, Frédéric observe une multiplication d'objets qui engendre des copies conformes : « Les voitures devenaient plus *nombreuses*, et, se ralentissant à partir du Rond-Point, elles occupaient

²³ Prendergast, Olivier. "Framing the City: Two Parisian Windows." *City Images:Perspect/Literat P.* Routledge, (2013, 183). c.f Raymond Williams, *The Country and the City*, London, 1985, ch. 9

²⁴ Larousse.fr

toute la voie. Les *crinières* étaient près des *crinières*, les *lanternes* près des *lanternes* (76, italiques ajoutés). Par la répétition des mots « crinières » et « lanternes, » Flaubert suggère qu'ils sont identiques, et qu'on ne peut pas les distinguer. Parmi ces objets jumeaux, Frédéric « se sentait comme perdu dans un monde lointain » (76).

Ces objets doubles embrouillent Frédéric à nouveau lors de ses visites chez Mme Arnoux et chez Rosanette, l'amante de M. Arnoux, car les deux résidences se ressemblent étrangement :

Cette confusion était provoquée par des *similitudes* entre les deux logements. Un des bahuts que l'on voyait autrefois boulevard Montmartre ornait à présent la salle à manger de Rosanette, l'autre, le salon de Mme Arnoux. Dans les deux maisons, les services de table étaient *pareils*, et l'on retrouvait jusqu'à la *même* calotte de velours traînant sur les bergères ; (225, italiques ajoutées)

Le dénominateur commun de ces domiciles est M. Arnoux mais celui-ci n'apparaît pas dans cette description et les objets semblent alors se multiplier. Ces maisons sont des doubles dans le sens qu'elles se ressemblent et qu'elles sont remplies de marchandises identiques. Le va-et-vient de certaines marchandises entre ces demeures renforcent leur similarité et prêtent d'autant plus à confusion car il devient difficile de savoir si la marchandise en question est la même qui s'est « déplacée, » comme dans le cas du bahut, ou s'il s'agit de copies conformes comme les services de table et la calotte.

Ces doubles ne troublent pas uniquement Frédéric. Le cachemire jumeau, celui que M. Arnoux a offert à sa maîtresse et celui qu'il a offert à sa femme, désespère Mme

Arnoux qui confronte alors son mari :

(...) j'ai été pour faire réparer mon cachemire, et un chef de rayon m'a appris qu'on venait d'en expédier un autre *pareil* chez *M^{me} Arnoux*. »

— « Est-ce ma faute, à moi, s'il y a dans la *même* rue une *dame Arnoux* ? »

(249, italiques ajoutées)

Certes, Mme Arnoux soupçonne son époux de la tromper avec Rosanette mais ces cachemires identiques produisent une certaine confusion troublante. Tout d'abord, le chef de rayon contribue à l'embrouillement de la marchandise en affirmant que les deux châles sont des sosies. Puis ces marchandises doubles produisent un élément encore plus inquiétant, soit un propriétaire double : M. Arnoux, jouant l'innocent, affirme qu'il s'agit d'« une de ces choses inexplicables » (249) et qu'il y aurait un double de Mme Arnoux rodant dans le quartier, ayant une adresse similaire et possédant également le même cachemire. « Comme c'est curieux ! Comme c'est étrange ! et quelle coïncidence ! », aurait rétorqué le M. Martin de la pièce *La Cantatrice chauve* de Ionesco qui ne doute pas qu'il puisse y avoir un couple double qui habite à la même adresse et qui a une fille du même nom, situation qui fait écho aux *Chaises* du même dramaturge qui se multiplient sur la scène devant nous. Néanmoins, malgré l'absurdité des propos de M. Arnoux, cette mention d'un double provoque une confusion déroutante. Dans son livre-clé

L'Inquiétante étrangeté, Freud commente :

Nous avons alors tout ce qui touche au thème du « double » dans toutes ses nuances, tous ses développements : on y voit apparaître des personnes qui, vu la similitude de leur aspect, doivent être considérées comme

identiques (...) nous y trouvons une personne identifiée avec une autre, au point qu'elle est troublée dans le sentiment de son propre moi, ou met le moi étranger à la place du sien propre. Ainsi, redoublement du moi, scission du moi, substitution du moi, - enfin, constant retour du semblable, répétition des mêmes traits, caractères destinées, actes criminels, voire des mêmes noms dans plusieurs générations successives.²⁵ (19)

Si les remarques de M. Arnoux touchent au ridicule dans ses efforts de plaider non-coupable aux accusations implicites de sa femme, c'est la mention d'un double cachemire qui lui permet d'évoquer une inquiétante étrangeté, celle d'un double de sa femme tout près d'elle, qui pourrait la remplacer. Après tout, dans cette confrontation avec son mari, Mme Arnoux souhaite être l'unique femme d'Arnoux sans avoir à le partager avec une maîtresse et voilà que cette confusion de marchandises amène la présence imaginaire d'une troisième femme menaçante qui habite la même rue, possède le même cachemire et porte le même nom, celui de son mari.

UNE TAXONOMIE D'OBJETS AUX PROPRIÉTÉS MAGIQUES ET RELIGIEUSES

Dans *La Peau de chagrin*, Balzac, utilise le cadre réaliste de Paris sur lequel il greffe une composante fantastique, une peau qui, comme un objet fétiche, a le pouvoir d'exaucer les vœux de son propriétaire. *La Peau de chagrin* se qualifie comme un récit

²⁵ Freud, Sigmund. *L'Inquiétante étrangeté (Das Unheimliche)*. Paris: Gallimard, (1933, 19).

fantastique car l'objet fétiche en question comble étrangement les souhaits des individus. De manière plus implicite que l'œuvre de Balzac, les personnages de *L'Éducation sentimentale* concèdent également un pouvoir fétiche aux objets. Notamment vers la fin du roman, lorsque Madame Arnoux fait faillite, ses articles personnels sont saisis et vendus dans l'espace public de la cour. La foule, désireuse de découvrir la vie privée de la jeune femme, va à travers ses articles avec une curiosité fervente. Beaucoup d'encre a été versé au sujet de cette scène²⁶, en particulier en ce qui concerne le coffret de Madame Arnoux, convoité par sa rivale, Madame Dambreuse. Je souhaite souligner néanmoins l'aspect sacré de cet objet. Lors de cette vente aux enchères, Madame Dambreuse convoîte le coffret, désir qui amène Frédéric à lui reprocher de vouloir « dépouiller les morts de leurs secrets » (537). La première définition du fétiche a pour racines des origines religieuses : on croyait que l'objet avait des pouvoirs supranaturels.²⁷ L'achat de l'étui implique un manque de respect pour le fantôme social de Madame Arnoux en évoquant le pillage d'une tombe. En rattachant l'acquisition du coffret à une sorte de sacrilège, les personnages lui attribuent des pouvoirs religieux. Après l'acquisition de l'objet, Madame Dambreuse monte dans le carrosse « comme un voleur » (538) comme si elle obtenait quelque chose d'un mort qui ne lui appartenait pas et ainsi commettait un

²⁶ En particulier, Evelyne Woestelandt écrit que Madame Arnoux « est révélée à la fin dans l'ordinaire de sa vie quotidienne quand mobilier, vaisselle et vêtements des Arnoux sont vendus aux enchères. Frédéric assiste alors pour la première et dernière fois à un déshabillage. » S'alignant avec les pensées de Jean-Pierre Richard, elle compare cette scène à « celle d'un viol, quand l'intimité de la jeune femme est fouillée par une foule anonyme. » Woestelandt, Evelyne. "Système de La Mode Dans *L'Éducation Sentimentale*." *The French Review* 58.2 (1984, 254).

²⁷ Kelly, Dorothy. « The Living Death of the Past, » <http://linguaramana.byu.edu/kelly8.html>

acte impie. Les objets deviennent des fétiches dans la définition originale du mot : ils sont porteurs d'un sens sacré.

De plus, cette scène renforce les objets comme fétiches sexuels: Mme Dambreuse achète un objet appartenant à Mme Arnoux, le véritable objet d'amour de Frédéric. On pourrait interpréter cet achat comme une action métaphorique : l'objet, par sa simple possession, pourrait suffire symboliquement à s'emparer de la femme aimée de Frédéric.

Plus loin dans le texte, M. Arnoux renforce cette croyance à attribuer un caractère sacré à des marchandises : il « s'était associé à un marchand d'objets religieux » (527). Commerçant toujours à l'affût des nouvelles tendances, M. Arnoux sert cette clientèle qui voit dans de simples objets quelconques des fétiches religieux. Dans ce négoce, il dote des objets commerciaux de pouvoirs magiques en les étiquetant comme étant sacrés, brouillant ainsi les frontières entre le mysticisme et le mercantile.

LA PRÉSENCE RÉCURRENTÉ DU COFFRET QUI DÉVOILE UNE PEUR REFOULÉE

Parmi tous ces objets aux pouvoirs surnaturels, la récurrence du coffret dans *L'Éducation sentimentale* présente certainement des caractéristiques fantastiques des plus inquiétantes et on se doit de l'examiner plus en détails. Une lecture de la nouvelle fantastique de « Véra » (1874) de Villiers de L'Isle-Adam mettra en lumière certaines des composantes troublantes du surnaturel qui se retrouvent dans le leitmotif du coffret. La nouvelle de L'Isle-Adam se résume ainsi : un comte a placé sa bien-aimée décédée, Véra, dans un mausolée et laisse la clef du caveau dans le cercueil pour s'assurer de ne plus y

revenir. Inconsolable de la mort de sa femme, il l'imagine toujours à ses côtés. Le soir de l'anniversaire de son décès, un objet brillant tombe du lit : ce n'est autre que la clef du tombeau, apparition qui ne trouble pas du tout le comte, convaincu que Véra ne l'avait jamais quitté. Si on se base sur la théorie du fantastique de Todorov, le lecteur hésite entre la folie du seigneur et le surnaturel du retour de sa femme.²⁸

Similairement à la clef qui revient à la surface ou réapparaît alors que le lecteur ne s'y attend pas, le coffret dans *L'Éducation sentimentale* apparaît et disparaît sporadiquement tout au long du roman sans explications précises. Lors de sa première visite chez les Arnoux, Frédéric remarque « contre la pendule, un coffret à fermoirs d'argent » (104), qui ressurgit plus tard chez Rosanette : « Il y avait sur la table, entre un vase plein de cartes de visite et une écritoire, un coffret d'argent ciselé. C'était celui de Mme Arnoux ! » (356). Puis le coffret retrouve son chemin vers son domicile originel quand il se matérialise à la vente aux enchères des Arnoux. Le lecteur a le choix entre trouver une explication rationnelle- M. Arnoux aurait donné à nouveau le bibelot en question à sa femme- ou rester sur sa faim pour expliquer ce phénomène bizarre. Ainsi donc, Flaubert laisse toujours une explication possible pour éclairer la situation de manière rationnelle au lieu de supposer la folie comme solution au mystère.

Cependant, cet objet réapparaît également sous différentes formes tout au long du roman. A travers un leitmotiv du coffret, cet objet se transforme, prend des proportions élargies et se dédouble : « Un timbre sonna ; un valet parut, et introduisit Frédéric dans une petite pièce, où l'on distinguait deux coffres-forts » (71). Le petit coffret semble

²⁸ Todorov. Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Editions du Seuil, (1976, 46).

s'être métamorphosé et s'être multiplié pour donner vie à deux grands coffrets, les coffres-forts de M. Dambreuse. Ces malles s'avèrent dotées d'un trop plein de vie car elles semblent respirer : « les deux coffres-forts *baillaient* » (502, italiques ajoutées). Le dictionnaire *Petit Larousse* donne deux définitions du verbe « bailler : celle de quelque chose qui est entrouvert, comme une porte qui baille, et celle d'un être qui respire avec une contraction involontaire de la face due au sommeil ou à l'ennui. Ici, les coffres-forts sont si étranges que la première définition, celle d'un objet mal fermé, glisse vers la deuxième définition d'une action d'ouvrir largement la bouche.

Mme Dambreuse y cherche le second testament de son mari et désemplit les coffres dans l'espoir de le trouver. En voyant ces coffres ouverts vides de l'objet convoité, Mme Dambreuse, déchirée devant la perte de sa fortune, se met dans un état qui frise l'hystérie :

elle avait retourné le pupitre, fouillé les placards, secoué les paillasons, quand tout à coup, poussant un cri aigu, elle se précipita dans un angle où elle venait d'apercevoir une petite boîte à serrure de cuivre ; elle l'ouvrit, rien ! (...) Une mère en deuil n'est pas plus lamentable près d'un berceau que ne l'était Mme Dambreuse devant les coffres-forts béants (502-503).

La réaction de Mme Dambreuse face à cette résurgence des coffres évoque un état d'épouvante et de délire. Si l'on en croit Freud, la répétition involontaire, telle que la récurrence d'un objet ou d'un chiffre, peut évoquer une présence démoniaque et provoquer une certaine angoisse.²⁹ J'é mets l'hypothèse que le leitmotiv du coffret joue ce

²⁹ Freud, Sigmund. *L'Inquiétante étrangeté (Das Unheimliche)*. Paris: Gallimard, (1933, 21).

rôle d'objet familial récurrent qui trouble et hante les personnages du roman. Une lecture plus approfondie de *L'Éducation sentimentale* permet de déceler dans cette présence répétitive du coffret une crainte bien plus profonde qu'une seule perte d'argent.

Seulement quelques pages après la crise nerveuse de Mme Dambreuse, Frédéric introduit une métaphore qui met en scène le cœur de la femme comme une sorte de coffret. Cette image littéraire éclaire le lecteur sur la peur étrange du coffret :

Les cœurs des femmes sont comme ces petits meubles à secret, pleins de tiroirs emboîtés les uns dans les autres ; on se donne du mal, on se casse les ongles, et on trouve au fond quelque fleur desséchée, des brins de poussière — ou *le vide* ! Et puis il craignait peut-être d'en trop apprendre.

(508)

La présence inquiétante des coffrets traduit une peur du vide : dans le cas de Mme Dambreuse, elle perd la tête devant ses malles désemples qui représentent sa fortune perdue tandis que Frédéric compare le cœur des femmes à un coffret potentiellement vide. Similairement aux coffres-forts vidés de Mme Dambreuse, le cœur-meuble d'une femme risque de ne révéler qu'une vacuité, ce qui traduirait un manque d'intériorité. Cette inquiétude profonde, cette peur devant un objet habituellement familier, est l'une des caractéristiques que l'on retrouve dans les récits fantastiques et touche à l'inquiétante étrangeté, ou au *unheimlich*, pour utiliser le terme allemand. Freud montre bien la gamme de définitions de ce mot qui se rapporte au « non-familier » mais qui se réfère aussi au « non-caché » et au « dangereux. » Ainsi, selon Freud, le fantastique dévoilerait ce qui

aurait dû demeurer caché et qui est reparu, ce que nous refoulons en ne voulant pas voir et ce qui nous effraie.³⁰

Dans le cas de Flaubert, cette récurrence étrange de coffre traduit l'angoisse d'une vacuité financière ou émotionnelle. Bizarrement, la menace des coffres vides se cristallise vers la fin de ce même chapitre lorsqu'on donne des nouvelles à Frédéric : « Je disais que notre ami Arnoux est peut-être, maintenant, *coffré* ! » (523, italiques ajoutées). Le coffre réapparaît à nouveau, cette fois-ci pour indiquer une prison qui, métaphoriquement, attrape un être et l'enferme dans un coffre. Par le langage, le coffret « béant » de Mme Dambreuse ou le coffret vide de Mme Arnoux traduit la crainte d'une vacuité. Si on se penche sur la métaphore dans le texte du coffre comme prison, en relation avec le leitmotif du coffre, cette vacuité angoisse les individus : ces coffres vides risquent de s'emplier en enfermant les personnages. Ainsi donc, le coffre a un pouvoir fantastique dans le sens qu'il apparaît, se transforme, et crée un sentiment angoissant face à sa menace d'être vide, et de combler ce manque en coffrant des individus. Par l'entremise d'un coffret vide étrangement inquiétant, Flaubert dévoile en quelque sorte la vacuité de son époque qu'on craint de regarder et qu'on refuse de reconnaître.

En conclusion, les objets se dotent de propriétés fantastiques: ils apparaissent, disparaissent, racontent des secrets. En mettant en lumière ces attributs fantastiques et en peignant le quotidien de manière étrange et quelque peu inquiétante, Flaubert questionne avec acuité les valeurs commerciales et significations émanant de la société de consommation que les êtres humains prennent pour acquis. Alors que les nouvelles

³⁰ Freud, (1933, 8, 13, 24).

fantastiques sont souvent le produit d'un esprit troublé, le fantastique de Flaubert se démarque avec originalité de ce format en émanant de la réalité moderne troublante et en créant une nouvelle catégorie du genre, soit le fantastique réaliste. Observateur perspicace, Flaubert scrute ces objets cultes pour mieux subvertir les codes et utilise astucieusement les possibilités de la prose pour offrir un récit aux tons fantastiques qui démystifie ce qu'on prend pour réalité et crée une narration qui dévoile une mise en garde face à ces nouvelles valeurs. On verra dans la prochaine section comment cette taxonomie d'objets surnaturels façonne le Paris de Flaubert.

DEUX

Les effets de ces objets fantastiques sur le Paris de Flaubert

LE POUVOIR VISUEL DE LA MARCHANDISE SUR LA SCÈNE PARISIENNE

On a vu jusqu'à présent que Flaubert développe une taxonomie d'objets surnaturels, et questionne ainsi, par l'entremise du fantastique, les valeurs modernes prises comme acquises. Ces objets étranges génèrent de profondes conséquences sur le Paris de *L'Éducation sentimentale*. Le fantastique est une clef dans la lecture de la ville et révèle l'existence de liens préalablement invisibles entre ces babioles, le paysage urbain et ses habitants. Je vais mettre en lumière dans ce qui suit comment ces marchandises surnaturelles façonnent la scène parisienne -- tout aussi bien sa forme physique que ses citadins - - pour créer une ville fantasmagorique et fantastique.

Dans les premières pages de *Thérèse Raquin* publié en 1867, Emile Zola offre une description lugubre du passage du Pont-Neuf :

Par les beaux jours d'été, quand un lourd soleil brûle les rues, une clarté

blanchâtre tombe des vitres sales et traîne misérablement dans le passage.

Par les vilains jours d'hiver, par les matinées de brouillard, les vitres ne jettent que de la nuit sur les dalles gluantes, de la nuit salie et ignoble.

(...) les vitrines, faites de petits carreaux, moirent étrangement les marchandises de reflets verdâtres ; au-delà, derrière les étalages, les boutiques pleines de ténèbres sont autant de trous lugubres dans lesquels s'agitent des formes bizarres.(...)

Le passage du Pont-Neuf n'est pas un lieu de promenade.

(...) Toute la journée, c'est un bruit sec et pressé de pas sonnait sur la pierre avec une irrégularité irritante ; personne ne parle, personne ne stationne ; chacun court à ses occupations, la tête basse, marchant rapidement, sans donner aux boutiques un seul coup d'œil.

Si l'on en croit Walter Benjamin, *Thérèse Raquin* expose « la mort des passages parisiens, le processus de décomposition d'une architecture. »¹ Notre extrait met en relief cette déchéance : les teintes « verdâtres » et « gluantes » suggèrent une décomposition, voire même un pourrissement, de la galerie. Laissées à l'abandon et ignorées par les rares passants, les boutiques restent dans une obscurité, un peu comme un monde sous-marin enseveli où on ne peut discerner que des « formes bizarres. » Cette description d'un passage poussiéreux et dévolu contraste sévèrement avec celle des boutiques en vogue le

¹ Benjamin, Walter et Jean Lacoste. *Paris, capitale du XIXe siècle : Le Livre des passages*. 3e ed. Cerf, (2006, 221).

long de grandes avenues donnée par Flaubert dans *L'Éducation sentimentale*.² Dès le début du roman, la boutique d'Arnoux, *L'Art Industriel*, « un établissement hybride, comprenant un journal de peinture et un magasin de tableaux » (52), suggère une culture commerciale qui unit différentes tendances à la mode pour la vente de marchandises. Contrairement aux vitrines du Pont-Neuf, la devanture de ce nouveau magasin expose une panoplie de marchandises séduisantes :

Les hautes glaces transparentes offraient aux regards, dans une disposition habile, des statuettes, des dessins, des gravures, des catalogues, des numéros de l'Art industriel ; et les prix de l'abonnement étaient répétés sur la porte, que décoraient à son milieu, les initiales de l'éditeur. On apercevait (...) deux grands bahuts chargés de porcelaines, de bronzes, de curiosités alléchantes. (73, italiques ajoutées)

Les vitrines génèrent un attrait visuel sur la rue où les passants deviennent des spectateurs invités à regarder cet étalage et à acheter sans même l'avoir planifié. La gamme diverse d'objets insinue que tout ici, même l'art, est commercialisé et réduit à des objets dotés de prix. Les prix semblent se doubler: « les prix d'abonnement étaient *répétés* sur la porte. » D'une part, la vitrine indique deux fois le coût de quelque chose et d'autre part, la souscription évoque une dépense régulière d'un montant déterminé pour des numéros de presse. Notons également dans cette description d'une nouvelle boutique le mot

² L'action narrée dans *L'Éducation sentimentale* se situe un peu avant celle de *Thérèse Raquin*. Publié en 1867, le texte de Zola omet toute date dans le roman mais l'intrigue semble approximativement contemporaine avec l'écriture et la publication de l'oeuvre. Flaubert, de son côté, donne des dates précises : publiées en 1869, *L'Éducation sentimentale* retrace les péripéties de Frédéric entre 1840 et la fin des années 60.

« curiosités » dont l'origine remonte justement au XIX^{ème} siècle³ et qui désigne des bibelots. Comme le soulignent Janell Watson et Jean Baudrillard dans leurs analyses respectives portant sur la société de consommation émergeant au XIX^e siècle, ces curiosités prolifèrent dans les boutiques et témoignent d'une nouvelle culture commerciale centrée sur le désir de collectionner des objets d'aucune utilité.⁴ L'étalage d'Arnoux incite à la collection en offrant un abonnement à des catalogues mais également en présentant un catalogue d'objets artistiques placés habilement l'un à côté de l'autre. La vitrine offre « une gamme d'objets qui s'appellent et se répondent et se déclinent les uns des autres, »⁵ pour reprendre Baudrillard qui semble décrire notre vitrine en question. L'architecture du bâtiment d'Arnoux contribue donc à faire de la rue un paysage visuel qui incite l'accumulation de nombreuses marchandises.

Flaubert reprend cette prévalence d'images commerciales lors du retour de Frédéric à Paris en mettant l'accent sur la multitude des devantures mercantiles et des posters. Alors que celui-ci se rapproche de la capitale, Frédéric, de la fenêtre de la diligence, observe le paysage de la fenêtre : comme une bande cinématographique qui se déroule régulièrement, « les boutiques défilaient » (174) et « des affiches couvraient l'angle des murs » (173). Ces posters et vitrines prolifèrent et façonnent la capitale : les

³ Watson, Janell. *Literature and Material Culture from Balzac to Proust: The Collection and Consumption of Curiosities*. Cambridge, U.K.; New York, NY, USA: Cambridge University Press, (2000, 9).

⁴ Watson, (2000, 9).

Baudrillard, Jean. *La Société de consommation. Ses mythes, ses structures*. Paris: Edition Denoel, (1970, 20).

⁵ Baudrillard, (1970, 20).

rues s'inscrivent comme une série d'images publicitaires qui encouragent l'achat de produits divers.

Ce pouvoir visuel commercial est d'autant plus fort qu'il est marqué par un goût pour tout ce qui brille. Lors d'une promenade le long des Champs-Élysées, Frédéric note l'abondance d'objets brillants : « les étriers d'*acier*, les gourmettes d'*argent*, les boucles de *cuivre*, jetaient çà et là des points *lumineux* » (76). Plus loin dans le roman, la fête chez M. Dambreuse met en scène à nouveau la modernité de la vie urbaine par le mélange de classes sociales et la foule des hommes qui forment « une masse noire, » modernité mise en relief cette fois-ci non pas dans les rues de Paris, mais dans la sphère domestique. Or, le salon dans lequel Dambreuse reçoit ses invités est tapissé de miroirs qui répètent *ad infinitum* des objets brillants, que ce soient « les galons d'or » des valets, les couverts « en vermeil, » ou les « cristaux à facette » (239). L'éclat ici pourrait suggérer un prix élevé et inciter à penser que ces objets soient précieux. Ce luxe conduit les visiteurs à respecter M. Dambreuse qui « repoussait avec d'humbles attitudes les éloges qu'on lui faisait sur sa soirée et les allusions à sa richesse » (239).

Ces miroirs semblent en effet avoir été posés là uniquement pour l'étalage de richesses qui s'épand à l'infini grâce à cette installation. Chez les Dambreuse, le stade de miroir de Lacan pourrait être reformulé ainsi : « Je ne me vois pas comme une autre personne, mais comme un accessoire aux objets qui m'entourent, ou comme les objets mêmes que j'ai collectionnés. » Alors que les miroirs sont habituellement là pour que les individus puissent voir leurs réflexions, ils semblent servir les objets. D'ailleurs le long d'un boulevard, le narrateur remarque : « des cafés, laissant voir par leurs portes

ouvertes, entre des argenteries et des dorures, des fleurs en gerbes qui *se miraient* dans les hautes glaces. (153) Ici, les fleurs semblent se regarder dans le miroir et semblent avoir remplacé, voir *banni* les personnes comme sujets et objets du regard, alors que plus loin dans le texte, c'est au tour d'un bibelot brillant d'observer sa réflexion : « une théière d'argent avec un samovar *se mirait* au fond, dans une glace » (329, italiques ajoutées). Les miroirs semblent donc être posés là pour mettre visuellement en valeur les objets qui ont remplacé les êtres humains.

Un peu comme les Dambreuse qui se créent un entourage d'objets dorés pour se mettre en valeur, Frédéric « aurait voulu paver la chambre tout en or » pour séduire Mme Arnoux (7). Il croit pouvoir impressionner en exhibant sa richesse comme si l'or le remplace dans le jeu de la séduction et comme s'il se laissait remplacer par les objets. Sa propre valeur personnelle est donc remplacée par cette opulence. Les Parisiens associent leurs grandeurs à leurs ressources financières et s'évaluent avec les mêmes termes utilisés pour décrire des objets dispendieux. A un autre moment dans le texte, Deslauriers regrette de ne pas avoir *brillé* devant le directeur d'un journal (140) et donc ne pas avoir montré sa valeur. On veut éblouir, littéralement et figurativement, pour montrer sa richesse, et on semble avoir oublié l'idiome de « tout ce qui brille n'est pas de l'or, » pour reprendre l'ancienne expression. Le standard visuel adopté pour les valeurs des choses et des hommes est une image brillante qui se réfère à l'illusion d'un objet dispendieux, illusion que la société a créé autour des marchandises dorées.

Mis en valeur par les vitrines, les posters et les miroirs règnent sur ce paysage commercialisé ; les objets exercent un pouvoir ensorcelant sur les individus. L'achat de

ces objets miroitants fait partie intégrante de l'intrigue du roman dans lequel les personnages achètent et consomment souvent des marchandises. C'est certainement le cas de Rosanette qui se retrouve impuissante devant l'emprise des marchandises :

« Incapable de résister à une envie, elle s'engouait d'un bibelot qu'elle avait vu, n'en dormait pas, courait l'acheter, le troquait contre un autre, et gâchait les étoffes, perdait ses bijoux, gaspillait l'argent, aurait vendu sa chemise pour une loge d'avant-scène » (224).

Les objets détiennent une force mystérieuse qui s'empare de Rosanette : elle se retrouve démunie de toute volonté, affichant des signes d'amnésie en perdant ses bijoux et menace de commettre des actes insensés, comme se mettre à nue en vendant sa chemise. Le pouvoir fantastique des objets de *L'Éducation sentimentale* pousse donc les individus vers une certaine folie dans leur quête insatiable de se les approprier.

DES OBJETS PERSONIFIÉS, DES PERSONNES OBJECTIVÉES

Si les objets, comme on vient de suggérer, semblent personnifiés, les individus dans *L'Éducation sentimentale* endossent des attributs habituellement réservés aux marchandises. Tout d'abord, de nombreuses femmes peuvent être achetées par l'entremise d'une transaction commerciale comme l'indiquent les pensées de Frédéric au sujet de Rosanette : « il fallait de l'argent pour posséder ces femmes-là (...) il serait riche, il écraserait de son luxe la Maréchale » (304). Certes, loin d'être une nouveauté du XIX^e siècle, les courtisanes font néanmoins partie intégrante de *L'Éducation sentimentale* et les échanges monétaires pour les posséder sont explicitement mentionnés. Tout au long du

roman, Rosanette est en effet entretenue financièrement par de nombreux amants riches et ce n'est que lorsque Frédéric lui donne un billet de banque dont elle avait désespérément besoin qu'elle s'offre à Frédéric « avec un air d'esclave plein de provocations » (355). Bien que Frédéric repousse ses avances à ce moment-là, le choix du mot esclave souligne la transaction commerciale qui pourrait avoir lieu et renforce l'identité de Rosanette comme objet à acheter, une marchandise à s'approprier.

On a vu à quel point les objets brillants étaient primés comme un signe de valeur. Or Frédéric attribue des qualités similaires à la femme qu'il valorise le plus, Madame Arnoux. Lors de cette première rencontre avec celle-ci, Frédéric est aveuglé par son rayonnement: « Elle était assise, au milieu du banc, toute seule ; ou du moins il ne distingua personne, dans l'éblouissement que lui envoyèrent ses yeux » (53). En associant Madame Arnoux à une brillance, Frédéric la lie à un objet des plus valorisés : « Elle était le point *lumineux* où l'ensemble des choses convergeait. (...) Les deux coins de sa bouche se relevaient par moments, et un éclair de plaisir *illuminait* son front » (58, italiques ajoutés). L'œil masculin lit donc Madame Arnoux comme un système de valeurs qui rappelle le système de valeurs associé aux objets : plus cela brille, plus c'est valorisé.

Cette description de la femme idéale renforce cette lecture de signes attribués à un langage culturel normatif de la valeur des objets. Frédéric, en s'attachant aux clichés de la valeur des objets et en recherchant ses qualités sur cette femme, tend à objectiver Madame Arnoux. Cette association entre éclat et valeur des objets renvoie à une certaine contemplation fétichiste : « Jamais il n'avait vu cette splendeur de sa peau brune, la séduction de sa taille, ni cette finesse des doigts que la lumière traversait (...) et le désir

de la possession physique même disparaissait sous une envie plus profonde » (53-54). Madame Arnoux s'inscrit dans cette définition par une contemplation quasi-religieuse qui rappelle celle d'une Madone. D'autant plus que, si l'on en croit Lucette Czyba, « la femme comme objet de rêve » est une stratégie de « tenir la femme à distance en rêvant, et lui conférant l'intemporalité du mythe et en substituant la contemplation fétichiste au contact charnel. »⁶ Oui, certes, Madame Arnoux, par l'idéal romantique de Frédéric, évoque une nostalgie pour la tradition des cours médiévales et des amours à distance pour les châtelaines, mais aussi, en l'associant à un objet valorisé de cette époque et en la tenant à distance, Frédéric lui assigne les deux sens de fétichisme : d'une part, lié à une signification religieuse, d'autre part, lié au besoin d'un objet pour éprouver un désir amoureux envers une personne. Ici, lors de cette description, Frédéric transforme mentalement la femme en objet de valeur et tombe amoureux de cette « apparition » (53) qui n'est que l'image d'une femme objectivée.

OÙ L'IMAGE PRIME SUR LA RÉALITÉ

Dans cette ville où les objets règnent sur le paysage urbain, les individus risquent d'être en effet objectivés. En préférant l'image d'une femme objectivée, Frédéric donne plus d'importance à cet idéal qu'à la réalité. Je vais montrer que dans

⁶ Czyba, Lucette. *Mythes et idéologies de la femmes dans les romans de Flaubert*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, (1983, 46).

Voir aussi Lorne Birden, qui traite de l'image fétichiste de Madame Arnoux comme une nécessité de mise à distance rassurante. Birden, Lorene M. "Power And Discourse In Nineteenth-Century Sexuality As Presented In *L'Éducation sentimentale*." *Nineteenth-Century French Studies* 24.3-4 (1996): 398-405.

cette culture qui valorise le visuel, les individus, une fois objectivés, courent le risque d'être alors réduits à une simple image.

Le Portrait ovale (1842) d'Edgar Allen Poe met en lumière un thème cher à la littérature fantastique, celui de la représentation graphique qui aspire la vie de ses sujets. Je ne prétends pas à retracer l'influence des auteurs fantastiques sur Flaubert mais plutôt la congruence des scènes fantastiques de Flaubert et de ces auteurs. Dans cette nouvelle, un peintre s'absorbe complètement à créer un portrait de sa femme sans même remarquer que son épouse s'affaiblit de jour en jour. La peinture semble trop vraie alors que la jeune femme perd ses couleurs et meurt une fois l'œuvre achevée. Sous un certain angle, l'histoire de Poe met en relief un individu qui préfère sa propre représentation graphique de sa femme à la réalité. Flaubert souligne de manière similaire les effets de cette société ancrée sur la dominance visuelle commerciale des objets par l'entremise de Rosanette qui semble préférer son image à la réalité. La jeune femme s'observe longuement dans le miroir pour évaluer sa valeur chaque fois qu'elle s'apprête à sortir en compagnie de Frédéric :

(...) et elle se souriait à elle-même, devant son armoire à glace. Puis passait son bras sur le sien et le forçant à se mirer près d'elle :

— « Nous faisons bien comme cela, tous les deux côte à côte ! Ah pauvre amour, je te mangerais ! »

Il était maintenant sa chose, sa propriété. (467)

Ici, l'objectification ne vient pas d'un amant mais de la courtisane elle-même qui voit son amant comme un objet à consommer. Alors que Frédéric chosifie Madame Arnoux

par une contemplation fétichiste à distance, cette fois-ci le texte montre que c'est par l'entremise de la réflexion dans le miroir que Frédéric devient l'objet de Rosanette, « sa chose, sa propriété. » Tel un des objets qui « se mirai[ent] » dans la glace des Dambreuse, Frédéric, par l'entremise du miroir, devient une marchandise. Comme *Le Portrait oval*, le texte accorde plus d'importance à l'image de Frédéric qu'à la réalité, ce qui amène le sujet à ne devenir qu'un objet sans vie. En quelque sorte, le miroir de *L'Éducation sentimentale*, comme la peinture du *Portrait ovale*, vide de vie l'individu en le chosifiant et en créant une belle image. Cette scène du miroir reprend donc le jeu de miroirs des objets reliés au consumérisme et montre la relation entre les individus, ici entre Rosanette et Frédéric, à travers leur représentation, l'image du miroir qui se lie à une objectivisation.

Cette scène renforce le pouvoir de l'image visuelle de la marchandise : tout comme la vitrine de la boutique *L'Art industriel*, qui offre la vue d'une collection de marchandises qui se complètent, le miroir offre une vue picturale entière de la marchandise à acheter, dans ce cas, de la femme-objet juxtaposée à son amant. Rosanette évalue sa propre désirabilité puis sa désirabilité en tant que couple avec Frédéric en évaluant leur réflexion dans l'armoire à glace qui lui offre une image non seulement d'elle, mais du couple. Cette image lui permet de traiter Frédéric comme un complément à sa valeur, un objet qui va de pair avec sa propre objectification. C'est un « couple » d'objets et il faut s'assurer qu'ils vont « bien ensemble ». Ceci peut s'apparenter aux propos de Guy Debord où le principe de marchandise fétichiste s'accomplit complètement dans le spectacle et « où le

monde tangible est remplacé par une sélection d'images qui existe au-dessus de tout. »⁷

Du pouvoir visuel des objets découle donc un monde où l'image prime sur la réalité.

UNE FOULE FANTASMAGORIQUE DANS UN PARIS FANTASTIQUE

Pour reprendre les idées discutées jusqu'à présent, les objets personnifiés dominent l'intrigue et se substituent aux êtres humains tandis que les êtres humains prennent des qualités prisées chez les objets pour rehausser leur valeur visuelle et commerciale. Cette dialectique entre objets personnifiés et humains chosifiés apparaît d'autant plus clairement dans l'incipit de *L'Éducation sentimentale* :

Des gens arrivaient hors d'haleine ; des barriques, des câbles, des corbeilles de linge gênaient la circulation ; les matelots ne répondaient à personne ; on se heurtait ; les colis montaient entre les deux tambours, et le tapage s'absorbait dans le bruissement de la vapeur, qui, s'échappant par des plaques de tôle, enveloppait tout d'une nuée blanchâtre, tandis que la cloche, à l'avant, tintait sans discontinuer.

Enfin le navire partit ; et les deux berges, peuplées de magasins, de chantiers et d'usines, filèrent comme deux larges rubans que l'on déroule.

(49)

⁷ Debord, Guy. *Society of Spectacle Detroit: Black and Red*, (1983, chap. 36), cité par Cohen, Margaret. "Panoramic Literature and the Invention of Everyday Genres." *Cinema and the Invention Of Modern Life*. Berkeley: University of California Press, (1996, 245).

Notons un contraste avec les citadins: « des gens arrivaient hors d'haleine. » Cette domination du monde matériel est renforcée dans la phrase suivante: « des corbeilles de linge gênaient la circulation. » Encore une fois, les objets empêchent les mouvements des êtres humains. Cette perte de vitalité chez les individus continue avec « les colis montaient » comme s'ils bougeaient par eux-mêmes. De plus, l'expression « on se heurtait » met l'accent sur les mouvements limités des individus tandis que la cloche « tintait sans discontinuité » et suggère que celle-ci sonne par elle-même sans restriction. Finalement, lorsque le navire part, Flaubert mentionne « les deux berges peuplées de magasins » comme si le rivage était habité par les boutiques et non pas par des personnes vivantes. Ce contraste suggère que les marchandises personnifiées exhibent plus de vie que les individus mais qu'également ces objets animés vident en quelque sorte les humains de leur énergie. Flaubert fait allusion ainsi au matérialisme du XIXe siècle : l'identité marchande prend vie tandis que le côté humain s'efface de la scène.

Flaubert reprend cette dissonance entre objets pleins d'énergie et personnes vidées de vie dans le passage-clef mentionné préalablement dans lequel Rosanette et Frédéric se retrouvent coincés dans un embouteillage sur les Champs Elysées : des coupés « promenaient des douairières » alors que celles-ci « sommeillaient. » Dans ce passage, rappelons que Flaubert utilise des verbes actifs habituellement réservés aux individus pour décrire des objets alors que les humains restent passifs. Plus loin dans le texte, les individus sont réduits à une foule informe : « on tirait les parapluies (...) on se criait » (297). Non seulement par l'usage du pronom « on » la foule est dé-personnifiée mais elle est également associée à une forme de fausse représentation et de spectacle,

lorsque le narrateur mentionne un peu plus loin: « les figures se succédaient avec une vitesse d'ombres chinoises » (297). Tout au long du roman, les becs de gaz rehaussent cette image d'individus réduits à des silhouettes fugitives : « Les réverbères se balançaient en faisant trembler sur la boue de longs reflets jaunâtres. Des ombres glissaient au bord des trottoirs, avec des parapluies » (77). Ce spectacle d'ombres pourrait évoquer la fantasmagorie, spectacle réel en vogue au XIXe siècle selon Margaret Cohen.⁸ Les recherches de Cohen montrent en effet qu'originellement, l'appareil de base de la fantasmagorie était le projecteur d'une lanterne magique utilisée pour projeter l'image de fantômes.⁹ Similairement, les becs de gaz et autres sources de lumières dans *L'Éducation sentimentale* offrent de nombreuses scènes où Frédéric aperçoit des ombres fantomatiques rappelant la fantasmagorie.

Walter Benjamin et Margaret Cohen interprètent la fantasmagorie culturelle comme une expression de l'ambiguïté particulière des relations sociales entre les produits et les personnes de cette époque.¹⁰ Avec l'essor du capitalisme, les mœurs sont remplacées par l'argent et la valeur des choses devient indépendante de leur utilité.¹¹ Priscilla Ferguson souligne l'aspect fantasmagorique dans les textes de Flaubert qui désigne « la réification des relations personnelles » et dévoile les objets réduits à leur

⁸ Cohen, Margaret. "Benjamin's Phantasmagoria : The Arcade Project." *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*. Cambridge University Press, (2004, 207).

⁹ Cohen, (2004, 207).

¹⁰ Cohen, (2004, 208).

¹¹ Cohen, (2004, 212).

valeur d'échange.¹² Dans *L'Éducation sentimentale*, si les objets semblent exhiber une vie quelque peu surnaturelle; les êtres humains, à maintes reprises, sont réduits à des silhouettes. Ces ombres évanescentes suggèrent qu'ils ne sont plus que des corps inanimés. Le passage de la circulation au Champ de Mars renforce cette image fantasmagorique en mentionnant des corps morcelés avec « des vêtements, des têtes humaines » (298). Ce démembrement et ces habits qui semblent flotter par eux-mêmes reprennent l'image de fantômes, représentation qui insinue « une certaine irrationalité de la vie moderne, »¹³ pour reprendre les idées sur la fantasmagorie exposées par Cohen. Ce morcellement du corps est également un thème récurrent des nouvelles fantastiques et se rapporte particulièrement à « l'inquiétante étrangeté, » comme le souligne Freud :

Des membres épars, une tête coupée, une main détachée du bras, comme dans un conte de Hauff, des pieds qui dansent tout seuls comme dans le livre de A. Schaeffer cité plus haut, voilà ce qui, cri soi, a quelque chose de tout particulièrement étrangement inquiétant, surtout quand il leur est attribué, ainsi que dans ce dernier exemple, une activité indépendante.¹⁴

Le fantastique ne se limite donc pas aux objets mais se propage pour atteindre les individus décrits comme des êtres disloqués dont les parties de corps sont dotées de vie indépendante. Peuplé de fantômes et de corps démembrés, le Paris étrangement

¹² Ferguson, Priscilla Parkhurst. *Paris as Revolution: Writing the Nineteenth-Century City*. Berkeley: University of California Press, (1997. 108).

¹³ Cohen, (2004, 208).

¹⁴ Freud, Sigmund. *L'Inquiétante étrangeté (Das Unheimliche)*. Paris: Gallimard, (1933, 26).

inquiétant de Flaubert dévoile une certaine inquiétude : par la prose du texte, les objets prennent vie alors que les individus ont perdu leur humanité, transformés en simples fantômes qui hantent ces marchandises vivantes. On verra plus loin dans le texte de Zola comment cette fantasmagorie s'étend jusqu'à la nature, devenue elle-aussi mécanisée et artificielle.

UN PERSONNAGE PRINCIPAL QUI CROIT À CE MONDE FANTASMAGORIQUE ET AUX POUVOIRS FANTASTIQUES DES OBJETS

L'Éducation sentimentale met en valeur cette nouvelle géographie parisienne, visuellement dégagée et composée de longues perspectives sur les boulevards et de larges vitrines donnant sur la rue. Ce paysage encourage ainsi une constante mise en scène des objets qui deviennent les personnages principaux de ce décor et de ce spectacle. Sous cet angle-là, le roman de Flaubert pourrait se lire comme un exposé, à échelle urbaine d'une société fantasmagorique. Selon Pierre Bourdieu, la réalité n'est qu'une sorte de produit de la société, une illusion collective.¹⁵ Bourdieu se réfère là à sa théorie de la construction sociale qu'il nomme « l'illusio, » une croyance que les individus prennent pour la vérité et qu'ils confondent avec la réalité. Il soutient que l'individu, même inconsciemment, doit jouer le jeu social afin de faire partie de la société et oublier que c'est une illusion,

¹⁵ Bourdieu, Pierre. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Stanford University Press, (1996, 13).

un accord social « refoulé dans ‘cela va de soi’, laissé à l’état de *doxa*. »¹⁶ Bourdieu suggère par là que Frédéric refuse cette illusion : Frédéric ne peut pas se lancer dans le jeu de l’art ou de l’argent proposé par la société parce qu’il voit ces jeux comme une illusion unanimement approuvée par la société.¹⁷ Néanmoins, je vais montrer dans ce qui suit que Frédéric adhère quand même aux valeurs émanant de cette société fantasmagorique et croit à cette illusion qui accorde des pouvoirs surnaturels aux objets. Son attitude tout au long du roman est plutôt de l’ordre des personnes qui ne veulent que la récompense valorisée par cette société -- celle de posséder de nombreux objets -- sans s’intéresser aux étapes nécessaires pour accéder à ce qu’il souhaite. Ce manque d’intérêt sur la procédure à accomplir n’indique pas toutefois un refus de croire en cette illusion : il y adhère pleinement en achetant tout au long du roman de nombreux objets dispendieux dans l’espoir d’y retrouver des pouvoirs surnaturels.

Tout d’abord, Frédéric affiche des caractéristiques similaires à celles du narrateur de la nouvelle fantastique « Qui sait ? » de Maupassant. La nouvelle de Maupassant est publiée en 1890 après *L’Education sentimentale*, et Flaubert semble illustrer Maupassant. Le narrateur de « Qui sait ? » croit aux pouvoirs fantastiques des marchandises lorsqu’il affirme que ses meubles se sont échappés de chez lui. Dès le début de la nouvelle, le narrateur affirme que ses bibelots lui donnent l’illusion de prendre la forme de corps féminins qui semblent le cajoler :

Il en est résulté que je m'attache, que je m'étais attaché beaucoup aux

¹⁶ Bourdieu, Pierre. *Questions de sociologie*. Paris: Les Editions de Minuit, (2002, 114-116).

¹⁷ Bourdieu, Pierre. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Stanford University Press, (1996, 13).

objets inanimés qui prennent, pour moi, une importance d'êtres, et que ma maison est devenue, était devenue, un monde où je vivais d'une vie solitaire et active, au milieu de choses, de meubles, de bibelots familiers, sympathiques à mes yeux comme des visages. Je l'en avais emplie peu à peu, je l'en avais parée, et je me sentais, dedans, content, satisfait, bien heureux comme entre les bras d'une femme aimable dont la caresse accoutumée est devenue un calme et doux besoin.

Le narrateur retrouve dans ses bibelots l'illusion d'une étreinte féminine. Au fil du texte, le narrateur prendra cette illusion d'une présence vivante comme une réalité : il croit par la suite pleinement aux pouvoirs surnaturels de ses objets en affirmant que ses bibelots sont dotés de vie et qu'ils sont libres de partir et de revenir chez lui. On a suggéré dans la section précédente que le fantastique de Maupassant se démarque de celui de Flaubert par l'insanité de son narrateur alors que le fantastique de Flaubert émane de la réalité moderne et met en scène des personnages sains d'esprit. Néanmoins, la relation aux objets chez le narrateur de « Qui sait ? » et chez Frédéric offre certaines similarités : les objets donnent à Frédéric l'illusion d'un contact avec une partie d'un corps humain : « et la poignée, lisse au toucher, avait la douceur et comme l'intelligence *d'une main dans la sienne* » (99, italiques ajoutées). Si le narrateur de « Qui sait ? » préfère ses objets aux femmes en chair et en os, Frédéric vénère davantage les objets qui entourent la femme aimée que la dame en question. Jennifer Yee remarque que le châle de cachemire de

Madame Arnoux remplace la femme absente¹⁸ lorsque Frédéric contemple les vitrines et admire « les cachemires, les dentelles et les pendeloques de pierreries, en les imaginant drapés autour de ses reins, cousues à son corsage, faisant des feux dans sa chevelure noire » (131). Cependant, les objets peuvent même remplacer la femme aimée même lorsque celle-ci est *présente*. Lors de sa première rencontre avec Madame Arnoux, Frédéric se montre fasciné par *les objets* avoisinant cette femme mystérieuse : « il considérait son panier d’ouvrage avec ébahissement, comme une chose extraordinaire » (53) et « souhaitait connaître les meubles de sa chambre » (54). « Il jaloussa celui qui avait inventé ces choses dont elle paraissait occupée » (54) : de ce point de vue-là, Frédéric donne plus d’importance à ces objets et adhère à l’illusion sociale de l’époque qui célèbre la domination de ces marchandises en leur accordant un certain pouvoir surnaturel.

Ce qui pourrait choquer dans cette première description de Madame Arnoux est le manque d’intérêt pour son corps et la fixation érotique pour ses vêtements. Par son imagination romantique, Frédéric donne vie aux choses qui entourent Madame Arnoux : il remarque ses « rubans roses qui *palpitaient* au vent ; » et déclenche un mouvement dans ses objets qui semblent alors animés : sa robe de mousseline « se *répandait* à plis nombreux » (53, italiques ajoutées). Ces objets qui bougent et semblent pleins d’énergie dissimulent Madame Arnoux : « sous le dernier volant de sa robe, son pied passait dans une mince bottine en soie, de couleur marron ; la tente de coutil formait un large dais sur sa tête, et les petits glands rouges de la bordure tremblaient à la brise, perpétuellement » (58). Il s’intéresse donc plus aux objets qui cachent Madame Arnoux, décrite alors par

¹⁸ Yee, Jennefer. “‘Like an Apparition’: Oriental Ghosting in Flaubert’s *Éducation sentimentale*.” *French Studies* 67.3 (2013, 346-347).

des parties de corps : alors que son « large chapeau de paille » couvre son visage et ne laisse voir que quelques fragments : « la pointe de ses sourcils, » « son nez droit » (53). Walter Benjamin a beaucoup écrit sur les tenues vestimentaires en insistant que « la mode prescrit le rite suivant lequel le fétiche qu'est la marchandise demande à être adoré ; (...) Elle accouple le corps vivant au monde inorganique. Vis-à-vis du vivant elle défend les droits du cadavre. Le fétichisme qui est ainsi sujet au *sex appeal* du non-organique, est son nerf vital. »¹⁹ Jonathan Crary, lors de son analyse des tableaux de femmes de Monet, s'aligne avec les idées de Benjamin et soutient que les vêtements régissent la composition du tableau. Ainsi, tout comme les analyses des peintures de Monet dans lesquelles Crary soutient que les marchandises dominent les compositions picturales, Frédéric accorde une si grande importance aux marchandises qu'elles font partie intégrante de la description et étouffent la femme aimée.²⁰ On se rangera d'avis avec Carol Armstrong qui soutient que le corps nu de la femme n'est pas le locus le plus important pour le plaisir visuel ; plutôt, ce sont les ornements et tout ce qui entoure le corps qui créent le désir.²¹

De nombreuses critiques ont préalablement remarqué que les objets entourant le corps féminin créent le désir chez Frédéric.²² J'aimerais toutefois suggérer que dans

¹⁹ Walter, Benjamin, et Jean Lacoste. *Paris, capitale du XIXe siècle : Le Livre des passages*. 3e ed. Cerf, (2006, 51-52, italiques sic).

²⁰ Crary, Jonathan. "Unbiding Vision: Manet and the Attentive Observer in the Late Nineteenth Century." *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley: University of California Press, (1996, 63).

²¹ Armstrong, Carol. "Facturing Fertility, Fashioning the Commodity: Between *Nana* and *La Vie moderne*." *Manet Manette*. First Edition edition. New Haven: Yale University Press, (2002, 267)

²² Voir en particulier le rôle du châle de Madame Arnoux dans Hiner, Susan. "Lust For Luxe: 'Cashmere Fever' In Nineteenth-Century France." *Journal For Early Modern Cultural Studies* 5.1 (2005): 76-98 ;

L'Éducation sentimentale, les objets vont jusqu'à se substituer à toute soif charnelle : il ne leur est plus nécessaire d'entourer le corps pour créer un désir, ils créent le désir indépendamment et amènent un plaisir qui frise le plaisir sexuel. La création dans le roman « d'un espace de consommation » a un effet profond sur les personnages parisiens : alors qu'il fomenté une consommation et un désir pour les objets, il encourage les individus à transformer les objets en items fétichistes nécessaires à l'excitation sexuelle. Dans *L'Éducation sentimentale*, le désir va jusqu'à déplacer la soif pour le plaisir sexuel. Les objets n'ont pas besoin d'entourer un corps féminin, comme ils le pourraient chez Baudelaire; ils créent un désir indépendamment, et l'acquisition d'un nouvel objet provoque un plaisir évoquant une satisfaction sexuelle. Bien qu'il ne consomme jamais sa relation avec sa bien-aimée Madame Arnoux, Frédéric consomme avec hâte une multitude d'objets, et le plaisir qu'il ressent dans cette consommation se substitue à la consommation charnelle pour l'amour de Madame Arnoux: il « courait les magasins, et, dans son impatience de *jouir*, emportait tout sans marchander » (204, italiques ajoutées). L'achat des objets évoque un plaisir à double signification possible avec le mot « *jouir* » que le *Petit Larousse* définit soit comme l'action de « tirer plaisir d'une possession » ou celle d'« atteindre l'orgasme. »²³ Cette connotation sexuelle associée au plaisir d'acheter contraste avec l'amour pudique éprouvé envers Madame Arnoux. Lorsque Madame Arnoux finalement se donne à Frédéric, il ressent « une répulsion, et comme l'effroi d'un inceste (...) D'ailleurs quel embarras ce serait ! » (546).

ainsi que Yee, Jennefer. "“Like an Apparition”: Oriental Ghosting in Flaubert's *Éducation sentimentale*" *French Studies* 67.3 (2013): 340–354.

²³ www.larousse.fr

Ainsi les objets deviennent des fétiches sexuels indépendants -- ils n'ont pas besoin de femme pour susciter une excitation, ils apportent un plaisir par eux-mêmes. Alors que la liaison avec la femme aimée ne sera jamais amené à son terme, Frédéric consomme avec hâte une multitude d'objets et cette jouissance se substitue à la consommation charnelle de Mme Arnoux tout au long du roman.

Flaubert souligne à nouveau le pouvoir des objets pour susciter le désir sexuel lors de la relation entre Frédéric et Madame Dambreuse. Encore une fois, lorsque le jeune homme s'introduit finalement chez elle, c'est la multitude d'objets imposants dans le salon qui amène une réjouissance. A la vue de ce mobilier, « Frédéric souriait *de plaisir*, malgré lui » (205, italiques ajoutées). Lorsque Madame Dambreuse devient sa maîtresse, la douceur « la plus exquise » est justement de contempler Mme Dambreuse dans ce salon-là, parmi « les fauteuils, les consoles, les tables » (205) alors qu'il ressent pour celle-ci une « atrophie sentimentale » (490). Dans le cas de Madame Dambreuse, Frédéric consommera la relation amoureuse dans l'espoir d'acquérir ces objets de luxe et d'accéder à « une haute position dans le monde » (490).

Non seulement les objets remplacent les amantes, ils peuvent remplacer les amis également. A un moment dans le texte, Frédéric attend Mme Arnoux dans une autre chambre qu'il a décorée pour l'accueillir. Lorsqu'elle ne vient pas au rendez-vous, Frédéric se retrouve seul et le narrateur note alors que « les objets les plus minimes devenaient pour lui des compagnons, ou plutôt des spectateurs ironiques »²⁴ (378). Les

²⁴ Pour une analyse de l'ironie dans ce passage, voir, Ramazani, Vaheed K. "Historical Cliché: Irony and the Sublime in *L'Éducation sentimentale*." *PMLA* 108.1 (1993): 121-135. En particulier la page 124 où selon Ramazani, « les spectateurs ironiques » de cette scène témoignent de la futilité de certaines

objets, dans l'isolement de Frédéric au milieu de la myriade de marchandises, se substituent aux êtres humains en jouant le rôle d'amis. Frédéric va jusqu'à imaginer leurs réactions face à cet échec amoureux en les qualifiant de « spectateurs ironiques. » Notons comment cet insuccès amoureux, événement quelque peu banal qui fait partie du vécu de tous, est qualifié de « spectacle. » Nous reviendrons à cette notion du quotidien comme objet de divertissement à regarder. Pour l'instant, notons cette substitution des êtres humains par la multitude d'objets acquis. Comme le narrateur de « Qui sait ? », Frédéric remplace les humains par les objets, investit dans l'achat de marchandises et croit en leurs pouvoirs surnaturels de fétiches sexuels. Dans ce sens, Frédéric est le jouet d'une hallucination en confondant la réalité et l'illusion : il croit à cette illusion, celle d'une société fantasmagorique dans laquelle les objets sont vivants et sont dotés de pouvoirs surnaturels.

L'Éducation sentimentale suggère ainsi que le Paris de ce temps est dominé par des objets fantastiques qui semblent plus vivants que les individus. D'une part, ces marchandises subjuguent les individus par une force mystérieuse qui les incite à les désirer sans contrôle. D'autre part, elles révèlent une certaine vérité sur les personnes et pourtant remplacent les personnes en devenant des fétiches sacrés et sexuels indépendants. En dévoilant les conséquences nocives de croire en la valeur fantastique des objets, Flaubert invite à remettre en cause ces valeurs commerciales que les personnes prennent pour réalité.

suppositions normatives envers les valeurs humaines et d'une compréhension de l'absurdité de la situation. »

Ainsi, la modernité de Paris s'insère à travers une prolifération de marchandises et une explosion de la culture de consommation. Le boulevard offre un spectacle visuel à consommer et, par les étalages de ses boutiques, présente des marchandises à acheter. Flaubert souligne ce début d'émergence d'espace comme source de consommation visuelle et commerciale, et dans ce sens, l'espace lui-même pourrait être vu comme une marchandise à contempler. On verra comment cette commercialisation et industrialisation progresseront dans les œuvres étudiées plus loin dans ce livre. On découvrira comment chez Baudelaire, la nature, même, devient un produit tandis que le Paris de Zola amplifie l'idée de l'espace comme marchandise à acheter et à étaler.

TROIS

Une architecture parisienne qui encourage surveillance, voyeurisme et exhibitionnisme.

UNE RECHERCHE DE DISTRACTIONS VISUELLES

Dans cette culture de l'image où les objets dominent visuellement le paysage urbain, les Parisiens sont à l'affût de distractions pour le plaisir des yeux. Je vais montrer que cette quête d'amusements se qualifie tout d'abord par un goût du spectacle de la vie quotidienne. Cependant, insérée dans un cadre architectural qui incite à une surveillance mutuelle, cette poursuite de divertissements centrés sur la vie de tous les jours évolue en une activité voyeuriste et exhibitionniste. A la lumière de mes analyses, je vais proposer que ce voyeurisme est un symptôme d'une société qui recherche une certaine vérité dans ce monde où les images priment sur la réalité. Je vais ensuite montrer comment, dans cette chasse d'une réalité tangible, ce voyeurisme visuel se développe en un acte de toucher qui élimine la distance habituelle du voyeurisme.

Dans ce Paris façonné par des images commerciales rendues par la quasi omniprésence d'étalages et d'affiches, les spectacles, divertissements d'ordre visuel, sont très prisés des citadins. Tout d'abord, les Parisiens cherchent constamment des distractions car ils s'ennuient. La fête chez M. Dambreuse regroupe diverses classes sociales sous le même toit et met ainsi en valeur une certaine modernité de la vie urbaine. Or, lors de cette soirée tant convoitée par Frédéric, « tous paraissaient s'ennuyer ; quelques dandies, d'un air maussade, se balançant sur leurs talons » (239). Le théâtre offre peu de soulagement à cette lassitude. Plusieurs fois, Frédéric se rend au théâtre dans le vain espoir de se divertir : « Il venait de voir, au théâtre de Dumas, le Chevalier de Maison-Rouge, et 'trouvait ça embêtant' » (361). A un autre moment, « il s'arrêta devant le théâtre de la Porte-Saint-Martin à regarder l'affiche ; et, par désœuvrement, prit un billet » (154). Là, les spectateurs « étaient rares » en observant un couple dans la première loge, Frédéric déduit que « pour que des gens d'un pareil monde fussent venus au spectacle dans cette saison, il fallait supposer un hasard, ou *l'ennui* de passer leur soirée en tête-à-tête » (154, italiques ajoutées).

Cette culture urbaine portée sur l'image cherche alors de nouvelles formes de loisirs visuels. Un « divertissement encore nouveau » (291) est celui des courses de chevaux. Ces courses regroupent de nombreux aspects caractéristiques de l'émergence de cette nouvelle société. Tout d'abord, les jockeys amplifient cette idée de circulation et de vitesse associée à la modernité : « on les voyait filer comme des taches rouges, jaunes, blanches et bleues sur toute la longueur de la foule » (293). Mais le véritable spectacle se trouve être l'étalement visuel de femmes brillantes en chair et en os : « Les femmes,

vêtues de couleurs *brillantes*, portaient des robes à taille longue, et assises sur les gradins des estrades, elles faisaient comme de grands massifs de fleurs, tachetés de noir, çà et là, par les sombres costumes des hommes » (293, italiques ajoutées). L'hippodrome regroupe une diversité de classes sociales allant du « menu peuple » au « Roi » (291). Parmi cette gamme de classes sociales, une vieille courtisane « horriblement maquillée » et connue sous le sobriquet du « Louis XI de la prostitution » reçoit beaucoup d'attention. Prostituée mais empruntant le nom d'un roi, ironiquement Louis XI surnommé *Le Prudent* pour sa sagesse, cette dame minimise les rangs sociaux. Similairement, Mme de Remoussot, connue par son procès quelque peu douteux, attire les regards. La scène met en valeur la fluidité des classes sociales avec la possibilité de gravir l'échelon : cette dame connue « trônait sur le siège » (294) car elle est arrivée à monter de rang. Ainsi, on altère la hiérarchie sociale et on humilie l'aristocratie, attitude qui évoque un aspect carnavalesque, un événement qui célèbre le brassage des classes sociales, même si ces nouvelles positions acquises sont éphémères. Comme le souligne Mikhaïl Bakhtine dans *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, c'est lors de carnavals qu'« on couronne l'antipode du roi volontaire- l'esclave ou le bouffon, et c'est en quelque sorte ce qui révèle et consacre le monde à l'envers qui est celui du carnaval. »¹ Dans ce monde à l'envers où de nouvelles idées sont constamment testées,² le carnaval érige la « joyeuse relativité de toute société et de tout ordre, de tout pouvoir et de toute situation. »³ Ainsi,

¹ Bakhtine, Mikhaïl. *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*. Lausanne: L'Age d'Homme, (2000, 146).

² Bakhtine, (2000, 196).

³ Bakhtine (2000, 146).

la scène de l'hippodrome chez Flaubert célèbre tout aussi bien le mouvement des courses que le flux constant des positions sociales. Finalement, Rosanette, « jalouse de ces gloires, » « pour qu'on la remarquât, (...) se mit à faire de grands gestes et à parler très haut » (294). La culture urbaine de divertissement se centre ainsi autour de la participation active des femmes qui tentent de se mettre en valeur en attirant les regards coûte que coûte. On verra plus tard comment Renée, dans la *Curée* de Zola, exemplifie cette participation active au spectacle dans le but de se mettre en valeur.

Mais c'est le boulevard qui offre la plus grande source de divertissement.

François Loyer, souligne l'importance des boulevards dans le Paris du XIXe siècle :

Le boulevard parisien se compose de voies parallèles dévolues aux circulations distinctes des piétons ou des voitures, au centre, le flux de la circulation rapide, sur les cotés, la promenade et le loisir- protégée du flot de voitures par un rang d'arbres. La formule est née, accidentellement, de la transformation des anciens boulevards militaires de l'enceinte de Louis XIV en promenades publiques (...) Mais elle devient bientôt le type de l'espace urbain central – ne serait-ce que par le succès considérable que remportent les grands boulevards de la rive droite, centre de la vie parisienne au XIXe siècle (...) Il y assure une triple fonction : l'animation commerciale de ses trottoirs, la circulation rapide d'un quartier à un autre de la ville sur la chaussée, la césure enfin, par son double rang d'arbres, entre deux quartiers distincts.⁴

⁴ Loyer, Francois. *Paris XIXe siècle: L'immeuble et la rue*. Paris: Hazan, (1987, 113).

Pour Frédéric, plusieurs fois, « l'espoir d'une distraction l'attirait sur les boulevards » (128). Après une session ennuyeuse au théâtre, Frédéric « admira sur le boulevard, au bas du perron, un grand landau vert, attelé de deux chevaux blancs, tenus par un cocher en culotte courte » (154). Les espaces intérieurs et extérieurs ont renversé leurs rôles habituels : les objets convoités dehors le divertissent plus que la pièce jouée dans le théâtre clos. Le boulevard permet en effet un spectacle en plein air du quotidien où déborde un mélange de sensations et de stimulations : « Puis, accoudés sur leur balcon, ils regardaient ensemble les voitures, les passants ; et on se chauffait au soleil, on faisait des projets pour la soirée » (467). Les boulevards permettent une participation active à ce divertissement : « ils se promenaient tard, jusqu'au milieu de la nuit. Enfin, ils s'en revenaient par l'Arc de triomphe et la grande avenue, en humant l'air, avec les étoiles sur leur tête, et, jusqu'au fond de la perspective, tous les becs de gaz alignés comme un double cordon de perles lumineuses » (467). Le boulevard offre donc une panoplie de divertissements liés à l'émergence de la modernité : un spectacle des balcons des appartements, une circulation à travers la capitale, une contemplation de la vie de tous les jours, une mise en relief de la nouvelle technologie avec les becs de gaz.

OÙ OBSERVER LA VIE QUOTIDIENNE DEVIENT UN PASSE-TEMPS

Dans cette société à prédilection pour le visuel, *voir* est l'une des activités des plus prisées. Si les boulevards offrent à Frédéric et à Rosanette une source de divertissements ancrés sur la contemplation de scènes quotidiennes de par leur balcon,

ces rues encouragent également l'observation constante des citadins. Prenons le cas de Rosanette : « Pour regarder les passants par la croisée, elle avait un chapeau de cuir bouilli » (223). Rosanette se munit donc d'un accessoire, un chapeau, afin d'observer à loisir les piétons. Ce chapeau de cuir bouilli est en fait un bousingot, un chapeau à la mode jusqu'à la fin du XIXe siècle et qui, selon *Le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, a des bords plats légèrement relevés.⁵ Ces rebords pourraient potentiellement dissimuler les yeux de Rosanette et lui permettre d'observer les passants à la dérobée. Ainsi, les boulevards facilitent le regard sur les promeneurs sans que ceux-ci sachent exactement qui les regarde : positionnée à sa fenêtre, Rosanette les examine de loin et cette distance jumelée à son accoutrement lui permet de les épier amplement à leur insu.

A un autre moment dans le texte, Frédéric se place à l'intersection d'artères pour contempler une foule de gens, mais dans son cas, il s'y positionne dans l'espoir de retrouver Madame Arnoux. Dans cette scène, Frédéric a recours à la portée visuelle des boulevards pour tenter de la voir :

Puis il se planta au coin de la rue de la Ferme et de la rue Tronchet, de manière à voir simultanément dans toutes les deux. Au fond de la perspective, sur le boulevard, des masses confuses glissaient. Il distinguait parfois l'aigrette d'un dragon, un chapeau de femme ; et il tendait ses prunelles pour la reconnaître (378).

⁵ <http://www.cnrtl.fr/definition/bousingot>

Les longues perspectives des boulevards créent un paysage étendu où l'on peut voir de loin de nombreuses personnes sans qu'elles en soient nécessairement conscientes. Cette vue ouverte permet un ensemble de regards anonymes : on est assujéti à une observation constante sans savoir qui nous observe.

SURVEILLER ET PUNIR À L'ECHELLE URBAINE

En soulignant cette nouvelle architecture qui encourage un exercice quotidien d'observation, Flaubert met ici en valeur une société de surveillance décrite en long et en large dans le livre notoire de Michel Foucault intitulé *Surveiller et Punir*. Dans cette société, selon Foucault, une surveillance invisible assure un contrôle des individus. Foucault utilise l'exemple des camps militaires qui s'implantent sur une trame géométrique d'allées d'où une architecture qui procure « une visibilité générale »⁶ et « un réseau des regards qui se contrôlent les uns des autres. »⁷ Ainsi, le pouvoir, selon Foucault « s'exercerait par le seul jeu d'une surveillance exacte, et chaque regard serait une pièce dans le fonctionnement global du pouvoir. »⁸ Les boulevards décrits dans *L'Éducation sentimentale* inscrivent ce concept disciplinaire dans la structure même de la ville. Tout d'abord, par leurs perspectives, ils soustraient les passants à une certaine visibilité obligatoire. Puis ils permettent à Rosanette et à Frédéric de surveiller les allées-

⁶ Foucault, Michel. *Surveiller et punir: Naissance de la prison*. Gallimard, Paris, (1975, 174).

⁷ Foucault, (1975, 173).

⁸ Foucault, (1975, 174).

venues des passants et facilitent ainsi un réseau de regards dans lequel on s'observe mutuellement.

Flaubert lie à plusieurs reprises ce sentiment de surveillance continue à Paris à l'aube de la Révolution de 1848. Dans un passage, alors qu'il discute d'idées révolutionnaires, Martinon se sent surveillé :

Martinon l'engagea à parler plus bas, dans la crainte de la police.

— « Vous croyez encore à la police, vous ? Au fait, que savez-vous, monsieur, si je ne suis pas moi-même un mouchard ? »

Et il le regarda d'une telle manière, que Martinon, fort ému, ne comprit point d'abord la plaisanterie (83).

Martinon se méfie ici d'une police constamment présente qui l'observerait sans qu'il le sache. Ce passage illustre à nouveau les idées de Foucault qu'il développe à travers l'exemple du Panoptisme, une prison dotée d'une cour circulaire qui permettrait aux gardes, positionnés dans une tour centrale, de surveiller les prisonniers sans que ceux-ci puissent les voir.⁹ Cette structure « panoptique » donne au détenu l'impression d'être constamment observé, ce qui permet au pouvoir de fonctionner automatiquement de manière invisible sans avoir recours à un spectacle de l'autorité ou à un vrai acte de surveillance.¹⁰

⁹ Foucault, (1975, 201-202).

¹⁰ Foucault, (1975, 202-203).

Selon Foucault, on peut retrouver ce principe de surveillance invisible dans d'autres plans architecturaux.¹¹ Ce principe s'affiche également dans le Paris de Flaubert. Pour revenir à notre passage en question, Martinon craint l'omnipotence et l'omniprésence du pouvoir policier. Il ne comprend pas la plaisanterie de son ami et, pour un court instant, croit que son ami pourrait être lui-même un gendarme. Cette réaction renforce le leitmotiv d'une police invisible¹² : on ne peut pas voir cette surveillance même quand elle se trouve juste en face de soi et nous observe.

Flaubert place donc ses personnages dans une nouvelle société où émerge une certaine surveillance invisible : on s'observe mutuellement de loin avec méfiance. C'est au sein de cet environnement qu'à un moment dans le roman, Frédéric se transforme lui-même en détective¹³ pour retrouver la trace de Madame Arnoux. Après que les Arnoux ont déménagé sans laisser d'adresse, notre jeune héros consulte *l'Almanach du commerce* dans l'espoir d'y trouver le nouveau site de la boutique d'Arnoux. Le registre n'ayant pas l'information convoitée, Frédéric « eut recours à la Préfecture de Police » (175). Mais la

¹¹ Foucault, (1975, 209-210).

¹² Comme le soutient Richard Burton dans son étude extensive sur les romans policiers du XIXe siècle, cette présence d'une police invisible préoccupe les pensées des Parisiens de cette époque et ce thème réapparaît dans de nombreux romans de l'époque : la police, dans ces œuvres, jouerait le rôle « *deus absconditus* dont les mains cachés contrôlent la destinée des hommes. » Burton, Richard. 1988. "The Unseen Seer, or Proteus in the City: Aspects of a Nineteenth-Century Parisian Myth." *French Studies*, 42(1): 53

¹³ S'alignant avec les pensées de Walter Benjamin, Tom McDonough soutient que le roman policier du XIXème siècle trouve sa source dans l'anxiété moderne de l'époque provenant de l'impossibilité d'identifier toutes les personnes dans les grandes villes comme Paris. Cette anxiété se traduit entre autre dans les romans par le personnage du flâneur qui se convertit en détective. McDonough, Tom, « The Crimes of the Flâneur, » *October*, (Fall 2002,101-122) ; Benjamin, Walter, « The Paris of the Second Empire in Baudelaire, » *Selected Writings ; volume 4, 1938-1940*, (Cambridge MA : Harvard U Press, (2003, 21).

Police s'avère inutile face à son empressement car on lui dit de repasser le lendemain. Frédéric pense ensuite à Regimbart qui pourrait le renseigner et il se donne pour mission de trouver cet homme-là afin d'obtenir l'adresse de Madame Arnoux. Les pages suivantes du roman relatent alors la longue enquête de Frédéric qui retrace les allées-venues de Regimbart afin de l'intercepter. Il se souvient tout d'abord de tous les cafés mentionnés par Regimbart et décide de se rendre sur place pour en savoir plus :

(...) café Gascard, café Grimbert, café Halbout, estaminet Bordelais, Havanais, Havrais, Bœuf-à-la-Mode, brasserie Allemande, mère Noel ; et il se transporta dans toutes successivement. Mais dans l'un, Regimbart venait de sortir ; dans un autre, il viendrait peut-être ; dans un troisième, on ne l'avait pas vu depuis six mois ; d'ailleurs il avait commandé un gigot pour samedi (178).

Comme un inspecteur, Frédéric suit la trace de Regimbart, se déplaçant de café en café et questionnant les propriétaires des établissements. Les personnes interrogées se montrent heureuses de lui donner des détails précis sur les allées-venues de l'homme recherché, allant même jusqu'à lui donner des informations supplémentaires qu'elles ont notées à son sujet, telles que la nourriture consommée par celui-ci. L'enquête persistante de Frédéric porte fruit suite à un entretien avec un des maîtres d'un établissement qui se trouve ravi de lui fournir des indications extrêmement détaillées sur le va-et-vient de la personne en question :

Il est parti un peu plus tôt que de coutume, car il a un rendez-vous d'affaire avec des messieurs. Mais vous le trouverez, *je vous le répète*

chez Bouttevilain, rue Saint-Martin, 92, deuxième perron, à gauche, au fond de la cour, entresol, porte à droite ! (178, italiques ajoutées).

A d'autres moments dans le texte, Frédéric se montre incapable de se renseigner mais dans ce cas-ci, les compétences d'inspecteur de Frédéric, même si par moment médiocres, portent fruit, ce qui lui permet de retrouver Regimbart.

Dans ces passages Flaubert montre que le rôle de la police s'est infiltré chez tous les Parisiens : ce n'est pas la surveillance de la police mais la surveillance mutuelle des citoyens et les efforts de Frédéric qui permettent au jeune amoureux d'intercepter Regimbart. Flaubert dévoile cette formation disciplinaire en montrant comment le personnage principal a recours à ce système de surveillance mutuelle pour obtenir la clef du mystère, à savoir où demeure Madame Arnoux : le trente-sept rue Paradis-Poissonnière. Notons ici les numéros des portes, système de classement rendu obligatoire à Paris en 1805 ¹⁴ et qui fait partie du système de surveillance imposée à la ville. On peut surveiller plus facilement les individus si l'on connaît les adresses exactes et ainsi localiser précisément leurs allés-venues. Ce système numéroté de classement d'adresses aidera Frédéric à retrouver la trace d'Arnoux.

Traditionnellement, d'après Foucault, le pouvoir trouvait son autorité dans le spectacle de sa force.¹⁵ Au contraire, « le pouvoir disciplinaire, lui, s'exerce en se rendant invisible ; en revanche il impose à ceux qu'il soumet un principe de visibilité

¹⁴ Benjamin, Walter, and Rolf Tiedemann. *The Arcades Project*. Cambridge, Mass.: Belknap Press, (2002, 517).

¹⁵ Foucault, (1975, 14, 218, 219).

obligatoire. »¹⁶ Lors de l'enquête de Frédéric, on peut témoigner d'un moment où dans cette nouvelle société, le pouvoir disciplinaire ne s'exerce plus par un déploiement visuel de sa puissance mais reste invisible, tout en contraignant un assujettissement des Parisiens à cette visibilité imposée.

Ce qui est fascinant dans *L'Éducation sentimentale* est la manière dont Flaubert oppose l'émergence de ce discours de surveillance intériorisé avec l'ancien système de puissance où la police exerçait son autorité. Lors d'une émeute à l'aube de la révolution de 1848, « on arriva devant le corps de garde. Il ne restait qu'une vingtaine de personnes. La vue des soldats suffit pour les disperser » (86). Dans cette scène, la police affirme son pouvoir en montrant sa force, ce qui contraste avec le passage dans lequel Frédéric a recours à une surveillance mutuelle plus subtile. Au lendemain de la révolution manquée, Flaubert souligne les efforts architecturaux pour renforcer ce pouvoir invisible qui veut éviter de nouvelles rébellions. Lors d'une discussion politique chez Madame Dambreuse qui regroupe des bourgeois riches, « plusieurs moyens étaient proposés, tels que ceux-ci : couper Paris en une foule de grandes rues » (509). Par l'entremise du discours indirect libre afin de se distancer de point de vue-là, le narrateur fait allusion ici aux paroles politiques qui conduiront à la mise en place du plan d'urbanisme de Haussmann dans le but d'éviter une autre émeute : le but de ces réformes urbaines est de « relever le principe d'autorité, qu'elle s'exercât au nom de n'importe qui, qu'elle vînt de n'importe où, pourvu que ce fût la Force, l'Autorité ! » (509). Le plan de Haussmann s'effectuera de 1850 à 1875 et comprendra entre autres le percement de la capitale par de larges

¹⁶ Foucault, (1975, 189).

boulevards.¹⁷ « La ville est un discours, et ce discours est un langage, »¹⁸ écrit Roland Barthes, et Flaubert met justement en relief la manière dont ce discours politique se matérialise dans la forme physique de Paris. Comme note Richard Burton dans son étude extensive sur le pouvoir invisible de la police, le plan de Haussmann peut être interprété comme « le concept panoptique du pouvoir dans la structure même des rues et des boulevards de la ville. »¹⁹ On se penchera sur certains effets de ce concept panoptique dans *La Curée* de Zola qui se situe lors de la mise en place du nouveau plan d'urbanisme tout en y liant les conséquences d'objets fantastiques sur ce paysage parisien.

CE SYSTÈME DE SURVEILLANCE INTÉRIORISÉ ENCOURAGE UN VOYEURISME

Cet espace de surveillance a un effet plus profond sur l'esprit des Parisiens: s'il incite à une surveillance mutuelle, il encourage également un certain voyeurisme. On a préalablement vu comment chez Frédéric, cette société de surveillance l'incite à se faire détective pour retrouver la trace de Madame Arnoux : il se place à l'intersection des boulevards dans l'espoir de l'intercepter et enquête pour obtenir des renseignements sur son domicile privé. Il y a tout au long du roman des scènes où Frédéric devient voyeur et on se doit de les explorer.

¹⁷ Rogers, Elizabeth Barlow. *Landscape Design: A Cultural and Architectural History*. First Edition. New York: Harry N. Abrams, (2001, 360-361).

¹⁸ Barthes, Roland, "Semiology and Urbanism", essai publié dans *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*. Edited by Neil Leach edition. New York: Routledge, (1997, 169).

¹⁹ Burton, Richard D. E. "The Unseen Seer, or Proteus in the City: Aspects of a Nineteenth-Century Parisian Myth." *French Studies* XLII.1 (1988): 50-68.

Il est important de noter tout d'abord que Frédéric possède deux qualités usuelles d'un voyeur. Typiquement, le voyeur crée une distance entre lui et la scène qu'il observe et montre une volonté de ne pas vouloir interagir avec les individus étudiés, tendance que l'on remarque chez Frédéric. Tout au long du roman, celui-ci se sent séparé et supérieur à la foule : « 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 » (128). Par son idéalisme romantique, Frédéric souhaite se séparer du reste des Parisiens. La stylistique du texte renforce à nouveau cette division du monde extérieur à la fête des Dambreuse lors de laquelle Frédéric « erra de groupe en groupe » et écoute des conversations sans y participer. Le narrateur décrit également les visites de Frédéric chez Madame Arnoux et chez Rosanette avec des termes qui évoquent un certain voyeurisme: « Frédéric *hanta* à la fois les deux maisons » (223, italiques ajoutées). Flaubert joue sur les deux termes du mot hanter. D'une part, hanter se réfère à une fréquentation constante de leurs demeures, qui conduit à une certaine omniprésence dans ces sphères privées. Le narrateur reprend d'ailleurs cette idée quelques pages plus loin lorsque Frédéric, en réponse aux problèmes financiers des Arnoux, « crut devoir les fréquenter plus que jamais » (258), soulignant encore une fois l'omniprésence du jeune homme.

D'autre part, le verbe « hanter » suggère une visite fantomatique, la hantise d'une présence invisible ce qui lui permettrait d'observer des moments intimes. Ainsi donc, les deux sens du mot « hanter » conduisent à une présence constante invisible. En effet, certaines des visites fréquentes de Frédéric restent invisibles et lui permettent de vivre

des moments à teintes voyeuristes. Dans une des scènes, il n'est pas littéralement voyeuriste car Frédéric ne voit pas tout d'abord Madame Arnoux mais il l'écoute à la dérobée de manière indiscrete : il entre chez elle tandis que celle-ci, au second étage, « se croyant seule, s'amuse à chanter » (145). La jeune femme se tait tout à coup lorsque deux voisins se présentent à son domicile. Ce n'est pas la présence invisible de Frédéric qui met fin à cette activité domestique ; au contraire, celui-ci ne se manifeste pas et continue à l'observer du bas du perron, ce qui lui permet de vivre une autre occasion voyeuriste : « comme elle descendait les marches, il aperçut son pied » (146) alors qu'à aucun moment la jeune femme n'était consciente de sa présence. Plus loin dans le texte, le narrateur note au sujet de Frédéric : « Il fut le parasite de la maison » (253), une autre façon de suggérer la présence d'un être qui s'introduit dans un espace autre que le sien à l'insu du propriétaire.

En deuxième lieu, Frédéric possède une autre qualité qui pourrait expliquer ses tendances voyeuristes, celle d'être amoureux de Madame Arnoux, idéal romantique du protagoniste lui donnant « une curiosité douloureuse qui n'avait pas de limite » (54). Le travail important de Dorothy Kelly portant sur le voyeurisme dans les romans français montre que le voyeur est habituellement un homme amoureux d'une jeune femme mystérieuse.²⁰ Selon Kelly, le voyeur, dans sa quête de dévoiler la vérité à l'égard de la dame aimée, « a recours à un acte de voyeurisme » et va l'espionner sans qu'elle le

²⁰ Kelly, Dorothy. *Telling Glances: Voyeurism in the French Novel*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, (1992, 1).

sache.²¹ Kelly note une structure du voyeurisme inhérente à tous les textes de son étude : le voyeur tentera « d'exposer le corps de la femme afin de connaître la Vérité » à son sujet.²² Frédéric illustre la structure voyeuriste exposée par Kelly : à un moment dans le texte, Frédéric se rend chez Madame Arnoux et lorsqu'il ne rencontre personne dans l'escalier, il monte au deuxième étage et « poussa une porte » sans y frapper. Cette irruption dans la chambre à coucher de Madame Arnoux lui permet un regard voyeuriste sur la femme aimée. Il la surprend en train de se coiffer, dévêtue: « La ceinture de sa robe de chambre entrouverte pendait le long de ses hanches » (280). Lorsque Madame Arnoux s'aperçoit de la présence de Frédéric, elle « jeta un cri, et disparut » (280). Sa réaction confirme qu'elle n'attendait pas sa visite et qu'il l'a surprise dans un moment privé malgré elle. Quant à Frédéric, il ne cache pas son plaisir face à ce moment voyeuriste en lui disant par après : « Vous étiez très bien...tout à l'heure » (280).

« Puis il pensait à des choses monstrueuses, absurdes, telles que des surprises, la nuit, avec des narcotiques et des fausses clefs » (225). Cette quête de la vérité au sujet de Madame Arnoux amène Frédéric à vouloir s'introduire de force chez elle. Projet qu'il n'entreprendra pas mais qui le conduit à un épilage constant de la maison de la femme aimée. Au début du roman, Frédéric croit l'espionner, lorsque de la rue il observe des ombres projetées sur les rideaux de la chambre des Arnoux :

Au-dessus de la boutique d'Arnoux, il y avait au premier au premier étage trois fenêtres, éclairées chaque soir. Des ombres circulaient par

²¹ Kelly, (1992, 1).

²² Kelly, (1992, 24).

derrière, une surtout : c'était la sienne ; -- et il se dérangeait de très loin pour regarder ces fenêtres et contempler cette ombre (75).

Cette scène est doublement voyeuriste. D'une part, il observe en cachette les activités qui ont lieu dans la sphère domestique, une zone privée où il y a une attente raisonnable de la part des personnes observées de préserver cette intimité. D'autre part, ces silhouettes, qui constituent pour Frédéric un spectacle voyeuriste, rappellent la cave de Platon. Rappelons que Platon se servait de cette cave comme exemple pour illustrer l'illusion, les ombres projetées dans la grotte étant méprises pour la réalité. Similairement, alors que les ombres dans l'exemple de Platon n'étaient qu'une illusion, on apprend par la suite que le spectacle voyeuriste de Madame Arnoux n'était pas vrai : l'ombre n'était pas la sienne. Jean-Louis Baudry et Stanley Cavell affirment qu'on pourrait retracer les origines du cinéma à cette projection dans la grotte décrite par Platon.²³ Comme le souligne Cavell, le XIX siècle a été poussé à « la nécessité » d'inventer le cinéma en partie parce que ce siècle est celui de l'évolution et non pas celui de l'inertie²⁴: si le photographe enregistre une vue objective du monde pour la première fois, le cinéma capture des choses en mouvement. Ses recherches sur le cinéma lui permettent de noter également une origine voyeuriste et pornographique du cinéma²⁵ : le cinéma se qualifie à la fois d'invention scientifique (enregistrement de l'évolution) et d'invention psychologique (voyeurisme).

²³ Baudry, Jean-Louis. "Le Dispositif," *Communications* 23 (Fevrier 1975), 56-72.

Cavell, Stanley. *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film, Enlarged Edition*. Enlarged edition. Cambridge: Harvard University Press, 1979, cité par Kline, 2002.

²⁴ Cavelle, (2002, 30).

²⁵ Cavelle, (2002, 45).

Alors que les critiques²⁶ ont analysé le caractère cinématographique de l'écriture de Flaubert, peu se sont penchées sur la nature voyeuriste de ces éléments pré-cinématographiques dans le texte. Cette scène illustre un moment qui rehausse le voyeurisme dans *L'Éducation sentimentale* en montrant une action voyeuriste et en anticipant un médium voyeuriste : soit en jumelant une scène voyeuriste à une description qui montre la voie vers une projection de nature cinématographique.²⁷ On pourrait également interpréter cette scène comme une métaphore de *l'illusio* de Bourdieu, dans le sens qu'on se plie à un certain jeu social, celui du voyeurisme, qu'on prend à tort pour la réalité. Le voyeurisme, dans cet exemple, n'est qu'une sorte de production théâtrale dont on ignore le mécanisme qui crée une illusion.

Frédéric ne se limite pas à épier la femme aimée mais toute personne liée avec celle-ci. Au bal de l'Alhambra, « il avait cru reconnaître la voix d'Arnoux, avait aperçu un chapeau de femme, et il s'était enfoncé bien vite dans le bosquet à côté » (136). Certes la dame aurait pu être Madame Arnoux, mais Frédéric reste caché même après qu'il découvre que ce n'est pas elle, et il écoute alors de manière indiscrete une

²⁶ Scarlett Baron note que le cinéma, né en 1895, s'inspire des techniques narratives des ouvrages contemporains de son époque. Elle effectue une étude détaillée des traditions cinématographiques dans le texte de Flaubert. Baron, Scarlett. "Flaubert, Joyce: Vision, Photography, Cinema." *MFS Modern Fiction Studies* 54.4 (2008): 689-714.

Robert Alter, dans son étude sur l'expérience urbaine dans le texte de Flaubert, note plusieurs descriptions de scène à tournure cinématographique telle que celle du bal de l'Alhambra, décrite comme si elle était filmée avec une caméra portative. Alter, Robert. *Imagined Cities : Urban Experience and the Language of the Novel*. New Haven, CT, USA: Yale University Press, (2005, 50).

²⁷ Sur le lien entre la culture moderne et la culture cinématographique, voir Charney, Leo et Schwartz, Vanessa R. "Panoramic Literature and the Invention of Everyday Genres." *Cinema and the Invention Of Modern Life*. Berkeley: University of California Press, 1996. Leo Charney et Vanessa R. Schwartz Cohen affirme dans cet ouvrage collectif que la « modernité peut être comprise comme étant fondamentalement cinématographique » (1996, 2).

conversation entre Arnoux et Mlle Vatnaz. Frédéric continue d'observer une scène d'affection entre les deux et suit donc les caractéristiques habituelles d'un voyeur en tentant de recueillir le plus de renseignements possibles au sujet de la femme aimée. Ce qui est également important de souligner néanmoins, c'est que cette attitude imprègne ses activités quotidiennes même si cela ne conduit pas nécessairement à obtenir de l'information sur Madame Arnoux.

La surveillance mutuelle au sein de Paris encourage également la curiosité de Frédéric. Lors de la recherche de l'adresse des Arnoux, les propriétaires sont ravis de lui donner des détails intimes sur la personne recherchée. Dans son analyse du couvent de *La Religieuse* de Diderot, Kelly note un lien entre société de surveillance et voyeurisme:

Le couvent ressemble à la prison de Foucault, non pas seulement parce qu'il emprisonne les corps des transgresseurs, mais également parce qu'il est le locus de la surveillance, de l'espionnage. Tout comme le Panoptique, il maximise la surveillance et l'emprisonnement. C'est ici que la surveillance et le voyeurisme se rejoignent.²⁸

Or, *L'Éducation sentimentale* suggère que le voyeurisme émane d'une société de surveillance même si les individus ne sont pas tenus prisonniers. On a étudié préalablement à quel point la prééminence du visuel sur les boulevards porte à faire de l'observation des passants une des sources de divertissement des plus valorisées. Cette surveillance mutuelle amènerait les Parisiens à accepter que leurs vies quotidiennes soient constamment sujettes à un examen visuel approfondi. Or, comme le note Clay

²⁸ Kelly, (1992, 23).

Calvert dans son étude contemporaine sur les nations voyeuristes, si on se sent constamment observé, on sent qu'on devrait alors pouvoir regarder à loisir les autres également.²⁹ C'est le cas de Rosanette, qui, comme nous l'avons déjà noté, se munit d'un chapeau pour observer à la dérobée les passants sans qu'elle ait besoin d'interagir avec eux, créant ainsi une séparation nette entre elle et la foule des boulevards.

Flaubert souligne dans son roman également un autre type de voyeurisme, celui de « voyeurisme médiatisé »³⁰ (pour reprendre l'expression de Calvert) en décrivant le contenu du journal *Le Flambart*. Ce journal se concentre sur les événements quotidiens à Paris et comprend toujours un article « consacré à démolir un homme illustre. Venaient ensuite les nouvelles du monde, les cancans » (327). Comme le remarque Christophe Ippolito dans son analyse de la littérature populaire dans *L'Éducation sentimentale*, ce type de journal commence « par exploiter la valeur d'une star. »³¹ Il faut souligner néanmoins l'aspect voyeuriste du journal. Le journal puise sa source dans la vie intime d'individus pour un public avide de connaître des détails privés à leur sujet sans avoir à interagir avec eux. Frédéric en subit les conséquences lorsque son duel est narré « en style sémillant, gaulois » (328). Objet de plaisanterie, le journal discute de manière plus ou moins incivique les détails du combat, se moquant de Frédéric. Celui-ci comprend que le peintre « Pellerin avait exposé la peinture de Rosanette « pour contraindre Frédéric au

²⁹ Calvert, Clay. *Voyeur Nation: Media, Privacy, and Peering in Modern Culture*. Boulder, Colo: Basic Books, (2000, 99).

³⁰ Calvert, (2000, 11).

³¹ Ippolito, Christophe. "Parler ou dire le moderne: Flaubert et la littérature populaire dans *L'Éducation sentimentale* et son Manuscrit." *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures* 59.3 (2005): 133

payement, persuadé qu'il était célèbre et que tout Paris, s'animant en sa faveur, allait s'occuper de cette misère » (328). Frédéric soupçonne le journaliste Hussonnet d'avoir écrit l'article en question : « Le peintre et le journaliste avaient-ils monté leur coup ensemble ? » (328). Le tabloïd expose donc des détails intimes de la vie de Frédéric, et le public est fervent de ces nouvelles quotidiennes. Ici, la vie privée, en particulier le droit à l'anonymat, n'est pas respecté dans la mesure où cet incident le rend « célèbre » sans son consentement.

On a vu dans le chapitre précédent que les objets fantastiques révèlent des détails intimes de leurs propriétaires et permettent de mieux connaître la vie privée des personnes. A la lumière de notre analyse, cette fascination pour les objets serait en partie le produit d'une culture voyeuriste dans laquelle les individus prennent plaisir à découvrir les secrets des autres. On s'est préalablement penché sur la scène où, suite à la faillite des Arnoux, les articles personnels de Madame Arnoux sont saisis et vendus dans la cour publique pour y discuter des pouvoirs quasi-fantastiques du coffret de la jeune femme. Un bon nombre de critiques ont versé de l'encre sur cette scène. En particulier, Jennifer Yee interprète le coffret de Madame Arnoux comme un objet symbolisant l'intériorité secrète, les parties privées physiques et psychologiques de cette femme.³² Evelyne Woestelandt écrit que Madame Arnoux « est révélée à la fin dans l'ordinaire de sa vie quotidienne quand mobilier, vaisselle et vêtements des Arnoux sont vendus aux enchères.

³² Yee, Jennifer. "Mementoes and the Memory of the Reader in *L'Education Sentimentale*." *Dix-neuf journal of the Society of Dix-Neuviemistes* 14.1 (2010, 8).

Frédéric assiste alors pour la première et dernière fois à un déshabillage. »³³ Ce déshabillage voyeuriste fait écho à notre analyse d'une scène précédente où Frédéric surprend Madame Arnoux dans sa robe de chambre.

Ce que je tiens à souligner, cependant, c'est à quel point la vente aux enchères des Arnoux emprunte les mêmes caractéristiques qu'un spectacle. Tout d'abord, l'événement est annoncée sur un poster, collé contre la porte des Arnoux, et communiquant la liquidation des biens « en grosses lettres » (531). Cette affiche évoque celle du « théâtre de la Porte-Saint-Martin » (154) et celles « de toute couleur placardées contre les murailles » qui divertissent Rosanette lors de ses balades sur les boulevards. La vente est également communiquées dans « le journal des Petites Affiches » (531). La vente a lieu dans une cour, similaire à une scène théâtrale ouverte aux regards des spectateurs. C'est dans ce décor qu'on « *exhiba* les meubles de la chambres à coucher » (535, italiques ajoutées). Le spectacle des enchères attire une « foule » (535), y compris la rivale de Madame Arnoux qui souhaite y jeter « un coup d'œil » (536) pour se divertir. Or, si Jacques Rancière, dans *Le Spectateur émancipé*, avance que s'il n'y pas « de théâtre sans spectateur », il souligne également le côté passif du spectacle :

Premièrement regarder est le contraire de connaître. Le spectateur se tient en face d'une apparence en ignorant le processus de production d'apparence ou la réalité qu'elle recouvre. Deuxièmement c'est le contraire d'agir. La spectatrice demeure immobile à sa place, passive. Etre

³³ Woestelandt, Evelyne. "Système de la mode dans *L'Éducation sentimentale*." *The French Review* 58.2 (1984, 254).

spectatrice, c'est être séparé tout à la fois de la capacité de connaître et du pouvoir d'agir.³⁴

La vente aux enchères fait exception à la passivité observée par Rancière. Le public est invité à participer au spectacle dans le sens qu'il peut interrompre le show et y contribuer: « M. Berthelmont annonçait le prix. Le crieur, tout de suite, le répétait plus fort ; et les trois commissaires attendaient tranquillement » (535). Les acteurs de la vente prévoient une interruption du public qui fera une offre sur l'objet en question. Les citoyens deviennent donc actifs et, dans la cour, ils se retrouvent sur la scène même du spectacle. De ce point de vue, ils s'approchent de l'illusion du spectacle et de ce que Rancière nomme le « processus de production d'apparence ou [de] la réalité qu'elle recouvre. »³⁵ Lors de cette participation, les Parisiens passent en revue les objets personnels de Mme Arnoux avec une vive curiosité : « les jupons, les fichus, les mouchoirs et jusqu'au chemises étaient passés *de main en main, retournés* » (535, italiques ajoutées). Le voyeurisme ici devient tactile : les Parisiens vont à travers ses choses en touchant les vêtements comme pour y trouver la réalité qu'ils cachent. Dans cette société ancrée sur le visuel, lorsqu'on invite à participer au spectacle, la foule tente de fendre l'illusion : on a besoin de toucher pour savoir. Il y a une recherche d'une réalité tangible et palpable.

Cette scène illustre en conséquence un voyeurisme qui se transforme en un acte de toucher et qui élimine la distance habituelle du voyeurisme. Afin de découvrir ce que

³⁴ Rancière, Jacques. *Le Spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique, (2008, 8).

³⁵ Rancière, (2008, 8).

la surface visuelle cache, la foule va à travers les items personnels de Madame Arnoux avec un certain plaisir pour y déceler la vérité à son sujet. Ironiquement, ce n'est pas la vérité de Madame Arnoux que les individus touchent, mais seulement les objets et les vêtements qui la recouvraient. En quelque sorte, ils se focalisent sur les accessoires du personnage de Madame Arnoux utilisés pour le spectacle. Bien que le voyeurisme soit devenu un acte tactile, la personne épiée est absente de la scène et la foule est limitée à explorer les couches extérieures de la jeune femme. On a vu préalablement que l'allégorie fantasmagorique dans le roman évoque une perte de l'humanité face à la commercialisation des objets. Dans cette société fantasmagorique, les individus se tournent vers les objets qui exhalent plus de vie que les personnes : la foule hante ces articles de manière obsessive dans l'espoir de découvrir l'intériorité des êtres humains qui eux semblent vidés de vie.

Flaubert souligne ainsi l'émergence d'une ville voyeuriste dans laquelle la vie privée des individus n'est pas respectée. Comme insiste Foucault, si la surveillance mutuelle remplace le pouvoir policier, cette surveillance doit porter sur tout : « la poussière des événements, des actions, des conduites, des opinions - - 'tout ce qui se passe' ; (...) l'objet de la police ce sont ces choses 'de chaque instant.' »³⁶ Dans cette société de surveillance, l'égard pour la vie privée s'efface par cette surveillance qui s'occupe de « tout ce qui se passe. » Les Parisiens, en jouant de plus en plus le rôle de la police, se plaisent à regarder ces événements quotidiens et de cette société de police émane une société de voyeur. Calvert suggère qu'il y a au sein d'une société voyeuriste

³⁶ Foucault, (1975, 215).

une quête de vérité et de réalité dans un monde où les images dominent le monde.³⁷ Se basant sur les pensées de Baudrillard, Calvert explique que l'image prime sur le monde réel et qu'on ne peut distinguer la réalité de l'image. Selon Calvert, le voyeurisme pourrait s'expliquer par une quête de la réalité en voie de disparaître avec la diffusion des images et des média populaires.³⁸ Si on approfondit cette idée, le voyeurisme devenu tactile observé dans *L'Éducation sentimentale* s'expliquerait comme un symptôme de la perte de la réalité que le capitalisme moderne a créé : on touche ces marchandises afin de découvrir ce qu'elles dissimulent derrière leurs façades commerciales. A travers ce roman, Paris est dominé par des images qui ne correspondent pas toujours à la réalité, et les individus se laissent fasciner par les objets à l'exclusion de la réalité. Les personnages se penchent sur les marchandises dans l'espoir d'y trouver, derrière leurs devantures, une certaine vérité qui est en train de disparaître dans le Paris du XIX^{ème} siècle. On approfondira ces questions lors de notre étude du Paris de *La Curée* de Zola où s'effacent les distinctions entre la réalité et la culture visuelle et où les tendances voyeuristes se matérialisent dans une recherche de divertissements qui se veulent graphiques et sensationnels.

UN JEU MODERNE ENTRE VOYEURISME ET EXHIBITIONISME

Il existe un jeu délicat entre voyeurisme et exhibitionnisme à Paris dans ce texte tant au niveau de l'architecture des bâtiments que dans le comportement des individus.

³⁷ Calvert, (2000, 27).

³⁸ Calvert, (2000, 77).

Tout d'abord, la structure de la première boutique d'Arnoux taquine le passant avec ces deux concepts. Pour revenir à la description du magasin, les meubles résidentiels « donnaient à cet intérieur plutôt l'apparence d'un salon que d'une boutique » (73). Le décor offre donc au passant un coup d'œil sur ce qui semble être l'intérieur privé d'une résidence, un aperçu un peu voyeuriste puisqu'il s'agit de quelque chose que le public ne devrait pas habituellement voir de la rue. D'autre part, comme mentionné dans le chapitre précédent, « les hautes glaces transparentes offraient aux regards, dans une disposition habile (...), de [nombreuses] curiosités alléchantes » (73). La vitrine de la boutique offre ainsi un spectacle qui suggère qu'il ne devrait pas être vu mais qui à la fois veut se montrer : l'architecture suggère au promeneur que celui-ci surprend une scène intime tout en l'incitant à regarder dans le but de l'entraîner à l'intérieur de la boutique et à acheter des marchandises. Cette technique de montrer pour vendre est reprise plus loin sur les boulevards avec les cafés « laissant voir par leurs portes ouvertes, entre des argenteries et des dorures, des fleurs en gerbes qui se miraient dans les hautes glaces » (153). A nouveau, on exhibe pour attirer les clients en effaçant la frontière entre intérieur et extérieur. Or, Anne Claire, dans son étude des restaurants à Paris, note que l'acte de manger s'effectuait préalablement dans la sphère privée : « ce n'est donc qu'après la Révolution que les grands chefs de l'ancien régime se retrouvant sans travail, décident d'ouvrir leurs restaurants principalement dans la capitale et surtout au Palais Royal, quartier à la mode pour les restaurants et les étals de luxe dès le début du XIXe siècle. »³⁹ Elle rajoute que la bourgeoisie mange en public pour le plaisir d'être vue et pour sortir sa

³⁹ Lair, Anne. "La sphère publique: l'émergence des restaurants en France au XIXe Siècle." *PhiN: Philologie im Netz* 37 (2006, 50.)

maîtresse. Flaubert met en relief ici cette nouvelle tendance d'une activité qui se faisait dans la sphère privée et qui maintenant s'effectue en public par les bourgeois dans le but de s'exhiber.

Rosanette choisit également une architecture exhibitionniste pour sa nouvelle résidence : « Elle habitait une maison neuve, dont les stores avançaient sur la rue. Il y avait à chaque palier une glace contre le mur » (352). Le domaine privé a une protubérance sur le domaine public avec les auvents qui empiètent sur la rue et les nombreux miroirs suggèrent une volonté de mettre en valeur cet espace personnel. L'intérieur offre d'autres éléments qui suggèrent un certain exhibitionnisme : « la porte de la salle à manger, entrebâillée, laissait apercevoir des bouteilles vides sur les buffets » (352) tandis que la cheminée offre « une collections de *curiosités* » (353, italiques ajoutées), le narrateur reprenant ici le même terme de « curiosités » utilisé pour décrire la vitrine de la première boutique d'Arnoux. Ainsi la maison de Rosanette s'étale, se montre à la fois au passant de la rue et au visiteur reçu chez la courtisane. Similairement à la boutique d'Arnoux qui exhibe ses marchandises pour les mettre en valeur et les vendre, Rosanette choisit une architecture exhibitionniste pour vendre, non pas des marchandises, mais pour elle-même. Puisque Rosanette est comme un objet à acheter, il est tout à fait normal qu'elle utilise des techniques similaires à celles utilisées pour la vente de produits commerciaux, à commencer par le choix de son domicile qui emprunte les mêmes qualités voyeuristes et exhibitionnistes que les boutiques commerciales de Paris.

Rosanette ne limite pas ces techniques de vente à l'architecture de sa maison mais les utilise également pour attirer le regard de l'acheteur potentiel sur l'objet à acheter en

question, soit son propre corps. Ainsi, lors d'une visite de Frédéric, elle lui offre un spectacle voyeuriste pour le tenter : « *Sans y prendre garde*, elle s'habillait devant lui, tirait avec lenteur ses bas de soie » (224, italiques ajoutées). Françoise Grauby soutient que le personnage de Rosanette « prend plaisir à s'habiller longuement » et note brièvement la présence de Frédéric comme un voyeur.⁴⁰ L'attitude de Rosanette suggère qu'elle gomme la présence de Frédéric et qu'elle agit comme s'il n'était pas là, évoquant ainsi un moment voyeuriste tout en agissant de manière exhibitionniste en attirant son attention sur une action intime.

Pour reprendre les idées discutées jusqu'à présent, l'architecture de Paris encourage une surveillance mutuelle et amène à certain voyeurisme. Ceci conduit à encourager une culture où on prise un divertissement voyeuriste. La commercialisation des objets amène un exhibitionnisme pour attirer le client. Si cet exhibitionnisme suggère une mise en valeur de quelque chose à acheter, il pourrait également insinuer chez les individus une volonté de « jouer avec le feu » : dans cette société en constante surveillance, que peut-on montrer sans répercussions ? C'est une question que semble aborder Rosanette lorsqu'elle choisit sa serre pour un rendez-vous amoureux lors du Bal de l'Alhambra. Ici la scène est du point de vue de Frédéric qui surprend le comte:

En entrant dans la serre, il vit, sous les larges feuilles d'un caladium, près le jet d'eau, Delmar, couché à plat ventre sur le canapé de toile ; Rosanette, assise près de lui, avait la main passée dans ses cheveux ; et ils se regardaient. Au même moment, Arnoux entra par l'autre côté, celui de la

⁴⁰ Grauby, Françoise. "Corps privé et vêtement public: les jeux et les enjeux du costume féminin dans *L'Education sentimentale* de Flaubert." *New Zealand Journal of French Studies* 18.1 (1997, 5).

volière. Delmar se leva d'un bond, puis il sortit à pas tranquilles sans se retourner ; et même, s'arrêta près de la porte, pour cueillir une fleur d'hibiscus dont il garnit sa boutonnière (197).

Le choix d'une serre, ouverte aux regards des autres, suggère que Rosanette ne s'inquiète pas beaucoup des répercussions. Similairement, Delmar prend son temps pour partir et semble vouloir nier l'autorité d'Arnoux imposée sur lui. Plus loin dans le texte, comme mentionné préalablement, Rosanette jette le chapeau d'un homme, probablement celui de Delmar, dans la serre, et le leitmotif de la serre comme lieu de rendez-vous amoureux est donc repris à ce moment-là. On approfondira cette dialectique entre voyeurisme et exhibitionnisme et on reviendra sur la serre comme lieu de rendez-vous amoureux dans *La Curée* de Zola où Renée choisit d'y vivre une relation adultère. On y verra comment les thèmes de commercialisation, de voyeurisme et d'exhibitionnisme évoluent et comment la serre devient le locus où le corps se montre pour se mettre en valeur. Alors que la serre de *L'Éducation sentimentale* montre l'opulence de la demeure de Rosanette où celle-ci se met en valeur, la serre de *La Curée* jouera un rôle beaucoup plus important.

QUATRE

Un Paris illisible : Un roman pour lire la ville

« — Oui ! — Non ! — À tantôt ! » (297). Le rythme entrecoupé de cette prose traduit l'univers bruyant et remuant du Paris moderne. Cette conversation saccadée provient de la célèbre scène des Champs Élysées où Frédéric et Rosanette ont quitté l'hippodrome et se retrouvent au milieu de la cohue urbaine. Les répliques hachées et exclamatives exemplifient cette succession rapide de voitures, de personnes et de mots qui conduisent à abasourdir le jeune couple. Un peu plus loin dans le texte, le démembrement visuel que nous avons vu avec « des crinières, des vêtements, des têtes humaines » (298) renforce cette séquence fragmentée. Comme l'a noté Robert Alter lors de l'analyse de ce passage, cette description morcelée donne l'impression que ces sons et ces objets vont et viennent aléatoirement dans le champ de vision de Frédéric.¹ Dans son étude sur les descriptions de Paris dans les textes de Balzac et de Flaubert, Alter souligne que la ville, par cette intensification de stimuli sensoriels, affecte les sens des personnages, ce qui contribue à trouver cette réalité urbaine intimidante : cette fragmentation montre au premier abord une réalité incohérente et une impossibilité

¹ Alter, Robert. *Imagined Cities : Urban Experience and the Language of the Novel*. New Haven, CT, USA: Yale University Press, (2005, 57).

d'observer la ville de manière exhaustive.² La ville est donc donnée par des segments visuels et auditifs qui ne semblent pas être connectés. Ces fragments engendrent une cacophonie confuse, et, pour revenir à notre extrait en question, les images défilent de manière dispersée devant les yeux passifs de Frédéric qui ne saisissent pas la totalité de la scène.

Dans ce Paris moderne difficile à saisir et à comprendre, je vais cependant montrer comment *L'Éducation sentimentale* offre une sorte de guide au lecteur. Tel un outil littéraire pour déchiffrer la ville, le texte de Flaubert rend l'expérience de la ville lisible. Je vais suggérer que ce roman est similaire à « un texte cartographique », terme qui se définirait, selon Patrick Bray, par une écriture qui « contient, pénètre, délimite et explore l'espace. »³ Je vais montrer comment notre roman en question trace l'espace urbain : empreinte visible, cette impression littéraire permet au lecteur de mieux comprendre la ville et de s'orienter dans cette modernité urbaine. Face au problème de la représentation de la ville moderne, Flaubert élabore une série de cartes littéraires qui dessinent différents aspects de Paris. On verra comment ces cartes discursives, une fois superposées et réunies dans ce roman, traduisent la ville pour le lecteur et deviennent un moyen pour mieux comprendre la capitale.

Dans un premier temps, je vais étudier comment Flaubert délimite une expérience subjective de la ville à travers le point de vue de son personnage principal, Frédéric Moreau. Certains critiques ont souligné à quel point Frédéric se montre abasourdi devant

² Alter, (2005, 32).

³ Bray, Patrick M. *The Novel Map: Space and Subjectivity in Nineteenth-Century French Fiction*. Evanston, Ill: Northwestern University Press, (2013, 6).

cette modernité mais je vais néanmoins exposer les raisons pour lesquelles il est en fait un personnage moderne dont la représentation subjective de la ville reflète les valeurs de son temps dans son effort de donner un sens à ce monde fragmenté. Cette perception de Frédéric forme une carte fictive mentale, une vision personnelle de la ville qui lui permet de rendre cohérent son milieu urbain et d'y trouver une signification intime.

Dans un second temps, je vais montrer comment Flaubert, afin de tisser des liens entre la fiction personnelle de Frédéric et la réalité physique de la ville, s'applique à donner de nombreux repères géographiques qui orientent le lecteur. Ces points de repère permettent de suivre les déplacements de Frédéric à travers la capitale. A la lumière de théories récentes sur l'espace urbain, je vais analyser les déplacements de Frédéric sur la carte de Paris. M'appuyant en particulier sur les idées de Michel de Certeau en ce qui concerne les actions performatives des usagers dans la ville, je vais montrer comment les trajectoires de Frédéric et la manière dont il utilise les lieux urbains donnent un sens à l'espace parisien et créent une signification particulière à ce Paris moderne.

**UNE RÉPONSE AU PROBLÈME DE REPRÉSENTATION : « A BAS LE
RÉALISME ! C'EST L'ESPRIT QU'ON PEINT » (522).**

Paris est difficile à saisir et, en conséquence, difficile à représenter. Cette problématique conduit, comme Peter Collier l'a noté dans sa recherche sur le rendu de l'expérience urbaine moderne, à une recherche de nouvelles formes artistiques afin

d'exprimer ces nouvelles formes du vécu.⁴ Dans *L'Éducation sentimentale*, cette complexité de représentation est reprise à travers la peinture. Pellerin, artiste à la recherche du Beau, agonise tout au long du roman sur le meilleur moyen de peindre le portrait de Rosanette. Cette agonie culmine lorsque celui-là doit représenter l'enfant décédé de Rosanette, « véritable nature morte » (522) et semble anticiper *L'œuvre* (1886) de Zola dans laquelle le personnage principal lutte pour de nouvelles formes de peintures et peint la nature morte du cadavre de son fils. Dans le cas du peintre dans *L'Éducation sentimentale*, aux inquiétudes de la mère qui veut un portrait « ressemblant », Pellerin s'écrie : « Eh ! je me moque de la ressemblance ! A bas le réalisme ! C'est l'esprit qu'on peint ! » (522). Cette préoccupation de peindre « l'esprit » traduit une prise en compte de l'intériorité. Tout au long du roman, tout comme Frédéric qui ne peut pas se fixer sur une manière d'être, Pellerin essaie une panoplie de styles artistiques. Bien que ce style en question ne soit pas privilégié par Pellerin, il prend en compte ici la description de sentiments plutôt que celle d'une réalité physique, nouvel intérêt de l'époque. Comme le soutient Jonathan Crary, face à cette modernité difficile à saisir, l'art développe de nouveaux discours qui rompent avec la tradition classique de peindre, ancrée jusqu'à présent « dans la matérialité du corps. »⁵ Gray souligne que vers 1850, les disciplines en sciences, philosophie, psychologie et en art s'accordent à penser que « la vision, dans toutes les définitions de ce mot, ne pouvait plus prétendre à une objectivité essentielle ou

⁴ Collier, Peter. "Nineteenth-Century Paris: Vision and Nightmare." *Unreal City: Urban Experience in Modern European Literature and Art*. Manchester: Manchester University Press, (1987, 27).

⁵ Crary, Jonathan. "Unbiding Vision: Manet and the Attentive Observer in the Late Nineteenth Century." *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley: University of California Press, (1996, 46).

une certitude » d'où découle l'importance d'une vision subjective.⁶ Ces propos vont de paire avec ceux de Ben Singer lorsqu'il souligne que les théories sociales de Georg Simmel, Siegfried Kracauer et Walter Benjamin s'intéressent à « une conception neurologique de la modernité. »⁷ S'appuyant sur le travail de ces philosophes, il affirme que « la modernité doit être également comprise en termes de registres d'expériences subjectives fondamentalement différentes, caractérisée par les chocs physiques et perceptuelles de l'expérience modern urbaine ». ⁸ L'exclamation de Pellerin traduit donc un intérêt à peindre moins une copie exacte qu'une impression subjective nécessaire à la compréhension de ce monde moderne. Cette nouvelle manière de prendre en compte la réalité nécessite de nouvelles stratégies de représentation d'où la recherche artistique de Pellerin quant au rendu de ses portraits.

Cette problématique de la représentation artistique est similaire à la problématique de la représentation de Paris dans le sens de la prise en compte de l'expérience subjective pour dépeindre la ville.⁹ Flaubert s'intéresse également à cette nouvelle expérience

⁶ Crary, (1996, 46).

⁷ En particulier le célèbre essai de Georg Simmel, « Les Grandes Villes et la vie de l'esprit, » soutient que la psychologie du citadin est basé sur « *une intensification de la vie* qui résulte des changements rapides et interrompus des stimuli intérieurs et extérieurs. » (italiques de l'auteur). Simmel, Geog, "The Metropolis and Mental Life," *The Sociology of Georg Simmel*, (New York: Free Press, 1950, 410), mentionné par Ben Singer dans "Modernity, Hyperstimulus, and the Rise of Popular Sensationalism." *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley: University of California Press, University of California Press, (1996, 72-73).

⁸ Singer, Ben. "Modernity, Hyperstimulus, and the Rise of Popular Sensationalism." *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley: University of California Press, University of California Press, (1996, 72).

⁹ De nombreuses critiques comparent les représentations artistiques des peintres impressionnistes aux représentations littéraires de Flaubert. Voir :

subjective de la modernité en traçant les contours de Paris à travers le regard de Frédéric qui ressent un choc face à ces changements sur la scène parisienne.

UN PERSONNAGE PRINCIPAL MODERNE

L'émergence de la modernité transforme la texture de la ville si profondément que le Paris de 1848 apparaît à Frédéric comme un monde incohérent. Plusieurs fois, le jeune homme « se sentait perdu comme dans un monde lointain » (76), « au milieu des autres voitures ... éprouvant une sorte d'hébétude » (297). Les descriptions de la ville à travers le regard de Frédéric divulguent la confusion du personnage principal. Ce monde discordant l'abasourdit et il semble rester figé devant ce flux tumultueux. Dès l'incipit du roman, Frédéric est dépeint comme un être passif, lorsque, sur le bateau à vapeur, il « restait auprès du gouvernail, immobile » (49).

Les critiques ont montré comment l'indétermination décrirait le mieux Frédéric. Entre autres, Pierre Bourdieu, dans son étude sur *L'Éducation sentimentale*, note que les projets professionnels de Frédéric sont trop éphémères « pour offrir une base solide à une

Collier, Peter. "Nineteenth-Century Paris: Vision And Nightmare." *The Unreal City: Urban Experience in Modern European Literature and Art*. New York: Palgrave Macmillan, 1985. 25–44.

Tooke, Adrienne J. *Flaubert and the Pictorial Arts : From Image to Text*. Oxford ; New York: Oxford University Press, 2000.

Trotter, David. "Modernity and Its Discontents: Manet, Flaubert, Cezanne, Zola." *Paragraph : The Journal of the Modern Critical Theory Group* 19.3 (1996): 251–271.

Wetherill, Michael. "Visions Conflictuelles: le Paris de Flaubert, Zola, Monet, Degas, Caillebotte." *Le Champ littéraire 1860-1900: Études offertes à Michael Pakenham*. Amsterdam ; Atlanta: Rodopi, 1996. 27–38.

ambition supérieure. »¹⁰ Bourdieu illustre cette idée en relevant des moments précis dans le texte où les intérêts de Frédéric manquent de consistance:¹¹ Frédéric modifie ses rêves sans cesse voulant tour à tour devenir écrivain (77), peintre (109), ou musicien (60). Le narrateur de *L'Éducation sentimentale* note avec ironie l'indécision du personnage par cette phrase qui résume bien toutes ses tentatives manquées : « Quelquefois la musique lui semblait seule capable d'exprimer ses troubles intérieurs ; alors, il rêvait des symphonies ; ou bien la surface des choses l'appréhendait, et il voulait peindre. Il avait composé des vers, pourtant ; » (66). Si Frédéric souhaite embrasser à tour de rôle toutes les professions artistiques, il tente également, comme le remarque Mary Orr, « de garder toutes ses options ouvertes avec Marie, Rosanette, Madame Dambreuse et Louise. »¹² En adoptant ce point de vue, une première lecture de l'expérience subjective de Frédéric à Paris pourrait dégager le vécu d'un personnage abasourdi qui flotte devant cette multitude apparente de possibilités professionnelles ou amoureuses. Flaubert traduirait cette expérience du « choc » face à la modernité par l'hébétude du personnage, incapable de saisir la ville et de tracer son chemin personnel et professionnel à travers Paris. On pourrait également voir dans ce cheminement incertain une insistance sur la notion d'imprévu. Tout au long du roman, le mot « hasard » resurgit dans tous les aspects de la vie de Frédéric, que ce soit pour approcher Mme Arnoux : « et il imaginait, pour

¹⁰ Bourdieu, Pierre. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Stanford University Press, (1996, 4).

¹¹ Bourdieu, (1996, 5).

¹² Orr, Mary. *Flaubert: Writing the Masculine*. Oxford University Press, (2000, 99).

l'aborder, des complications du hasard » (78); pour expliquer ses examens ratés : « il confessait d'abord son échec, occasionné par des changements faits dans le programme, — un hasard, une injustice, » (125) ou ses promenade dans la ville : « il allait toujours devant lui, au hasard, éperdu, entraîné » (109). Comme l'indique Mary Ann Doane, le hasard fait partie de l'expérience urbaine de la modernité dans le sens que le hasard s'associe au champ lexical « qui valorise le contingent, l'éphémère, la chance, ce qui se trouve au-delà ou qui résiste des significations. »¹³ Dans les dernières pages du roman, lorsque Deslauriers et Frédéric se demandent pourquoi ils ont manqué leur vie, Frédéric répond : « C'est peut-être le défaut de la ligne droite » (550). Comme son nom Moreau l'indique ironiquement avec le mot « eau », Frédéric est un être fluide qui erre de rêves en rêves tout au long du roman, et cette remarque finale échangée avec Deslauriers suggère qu'il se rend lui-même à la vacuité du temps qui passe.

Bien que je ne veuille pas nier la léthargie de Frédéric face à la complexité de cette ville moderne, je ne souhaite pas me limiter à cette première analyse. Ceci ne prendrait pas en compte le jeu d'illusions -- celles du monde de l'image et celles de l'ascension social -- présent dans le Paris de Flaubert qui influence grandement la manière dont Frédéric perçoit la ville moderne. Je vais formuler l'hypothèse que l'expérience de Frédéric retracée dans *L'Éducation sentimentale* se calque sur les valeurs commerciales et visuelles de cette ville moderne. Le personnage est en fait produit de cette modernité dont le vécu est filtré par ce milieu qui valorise les images brillantes au dessus de la réalité.

¹³ Doane, Mary Ann. *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*. Harvard University Press, (2002, 10).

Bien que Frédéric ait du mal à saisir la modernité de Paris, il n'en est pas pour le moins *un produit* de cette modernité. On a vu, dans la section précédente intitulée « Les effets des objets fantastiques sur le Paris de Flaubert », à quel point les personnages du roman, y compris Frédéric, endossent des attributs habituellement réservés aux marchandises, ce qui conduit à une chosification des individus. « Objet » issu de ce milieu commercial, l'indécision de Frédéric est en fait un trait dominant de cette société moderne. Zygmund Bauman, dans son livre clé intitulé *Liquid Modernity* met l'accent sur le « profond changement » que l'arrivée de la « modernité fluide » a « amené à la condition humaine, » ce qui crée un sentiment croissant d'incertitude.¹⁴ Dans cette modernité chaotique, les individus peuvent se déplacer d'une situation sociale à une autre: « Puisque les possibilités restent infinies, aucunes d'elles ne peuvent se pétrifier en une réalité éternelle. Ces possibilités restent liquides et y ont une date d'expiration attachée. »¹⁵ Le fait que Frédéric vive de manière aléatoire, sans prendre de décisions sur sa carrière ou sur son choix de femmes, peut être vu comme une conséquence de cette modernité fluide décrite par Bauman dans laquelle on reste ouvert à toutes les possibilités sans se fixer.¹⁶ Ce manque de direction, ce flottement, traduirait ainsi une conséquence de

¹⁴ Bauman. *Liquid Modernity*. Cambridge, UK; Malden, MA: Polity Press ; Blackwell, (2000, 8).

¹⁵ Bauman, (2000, 62).

¹⁶ Bauman insiste également sur le rôle des individus en tant que « consommateurs plutôt que producteurs» (Bauman, 76). D'un côté, la vie est organisée autour de la consommation, et de l'autre, on doit vivre sans normes : on est « guidé par la séduction, des désirs toujours survenant, des souhaits volatiles. » (Bauman, 76). On retrouve cette caractéristique du consommateur moderne chez Frédéric lorsqu'il achète des marchandises avec avidité. Flaubert met donc en scène un personnage moderne guidé par de nouveaux désirs surmenants, que ce soit l'envie d'une nouvelle carrière ou l'acquisition d'un nouvel objet.

la modernité de Paris. Flaubert met donc en place un personnage résultant de cette modernité, qui circule d'une situation à l'autre à travers ce monde fluide.

Dans ce sens, Frédéric est un personnage moderne qui suit les préoccupations de son époque. On a vu préalablement, lors de notre étude sur les effets des objets fantastiques, que dans cette société commercialisée ancrée sur le visuel, les images transcendent la réalité. Pour reprendre l'analyse de Jacques Rancière dans *Le destin des images* :

En effet le moment du XIXe siècle où les images de l'art se sont redéfinies dans le rapport mobile de la présence brute à l'histoire chiffrée est aussi le temps où s'est créé le grand commerce de l'imagerie collective, où se sont développés les formes d'un art voué à un ensemble de fonctions à la fois dispersées et complémentaires : donner aux membres d'une société aux repères indécis les moyens de se voir et de s'amuser d'eux-mêmes sous la forme de types définis ; constituer, autour des produits marchands, un halo de mots et d'images qui les rendent désirables.¹⁷

Je vais montrer dans ce qui suit que Frédéric donne un sens à ce monde fragmenté en utilisant des techniques spécifiques au monde de l'image similaires à celles mentionnés par Rancière. On verra comment, tel un peintre impressionniste ou photographe, il fixe un moment fugitif dans son esprit ce qui lui permet d'obtenir un tableau d'une scène moderne. Puis on examinera comment Frédéric appose un « halo d'images », pour reprendre l'expression de Rancière, aux produits dans la ville : Frédéric

¹⁷ Rancière, Jacques. *Le Destin des images*. Paris: La Fabrique éditions, (2003, 24).

juxtapose une image brillante, celle de l' « apparition » étincelante de Madame Arnoux, aux objets afin de donner à la ville sa propre signification personnelle. Par l'entremise de ces deux techniques visuelles qu'on définira, on étudiera comment Frédéric favorise le monde de l'image pour fabriquer un collage subjectif, une représentation de la ville ancrée sur le visuel qui crée un nouveau standard personnel et donne un sens à cette ville moderne chaotique.

FIXER UN MOMENT FUGITIF POUR OBTENIR UNE IMAGE PANORAMIQUE

On a préalablement observé à quel point le monde des images règne sur un Paris commercialisé. Or, le peintre Pellerin, qui se consacre au monde visuel, s'intéresse à « tout ce qui est beau » (131). Ce but, comme le rappelle Raymond Giraud, s'approche de celui de Flaubert qui se consacrait à la recherche du beau.¹⁸ Or, c'est cette recherche personnelle de beauté visuelle chez Frédéric qui lui permettra d'offrir une représentation unifiée et non fragmentée de la ville. Revenons à ce passage des Champs-Élysées. Frédéric, dans le paragraphe suivant, cherche une certaine beauté graphique dans la modernité urbaine :

Passant sous l'Arc de triomphe, il allongeait à hauteur d'homme une
lumière roussâtre, qui faisait étinceler les moyeux des roues, les poignées
des portières, le bout des timons, les anneaux des sellettes ; et, sur les deux

¹⁸ Giraud, Raymond Dorner. *The Unheroic Hero in the Novels of Stendhal, Balzac, and Flaubert*. Octagon Books, (1969, 136).

côtés de la grande avenue, — pareille à un fleuve où ondulaient des crinières, des vêtements, des têtes humaines — les arbres tout reluisants de pluie se dressaient, comme deux murailles vertes. Le bleu du ciel, au-dessus, reparaissant à de certaines places, avait des douceurs de satin (298).

Si l'incompréhension de son milieu urbain génère une vision fragmentée de cette scène chez Frédéric, cet extrait, néanmoins, met en valeur une certaine harmonie de la ville. Le passage combine implicitement ce que Frédéric voit au point de vue du narrateur et ce regard brosse alors un paysage d'où émerge une beauté dans cette modernité. Cette description donne alors un certain sens à la ville en dépeignant un moment harmonieux. Comme le note Alter lors de son analyse de ce passage, Frédéric peut finalement former un tableau uni de ces différents éléments disparates grâce à l'image du fleuve qu'il crée intérieurement.¹⁹ Alors qu'Alter note que cette vision est tout de même kaléidoscopique²⁰ avec des « crinières, des vêtements, des têtes humaines, » on insistera sur le fait que Frédéric et le narrateur saisissent ces différents fragments et les transforment en *une image*, un fleuve, qui prend alors un sens. D'autres métaphores s'ensuivent et complètent le tableau : les arbres « se dressaient comme deux murailles vertes » et le ciel « avait des douceurs de satin » (298). La réalité est transformée à travers le langage en de nouvelles images. On pourrait soutenir que ce procédé est le propre de la littérature mais notons tout de même que, dans cette scène, ce n'est qu'à travers ces images métaphoriques que le personnage comprend la ville. Dans ce monde ancré sur le visuel, l'image transcende la

¹⁹ Alter, (2005, 20, italiques ajoutées).

²⁰ Alter, (2005, 20).

réalité : ici, littéralement, la représentation graphique surplombe le monde physique : les sources hétérogènes des stimuli sensoriels sont reconstruits en une forme significative visuelle et cessent momentanément de peser sur Frédéric : son regard se lève vers le haut et il aperçoit alors « le bleu du ciel, au-dessus ». Comme insiste Alter dans son étude, Flaubert exprime une nouvelle modernité de la ville à travers les préoccupations et « la sensibilité du personnage. »²¹ Le discours indirect libre, comme de nombreuses critiques²² l'ont noté, donne accès à l'intérieur de ses idées : la comparaison « pareille à un fleuve » pourrait correspondre à ce que Frédéric utiliserait pour décrire cette scène urbaine. En juxtaposant à cette cohue urbaine cette recherche d'images, on obtient alors une certaine photographie, une représentation graphique harmonieuse d'un point de vue d'un individu en particulier. On verra dans le prochain chapitre en quoi la recherche du beau chez Baudelaire se distingue de ce passage-là.

Dans ce passage, si Frédéric donne un sens à la ville en formant mentalement une image harmonieuse, il parvient également à saisir cette cohue urbaine en fixant un moment isolé. C'est en cristallisant visuellement un court instant en un tableau mental qu'il obtient une vision ordonnée du paysage urbain et y trouve une signification personnelle. Ce bref moment de cohérence s'apparente au but des peintres

²¹ Alter, (2005, 58).

²² Entre autres: Alter, (2005). Sur l'utilisation du discours indirect libre chez Flaubert, voir également :

Hernadi, Paul. "Dual Perspective: Free Indirect Discourse and Related Techniques." *Comparative Literature* 24.1 (1972): 32-43.

Porter, Laurence M. "The Art of Characterization in Flaubert's Fiction." *The Cambridge Companion to Flaubert*. Ed. Timothy Unwin. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. 122-144.

impressionnistes et par la suite à celui des photographes qui, si l'on en croit Leo Charney et Vanessa Schwartz, tentaient de fixer un moment fugitif.²³ Similairement, en cherchant une beauté visuelle dans la modernité, Frédéric se focalise sur un court instant et appose une image à ce moment choisi. Cette image, antidote à la réalité fragmentée, donne un sens à ce monde moderne et devient un outil essentiel pour ne pas se sentir aliéné du moment présent. Dans cette scène, cette représentation visuelle est plus compréhensible pour Frédéric que la réalité. L'intelligibilité du moment repose précisément sur la distance créée entre la métaphore et la réalité : les voitures en mouvements deviennent un fleuve, les arbres deviennent des murs, le ciel devient du satin... Les sections précédentes de ce chapitre ont souligné le fantastique dans le Paris de Flaubert : Frédéric s'éloigne de la réalité en croyant à ce monde fantastique et aux pouvoirs surnaturel des objets. A nouveau, c'est en se distançant du vrai, cette fois-ci par l'entremise des images métaphoriques qui s'écartent du réel, qu'une compréhension devient alors possible. Pour reprendre les propos de Guy Debord élaborés sur la société du spectacle, « le monde tangible est remplacé par une sélection d'images qui existe au-dessus de tout. »²⁴ Dans le Paris de Flaubert où l'image prime sur la réalité, Frédéric a recours à ces valeurs-là pour saisir Paris : il traduit son expérience subjective en une représentation visuelle afin d'y apposer une signification à son vécu.

²³ Charney, Leo et Vanessa, Schwartz. "Introduction." *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley: University of California Press, University of California Press. (409, 3).

²⁴ Debord, Guy. *Society of Spectacle Detroit: Black and Red*, (1983, chap. 36), cité par Cohen, Margaret. "Panoramic Literature and the Invention of Everyday Genres." *Cinema and the Invention Of Modern Life*. Berkeley: University of California Press, (1996, 245).

COLLAGE D'UNE APRÈS-IMAGE SUR LA REALITÉ

On a observé jusqu'à présent un exemple chez le personnage principal de *L'Éducation sentimentale* de comment on peut saisir la réalité moderne par l'entremise d'une représentation visuelle subjective. Je vais montrer dans ce qui suit que Frédéric a recours à une deuxième technique visuelle afin de saisir la ville et d'y donner un sens. Rejetant la réalité physique de la ville, Frédéric s'échappe dans ses rêveries fictives lors de ses marches à travers la ville où il superpose ses préoccupations aux sites urbains. Or, si Frédéric recherche une beauté visuelle dans la modernité en créant mentalement une image graphique, il se préoccupe également de Madame Arnoux, l'objet d'un amour idéal, depuis sa première « apparition » sublime qui « ressemblait aux femmes des livres romantiques » et qui contraste avec les ordures réelles présentes sur le navire (53).

Comme les critiques l'ont noté, suite à cette première rencontre, les pensées de Frédéric vont se concentrer sur Madame Arnoux.²⁵ Entre autres, Alter remarque à juste titre que le Paris de Frédéric est « coloré par son obsession romantique. »²⁶ Plus loin dans son analyse, Alter remarque encore que la ville contient une multitude de lumières vives

²⁵ Fairlie, Alison. "La Quête de la Femme à travers la ville dans quelques oeuvres de Flaubert." *Flaubert, La Femme, La Ville: Journée D'études*. Paris: Presses universitaires de France, 1982. 77-87.

Giraud, Raymond. "Gustavus Flaubertus Bourgeoisophobus." *The Unheroic Hero in the Novels of Stendhal, Balzac and Flaubert*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, (1957, 158).

Greene, Anne. "'Paris Elsewhere.'" *Romance studies : a journal of the University of Wales*. 22 (1993): 7-15.

²⁶ Alter, (2005, 35).

et Frédéric se retrouve souvent ébloui par ces éclats.²⁷ Mais ce qu'Alter ne mentionne pas, c'est que c'est justement l'illumination étincelante de Madame Arnoux qui affecte le plus Frédéric. J'ai préalablement mentionné, lors de la description de cette première rencontre avec la jeune dame dans la première section de ce chapitre, que Frédéric est aveuglé par son rayonnement: « Elle était assise, au milieu du banc, toute seule ; ou du moins il ne distingua personne, dans l'éblouissement que lui envoyèrent ses yeux » (53). On a aussi vu qu'en associant Madame Arnoux à une brillance, Frédéric lie la femme aimée à un objet fétiche des plus valorisés. Or cette impression visuelle affecte Frédéric : « La *contemplation* de cette femme l'énervait » (131, italiques ajoutées). Andrea Goulet, dans *Optiques*, soutient que « les questions d'épistémologie visuelle structurent la sémantique et la logique symbolique » de la fiction française du XIXe et XXe siècle. Goulet avance que ces romans utilisent les découvertes optiques de l'époque et lient ces nouveaux paradigmes visuels à la forme narrative des personnages.²⁸ Or, suite à l'expérience d'intensité et d'éblouissement, la vision brillante de Madame Arnoux persiste et s'inscrit comme une après-image,²⁹ similairement aux couleurs lumineuses qui produisent une impression sur la rétine. Lors de ses promenades en ville, Frédéric juxtapose cette après-image aux images présentes de Paris qui défilent devant lui :

²⁷ Alter, (2005, 50).

²⁸ Goulet, Andrea. *Optiques: The Science of the Eye and the Birth of Modern French Fiction*. University of Pennsylvania Press, (2013, 2). Voir entre autre la troisième partie intitulée « Villers, Verne and Claretie: Towards a Fin de Siècle 'Optogrammatology' » qui traite de l'influence de l'après-image sur la forme narrative.

²⁹ Doane explique que les théories de l'après-image découvertes en 1830 par Sir David Brewster établissent une définition des couleurs accidentelles: un objet brillant donne une forte impression qui s'imprime momentanément sur la rétine et modifie la vision par une après-image accompagnée d'une série de changements en colorations (Doane, 2002, 73).

À l'éventaire des marchandes, les fleurs s'épanouissaient pour qu'elle les choisît en passant ; dans la montre des cordonniers, les petites pantoufles de satin à bordure de cygne semblaient attendre son pied ; toutes les rues conduisaient vers sa maison (...) Paris se rapportait à sa personne, et la grande ville avec toutes ses voix, bruissait, comme un immense orchestre, autour d'elle.

Quand il allait au Jardin des Plantes, la vue d'un palmier l'entraînait vers des pays lointains. Ils voyageaient ensemble, au dos des dromadaires, sous le tendelet des éléphants, dans la cabine d'un yacht parmi des archipels bleus, ou côte à côte sur deux mulets à clochettes, qui trébuchent dans les herbes contre des colonnes brisées. (131)

Ce passage met en valeur l'errance de Frédéric, perdu dans la ville, mis en parallèle avec le voyage imaginaire qu'il effectue. Anne Green, dans son analyse du Paris de Flaubert, suggère ici que la ville est transformée par un « échappatoire à travers l'imagination vers un lieu exotique, distant. »³⁰ J'aimerais cependant souligner que dans cette société valorisant les images, c'est justement l'image de Madame Arnoux qui persiste et Frédéric en subit les effets en l'interposant sur la réalité. L'objet de son désir est projeté sur les scènes urbaines qu'il voit lors de sa promenade. Comme un film dont on accole et superpose diverses pellicules ensemble, plusieurs scénarios émergent de ce montage et il y a alors une multiplicité de scripts qu'il se crée. Ainsi, les items hétéroclites tels « les

³⁰ Green, (1993, 8).

fleurs », « les petites pantoufles » « un palmier » forment différents synopsis dont le fil conducteur narratif est l'inscription de l'image de la femme aimée.

Ces objets prendraient également une valeur d'images esthétiques si l'on croit

Rancière :

(...) les icônes de la marchandise et les étalages marchands désaffectés ont perdu leurs valeurs d'usage et d'échange. Car elles ont reçu en contrepartie une valeur nouvelle d'images *esthétiques* : l'inscription des signes d'une histoire et la présence d'affectation de la présence brute qui ne s'échange plus contre rien.³¹

Rancière soutient qu'on n'évalue plus les produits selon leur utilité mais selon leurs images artistiques. Ces images se créent à partir d'histoires qu'on inscrit sur ces objets, histoires appartenant à un certain imaginaire qui rendent ces produits inéchangeables. Similairement, en marquant ces marchandises d'une narration personnelle affective, Frédéric attribue à ces objets une valeur d'images esthétiques dégagées de toute valeur d'usage et d'échange : il appose aux objets qu'il voit dans la rue l'image de la femme aimée pour écrire une fiction. C'est une fabrication de sa propre réalité : un assemblage de bric-à-brac urbains qui prend un sens lorsqu'il les assemble par un fil conducteur narratif à la vision de son objet d'amour. Ces images esthétiques, ce collage imaginaire, deviennent alors un nouveau standard personnel pour se représenter la ville. Dans ce point de vue-là, l'après-image de Madame Arnoux lui permet de tracer une signification narrative à travers la ville. Frédéric donne donc un sens à la ville en juxtaposant les

³¹ Rancière, Jacques. *Le Destin des images*. Paris: La Fabrique éditions, (2003, 25).

valeurs d'une société commerciale, celles d'une préférence pour les images, afin de produire son propre récit narratif à travers la ville.

Néanmoins, il y a toujours un élément qui le ramène à la réalité. Dans notre passage, ce voyage exotique se termine par un renoncement : « quant à essayer d'en faire sa maîtresse, il était sûr que toute tentative serait vaine » (131). Sa propre passivité le ramène à la réalité et à l'impossibilité de son rêve. Tout au long du roman, lors de ses promenades, Frédéric oscille entre fiction et réalité : « À cause du pavé glissant, ils oscillaient un peu ; il lui semblait qu'ils étaient tous les deux comme bercés par le vent, au milieu d'un nuage. L'éclat des lumières, sur le boulevard, le remit dans la réalité » (131). Ce retour brusque, comme l'a noté Alter,³² est similaire au fameux « élément choc », décrit par Walter Benjamin, qui se produit au contact de stimuli urbains, qui définit l'expérience de la vie moderne et qui secoue l'impression subjective.³³ Dans le cas de Frédéric, ironiquement, « l'éclat des lumières » brise le rêve et provoque une chute à la réalité fragmentée. Ainsi donc, des scènes significatives sont créées par la superposition de l'image d'une femme aimée et composent une vue harmonieuse de la ville. Lors d'un retour à la réalité chaotique, ces scènes narratives basculent tout-à-coup dans le monde moderne fragmenté, composé en quelques sortes d'extraits insignifiants. Cette chute suggère qu'une fusion entre image et réalité reste inconciliable : le collage narratif du jeune héros entre en collision avec cette réalité moderne. L'oscillation entre la notion de Paris comme entité lisible et illisible insinue qu'une compréhension de la ville n'est

³² Alter, (2005, 42).

³³ Benjamin, Walter. *The Writer of Modern Life: Essays on Charles Baudelaire*. Cambridge, Mass: Belknap Press, (2006, 178).

possible qu'à travers le monde de l'image. De plus, ce choc suggère que l'harmonie reste éphémère et peut-être même incompatible avec la modernité et qu'une distance doit être préservée entre image et réalité. De ce point de vue-là, on pourrait interpréter cette chute vers la réalité comme une méfiance envers ce monde de l'image qui surplombe le monde tangible et une incompatibilité à fusionner ces deux éléments.

UN TEXTE CARTOGRAPHIQUE POUR LES LECTEURS

Afin d'orienter le lecteur et de tisser des liens entre la fiction personnelle de Frédéric et la réalité physique de la ville, Flaubert s'applique à nommer de nombreux points de repères. Dans un premier temps, je vais montrer que ces lieux parisiens mentionnés constituent une base géographique sur laquelle vient se déposer la perception de Frédéric. Je vais suggérer dans ce qui suit que cette combinaison de points de repère réels et de rêveries de Frédéric crée une carte littéraire, un outil discursif à la compréhension de la ville. Dans un deuxième temps, je vais présenter comment ces points de repère rendent possible de suivre les déplacements de Frédéric à travers la capitale. A la lumière de critiques récentes sur les déplacements performatifs dans la ville, je vais examiner les trajectoires de Frédéric sur la carte de Paris afin d'en tirer une signification de la manière dont il utilise l'espace.

On a vu dans le passage précédant comment Frédéric donne son propre sens narratif à la ville à travers ses marches. Il fabrique sa propre fiction en transposant l'image de Madame Arnoux à ces promenades urbaines. Afin de garder une signification ancrée dans

le réel, Flaubert donne cependant de nombreux points de repère : « toutes les fois qu'il traversait *les Tuileries*, son cœur battait, espérant la rencontrer. Les jours de soleil, il continuait sa promenade jusqu'au bout *des Champs-Élysées*. » (76) ; « Il se dirigeait alors vers le passage *des Panoramas* pour prendre l'absinthe » (97) ; « parvenu devant *le Luxembourg*, il n'allait pas plus loin » (127, italiques ajoutées dans ces trois citations). Ainsi, le texte indique habituellement les trajectoires de Frédéric de manière méticuleuse. Flaubert, en incorporant de nombreux monuments, aide le lecteur à se repérer dans la ville. Cette obsession pour les structures spatiales offrirait une plus grande compréhension géographique de la ville comme le souligne le passage suivant :

Après la *place de la Concorde*, ils prirent par *le quai de la Conférence* et *le quai de Billy*, où l'on remarque un cèdre dans un jardin. Rosanette croyait le Liban situé en Chine ; elle rit elle-même de son ignorance et pria Frédéric de lui donner *des leçons de géographie*. Puis, laissant à droite *le Trocadéro* ils traversèrent *le pont d'Iéna*, et s'arrêtèrent enfin, au milieu *du Champ de Mars*, près des autres voitures, déjà rangées dans *l'Hippodrome* (italiques ajoutées).

Ce passage conduit à orienter le lecteur à travers le Paris moderne. La mention de leçons de géographie par Rosanette pourrait prendre une tournure métatextuelle en se référant au roman comme une écriture cartographique, permettant une appropriation possible de la ville de la part des lecteurs, selon Tom Conley.³⁴ Notre roman en question pourrait se

³⁴ Dans *The Self-Made Map*, Tom Conley soutient que Descartes établit un texte cartographique parce que l'auteur « implique que l'espace décrit par l'auteur est disponible à tous. (...) Un auteur puissant doit être placé au point de fuite d'une vue sur la ville. » (Conley 291-292 cité par Bray, 7). (Bray, Patrick M. *The*

qualifier d'écriture cartographique dans le sens qu'il examine et délimite Paris. Pour reprendre la définition de Patrick Bray, ces textes cartographiques explorent et tracent l'espace urbain.³⁵ Or, Jean-Dominique Goffette note, dans son étude des boulevards flaubertiens que « malgré l'aspect fugace des repères urbains, le dispositif des boulevards constitue le seul cadre topographique stable d'une ville à l'atmosphère changeante. »³⁶ Néanmoins, j'aimerais suggérer que la mise en place de références physiques, que ce soient les boulevards ou également les autres points de repères tels les monuments et les ponts, constitue un cadre géographique qui guide le lecteur à travers la ville. De plus, Flaubert, en offrant une expérience subjective de la capitale par l'entremise du regard de Frédéric, explore cet espace urbain tout au long du roman. Dans ce sens, notre passage en question illumine le rôle d'un texte littéraire comme outil à la lecture de la ville : tout comme un texte cartographique qui examine et délimite l'espace urbain, le texte de Flaubert rend lisible l'expérience de la ville. Flaubert fournit des repères géographiques qui, agencés aux perceptions de Frédéric, créent « une carte fictive, »³⁷ pour reprendre l'expression de Patrick Bray. Cette carte fictive serait un outil pour une appropriation discursive de la ville, un moyen de mieux la comprendre.

Novel Map: Space and Subjectivity in Nineteenth-Century French Fiction. Evanston, Ill: Northwestern University Press, 2013, 6).

³⁵ Bray, Patrick M. *The Novel Map: Space and Subjectivity in Nineteenth-Century French Fiction.* Evanston, Ill: Northwestern University Press, (2013, 6).

³⁶ Goffette, Jean-Dominique. "D'un imaginaire à l'autre: boulevards balzaciens, boulevards flaubertiens." *Romantisme* 134 (1996, 38).

³⁷ Bray, (2013, 14).

Paris devient une base géographique sur laquelle Frédéric peut créer une signification narrative personnelle. Il fabrique sa propre histoire dans ce Paris moderne, similairement aux citoyens qui, si l'on croit Michel de Certeau, créent leurs propres fictions spatiales. Dans son livre-clé intitulé *L'Invention du quotidien*, de Certeau s'intéresse aux pratiques quotidiennes de l'espace vécu. Il développe une théorie contemporaine de cartographier la ville en ce qui concerne les activités des piétons quand il compare l'acte de marcher avec l'acte de parler :

L'acte de marcher est au système urbain ce que l'énonciation (*le speech act*) est à la langue ou aux énoncés proférés. Au niveau le plus élémentaire, il y a en effet une triple fonction « énonciative » : c'est au procès *d'appropriation* du système topographique par le piéton (de même que le locuteur s'approprie et assume la langue) ; c'est une *réalisation* spatiale du lieu (de même que l'acte de parole est une réalisation sonore de la langue) ; enfin il implique des *relations* entre des positions différenciées, c'est à dire des « contrats » pragmatiques sous la forme de mouvements (de même que l'énonciation verbale est « allocution », « implante l'autre en face » du locuteur et met en jeu des contrats entre colocuteurs).³⁸

Cette comparaison avec la parole permet à de Certeau de définir la marche comme un « espace d'énonciation : »³⁹ comme le locuteur qui utilise un langage et choisit ses mots, le piéton utilise la ville et choisit son itinéraire. Selon de Certeau, le marcheur

³⁸ Certeau, Michel de, *L'Invention du quotidien, tome 1 : Arts de faire*. Paris: Gallimard, (1990, 148).

³⁹ Certeau, (1990, 148)

« actualise » l'espace : il peut respecter l'ordre spatial imposé, comme par exemple, en traversant une place publique créée à cet effet, ou en s'arrêtant en face d'un mur construit justement pour interdire la circulation. Mais le marcheur peut également inventer d'autres possibilités en modifiant ou en favorisant certains éléments sociaux.⁴⁰ Cette « énonciation piétonnière », soutient de Certeau, crée une carte, un tracé des pratiques quotidiennes de l'espace, qu'on pourrait analyser afin de mieux comprendre les cheminements des passants et la manière dont ils utilisent l'espace : « la marche affirme, suspecte, hasarde, transgresse, respecte, etc. , les trajectoires qu'elle ' parle. ' »⁴¹

Cette théorie contemporaine développée par de Certeau amène une nouvelle perspective au Paris de Flaubert. A la lumière de cette nouvelle manière de cartographier la ville, on pourrait s'intéresser aux marches de Frédéric afin de voir comment il utilise l'espace à travers ses cheminements. En reprenant les idées de de Certeau de manière plus élargie, les trajets de Frédéric pourraient créer une signification par la manière dont il s'approprie l'espace. Ses parcours pourraient être performatifs: le piéton, en créant son propre « discours de la marche » peut formuler sa propre définition de la ville et on se doit d'analyser les marches nombreuses de Frédéric Moreau à travers la capitale afin d'en dégager une signification plus profonde.

De nombreuses promenades mettent en valeur une concordance entre l'errance dans la ville et les divagations de ses pensées. Prenons le cas du soir où « le mouvement de sa marche entretenait *cette ivresse* ; il se trouva sur le pont de la Concorde » (141,

⁴⁰ Certeau, (1990, 149)

⁴¹ Certeau, (1990, 149).

italiques ajoutées). Frédéric « vagabonda dans les rues » (141) et abandonne la rigidité linéaire des boulevards en faveur d'une marche curvilinéaire qui suit « le bourdonnement de sa tête » (141). Le lecteur ne peut pas retracer facilement ce cheminement : l'expression « il se trouva » montre l'effet aléatoire de sa destination et l'égarement de ses réflexions. Sur le Pont de la Concorde, il contemple la lune, « rêvant à la grandeur des espaces » (141). Ici l'ambiguïté du mot espace, défini comme Cosmos ou comme une étendue, va de paire avec cette marche hors programme à l'extérieur d'un itinéraire fixe. Alors qu'il aspire à des espaces plus ouverts, moins régis et planifiés, Frédéric se rend compte que « toutes ses espérances étaient mortes » concernant la conquête de Madame Arnoux (141). Après s'être aventuré dans un espace non programmé, il pense alors à l'espace ultime en dehors de toute limite -- la mort -- et souhaite « en finir » (141) en sautant du pont. Or Michel de Certeau conçoit les ponts et les frontières comme des mécanismes s'opposant à une narration : « les récits sont animés par une contradiction qu'y figure le rapport entre la frontière et le pont, c'est à dire entre un espace (légitime) et son extériorité (étrangère). »⁴² Dans cet état de fatigue, Frédéric contemple ainsi un saut du pont qui figure comme un voyage à l'extérieur du cadre spatial légitime de Paris et de la vie. Sous cet angle-là, le vagabondage se terminerait par une escapade de l'ordre architectural contraignant établi.

Il imagine alors sa propre mort : « il voyait son cadavre flottant sur l'eau » (141). Ce suicide introduit la présence d'un observateur : cette mort est imaginée du point de vue d'une personne qui le verrait du pont. Frédéric se voit donc comme dans une mise-

⁴² Certeau, (1990, 149).

en-scène, en spectacle, ce qui suggère qu'il désire exhiber de manière dramatique sa mort et un renoncement au confinement de ce monde. L'aspect exhibitionniste dans cette mort suggèrerait une volonté de montrer une certaine défiance à l'ordre autoritaire imposé sur lui et à ce monde de surveillance qui en émerge. Mais c'est sa passivité qui le sauve d'un suicide. Il croit que le saut serait facile et nécessiterait un effort minimum par la simple loi de la gravité : « Le poids de son front l'entraînerait » mais « le parapet était un peu large et ce fut par lassitude qu'il n'essaya pas de le franchir » (141). Frédéric éprouve alors une peur face à cette rébellion contre l'autorité qui le pousse à retrouver l'ordre géométrique des boulevards : « Une épouvante le saisit. *Il regagna les boulevards* et s'affaissa sur un banc. Des agents de police le réveillèrent convaincus qu'il avait fait la noce » (141, italiques ajoutées). C'est la crainte d'avoir quitté l'ordre établi qui l'amène à regagner l'espace architectural rangé des boulevards. En abandonnant son plan de s'échapper du monde contraignant, il se remet au monde de la surveillance. Bien à propos, une fois qu'il retourne à cette surveillance imposée, des policiers lui ordonnent de se relever, corrigeant et maîtrisant ainsi ses mouvements et sa posture physique. Il existe donc dans ce passage une dialectique entre ses marches qui suivent le tracé de l'ordre spatial établi et celles émanant d'une ivresse qui vont à l'encontre de cet ordre là.

Ses promenades continuent tout au long du roman mais, incapable de se suicider « héroïquement » comme son homologue Emma Bovary, Frédéric semble s'abandonner à l'ordre architectural de la capitale. Suite à cette tentative manquée de s'évader de cette société, ses promenades s'inscrivent alors entre les points de repère préétablis de la ville : « après une interminable flânerie de la Bourse à la Madeleine, et de la Madeleine au

Gymnase, Frédéric, à onze heures précises, entra dans le restaurant de la place Gaillon » (175). Contrairement à l'errance lors de laquelle Frédéric se retrouve aléatoirement sur un pont, le lecteur peut à nouveau retracer son cheminement par les boulevards parcourus et peut donc, dans un certain sens, surveiller ses trajets. D'autant plus que, comme Marie-Claire Bancquart le remarque, les marches de Frédéric à Paris s'inscrivent dans un périmètre restreint de Paris et celui-ci tend à faire les mêmes trajets.⁴³ En allant de point de repère en point de repère, Frédéric suit l'ordre établi, un peu comme un appareil automatique qui suit les intentions des architectes et ingénieurs de la ville. Dans cet univers de lignes droites facilitant les déplacements utilitaires entre deux points précis, sa flânerie semble se plier à un parcours linéaire plutôt que curvilinéaire.

Cette mobilité à l'intérieur du périmètre parisien lui permet également de connecter les sphères spatiales variées auxquelles il appartient. Tout comme le parasol de Rosanette qui se retrouve chez Madame Arnoux et qui circule de sphères sociales en sphères sociales, c'est cette mobilité de Frédéric qui lui donne accès à une gamme de cercles sociaux. Par ses marches, il lie les quartiers distincts et s'introduit dans les différentes couches de la société dans l'espoir, comme le note Bourdieu, de réussir financièrement.⁴⁴ Cette mobilité à l'intérieur du tracé architectural lui permet non pas de défier l'ordre établi, mais de tenter de s'intégrer au jeu de cette « modernité fluide » pour reprendre l'expression de Bauman, de circuler entre ces espaces hétérogènes tout comme les

⁴³ Bancquart, Marie-Claire. "L'espace urbain de L'Education sentimentale." *Flaubert, la femme, la ville: journée d'études*. Paris: Presses universitaires de France, (1982, 148).

⁴⁴ Bourdieu, Pierre. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Stanford University Press, (1996, 4).

marchandises, les voitures, et les femmes-objets qui vont et viennent d'un espace à l'autre dans le Paris de Flaubert.

A travers une fiction personnelle narrative qui lui permet de créer un sens à ce monde disparate, Frédéric crée donc son propre récit narratif qui lui donne une signification au monde dans lequel il vit et change sa perception des événements du sensible. Cette fiction narrative s'établit sur un espace physique qui ancre le récit auquel se surimpose l'après-image de l'objet aimé. Ce montage visuel permet de tracer une cartographie de la ville, un espace lisible qui fait du sens. Cependant, la fugacité de ces moments de rêves suggère une incapacité de la part de Frédéric de saisir de manière permanente la modernité de la ville. Néanmoins, Flaubert rend cette carte fictive lisible pour le lecteur : en superposant la fiction de Frédéric dans un lieu doté de points de repères réels, l'auteur crée une représentation linguistique de la ville et offre une lecture de l'expérience de la modernité parisienne. Cette fiction, contrairement à la fiction de Frédéric, se cristallise sous la forme d'un roman : *L'Éducation sentimentale* grave une interprétation du paysage urbain et crée un panorama qui peut être observé et compris par ses lecteurs. En transmettant un espace littéraire d'une expérience de la modernité de la ville, Flaubert invite ses lecteurs à une appropriation discursive de la ville et insinuerait peut-être qu'une ville ne puisse être lisible qu'une fois que celle-ci ait été écrite par un auteur.

CHAPITRE DEUXIÈME

**Les tableaux de Charles Baudelaire : Que voit-on sous le vernis brillant d'un
paysage commercialisé ?**

Si l'on en croit Baudelaire dans sa dédicace à Arsène Houssaye, les poèmes du *Spleen de Paris* offrent « une description de *la vie moderne*, » née de « la fréquentation des villes énormes »¹ (103-104, italiques ajoutées). L'analyse de Benjamin reste célèbre pour avoir exploré l'importance de la ville moderne dans la poésie de Baudelaire : ces petits poèmes en prose, écrits lors des travaux de Haussmann, dévoileraient une conscience liée à la modernité. Ce recueil émerge d'une contemplation de la modernisation de la capitale et émet par son écriture une réponse esthétique aux changements de la ville. Dans ce chapitre, on propose d'explorer certains de ces poèmes qui se déroulent dans la ville. J'ai sélectionné deux poèmes en prose principaux, soit « Le Fou et la Vénus » et « Le Mauvais vitrier » issus de *Spleen de Paris*. Ces deux textes ont été écrits entre 1861 et 1862, pendant les changements urbains de Haussmann et traitent d'espaces différents de la ville. Alors que « Le Fou et la Vénus » se situe dans un parc urbain, « Le mauvais vitrier » se déroule dans un appartement en plein cœur de Paris où on peut observer l'interférence de la rue sur le logement privé. Paru dans la section des « Tableaux parisiens » des *Fleurs du Mal*, et écrit également durant les rénovations de Haussmann en 1862, « Rêve parisien » illustre comment l'environnement de Paris façonne les rêves de Baudelaire. Je compte tisser ensemble ces fragments pour avoir une vision plus large de Paris dans l'imagination de Baudelaire. Joignant une analyse de ces trois textes, scrutant la littérature de Baudelaire et l'agençant à certaines pensées philosophiques et esthétiques, cette étude met en évidence le nouveau rapport du poète

¹ Toutes les citations de *Spleen de Paris* proviennent de Baudelaire, Charles. *Le Spleen de Paris: Petits Poèmes en prose*. Paris: Folio, 2010.

contemporain à ce paysage urbain moderne et montre comment ces rapports ont été modifiés.

UN

« Le Fou et la Vénus » : Un fou face à la modernité

LA NATURE COMME (RE) PRODUCTION DE MASSE

Le poème « Le Fou et la Vénus » se déroule dans un parc urbain resplendissant et met en scène un « fou, » pour reprendre l'expression du narrateur. Néanmoins, ce bouffon, attristé, ne se joint pas à l'effervescence de cette « admirable journée »¹ (23), et, recroquevillé aux pieds d'une statue de Vénus, affirme désirer la Beauté. La requête du fou reste ignorée : la Déesse, dont les yeux se fixent au lointain, ne fait aucunement attention à lui.

¹ Toutes les citations de Baudelaire dans cette section, à moins qu'autrement indiquées, proviennent de Baudelaire, Charles. *Le Spleen de Paris: Petits Poèmes en prose*. Paris: Folio, 2010.

Je tiens tout d'abord à souligner dans ce poème l'émergence d'un nouveau type d'espace de verdure provenant de la modernisation de la ville. Comme Danièle Chadych et Dominique Leborgne le notent dans leurs études de Paris, l'ensemble des espaces verts publics de Paris fut totalement renouvelé lors de l'Hausmannisation. Entre autres, « les bois de Boulogne et de Vincennes furent agrandis et remodelés. Pour la première fois, on appliqua un plan d'envergure visant à couvrir la capitale d'espaces verts. »² Ces espaces dits « naturels, » étiquetés sous le nom de parcs et de jardins, prolifèrent donc lors de l'écriture de ce poème. Comme le note Verena Conley dans son étude détaillée des sites urbains en France, lors de l'industrialisation des villes, une seconde forme de nature, une nature construite par l'homme, a remplacé la nature brute.³

Dans son analyse du « Fou et la Vénus, » Edward Kaplan note que le parc est imprégné de sensations intenses et que cet espace devient « une utopie imaginative, une 'chambre réellement spirituelle' qui produit des *correspondances*. Comme le poème, du même nom « Correspondances, » l'esprit entre dans un espace fervent quoiqu'harmonieux. »⁴ Je vais montrer néanmoins que cette nature exposée dans le « Fou et la Vénus » est en fait très différente de celle décrite dans le poème « Correspondances. » Dans ce chapitre, je soutiens que cette nouvelle conception de la nature, suite au développement industriel, a un impact formidable sur la prose de

² Chadych, Danielle, and Dominique Leborgne. *Atlas de Paris : évolution d'un paysage urbain*. Paris: Parigramme, (2007, 160).

³ Conley, Verena Andermatt. *Spatial Ecologies: Urban Sites, State and World-Space in French Cultural Theory*. 1 edition. Liverpool: Liverpool University Press, (2012, 19).

⁴ Kaplan, Edward K. *Baudelaire's Prose Poems: The Aesthetic, The Ethical, and the Religious in The Parisian Prowler*. S.I.: University of Georgia Press, (2009, 40).

Baudelaire qui voit la nature à travers la loupe de l'industrialisation. La nature est un thème récurrent dans l'œuvre de Baudelaire qui oppose la nature du passé à cette nouvelle nature moderne. Déjà dans « La Géante » des *Fleurs du Mal* publiée cinq ans plus tôt en 1857, le poète fait allusion à une nature qui n'est plus : « *Du temps* que la Nature en sa verve puissante » (1, italiques ajoutées). Dans ce poème, quelque chose a modifié cette nature du passé.

Le poème « Correspondances » met également en scène une nature, cette fois-ci dotée de langage : « La Nature est un temple où de vivants piliers/ Laissent parfois sortir de confuses paroles »⁵ (1-2). Ici, la nature authentique, celle avec un N majuscule, émet un discours, parle à l'intelligence de l'homme. Cette Nature, décrite comme un lieu sacré et comparée à un temple, crée un lien entre le divin et le poète. Or, cette Nature mystique s'oppose à celle du parc dans « Le Fou et la Vénus » née de l'industrialisation de la ville. Alors que la Nature authentique parle, la nature moderne du parc se montre néanmoins silencieuse : « l'extase universelle des choses ne s'exprime *par aucun bruit*, » absence de paroles reprise plus loin lorsque le narrateur mentionne l'« orgie silencieuse » des fleurs (23, italiques ajoutées). La préoccupation à l'égard du langage domine l'œuvre de Baudelaire et le silence de cette nouvelle nature fait écho au mutisme des objets et des fleurs dans « La Chambre double » du *Spleen de Paris*: « Les étoffes parlent *une langue muette, comme les fleurs* » (17, italiques ajoutées). Ce silence qui émane de cette nature industrialisée s'apparente aux meubles d'une habitation séculière et contraste en conséquence avec la Nature parlante associée à un temple sacré d'avant la modernisation.

⁵ Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du mal*. Paris: Flammarion, 2012.

« Le Fou et la Vénus » s'ouvre par l'exclamation « Quelle admirable journée ! » (23) et brosse un tableau du parc qui semble être à priori une description classique d'un bel après-midi ensoleillé au milieu de fleurs qui s'épanouissent au soleil. Néanmoins, cette première impression se montre trompeuse comme on le verra. Le parc du « Fou et la Vénus » s'appuie sur des marqueurs symboliques pour transmettre l'idée de la nature tels que « eaux » (23) et « fleurs » (23), marqueurs très simplistes qui sont presque des clichés de la nature. La nature est en fait très peu présente dans le texte et le poème se fixe plus sur les effets liés à la nouvelle nature construite par l'homme dans les parcs issus du réaménagement de Paris.

La première phrase du poème introduit la présence dominante du soleil : « Le vaste parc se pâme sous l'œil brûlant du soleil, comme la jeunesse sous la domination de l'Amour » (23). En comparant le pouvoir du soleil au pouvoir de l'Amour, Baudelaire suggère que le soleil encourage un abandon sexuel, d'autant plus que le poète utilise un champ lexical associé au plaisir tel que « l'orgie silencieuse, » « les fleurs excitées, » « la jouissance universelle » et « désir » (23). Sous la chaleur du soleil, les plantes enfiévrées s'abandonnent à une reproduction sexuelle massive, sans retenue. Le soleil revient à plusieurs reprises dans l'œuvre de Baudelaire et on se rappellera en particulier le poème « Une Charogne » des *Fleurs du Mal* dans lequel le soleil joue également un rôle dominant :

Le soleil rayonnait sur cette pourriture,
Comme afin de la cuire à point,
Et de rendre au centuple à la grande Nature

Tout ce qu'ensemble elle avait joint; (9-12)

Tout au long de ce poème, le soleil permet à la carcasse de « comme une fleur s'épanouir » (14) et de transformer éventuellement ce cadavre en œuvre d'art, une « toile oubliée » (31). Similairement, grâce au soleil, les fleurs dans « le Fou et la Vénus » s'épanouissent, et le soleil encourage la reproduction enfiévrée de cette nature.

La tâche de cet astre brûlant ne se limite pas à inciter les plantes à se reproduire mais s'élargit à une fonction transformatrice plus globale au sein de ce parc :

On dirait qu'une lumière toujours croissante fait de plus en plus étinceler *les objets*; que les fleurs excitées brûlent du désir de rivaliser avec l'azur du ciel par *l'énergie* de leurs couleurs, et que la chaleur, rendant visibles les parfums, les fait monter vers l'astre comme *des fumées* (23 italiques rajoutées).

Baudelaire semble voir cette nature à travers la lentille de l'industrialisation. Le soleil encourage la reproduction des plantes en paraissant jouer le rôle de combustible nécessaire pour activer cette reproduction. « L'œil *brûlant* du soleil, » transfère une certaine énergie aux plantes: la chaleur du soleil semble se propager aux « fleurs excitées [qui] *brûlent* du désir » (23 italiques ajoutées). De ce point de vue, le soleil produit un effet de carburant qui enflamme un désir enfiévré. Similairement, « *la lumière* toujours croissante » du soleil conduit les fleurs à avoir « *une énergie de leurs couleurs* » (23 italiques ajoutées). Baudelaire met donc en relief un transfert d'énergie et de lumière qui active un processus, celui d'une reproduction massive comparée à une « orgie » (23).

Si le soleil agit comme un combustible dans cette reproduction, il semble également activer, par ce transfert d'énergie, un processus mécanique. Le soleil, par sa chaleur et sa lumière puissante, fait émaner des « parfums » (23) comparés à des « fumées » (23), éléments qui évoquent une image industrielle. D'autre part, le soleil s'avère transformer une matière brute en une matière secondaire : on dirait qu'il fait « étinceler les objets » (23). A ce moment dans le texte, la lumière brillante du soleil semble altérer la nature en choses brillantes. Le soleil active donc la reproduction d'éléments et fabrique des objets. Ce mécanisme rappelle les étapes d'une fabrication industrielle : similairement à une usine, le soleil alimente un processus par un transfert d'énergie, stimule une production, transforme une nature brute en produits, et fait émaner des fumées. La nature semble une grande machine où la reproduction des plantes est maintenant similaire à une production d'usine, a *plant production*, pour utiliser un calambour anglais, produisant des objets qui ressemblent à une nature « naturelle ».

De ce mécanisme ressort une nature artificielle, composée de multiples objets étincelants. Produits de ce processus mécanique, ces choses brillantes sont en quelque sorte des marchandises. La nature apparaît donc comme une production industrielle dans tous les sens du mots : c'est tout d'abord une reproduction en masse car la nature s'accouple avec un plaisir sexuel enfiévré. Cette production volumineuse produit des objets et semble régie par un processus mécanique. De cette nature sexuelle se conçoit le produit de son désir, des objets scintillants. Ainsi, il ne s'agit plus d'une nature brute mais d'une nature artificielle et cette transformation redéfinit la relation entre l'individu et la

nature, ici, entre le fou et la végétation du parc, et cette modification mérite d'être étudiée afin de cerner ce nouveau rapport.

UNE EXPOSITION ARTISTIQUE UNIVERSELLE

Ce paysage semble donc être le résultat d'une reproduction mécanique : le soleil joue le rôle d'une sorte de machine qui produit des objets brillants. Ce n'est plus la nature qui suit les lois naturelles mais la représentation d'une nature qui fonctionne comme une production artificielle de masse. Sous cet angle-là, les fleurs dans le « Fou et la Vénus, » transformées en marchandises, se liraient comme une allégorie de l'industrialisation. Cette représentation de la nature témoignerait d'un changement de mentalité, un nouveau point de vue face à la nature causé par la production de masse et la société de consommation. Ces fleurs sont cependant également comparées à des femmes, personnification mise en valeur lorsqu'elles « brûlent du désir de rivaliser avec l'azur du ciel par l'énergie de leurs couleurs » (23). La comparaison entre les fleurs et les femmes est un cliché culturel qui se retrouve aussi dans l'œuvre de Baudelaire. Entre autres, le poème « L'Amour du mensonge » des *Fleurs du mal* compare précisément une femme à une « corbeille de fleurs » (16) tandis que dans les poèmes en prose « Le Joueur généreux » et « Les Vocations » du *Le Spleen de Paris*, une femme sent aussi bon qu'une fleur. Or, ces femmes sont aussi liées à l'idée de la machine dans le poème de Baudelaire, « Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle, » où la femme incarne une « Machine aveugle et sourde, en cruautés féconde! » (1). Les fleurs du « Fou et la Vénus » forment

en quelque sorte une boucle entre ces différentes comparaisons, soit en liant nature, femme et machine : la nature du parc évoque une grande machine et les fleurs rappellent des femmes.

Ce qui ressort le plus dans la description de ces fleurs personnifiées est la compétition et le désir de surpasser une beauté visible : ces plantes souhaitent « rivaliser avec l'azur du ciel par l'énergie de leurs couleurs » (23). En voulant surpasser le ciel par leur brillance, les fleurs sont en concurrence pour bénéficier d'un statut de celle qui serait la plus éblouissante. Cet esprit compétitif dévoile également une volonté de se montrer, désir renforcé au début du poème par le parc personnifié qui s'extasie sous « l'œil brûlant du soleil » (23). Le végétal se plaît donc à s'exhiber sous le regard d'un soleil humanisé et à être mis en vedette par un éclairage éblouissant. Cette recherche d'attention et ce désir de briller résonnent avec les femmes du Paris de : *L'Éducation sentimentale* de Flaubert, en particulier si on se rappelle la scène de l'hippodrome. A ce moment-là dans le roman, les femmes « vêtues de *couleurs brillantes* » (293, italiques ajoutées) tentent d'obtenir l'attention des spectateurs à tout prix. Ici, le parc personnifié emprunte ces attributs des femmes en tentant de se valoriser par l'éblouissement de ses couleurs. La nature est comme une femme amoureuse, et ses fleurs féminines, qui, comme nous l'avons vu préalablement, sont liées à des objets fabriqués, tentent d'exhiber leur beauté comme s'il s'agissait de marchandises.

La nature sous les conditions de la modernité est donc transformée et expose certaines valeurs bourgeoises de l'époque telles qu'un accent sur tout ce qui brille, une multitude d'objets et une volonté de s'exhiber. Ces mutations dramatiques modifient

l'expérience esthétique de l'homme avec la nature.⁶ Démunie de l'intentionnalité idéale kantienne⁷, cette nature souhaite tout de même offrir une expérience esthétique. Si on se penche sur la citation préalablement mentionnée, les fleurs tentent de « rivaliser avec l'azur du ciel par l'énergie de leurs couleurs » (23). En tentant de surpasser la couleur du ciel, cette nature artificielle se trouve en concurrence avec les éléments naturels du cosmos. Il semble donc y avoir dans ce poème deux types de nature : d'une part, la nature artificielle, personnalisée et exhibitionniste du parc et d'autre part, le ciel, rivalisé par les fleurs. Or, on se rappellera qu'historiquement, l'art a toujours été en compétition avec la Nature dans cette quête de l'homme à vouloir, sans succès, surpasser la beauté de la Nature par ses créations artistiques. Baudelaire fait allusion à cette rivalité entre Nature et Art dans le poème en prose « Le Confiteur de l'artiste » : « Nature, enchanteresse sans pitié, rivale toujours victorieuse, laisse-moi ! Cesse de tenter mes désirs et mon orgueil ! L'étude du beau est un duel où l'artiste crie de frayeur avant d'être vaincu » (14). Similairement, la nature artificielle du parc fait concurrence à la Nature du ciel, non altérée par les hommes. En se rappelant l'étymologie du mot artificiel, on pourrait voir

⁶ Raffaele Miami dans son chapitre «Le paysage : un art ancien et moderne : Poiesis et contemplation» soutient que « la sensibilité esthétique humaine est le résultat de l'interrelation de l'homme avec la nature. C'est au XVIII^e siècle que nous notons la prise de conscience d'une situation culturelle nouvelle : la nature come idéal artistique et esthétique. » Bergé, Aline, et Michel Collot. *Paysage et modernité(s)*. Bruxelles: Ousia, 2008, 28.

⁷ Kant, dans *La Critique du jugement*, établit un parallèle entre la forme esthétique dans l'art et la forme esthétique dans la nature. Kant attribue le beau dans la nature à la capacité de la nature à se former librement dans une manière d'intentionnalité en accordance avec les lois naturelles. L'union de cette liberté et cette nécessité est conçue comme une intentionnalité idéale sans raison d'être. On peut faire l'expérience de la beauté dans l'art ou dans la nature lorsqu'on peut faire l'expérience de cette intentionnalité idéale sans raison d'être.

dans cette rivalité entre artificiel et naturel, une allusion à la compétition entre Art et Nature.

Telle une œuvre d'art, la nature artificielle tente de surpasser la beauté du cosmos de par l'énergie de ses « couleurs » (23). La mise en relief des couleurs évoque d'autant plus un tableau. Le parc du « Fou et la Vénus, » telle une peinture, extrait les couleurs du ciel par un processus d'abstraction qui les sépare du substrat naturel et les traite comme éléments d'un système indépendant en nommant ces couleurs. On a donc un parc humanisé, empreint des valeurs de l'époque, qui rappelle une exposition d'objets qui s'étale pour être vue. Cette exposition artistique de la nature est composée d'objets lumineux, exhibés dans « l'extase universelle des choses, » universalité reprise dans la formule plus loin de « jouissance universelle » (23). Cette exposition artistique, dotée d'une dimension globale, rappelle une des expositions universelles de l'époque qui célèbre les progrès industriels.⁸

La première partie du poème met en scène une nature artificielle dont l'image évoque, d'une part celle d'une femme qui s'exhibe, et d'autre part celle d'une œuvre d'art en compétition avec la Nature authentique. Cette personnification rhétorique et cette dimension artistique se matérialisent dans la statue de Vénus, une « colossale statue » (23) qui fait écho, par sa taille et par ses caractéristiques féminines et artistiques, au « vaste parc » (23). L'importance d'objets humanisés dans le parc est donc centrée dans la statue colossale de la Déesse qui domine le parc qu'elle représente. Ici, le parc/femme

⁸ Benjamin définit les expositions universelles comme un lieu de pèlerinage aux fétiches de marchandises. Benjamin, Walter. *The Writer of Modern Life: Essays on Charles Baudelaire*. Ed. Michael W. Jennings. Trans. Howard Eiland et al. n edition. Cambridge, Mass: Belknap Press, 2006, 36).

prend la forme d'une idole car elle est adorée par le fou, recroquevillé « contre le piédestal » (24). La taille de la statue contraste avec la position du fou qui se retrouve littéralement à ses pieds. L'objet est donc à la fois idolâtré et personnifié. Le fétichisme selon le marxisme donnerait un sens à cette combinaison d'humanité, d'objets et de religion. Comme mentionnée dans le chapitre de Flaubert, la première définition du fétiche a pour racines des origines religieuses : on croyait que l'objet avait des pouvoirs surnaturels. La statue de la déesse s'inscrit dans cette définition et s'apparie tout d'abord d'une valeur fétichiste dans le sens religieux puis, en dominant la scène, elle s'associe à l'étalage de la nature comme objets de marchandise et prend une valeur fétichiste au sens marxiste.

Le parc, enduit de valeurs bourgeoises de l'époque, telles que l'exhibitionnisme et la brillance, met en scène, par l'éclairage du soleil, la domination des marchandises. Les objets, cette nature artificielle, s'imprègnent de fétichisme marxiste : cette idolâtrie d'objets remplace l'essence sacrée de la Nature brute. Le parc atteste donc de la nature changeante de Paris mais également de la nature changeante de la nature elle-même où le fétichisme des valeurs marchandes prime.

Henri Lefèbre dans *The Production of Space* commente sur cette nature changeante:

A tree, a flower, or a fruit is not a "product" even if it is in a garden. A rose has no why or wherefore, it blooms because it blooms. In the words of Angelus Silesis, it cares not whether it is "seen". It does not know that

it is beautiful, that it smells good. Nature cannot operate to the same teleology as human beings.

Nature's space is not staged. If we are to believe the word “nature”, with its ancient metaphysical and theological credentials, what is essential occurs in the depths. To say “natural” is to say spontaneous. But today nature is drawing away from us, to say the least. It is becoming impossible to escape the notion that nature is being murdered by “anti-nature”-- by abstractions, by signs, and images, by discourse, as also by labor and products. Along with God, nature is dying.⁹

C'est cette idée que la Nature brute ne se met pas en scène et ne se préoccupe pas d'être vue qui illumine cette analyse de la nature artificielle, humanisée et exhibitionniste du « Fou et la Vénus. »

QUE VOIT-ON VRAIMENT SI ON N'EST PAS TROP AVEUGLÉ PAR CETTE EXPOSITION BRILLANTE ?

Si on reprend les idées développées jusqu'à présent, la nature artificielle s'exhibe, ainsi qu'une sorte d'exposition universelle de marchandises fétiches. Le parc offre un spectacle qui s'abandonne sous « l'œil brûlant du soleil » (23). Cet exhibitionnisme s'effectue donc sous un regard surveillant, par l'œil du soleil personnifié. Ce regard est qualifié de « brûlant » qui indiquerait une vue qui pénètre, qui voit tout et qui domine.

⁹ Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. 1 edition. Oxford, OX, UK; Cambridge, Mass., USA: Wiley Blackwell, (1992, 70, italiques ajoutées).

Sous cette surveillance, le parc s'excite et produit un spectacle étincelant en voulant se mettre en valeur dans sa concurrence avec le ciel bleu.

Néanmoins, si l'on croit Baudelaire, le plus intéressant des spectacles n'est pas celui donné sous le soleil éclatant. Dans le petit poème en prose « Les Fenêtres, » le poète affirme que le plus intéressant des spectacles est celui qui se passe derrière une fenêtre close :

Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte, ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée. Il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre éclairée d'une chandelle. *Ce qu'on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui se passe derrière une vitre.*

(119)

Marit Grøtta dans son analyse de ce passage montre que la fenêtre fermée établit une distance entre l'observateur et les objets, ce qui rend les objets plus intéressants. Elle affirme également que la fenêtre permet de donner un cadre aux objets observés.¹⁰ Ce que je tiens à souligner néanmoins dans ce passage est le voyeurisme qui se rattache à la fenêtre fermée : Baudelaire suggère que ce qui reste semi-éclairé, donc en quelque sorte caché et qui n'est pas supposé être entièrement vu, reste plus intéressant que toute exposition en plein jour ensoleillé. Or, pour revenir au « Fou et la Vénus, » le narrateur contraste justement la présentation du parc sous le soleil aveuglant avec sa vue impromptue du fou : « Cependant, dans cette jouissance universelle, j'ai aperçu un être

¹⁰ Grøtta, Marit. "Reading/Developing Images: Baudelaire, Benjamin, and the Advent of Photography." *Nineteenth-Century French Studies* 41.1-2 (2012): 83, 85.

affligé » (23). Par cette phrase, le narrateur, note, tout-à-coup, au milieu de cette scène de brillance et de réjouissance, la présence de quelqu'un qui n'appartient pas à ces festivités. Par l'expression « j'ai aperçu, » le narrateur suggère qu'il entrevoit quelque chose qu'il n'avait pas vu à priori. Le poème s'ouvre avec l'« admirable » (23) spectacle brillant qui saisit le regard. Ce n'est qu'après un moment que « cependant » (23) on remarque quelque chose de différent. Le narrateur ne se manifeste pas et témoigne d'un moment où le fou se croit seul lorsqu'il affirme qu'il est le « plus solitaire » (24). Le narrateur n'interagit pas directement avec son sujet, et le fou regarde ailleurs. Dans ce sens, le narrateur est un voyeur observant une situation de loin sans être vu.

Par ailleurs, cet aspect voyeuriste est renforcé par la position ambiguë du narrateur vis-à-vis du lecteur. Le lecteur ignore également la présence de cet observateur jusqu'à la moitié du poème où finalement le narrateur manifeste son existence avec « j'ai aperçu. » Le lecteur comprend alors finalement qu'il s'agit d'une anecdote racontée par un narrateur qui flâne dans un parc. Le narrateur revient à la fin du texte avec cette expression ambiguë de « je ne sais quoi » (24), expression courante qui peut s'utiliser sans la présence réelle d'un personnage qui parle à la première personne. Ce personnage voyeur reste donc quasi invisible. Néanmoins, ce voyeur joue un rôle primordial auprès du lecteur lorsqu'il note : « ses yeux disent » (24) puis entreprend de traduire l'expression du fou en paroles. En conséquence, malgré l'exposition resplendissante du parc, le regard intrusif du narrateur se concentre sur l'expression du fou et lui donne une voix, le mettant ainsi en vedette. Il y a donc un double jeu dans « Le Fou et la Vénus » : un regard de surveillance, incarné par le soleil qui voit tout de haut, et un regard caché qui traduit la

signification réelle du moment en y prêtant attention. Sous la surface lumineuse et unie que semble présenter le parc, se trouve le véritable spectacle voyeuriste qui témoigne d'une certaine vérité.

Le spectacle du parc sous le soleil est moins intéressant, moins éblouissant qu'un spectacle moins visible, comme celui de derrière une fenêtre, qu'on n'est pas supposé voir, voyeuriste, où on reste caché pour voir ce qui n'est pas supposé être vu. Dans ce sens, le spectacle le plus intéressant du « Fou et la Vénus, » n'est pas celui du parc, qui se sait et veut être observé, mais celui du fou, qui se croit seul. Dans cette surveillance, les moments les plus intéressants sont ceux où l'on ne se sait pas observé, où la vérité sort, et où, dans le cas du fou, on exprime sa tristesse parmi la jouissance brillante des choses. Penchons-nous à présent sur ce deuxième spectacle, celui offert par le fou afin d'extraire cette vérité.

UN HUMAIN REIFIÉ EXCLUS DE LA « JOUISSANCE DES CHOSES »

Le fou est un travailleur qui joue le rôle de bouffon, un clown pour les rois et pour ceux qui détiennent le pouvoir. C'est un travailleur subordonné pour l'Etat qui est inséré dans cette nature moderne, dans cette machine qui crée des objets. Cet être humain subit une objectification par la prose du texte avec le qualificatif « artificiel » (23) employé pour le décrire. Son « costume éclatant » (23) renforce le côté artificiel de son rôle de clown, artificialité accentuée par la brillance de son vêtement qui fait écho à la nature éblouissante et artificielle du parc. Baudelaire donne également une fonction réductive à ce travailleur en ne le nommant que par son métier de bouffon. Réduit à sa fonction dans

la société, le fou suggère l'anonymat des individus dans les espaces parisiens. Le personnage principal est donc « un de ces bouffons volontaires chargés de faire rire les rois quand le Remords et l'Ennui les obsèdent, affublé d'un costume éclatant et ridicule » (23). L'Ennui, un mot qui revient souvent chez Baudelaire et qui se teint de diverses nuances, s'associe au monde bourgeois comme le révèle la dédicace des *Fleurs du Mal* « Au lecteur » : « C'est l'Ennui! (...) Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,— Hypocrite lecteur, — mon semblable, — mon frère! » (37-40). L'ennui chez Baudelaire est bien plus qu'un ennui personnel mais bien un ennui lié à la civilisation bourgeoise du Second Empire auquel il appose souvent la notion d'oisiveté. Ainsi, bien qu'à priori on pourrait interpréter la fonction du fou face aux rois dans un contexte féodal, les responsabilités du bouffon nous ramènent dans le contexte moderne du XIXe siècle. Le bouffon est donc chargé d'une tâche unique, celle de distraire les bourgeois de leurs ennuis et remords. Par conséquent, l'ennui bourgeois est la raison d'être de ce « travailleur » comme de la machine qui fabrique des objets dans le parc.

Les supérieurs dictent les activités du bouffon, ce qui le conduit à ne plus se voir comme le directeur de ses actions. Il perd son droit de penser en prenant le métier de « fou, » associé à la folie, folie renchérie par son « délire » (24). Ce travail est donc lié à une perte de raison et aliène l'être humain : « Ses yeux disent : -« Je suis *le dernier* et le plus solitaire des humains, et *bien inférieur* en cela au plus imparfait des animaux » (24, italiques ajoutés). Le mot « dernier » pourrait signifier le plus inférieur des êtres, ou l'ultime être qui existe, expression qui ressurgit dans le poème en prose « A une heure du matin » où le poète plaide: « accordez-moi la grâce de produire quelques beaux vers qui

me prouvent à moi-même que je ne suis pas *le dernier des hommes*, que je ne suis pas *inférieur* à ceux que je méprise ! » (31, italiques ajoutés). Ici, le poète exprime la crainte d'être inférieur aux bourgeois alors que le fou, qui sert les bourgeois, se croit inférieur aux animaux. Dans les deux cas, néanmoins, le poète et le bouffon tiennent un rôle d'acteur, dans le sens qu'ils jouent pour un public qui les paie pour leurs prouesses. Ainsi donc, le fou, asservi au monde bourgeois, perd son humanité, perte renforcée par l'absence de langage. Etrangement, le narrateur trouve dans le fou une sorte de double du point de vue de leur fonction théâtrale mais également du point de vue de l'habileté du narrateur à comprendre le fou et à lire son regard. Si l'on croit Foucault, le fou représente le savoir interdit et la folie devient une des formes même de la raison selon la pensée chrétienne.¹¹ Ici, la réciprocité entre le narrateur et le fou renforce la figure du fou comme porte-parole de la vérité et de la sagesse.

Baudelaire dévoile un monde artificiel où même la nature ainsi que les humains sont artificiels. Dans ce parc, les marchandises prennent plus d'importance que les personnes : les objets de la nature artificielle détiennent des qualités « universelles » donc, complètes, mondiales et globales. La théorie marxiste identifie cette nouvelle situation comme un principe de réification.¹² Cette réification se manifeste par une inversion de pensées entre objet et sujets : les attributs créés habituellement par des relations sociales entre personnes sont donnés comme si ces caractéristiques étaient inhérentes aux objets. La

¹¹ Foucault, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Gallimard, (1976, 32, 44).

¹² Georg Lukács, dans « From History and Class Consciousness, » explique que cette réification est une caractéristique inhérente d'une économie moderne découlant de l'industrialisation.

réification est le résultat de la transformation des propriétés humaines en des objets imaginés *indépendants* de l'homme.

Or, contrairement à Frédéric dans *L'Éducation sentimentale* qui exprime une hâte de « jouir » des marchandises, le fou se retrouve « affligé » entouré par les objets et regardant quelque chose d'autre. Ce qui est frappant dans « Le Fou et la Vénus » est l'indépendance des objets personnifiés qui composent cette nature artificielle et qui ressentent « une jouissance universelle » (23) par eux-mêmes, indépendamment de l'humain. Non seulement les marchandises du parc dominent le fou par cette autosuffisance mais elles semblent l'exclure des festivités : leur « orgie silencieuse » s'oppose aux « fêtes humaines » (23). D'autant plus que si Frédéric dans *L'Éducation sentimentale* trouve dans les objets qu'il achète « des compagnons ironiques » (378), notre fou se dit « privé d'amour et d'amitié » (24). Baudelaire remettrait donc en question la capacité de trouver dans les objets jouissance, amitié ou amour.

UNE RECHERDE DE BEAUTÉ DIFFICILE DANS UNE NATURE ARTIFICIELLE

Face à cette reproduction mécanique de la nature artificielle, le bouffon s'adresse à l'idole avec ce plaidoyer : « Cependant je suis fait, moi aussi, pour comprendre et sentir l'immortelle Beauté » (116). Rappelons que cette quête de beauté est centrale chez Baudelaire qui réagit à la réalité moderne dans son livre notoire *Peintre de la vie moderne* en définissant la beauté en ces termes:

Le beau est fait d'un *élément éternel, invariable*, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion. Sans ce second élément, qui est comme l'enveloppe amusante, titillante, apéritive, du divin gâteau, le premier élément serait indigestible, inappréciable, non adapté et non approprié à la nature humaine. Je défie qu'on découvre un échantillon quelconque de beauté qui ne contienne pas ces deux éléments.¹³

La nature artificielle du parc semble se plier aux abords à cette définition de la beauté. Elle paraît riche d'une « extase universelle » (23) qui fait écho à l'« élément éternel, invariable » du critère baudelairien essentiel pour faire l'expérience de la beauté et combine également des éléments modernes : la nature transformée en de nombreuses « choses » emprunte les valeurs bourgeoises contemporaines de l'époque. Même si la nature personnifiée se pâme et exprime un amour pour elle-même, le fou est conscient qu'il n'en fait pas partie, ce qui le conduit à s'adresser à l'œuvre d'art qui domine les marchandises du parc, soit la statue de Vénus : « Ah! Déesse! ayez pitié de ma tristesse » (24). Employant une formulation appartenant au registre du rituel, il implore l'idole mais cette prière reste ignorée : « l'implacable Vénus regarde au loin je ne sais quoi avec ses yeux de marbre » (24). La déesse du parc se montre altière à cette requête de beauté et d'amour. Ces objets dans le parc sont auto-suffisants : si Benjamin affirme que les expositions universelles célèbrent le fétichisme des marchandises, le parc de Baudelaire

¹³ Baudelaire, Charles. *Le Peintre de la vie moderne*. Paris: Fayard/Mille et une nuits, (2010, 10, italiques ajoutées).

célèbre une exposition universelle étalée non pas pour les humains mais pour la réjouissance même des objets. La conscience de l'homme devant cette beauté ainsi que son langage l'excluent d'une participation à « l'orgie silencieuse » (23) de la nature. Néanmoins, c'est cette conscience et cette connaissance face à la beauté qui lui permettent d'aimer et de chercher la beauté même dans un état artificiel.

En conclusion, cette nature, transformée par une entreprise industrielle, n'offre aucun réconfort à l'« être affligé » (23). Le rôle de la nature a changé. Alors qu'auparavant elle offrait une source d'expérience esthétique, Baudelaire suggère que la nature issue de la production du monde moderne n'offre pas une expérience de beauté à l'être humain qui se retrouve aliéné dans ce nouvel environnement. Transparaît ici une critique du Paris moderne : l'expansion industrielle conduirait au fétichisme d'objets et, si on n'est pas trop ébloui par le vernis des choses, on peut alors apercevoir le désarroi de l'être humain qui a perdu son humanité dans ce monde dominé par les objets.

DEUX

«Le Mauvais Vitrier: » une fenêtre sur le Paris de Baudelaire

Baudelaire écrit « Le Fou et la Vénus » et « Le mauvais vitrier » la même année, en 1862. Lorsqu'il publie *Le Spleen de Paris*, il les place l'un à la suite de l'autre en insérant entre ces deux poèmes en prose un seul texte, « Le Chien et le flacon, » consistant d'un court paragraphe d'une dizaine de lignes dans lequel il fulmine contre les goûts artistiques du public. « Le chien et le flacon » semble jouer le rôle d'un entracte entre nos deux poèmes, une pause où Baudelaire se permet une harangue explicite contre les goûts populaires (ou manque de goût) de ses contemporains. Après ce relâchement, la recherche de la beauté observée dans « Le Fou et la Vénus » se poursuit dans « Le Mauvais Vitrier. »

Le poème se résume ainsi: Se réveillant maussade et ayant vu un vitrier de par la fenêtre ouverte, le narrateur se sent épris d'une haine inexplicable pour le vendeur et pour son cri discordant. Il l'invite à monter chez lui, se réjouissant du fait que le vitrier doit monter un escalier fort étroit avec sa marchandise encombrante. Ayant l'air de rien, le narrateur examine les vitres puis lui reproche de ne pas avoir des verres qui fassent voir

« la vie en beau » (29)¹. Il pousse le vitrier hors de chez lui, puis lorsqu’il le voit à nouveau dans la rue, lui lance du balcon un pot de fleurs qui achève de détruire les vitres.

Dans son étude célèbre sur Baudelaire, Benjamin décrit l’originalité du poète à décrire l’expérience de choc face à la modernité de la ville.² A travers cette loupe benjaminienne, une première lecture du « Mauvais Vitrier » pourrait dégager l’aspiration de Baudelaire vers un idéal de beauté qui contraste avec la réalité de la ville moderne. Baudelaire traduirait cette expérience du choc face à la modernité par le pot de fleurs qui s’effondre et fracasse les marchandises incapables de transformer la réalité en quelque chose de sublime. On pourrait également voir chez le vitrier un alter ego de Baudelaire inapte à offrir de beaux verres, homophones de vers.³ Le poète imposerait à ce second moi un châtement et détruirait ces vers qui n’aident pas à voir la vie en beau.⁴

¹ Toutes les citations de Baudelaire dans cette section, à moins qu’autrement indiquées, proviennent de: Baudelaire, Charles. *Le Spleen de Paris: Petits Poèmes en prose*. Paris: Folio, 2010.

² Benjamin, Walter. *The Writer of Modern Life: Essays on Charles Baudelaire*. Ed. Michael W. Jennings. Trans. Howard Eiland et al. n édition. Cambridge, Mass: Belknap Press, (2006, 184-185).

³ Sur une analyse de la création poétique de Baudelaire, comme une forme d’explosion, voir en particulier : Burton, Richard D. E. “Destruction as Creation: ‘Le Mauvais Vitrier’ and the Poetics and Politics of Violence.” *Romanic Review* 83.3 (1992): 297–322.

⁴ Pour une analyse sous un angle psychologique et moral du “Mauvais Vitrier” voir:

Cohn, Robert Green “Baudelaire's Beleaguered Prose Poems." *Textual Analysis: Some Readers Reading*. Ed. Mary Ann Caws. New York: Modern Language Association, 1986. 112-20.

Fairlie, Alison. "Observations sur les «Petits poemes en prose." *Revue des Sciences Humaines* 127 (1967): 449-60.

Hiddleston, J. A. *Baudelaire and Le Spleen de Paris*. Oxford: Clarendon F, 1987.

Kaplan, Edward K. *Baudelaire's Prose Poems: The Esthetic, the Ethical, and the Religious in The Parisian Prowler*. Athens: U of Georgia P, 1990.

Mehlman, Jeffrey. “Baudelaire with Freud: Theory and Pain,” *Diacritics* 4 (Spring 1974): 7-13.

Bien que je ne veuille pas nier chez Baudelaire la quête d'un idéal élusif, je ne souhaite pas me limiter à cette première analyse qui me semble être une simplification du jeu de pouvoir et de désir présent dans le poème. Je propose, plutôt, que cet idéal exprimé dans « Le Mauvais Vitrier » se ramène à un idéal commercial, et que le narrateur est en fait un prisonnier dont le corps et l'esprit ont été modifiés par les valeurs bourgeoises. Dressé et normalisé par son milieu, le narrateur dicte ces normes modernes et punit le vitrier pour ne pas s'y conformer.

LA NARRATION D'UN PRISONNIER

« Le Mauvais Vitrier » est basé en partie sur « La chanson du vitrier » d'Arsène Houssaye, poète auquel Baudelaire dédie le recueil entier du *Spleen de Paris* avec un hommage quelque peu douteux.⁵ Néanmoins, contrairement à Houssaye qui compatit avec la misère du vitrier, le narrateur du « Mauvais Vitrier » se montre vipérin envers

Ruff, Marcel. *L'Esprit du mal et l'esthétique baudelairienne*. Paris: Armand Colin, 1955.

⁵ Richard Burton discute en détail ce faux hommage à Houssaye, en outre par la mise en relief du mot “tenté”, qui insinue la notion d'avoir échoué, lors de la question allégorique posée par Baudelaire à celui-ci (104). Voir Burton, Richard D.E. “Destruction as Creation: ‘Le Mauvais Vitrier’ and the Poetics of Violence,” *Romanic Review* 83, no. 3 (May 1992): 297-322.

Marit Grøtta, dans *Baudelaire's Media Aesthetics: The Gaze of the Flâneur and 19th-Century Media*, explore la relation de Baudelaire avec Houssaye. Elle souligne que, selon les biographes de Baudelaire, le poète ne pouvait pas tolérer Houssaye et le surnommait « le Meunier » parce que ses poèmes mettaient en scène un leitmotif de moulins, thème qui déplaisait à Baudelaire. Dans son journal intime, Baudelaire classe Houssaye dans sa « liste de canailles » qui regroupait de nombreux éditeurs. Grøtta avance que leur relation en 1861 n'était pas claire mais que leur correspondance semble être strictement professionnelle : entre la fin de 1861 et l'été 1862, Baudelaire écrit à Houssaye en le suppliant maintes fois de publier sa prose dans *La Presse*. Grøtta, Marit. *Baudelaire's Media Aesthetics: The Gaze of the Flâneur and 19th-Century Media*. Bloomsbury Publishing USA, 2015.

celui-ci. Ce comportement haineux semble inexplicable mais nous verrons qu'il résulte des effets de la modernité qui transparaissent tout au long du poème. Dans la dédicace à Arsène Houssaye, Baudelaire écrit: « Vous-même, mon cher ami, n'avez-vous pas tenté de traduire en une *chanson* le cri strident du *Vitrier*, et d'exprimer dans une prose lyrique toutes les désolantes suggestions que ce cri envoie jusqu'aux mansardes, à travers les plus hautes brumes de la rue? » (8). Suite à cette question rhétorique, Baudelaire attire notre attention sur la difficulté d'écrire et sur la différence entre ces deux écrits, soulignant le fait d'avoir produit « quelque chose (...) de singulièrement différent » (9). Néanmoins, je souhaite souligner les similarités que Baudelaire tente d'établir dans cette question posée à Houssaye : il mentionne que les deux versions rendent compte que la clameur du vitrier monte « jusqu'aux mansardes. » Or, si la chanson de Houssaye mentionne que « seul le soleil couchant se montrait aux fenêtres, » elle omet toute mention de greniers. Alors que le narrateur de Houssaye se promène sur la rue du Bac, le narrateur de Baudelaire, lui, se trouve justement dans une chambre sous les combles. Loin d'établir une comparaison entre ces deux œuvres, j'avance cependant que ce changement de lieu est crucial et affecte le reste du poème.

Baudelaire donne des indices sur la chambre dans « Le Mauvais Vitrier » qui évoquent curieusement un appartement haussmannien, habitation issue du plan d'urbanisme de Paris qui a eu lieu entre 1853 et 1870. Le narrateur décrit la chambre lorsque le vitrier monte chez lui : « Cependant je réfléchissais, non sans quelque gaieté, que, la chambre [était] *au sixième étage* » (28, italiques ajoutées). Vers la fin du poème, le lecteur apprend également que cette chambre, bien que située au sixième étage, est

également munie d'un balcon. Or François Loyer, dans son étude de *Paris XIXe siècle: L'immeuble et la rue*, note un changement de typologie qui affecte l'immeuble parisien lors du plan d'urbanisme de Haussmann, soit celle « de la multiplication des balcons aux divers étages de la construction » et non plus réservés aux deux premiers étages.⁶ Loyer souligne également le nouveau règlement de 1859 qui autorise un cinquième étage sur les voies larges de plus de 20 mètres et qui va définir le gabarit classique de l'immeuble haussmannien avec ses cinq étages principaux et son sixième étage sous les combles.⁷ Ces caractéristiques sembleraient classer l'appartement du « Mauvais Vitrier » comme un appartement haussmannien qui donne sur un de ces nouveaux boulevards parisiens.

Lorsque le narrateur invite le vitrier à montrer chez lui, celui-ci décrit son habitation comme un lieu exigu, difficile d'accès: « l'escalier fort étroit, l'homme devait éprouver quelque peine à opérer son ascension » (29). Ces chambres au sixième étage sont réellement des compartiments extrêmement confinés comme le souligne Loyer dans son analyse: « Ne parlons pas du dernier étage, accessible uniquement par l'escalier de service et cloisonné en petites chambres de 7 à 9m carrés, sans le moindre décor. »⁸ Ces petites cases rappellent des cellules de prisons, comparaison qui n'échappe pas aux historiens.⁹ Entre autres Anne Martin-Fugier compare une chambre du 6^e étage avec une

⁶ Loyer, François. *Paris XIXe siècle: L'immeuble et la rue*. Paris: Hazan, (1987, 139).

⁷ Loyer, (1987, 209).

⁸ Loyer, (1987, 210).

⁹ Dans son analyse de l'immeuble parisien du XIXe siècle, Roger-Henri Guerrand note qu'il reste un rejet dans l'immeuble bourgeois haussmannien, celui du sixième étage qu'il décrit ainsi: « Quatre mètres carrés de surface, pas de chauffage, du mobilier de débarras, un poste d'eau et des w.c., à la turque sur le palier,

cellule de la prison de Fresnes en notant que « la cellule de prison est habitable et salubre, pas la chambre. »¹⁰ Le narrateur se retrouve donc comme emprisonné dans une petite chambre étroite donnant sur la rue.

Similaire aux habitations émergeant de la modernité de Paris, la chambre du narrateur est un thème récurrent dans *Spleen de Paris* et on doit se pencher sur les autres moments où ce leitmotiv réapparaît dans le recueil afin de discuter les différentes chambres que le narrateur y occupe. Si la chambre dans « Le Mauvais Vitrier » ressemble physiquement à une prison, le narrateur n’y échappe pas dans « La Chambre double, » petit poème dans lequel il juxtapose le « monde étroit » (19) de son taudis à une chambre luxueuse imaginaire. A travers « La Chambre double, » Baudelaire capture la nature de ces deux chambres antithétiques en créant non pas un double, mais deux éléments contraires : la chambre « spirituelle » (17) contraste avec les meubles « sots » et les « tristes fenêtres » (19) de la mansarde.

Les adjectifs utilisés personnifient ces deux chambres non pas en deux jumelles mais en deux individus diamétralement opposés. Lors de la description de la chambre opulente, Baudelaire utilise un vocabulaire étrangement similaire à celui utilisé pour décrire le parc du « Fou et la Vénus : »

Les meubles ont l’air de rêver ; on les dirait doués d’une vie
sommambulique, *comme le végétal et le minéral*. Les étoffes parlent *une*

ainsi se présente l’aspect commun de ces *cellules*. » Guérard, Roger-Henri. “Espaces privés.” *Histoire de la vie privée. Tome IV. De la Révolution à la Grande Guerre*. Paris: Seuil, 2000, 335, italiques ajoutées).

¹⁰ Martin-Fugier, *La Place des bonnes : La domesticité féminine à Paris en 1900*, Grasset, coll. « Figures », Paris, (1979, 382).

langue muette, comme les fleurs, comme les ciels, comme les soleils couchants. (17, italiques ajoutées)

Baudelaire compare explicitement le mobilier qui semble prendre vie aux plantes, éléments présents dans le parc du « Fou et la Vénus. » De plus, la « langue muette » des étoffes résonne avec « l'orgie silencieuse » (23) des fleurs du « Fou et la Vénus, » similitude clairement exposée par le poète lorsqu'il écrit « comme les fleurs, » silence repris d'ailleurs dans le poème « Elévation » lorsqu'il écrit « Le langage des fleurs et des choses muettes ! » (20). Pour revenir à « La chambre double, » le mutisme des étoffes va de paire avec la fantasmagorie des meubles qui ont « une vie somnambulique, » et qui paraissent donc accomplir automatiquement et inconsciemment certains actes habituels à l'état de veille, comme la parole. Comme le remarque justement Edward Kaplan, les objets prennent l'initiative dans cette chambre rêvée.¹¹ Ces objets, ayant « l'air de rêver, » semblent exhiber une vie qui échappe aux lois de la conscience. De plus, tout comme les fleurs du parc qui se teintent d'attributs féminins, le mobilier emprunte également des formes humaines féminines : « Les meubles ont des formes allongées, prostrées, alanguies » (17).¹² Par ailleurs, similairement aux nombreuses fleurs du parc qui « brûlent de désir, » les objets de la chambre s'aromatisent d'une atmosphère de « désir » (17) et créent « des sensations de serre chaude » (18). Tout comme le parc où règne la statue de

¹¹ Kaplan, Edward K. *Baudelaire's Prose Poems: The Esthetic, The Ethical, and the Religious in The Parisian Prowler*. S.I.: University of Georgia Press, (2009, 28).

¹² Dans « Le mangeur d'opium, » Baudelaire reprend cette idée de « molle atmosphère de la femme, » « cet appareil ondoyant, scintillant et parfumé » qui transforme, « en la pétrissant, la pâte masculine. » Dans « La chambre double, » le narrateur qui semblerait avoir consommé du ladanum, note que cette fois-ci, ce sont les meubles qui empruntent des formes féminines.

Vénus, la chambre semble dominée par « l'Idole, la souveraine des rêves, » une femme qui « trône » (18) sur le lit. Les objets qui entourent cette femme créent un désir chez le narrateur qui se trouve alors attiré vers celle-ci : tout d'abord, dans « l'atmosphère » (17) de cette chambre luxueuse, « l'âme » se retrouve « aromatisée par le regret et le désir » (17) ; puis la femme, au milieu de ses meubles efféminés, attire le regard du narrateur. Il y a une abondance d'objets luxueux fantasmagoriques qui entourent un individu ici et produisent un désir. Ainsi d'une certaine manière, ces meubles sont fétichisés puisqu'ils constituent le catalyseur d'un désir. Alors que les meubles de la chambre ont l'air de parler et de rêver, la femme, couchée, apparaît immobile, fétichisée comme les meubles et pétrifiée en statue. Ces objets abondants semblent exhiber plus de vie que l'être humain en question et reprennent ainsi certaines valeurs commerciales discutées lors de l'analyse du « Fou et la Vénus. »

Alors que narrateur « savoure » « cette vie suprême » « un coup terrible, lourd, a retenti à la porte » (18) et le ramène à la réalité. Le narrateur se retrouve alors dans sa mansarde. Comme le note adroitement Gabriel Violato, « lié à l'espace clos de la chambre, le spleen est également lié à l'intérieur de cet espace, de ce que Baudelaire appelle 'la vie moderne' ». ¹³ Selon Violato, les trois possibilités de personnages qui viennent frapper à la porte sont interchangeables en prenant tous l'image d' « un Spectre » qui vient le voir pour régler des questions d'argent. Cette nouvelle réalité urbaine, soutient Violato, « fait irruption dans le poème » sous un angle dominant de la

¹³ Violato, Gabriella. "Lecture de la chambre double." *Dix Études sur Baudelaire*. Ed. Martine (ed.) Bercot and André (ed.) Guyaux. Paris: Champion, (1993, 165).

modernité, celui d'un nouveau rapport à l'argent.¹⁴ Rajoutons que même en rêve, il ne peut pas échapper à son taudis et il y reste prisonnier, où « huissier, » « concubine » ou le saute-ruisseau d'un « directeur de journal, » viennent le « torturer » (19), jouant ainsi en quelque sorte le rôle de gardiens de sa cellule. De nombreuses critiques ont analysé la chute du poème où le poète, ne pouvant pas atteindre l'idéal, (où, dans ce poème, l'idéal est la chambre elle-même, le passage du temps et l'Idole sur le lit) doit revenir à la réalité et au spleen de la vie. Néanmoins, je souhaite plutôt souligner que cet Idéal est teinté de valeurs bourgeoises où des objets opulents sont dotés de fantasmagorie. Je tiens également à insister sur le confinement physique de cet environnement du poème: non seulement le poète ne peut pas échapper à sa cellule, il désire se retrouver dans une autre chambre également close où « la mousseline pleut abondamment devant les fenêtres » (18). Dans les deux cas, le poète se trouve, même en rêve, dans un endroit fermé. Dans ce sens, ces endroits sont doubles : ils sont tous deux cloîtrés.¹⁵

Si le poète revient malgré lui à sa mansarde dans « La Chambre double, » il s'y cloître volontairement à d'autres moments du recueil de *Spleen de Paris*. Dans « Assommons les pauvres, » il reste chez lui par choix : « Pendant quinze jours je m'étais confiné dans ma chambre » (153, italiques ajoutées). Ce confinement est renforcé dans « À une heure du matin » lorsque le poète écrit: « D'abord un double tour à la serrure [...]

¹⁴ Violato, (1993, 166).

¹⁵ Sur la notion du double dans l'oeuvre de Baudelaire, voir Meltzer, Françoise. *Seeing Double: Baudelaire's Modernity*. Chicago, IL: U of Chicago, 2011. Selon Melzer, Baudelaire voit les deux mondes, soit le Paris pré-Hausmannien et le Paris d'après son redéveloppement simultanément et y répond avec une "double vision" (1). Quatre aspects majeurs, selon Melzer, nous informent de cette double vision chez Baudelaire: les croyances, la vision, l'argent et le temps (9). Dans « La chambre double, » le poète superpose la réalité au regard désireux du poète.

augmentera ma solitude et fortifiera les barricades qui me séparent actuellement du monde » (30). Ici, les actions du poète accentuent l'impression de vivre dans une prison (ici volontaire) ou dans un cloître. En s'enfermant à clef, il joue en quelque sorte le géôlier de sa cellule dans laquelle il s'isole. La métaphore des « barricades » renforce ce confinement spatial et crée un obstacle supplémentaire pour contrôler le va-et-vient. Terme militaire, les barricades fortifiées par le tour de la serrure dénotent un désir de consolider une protection contre le monde extérieur. En choisissant de s'enfermer dans sa cellule, le poète souhaite éviter une foule de personnes et se protéger de l'« horrible ville » (30). Dans « A une heure du matin, » l'agressivité suggérée par le militarisme des barricades n'a pas de suite, cependant elle apparaîtra dans « Assomons les pauvres, » poème où le narrateur sort de chez lui et s'en prend à un mendiant.

Dans cette chambre, il y a donc une dualité entre géôlier et prisonnier, mais également, par la mention de barricade, entre attaque et défense. La position évoque celle d'un *franc tireur* qui, typiquement se barricade dans un lieu élevé pour mieux tirer sur les passants. Cette double position sera d'autant plus importante dans l'analyse du « Mauvais Vitrier. » Ainsi donc, pour reprendre ce dont on a discuté jusqu'à présent, le narrateur habite dans une chambre d'immeuble qui suggère le monde moderne haussmannien dont il ne semble ni pouvoir ni vouloir échapper. Visiblement, ce qui ressort de ces poèmes sur les chambres du poète est précisément une réflexion sur Paris qui le pousse à se confiner dans sa chambre. Bien que la ville soit à peine présente dans « Le Mauvais Vitrier, » elle n'en est pas moins essentielle au poème. Ces poèmes se situent dans un milieu urbain moderne qui influence la manière d'agir du poète, produit de son environnement.

Quelque chose a modifié la texture de l'expérience humaine et Baudelaire vise justement à représenter les effets de ce nouveau cadre urbain sur cette expérience humaine.

UN PRISONNIER MÉCANISÉ

En amalgamant ces trois exemples de chambres pour créer une chambre baudelairienne virtuelle issue de ces poèmes, on s'aperçoit que Baudelaire insère le narrateur dans une pièce qui rappelle une cellule ou un nid barricadé et le lecteur va observer les effets de ce milieu sur le narrateur. La combinaison d'une cellule qui rappelle une prison et l'influence de ce milieu sur le poète rejoignent les idées de Foucault sur la surveillance et la modernité, en particulier celles des prisons et de leur discipline sur les esprits et les corps. Dans son étude, Foucault écrit que l'architecture de la prison jouerait le rôle de « machine à modifier les esprits »¹⁶ et serait « un opérateur pour la transformation des individus : agir sur ceux qu'elle abrite, donner prise sur leur conduite, reconduire jusqu'à eux les effets de pouvoir, les offrir à une connaissance, les modifier. »¹⁷ Comme mentionné dans notre chapitre sur Flaubert, la structure panoptique des prisons se retrouve à l'échelle urbaine dans le plan de Haussmann et on verra dans ce qui suit comment la chambre du « Mauvais Vitrier » conduit à modifier l'esprit du narrateur et à s'emparer de ses actions.

¹⁶ Foucault, Michel. *Surveiller et punir : Naissance de la prison*. Gallimard, Paris, (1975, 128).

¹⁷ Foucault, (1975,174).

Le poète se réveille le matin de mauvaise humeur : « Un matin je m'étais levé maussade, triste, fatigué d'oisiveté » (28). Cette confrontation avec le spleen moderne de Baudelaire reprend le titre du recueil *Spleen de Paris* et renforce ce déterminisme du milieu. Ce vécu néanmoins produit dans ce poème une force qui se manifeste de façon soudaine et avec intensité chez les individus en général: « C'est une espèce d'énergie *qui jaillit* de l'ennui et de la rêverie (27, italiques rajoutées). Le poète lui-même perd contrôle lorsqu'il ne comprend pas alors ses propres sentiments et ne peut donner aucune explication pour justifier ses actions: « Il me serait d'ailleurs impossible de dire pourquoi je fus pris à l'égard de ce pauvre homme d'une haine aussi soudaine que despotique » (28). Il décide d'ouvrir la fenêtre et le bruit de la ville envahit alors sa chambre : « ce fut un vitrier dont le cri perçant, discordant, monta jusqu'à moi à travers la lourde et sale atmosphère parisienne » (28). Dans ce sens, le milieu urbain envahit et contamine son environnement, ce qui le conduit à un comportement irrationnel, absurde : le narrateur invite le vitrier à monter alors qu'il vient d'ouvrir la fenêtre et ne semble pas avoir besoin de vitres. Il apparaît vidé de tout contrôle et semble régi par une volonté autre que la sienne : «J'ai été plus d'une fois victime de ces crises et de ses élans, qui nous autorisent à croire que des Démons malicieux se glissent en nous et nous font accomplir, à notre insu, leurs plus absurdes volontés » (28).

Dépouillé de sa propre volonté, on pourrait dire de sa propre humanité, le corps semble alors possédé par une force mécanique fantastique: « cette humeur, hystérique selon les médecins, satanique selon ceux qui pensent un peu mieux que les médecins, qui *nous pousse sans résistance* vers une foule d'actions dangereuses ou inconvenantes » (28,

italiques ajoutées). Il semble étranger à ses propres actions et admet un manque de volonté face à sa conduite produite par une force « mystérieuse et inconnue » (28). Cette force l'entraîne « vers une foule d'actions, » expression à double sens qui pourrait signifier soit « vers une multitude d'actions » soit vers une masse d'individus composée d'actions. Cette puissance l'aliène de ses actes et il ne semble répondre qu'à un certain automatisme : il se sent « *poussé* (...) à faire quelque chose de grand, une action d'éclat » (28, italiques ajoutées). C'est un comportement régi par une force mécanique qui semble le transformer en automate, en être qui ne contrôle ni ses sentiments ni ses mouvements. Le poète ressent donc une perte d'autonomie qui affecte le corps et l'esprit et met en relief cet effet étrange qui éclate au grand jour. Je suggère ici que ce cloisonnement et cette perte de contrôle expriment chez Baudelaire une mise en scène de la condition moderne provoquée par la ville moderne. Sous cet angle là, le corps enfermé dans ce milieu de la ville moderne est le locus où s'exprime la modernité,¹⁸ où le corps est le produit de ce nouvel espace moderne et porte l'inscription des mutations récentes.

Cette force ne se limite pas au narrateur et domine plus d'une personne car elle s'empare des « plus indolents et rêveurs des êtres » (27). Benjamin, dans « On Some Motifs in Baudelaire, » citant Valéry, soutient que l'habitant de grandes métropoles qui s'isole dans le confort de la sphère privée et domestique, se rapproche de la mécanisation : la dépendance vis-à-vis des autres individus est graduellement remplacé

¹⁸ Sanyal explique que la femme peut être considérée comme le lieu où s'inscrit l'esthétisme moderne et que dans cette perspective, le corps féminin est le locus où s'exprime le modernisme français. Sanyal, Debarati. "The Tie That Binds: Violent Commerce in Baudelaire's 'La Corde.'" *Yale French Studies* 101 (2001: 132). Je souhaite souligner ici que tout corps, féminin ou masculin, peut inscrire cette modernité urbaine : pour paraphraser Daksha Patel, les êtres humains produisent l'espace et eux, en retour, sont produits par cet espace (Patel, <http://dakshapatel.co.uk/wp-content/uploads/2011/12/Cells-and-the-city1.pdf>).

par un mécanisme social prévisible et régulier.¹⁹ Similairement, le narrateur se confine à sa chambre ce qui semble amener une certaine automatisation de son corps et âme. Dans cette société moderne, il y a une mécanisation des masses et ce qu'on a peut-être gagné matériellement, on perd en individualité.

UN CLIENT

Je vais démontrer que ces poussées mécaniques viennent d'un réseau régi par la société de consommation. Ce poème décrit la manière dont la ville forme ses habitants: même s'il est pauvre, le narrateur fait partie du système et il a été normalisé par la culture bourgeoise de l'époque. Produit de ce réseau, le poète en a internalisé ses valeurs et ses actions, et ses idées sont régies par la force de cette société moderne. Le narrateur se sent donc poussé à ouvrir la fenêtre et à inviter le vitrier à monter chez lui. Cette action le transforme par conséquent en client potentiel: bien qu'il reste « fatigué d'oisiveté » (28), il initie une relation où il se met dans une position pour payer pour quelque chose qu'il n'a pas produit lui-même. Etant donné ce sentiment si vipérin envers le vitrier, il me semble qu'une clé serait de commencer à explorer la relation entre le narrateur et le vitrier. Mais on s'aperçoit que le narrateur attache plus d'importance aux vitres qu'au vitrier. Le vitrier, dépourvu de parole est amoindri à un « cri » (28) en début de poème. Cette caractéristique plutôt animale se poursuit lorsqu'il sort de la chambre, lui-même poussé, ici par le narrateur : il ne marche plus facilement et « il trébucha en grognant »

¹⁹ Benjamin, Walter. *The Writer of Modern Life: Essays on Charles Baudelaire*. Ed. Michael W. Jennings. Trans. Howard Eiland et al. n edition. Cambridge, Mass: Belknap Press, (2006. 190).

(29). Ainsi donc, il semble y avoir un effet domino et un transfert physique de force: le narrateur « poussé » (28) par une force mystérieuse, pousse lui-même le commerçant hors de chez-lui. Le vitrier est réduit à un titubant passif. Il ne s'agit plus d'une relation commerciale entre le narrateur et les marchandises du vitrier: son attention se fixe sur les marchandises du vitrier en y recherchant des qualités mystiques. C'est le manque de certaines marchandises qui sert de prétexte pour lui montrer sa rage. Il nous faut donc analyser ce que ces marchandises signifient à sa vie.

SUR LES MOTIFS D'UNE COLLECTIONNNEUSE: « MADEMOISELLE BISTOURI »

Le poème, « Mademoiselle Bistouri » va éclairer notre lecture du « Mauvais Vitrier » car tous deux divulguent une préoccupation similaire envers des objets. A priori, « Mademoiselle Bistouri » présente un fil narratif différent: croyant que le narrateur est médecin, une jeune femme l'invite à venir chez elle. Une fois dans sa demeure, elle le dorlote et lui dévoile sa véritable obsession en lui montrant une quantité de portraits de docteurs, insistant qu'il revienne lui rendre visite et qu'il lui apporte sa photo. Or, Mademoiselle Bistouri, pour reprendre le surnom qui est attribué à cette dame, présente des qualités similaires au narrateur du « Mauvais Vitrier. » Tout d'abord, elle vit dans une chambre semblable: tout deux habitent « un taudis » (146). Baudelaire leur donne également les mêmes qualités mentales: alors que le narrateur du « Mauvais Vitrier » se décrit comme étant « ivre de [sa] folie » (29), l'invité de Mademoiselle Bistouri insiste

également sur la folie de son hôte: « Seigneur ayez pitié, ayez pitié des fous et des folles! » (150). De plus, similairement au narrateur du « Mauvais vitrier » qui agit « sous une impulsion mystérieuse et inconnue » (28), Mademoiselle Bistouri ne comprend pas non plus son obsession. Lorsque son invité lui demande d'où vient « cette passion particulière », elle répond: « Je ne sais pas... je ne me souviens pas » (150). On retrouve donc plusieurs traits communs dans ces deux poèmes, soit un personnage principal vivant pauvrement, aliéné, qui invite un étranger chez lui. On verra comment dans les deux cas, cet invité est appelé à fournir un objet concourant à une collection.

Mademoiselle Bistouri est en fait une collectionneuse de photographies comme le découvre le visiteur une fois arrivé dans son taudis: « Et elle tira d'une armoire une liasse de papiers, qui n'était autre chose que *la collection* des portraits des médecins illustres de ce temps » (147, italiques ajoutées). Jean-Louis Cornille note avec justesse que les images semblent se multiplier dans le taudis au fur et à mesure du poème: « La succession des nombres croissants est remarquable: d'abord deux, trois images; ensuite une collection; enfin une masse. »²⁰ Baudelaire capture l'intensité du désir de collectionner en rendant compte du cycle constant d'une collectionneuse qui anticipe et acquiert une nouvelle image pour augmenter son assortiment de photographies. Le poème commence avec la chasse aux médecins que la dame effectue dans la rue afin d'obtenir une effigie additionnelle: « Comme j'arrivais à l'extrémité du faubourg, sous les éclairs du gaz, je sentis un bras *qui se coulait* doucement sous le mien, et j'entendis une voix qui me disait à l'oreille: « Vous êtes médecin, monsieur? » (145, italiques ajoutées). Ici, son bras

²⁰ Cornille, Jean-Louis. "Chirurgie et esthétique baudelairienne." *Romance Studies* .Vol. 28 No. 2, April, (2010, 101).

s'introduit à l'insu du passant, et comme un harpon, happe le narrateur. Une fois qu'elle saisit sa proie, la dame lui montre sa collection afin de se procurer un nouvel item :

Et elle déploya *en éventail* une masse d'images photographiques, représentant des physionomies beaucoup plus jeunes.

« Quand nous nous reverrons, tu me donneras ton portrait, n'est-ce pas, chéri ? » (147-148, italiques ajoutées).

Dans ce taudis, cette gamme d'images occupe une place primordiale. Physiquement, certains portraits sont « suspendus au mur » (146) tandis que d'autres images sont placées sur un meuble : « Et comme je touchais à un paquet ficelé, posé aussi sur le guéridon: "Attends un peu, dit-elle; - ça, c'est les internes, et ce paquet-ci, c'est les externes." » (147). La disposition de cette collection, comme posée sur un socle, évoque une certaine vénération et les objets qu'elle contient sont conservés précieusement, catalogués et classés. Dans cette quête d'augmenter sa collection, ces objets régissent ses actions, l'amenant à se déplacer pour obtenir toute information pertinente à sa collection. Elle dévoile à son invité un fétichisme pour la profession de médecins : « J'aime tant ces messieurs, que, bien que je ne sois pas malade, je vais quelquefois les voir, rien que pour les voir » (148). Ce fétichisme tourne à un fantasme sexuel lorsqu'elle admet : « - Eh bien! croirais-tu que j'ai une drôle d'envie que je n'ose pas lui dire? - Je voudrais qu'il vînt me voir avec sa trousse et son tablier, même avec un peu de sang dessus!" » (149). Ici, l'habit professionnel semble primer sur la personne : le médecin doit jouer son rôle de médecin et se vêtir de ce costume aiderait cette performance. Comme le narrateur fait allusion, il y a une confusion entre réalité et mise-en scène théâtrale.

Cette collection, néanmoins, traduit également un fétichisme d'images où Mademoiselle Bistouri ne distingue pas la réalité de la représentation graphique.²¹ Comme le note Marit Grøtta, Mademoiselle Bistouri montre un culte envers l'image et le poème dévoile une problématique face à l'aptitude des individus à lire ces nouvelles images photographiques. Je souhaite souligner cependant un glissement linguistique dans le poème qui traduit cette disparité entre réalité et image. Lorsque Mademoiselle Bistouri exhibe fièrement sa collection au narrateur, elle en discute comme s'il s'agissait non d'images mais de véritables personnes : « Voici maintenant W., un fameux médecin anglais; *je l'ai attrapé* à son voyage à Paris » (147). A l'égard de cette photographie, il n'est pas clair si elle a attrapé le médecin anglais, ou si elle a attrapé son portrait. Elle s'est sans doute emparée du médecin qui lui a donné par la suite son portrait, mais il semble y avoir une confusion entre les deux : elle cherche à saisir les médecins en s'emparant de leurs images, d'une représentation de la réalité. Dans ce glissement d'une personne en chair et en os à l'image du médecin, elle joue avec la disparité entre les deux en « emprisonnant » leurs images dans sa chambre. Elle confond le signifiant avec le signifié : en insistant sur sa collection, on voit qu'elle la charge d'un certain fétichisme qui se fixe sur des images. En donnant autant de poids à l'image du médecin qu'au vrai médecin, elle attribue à l'objet fétiche des pouvoirs- ceux d'être empreints de vie- qu'il est seulement supposé représenter. Lorsqu'elle demande au narrateur : « Quand nous nous reverrons, tu me donneras ton portrait, n'est-ce pas, chéri ? » (148), elle brouille à nouveau présence physique et représentation graphique : la visite en chair et en os du

²¹ Grøtta, Marit. "Reading/Developing Images: Baudelaire, Benjamin, and the Advent of Photography." *Nineteenth-Century French Studies* 41.1-2 (2012): 80–82. 90.

narrateur lui permettrait d'obtenir son image. A travers « Mademoiselle Bistouri, » Baudelaire semble résolu non seulement à produire un cortège d'allusions qui nous alerte sur le côté sombre des collections mais aussi nous montre que les images ont le pouvoir de prévaloir sur la réalité.

UNE RECHERCHE DE COLLECTION DANS « LE MAUVAIS VITRIER »

Cette rencontre de la collectionneuse dans « Mademoiselle Bistouri » rebondit ironiquement dans « Le Mauvais Vitrier ». Bien que l'archétype du collectionneur ne soit pas formulé explicitement, il peut y être détecté et on verra comment ce modèle se calque sur le désir inhérent du poète-consommateur.

Similairement à Mademoiselle Bistouri qui est attirée par la valeur fétichiste des photographies, le narrateur du « Mauvais Vitrier » semble rechercher dans les vitres des valeurs profondes. Lors de ses reproches au vitrier, il décrit ce qu'il souhaite trouver dans sa marchandise: « vous n'avez pas même de vitres qui fassent voir la vie en beau! » (29). Le narrateur, comme un client connaisseur, confère une valeur d'expert aux vitres. Baudelaire introduit le goût de l'extrême consommateur client qui assigne une valeur aux objets commerciaux selon des qualités qui dépassent l'utilité. Dans son étude sur la société de consommation, Russel Belk définit une culture de consommation comme une société constituée de personnes qui consomment à un niveau substantiellement au-dessus du niveau de survie.²² Bien que le narrateur soit pauvre, il incarne ces valeurs en

²² Belk, Russell. *Collecting in a Consumer Society*. London ; New York: Routledge, (1995, 1).

réprimandant le vitrier de ne pas offrir de marchandises plus luxueuses et de se limiter à la fonction première des vitres.

Tout comme dans « Le Fou et la Vénus, » il y a une recherche de beauté dans ce paysage de la modernité mais ici le narrateur espère trouver cette beauté au milieu de produits commerciaux qui transformeraient la réalité en quelque chose de poétique. Sous cet angle-là, le poème pourrait se lire comme une critique de la société de consommation qui traite la beauté comme une marchandise. Alors qu'avec la boutique d'Arnoux dans *L'Éducation sentimentale*, l'art est réduit à un objet de consommation qui porte une étiquette de prix, avec « Le Mauvais Vitrier, » le narrateur réduit le beau à un produit qu'on peut acheter. Plus loin dans le poème, il va jusqu'à assigner *aux actions* un prix métaphorique: « Ces plaisanteries nerveuses ne sont pas sans péril, et on peut souvent *les payer cher* » (29). Ici, en se jouant du vitrier, il croit devoir payer figurativement « l'infini de la jouissance » (29). Selon le narrateur, tout est à acheter, y compris la beauté et quelques secondes de bonheur.

Cependant, lors de sa réprimande au vitrier, le narrateur souhaite trouver plus que ce seul type de vitres, un autre qui permettent de voir la vie en beau : « -"Comment? vous n'avez pas de verres de couleur? des verres roses, rouges, bleus, des vitres magiques, des vitres de paradis? » (29). Certes, il se joue du vitrier, et on reviendra à cet aspect de plaisanterie, mais il exige néanmoins que le vitrier transporte une variété de vitres. Ce que je souhaite souligner, c'est la volonté de la part du narrateur d'y trouver une possibilité de collection d'objets, collection qu'on définira selon les termes de Belk

utilisés dans son livre-clé *Collecting in a Consumer Society*, comme « des objets de luxe et non essentiels. »²³

Belk, soutient que « la manifestation d'une société de consommation est la prolifération d'individus qui collectionnent différents biens dans la poursuite perpétuelle de produits de luxe inessentiels. »²⁴ Similairement, le narrateur gronde le vitrier de ne pas offrir une gamme de vitres qui surpasserait l'utilité du produit et de pas vendre un éventail de couleurs, tels que des « verres roses, rouges, bleus, » essentiels pour une collection qui inclurait toutes les couleurs de l'arc-en-ciel. Alors qu'Arnoux, dans *L'Éducation sentimentale*, offrait dans sa vitrine une panoplie d'objets qui se complétaient afin d'inciter le désir à les collectionner, ce que Frédéric fait tout au long du roman, ici, le consommateur, devant les vitres, *s'attend* à trouver une collection.

Belk affirme que les objets d'une collection aident le collectionneur à ressentir un plaisir esthétique.²⁵ Le narrateur cherche dans ces vitres cette caractéristique habituelle d'une collection qui lui donnerait un certain plaisir hédoniste, plaisir typique, selon Belk, de la société de consommation. Tout d'abord, en souhaitant des vitres qui font « faire voir la vie en beau, » le narrateur cherche à faire l'expérience du merveilleux et du beau. Par l'emploi d'une vitre, il introduit une distance entre la beauté visée et l'observateur. Cette idée esthétique se rapproche de celle de Kant: le beau n'est pas un produit ou un objet mais la représentation qu'on s'en fait. Selon Kant, on fait l'expérience de la beauté

²³ Belk, (1995,1).

²⁴ Belk, (1995,1).

²⁵ Belk, Russell. *Collecting in a Consumer Society*. London ; New York: Routledge, (1995, 140).

lorsqu'une œuvre d'art dépeint la nature non d'une manière mimétique mais d'une manière qui joue de nos facultés.²⁶ Ici, les vitres dépourvues de cette aptitude laisseraient transparaître une des inquiétudes de Baudelaire face à l'art de son époque, soit celle d'un art qui se veut trop réel.²⁷

Néanmoins, je souhaite souligner chez notre narrateur-collectionneur une confusion entre réalité et représentation. Il reproche au vitrier de ne pas vendre des produits transformateurs de la réalité et de montrer le monde tel qu'il est. Dès le début du poème, le narrateur regarde par une fenêtre normale qui s'ouvre sur « la lourde et sale atmosphère parisienne » (28). Ces vitres idéales auraient transformé ce qu'il a vu en quelque chose de beau et auraient permis une nouvelle représentation de ce paysage urbain. Un filtre coloré aurait transfiguré le laid en beau et aurait amené ainsi une représentation qui permettrait de contempler la beauté.²⁸ Le narrateur exprime donc clairement la nécessité de créer une illusion, de transformer la réalité en quelque chose de beau. Cependant, tout comme Mademoiselle Bistouri, le langage dérape : à la fin du poème, il ne reproche plus au vitrier de ne pas avoir des vitres qui fassent « *voir* la vie en beau » (29, italiques ajoutées) mais se limite à lui crier « La vie en beau ! la vie en beau » (29) comme si le fait d'avoir une nouvelle représentation visuelle transformerait la réalité

²⁶ Cazeaux, Clive, ed. *The Continental Aesthetics Reader*. 2 edition. London ; New York: Routledge, (2011, 728-729).

²⁷ On reviendra sur le point de vue de Baudelaire sur le réalisme dans notre prochain chapitre sur « Rêve parisien » mais rappelons toutefois à quel point il tient à cœur cette dimension de l'imaginaire comme le témoigne déjà *Le Salon de 1859* dans lequel Baudelaire combat une peinture réaliste.

²⁸ Cette expérience de la beauté suit également la définition baudelairienne du beau qui se caractérise dans *Le Peintre de la vie moderne* comme la combinaison d'un élément éternel à un élément circonstanciel. Ces vitres cristallisent cette définition: les « vitres magiques du paradis » (120), l'élément éternel, se juxtapose à la vue de son quartier moderne, l'élément circonstanciel, pour créer le beau.

et lui permettrait de *vivre* la vie en beau. Voir la vie en beau permettrait-il de vivre la vie en beau ? Baudelaire ne répond pas à la question mais laisse croire que si on est conditionné par notre environnement, voir un monde à travers des verres colorés pourrait peut-être éventuellement conduire à vivre une belle vie, d'autant plus que de nombreuses critiques ont analysé l'aspect performatif du texte face aux lecteurs qui après avoir lu le texte voudraient éventuellement rechercher le beau.²⁹ Sous cet angle là, cet outil pour transformer la réalité semblerait être la poésie de Baudelaire. Les vitres ne possédant néanmoins pas ces qualités et ne servant pas à relever la beauté cachée dans le monde moderne, elles sont alors rejetées par le narrateur qui les détruit une fois que le vitrier revient dans la vue.

Le narrateur ne se limite pas à une représentation altérée de la réalité mais recherche des éléments mystiques en souhaitant des « vitres de paradis » ou « des vitres magiques » (29). En souhaitant attribuer aux objets des valeurs intrinsèques et des valeurs magiques dépourvues de valeurs d'usage, le poème dévoile un fétichisme de

²⁹ Pour une analyse discursive du poème qui inclurait plus la relation du lecteur au poème, voir :

Chambers, Ross. "Perpetual Abjuration: Baudelaire and the Pain of Modernity (Review Article)." Rev. of Baudelaire in 1859, by Richard Burton and of Narrative as Performance, by Marie Maclean. *French Forum* 15 (1990): 169-88.

Evans, Margery A. *Baudelaire and Intertextuality: Poetry at the Crossroads*. Cambridge: Cambridge UP, 1993.

Johnson, Barbara. "Disfiguring Poetic Language." *The Prose Poem in France: Theory and Practice*. Eds. Mary Ann Caws and Hermine Riffaterre. New York: Columbia UP, 1983

Maclean, Marie. *Narrative as Performance: The Baudelairean Experiment*. London. Routledge, 1988.

Wing, Nathaniel. *The Limits of Narrative: Essays on Baudelaire, Flaubert, Rimbaud and Mallarme*. Cambridge: Cambridge UP, 1986.

marchandises marxiste et religieux³⁰ en refusant tout objet qui ne fait que reproduire les images du monde moderne sans essayer d'y trouver une beauté ignorée jusqu'ici. Cette croyance supprime les capacités rationnelles humaines et insère dans les objets un système de croyances irrationnelles.

Cette recherche de collection s'appuie également sur un désir à combler. Comme on l'a vu préalablement, chez « Mademoiselle Bistouri, » le lecteur témoigne du cycle constant de la collectionneuse : son désir de trouver un objet pour compléter sa collection, de se sentir victorieuse dans cette entreprise et de ressentir un plaisir dans cette réussite. Dans « Le Mauvais Vitrier, » le désir du narrateur est plus vague : il se réveille désireux de « faire quelque chose de grand, une action d'éclat » (28). Alors que Mademoiselle Bistouri peut assouvir son désir en conviant chez elle des étrangers et en collectionnant leur portraits, l'invité dans « Le Mauvais Vitrier » n'a pas les vitres voulues par le collectionneur et ne comble pas « l'ardeur du désir » (28) éprouvé par le narrateur. Contrairement à Frédéric dans *L'Éducation sentimentale* qui s'empresse de jouir des marchandises en achetant des bibelots, le désir du narrateur du « Mauvais Vitrier » n'est pas satisfait par cette marchandise et il ne peut pas en jouir car il n'y a pas de collections de marchandises magiques. Les vitres étant seulement utiles, le narrateur leur assigne une valeur nulle. Puisque la marchandise du vendeur ne peut pas remplir le vide créé par le désir, le narrateur se venge de l'incapacité des objets incapables d'offrir une expérience esthétique et magique. Le narrateur s'en prend alors au vendeur lui-même pour jouir et détruit sa marchandise. Il dérape encore une fois entre réalité et représentation, ici

³⁰ Avec le fétichisme marxiste, on attribue des valeurs extrasensorielles dépassant leur utilité aux objets qui circulent à travers le système capitaliste.

représentation littéraire, en appliquant littéralement la métaphore d'« action d'éclat » et en fracassant les verres. Cette action lui donne un sentiment d'avoir accompli quelque chose, et là seulement, le désir assouvi, peut-il ressentir « une jouissance » (29). De ce point de vue, « Le Mauvais Vitrier » pose une réflexion sur la recherche de plaisirs internalisés dans les objets, réflexion centrée sur une problématique de désir, de pouvoir et de confusion entre représentation et réalité.

UN POUVOIR PANOPTIQUE

Le narrateur du « Mauvais Vitrier » semble vivre en célibataire sans famille : il se réveille seul dans une mansarde du sixième étage. Dans *Le Spleen de Paris*, Baudelaire pose une réflexion soutenue sur la famille comme figure de normalité au XIXe siècle. En outre, dans « Le Crépuscule du soir, » le narrateur regarde de loin les maisons de famille qu'il juxtapose au bruit que le vent amène :

en contemplant le repos de l'immense vallée, hérissée de maisons dont chaque fenêtre dit : « C'est ici la paix maintenant ; c'est ici la joie de la famille ! » je puis, quand le vent souffle de là-haut, bercer ma pensée étonnée à cette imitation des harmonies de l'enfer (70).

« Cette imitation des harmonies de l'enfer » est en fait le « grand hurlement » des personnes qui ne dorment pas la nuit. Le narrateur se distance physiquement et psychologiquement de ces habitations familiales en les contemplant de loin et en s'intéressant plus aux cris d'autres individus. Or, comme le soutient Catherine Hall dans

son analyse de la vie privée au XIXe siècle, la maison familiale fait partie intégrante du discours bourgeois, où c'est « le havre de l'homme affligé, fatigué et soucieux, tenu de produire la richesse matérielle dont dépendait le foyer. »³¹ Les célibataires font contraste en conséquence à ce discours normatif, idée qui fait écho dans « Le Mauvais Vitrier » lorsque le narrateur se dit « fatigué d'*oisiveté* » (28, italiques ajoutées), au lieu d'être, comme un père de famille, fatigué d'avoir *travaillé* et d'avoir fourni un confort physique. D'autant plus que, si l'on croit la correspondance de Baudelaire, la famille pourrait être l'antidote de cette oisiveté : « Il me faut à tout prix une famille, c'est la seule manière de travailler et de dépenser moins, »³² écrit-il à sa mère quelques années avant la parution du « Mauvais Vitrier. » Michelle Perrot, dans son étude sur les célibataires au XIXe siècle, souligne l'importance de ce modèle familial dans la société qui a une telle fonction normative « qu'il s'impose aux institutions et crée de vastes zones d'exclusion. »³³ Ainsi, le XIXe siècle, affirme Perrot, voit l'émergence d'institutions destinées à encadrer les célibataires telles que les couvents, les séminaires, les casernes :

Ces institutions reposent sur des disciplines dont l'armée et l'Eglise ont longtemps fourbi les procédures. Clôture et séparation du monde extérieur,

³¹ Hall, Catherine. "Sweet Home." *Histoire de la vie privée. Tome IV. De la Révolution à la Grande Guerre*. Paris: Seuil, (2000, 70).

³² Baudelaire, Charles. *Correspondances*. Lettre à sa mère 4 décembre 1854. Cité par Loyer, François. *Paris XIXe siècle: L'immeuble et la rue*. Paris: Hazan, (1987, 291).

³³ Perrot, Michelle. "En marge : célibataires et solitaires." *Histoire de la vie privée. Tome IV. De la Révolution à la Grande Guerre*. Paris: Seuil, (2000, 287).

surveillance « panoptique » destinée à empêcher toute communication horizontale génératrice de perversion (...) L'idéal serait la cellule.³⁴

Or, dans « Le Mauvais Vitrier, » le narrateur, comme nous l'avons vu, se retrouve dans une chambre qui rappelle une cellule et qui surplombe un boulevard parisien. Cette habitation contraste avec les valeurs normatives bourgeoises d'une famille et d'une maison. Cette loge, cellule, à la lumière de notre lecture sur la valeur de la famille dans la culture bourgeoise, jouerait également le rôle métaphorique d'un camp militaire qui contient des petites cellules ou d'un couvent pour encadrer ce célibataire. Ce modèle reprend la structure moderne élaborée par Foucault, structure présente dans les couvents, les prisons, les camps militaires :

sous la surface des images, on investit les corps en profondeur ; derrière les grandes abstractions de l'échange, se poursuit le dressage minutieux et concret *des forces utiles*, les circuits de communication sont les supports d'un cumul et centralisation du savoir.³⁵

L'homme célibataire du « Mauvais Vitrier, » encadré dans cette cellule qui rappelle la structure de couvent ou de camps militaire, se trouve subjugué par une force qui le pousse à agir de manière automatique. « *Ces Démons malicieux qui se glissent en nous* » (28, italiques ajoutées) font écho aux « harmonies de l'enfer » (155) du « Crépuscule du soir » et cette force dominatrice n'est autre que celle de la culture bourgeoise qui normalise tout individu.

³⁴ Perrot, (2000, 287)

³⁵ Foucault, (1975, 218, italiques ajoutées).

Foucault a attiré notre attention sur les techniques disciplinaires issues des prisons, camps militaires et couvents, mais également sur la manière dont les sujets modernes sont disciplinés par une série de discours qui dictent une certaine normalisation de l'individu. Cette structure normalisatrice, comme le souligne Foucault, ne se limite pas aux institutions mais se retrouve à l'échelle urbaine : « Notre société n'est pas celle du spectacle mais de la surveillance, »³⁶ écrit-il. Dans notre poème en question, le narrateur se réveille, et, face à son ennui, ouvre la fenêtre et se penche sur le spectacle du boulevard. Alors que les cours intérieures dominent le Paris pré-haussmannien, les fenêtres des nouveaux bâtiments s'ouvrent sur la rue.³⁷ Des balcons et des fenêtres, les gens se divertissent en contemplant la vie des boulevards.³⁸ Du haut de sa fenêtre, le narrateur exerce une certaine surveillance: « La première personne que j'aperçus dans la rue » puis il donne des ordres : « je lui cria de monter » (28). Sa position de client lui donne un certain pouvoir qu'il exerce. Si l'on en croit Foucault, « nous ne sommes ni sur les gradins ni sur la scène mais dans la machine panoptique, investis par ses effets de pouvoir que nous reconduisons nous-mêmes puisque nous sommes en rouage. »³⁹ A la lumière de cette analyse, « Le Mauvais Vitrier » met en valeur cette société de surveillance pendant la Haussmannisation de Paris qui définit « les rapports du pouvoir

³⁶ Foucault, (1975, 207, 218).

³⁷ Rogers, Elizabeth Barlow. *Landscape Design: A Cultural and Architectural History*. First Edition edition. New York: Harry N. Abrams, (2001, 361).

³⁸ Rogers, (2001, 361).

³⁹ Foucault, (1975, 207, 218)

avec la vie quotidienne des hommes. »⁴⁰ Par conséquent, Baudelaire insère la modernité du nouveau Paris dans une nouvelle dynamique du spectacle de la rue qui offre au regard du consommateur normalisé la possibilité de circuler et d'exercer un certain pouvoir. Le narrateur se trouve intégré au système : dressé par ces forces commerciales, il exerce automatiquement une certaine surveillance et un certain pouvoir.

De haut de sa fenêtre, donc, le narrateur aperçoit le vitrier dont le cri « perçant, discordant » (120) pénètre son logement privé. Ce cri en quelque sorte l'attaque et offense son espace privé. Or, le logement privé est extrêmement valorisé par la culture bourgeoise. Le narrateur, normalisé par cette culture et assailli par ce cri, est « pris à l'égard de ce pauvre homme d'une haine aussi soudaine que *despotique* » (28, italiques ajoutées). Il se comporte donc en conséquence de manière autoritaire et souveraine envers cet usurpateur du domaine privé. Foucault soutient que « le succès du pouvoir disciplinaire tient sans doute à l'usage d'instruments simples : le regard hiérarchique, la sanction normalisatrice et leur combinaison dans une procédure qui lui est spécifique, l'examen. »⁴¹ Le poème prend alors une forme violente, où le narrateur emploie son pouvoir despotique pour exercer un contrôle et procède à examiner les vitres du vitrier : « Enfin il parut : j'*examinai* curieusement toutes ses vitres » (29, italiques ajoutées). Similairement à la surveillance du Panoptique et du dispositif disciplinaire exposés par Foucault, le vitrier est repéré, ses mouvements enregistrés et contrôlés par le narrateur, puis il subit un examen.

⁴⁰ Foucault, (1975, 207).

⁴¹ Foucault, (1975, 172).

DÉFENESTRATION

« L'examen combine les techniques de la hiérarchie qui surveille et celles de la sanction qui normalise. Il est un regard normalisateur, une surveillance qui permet de qualifier, de classer et de punir, »⁴² écrit Foucault. Comme on l'a vu préalablement, le vitrier échoue l'examen du narrateur quand la marchandise examinée ne forme pas une collection luxueuse exigée par le narrateur-inspecteur qui incarne les valeurs bourgeoises du consommateur. Lorsque le narrateur ne donne pas son approbation aux articles du vitrier, il le réprimande : « -Comment ? (...) Impudent que vous êtes ! » (29). Suite à cet échec, le vitrier est discipliné : lui et sa marchandise subissent une « défenestration. » Rappelons que la défenestration se réfère à l'action de jeter quelqu'un ou quelque chose du haut d'une fenêtre. Le terme a été formulé suite à un événement politique au Château de Prague en 1618 lors duquel des opposants balancèrent des conseillers du roi Mathias Ier par la fenêtre.⁴³ Le mot connote tout à la fois la suppression et la chute d'un adversaire (qui habituellement ne se plie pas aux idées politiques du groupe) mais aussi suggère l'éclatement d'une fenêtre. Après tout, pris au pied de la lettre et déconstitue, le mot, « dé-fenestration » se réfère à l'enlèvement d'une fenêtre.

Cette défenestration s'effectue de manière métaphorique en deux étapes dans « Le Mauvais Vitrier : » tout d'abord le rejet du vitrier puis celui des vitres. Suite à l'échec de

⁴² Foucault, (1975, 187).

⁴³ Douglas Harper (2001). « defenestration » *Online Etymological Dictionary*. <http://www.etymonline.com>.

l'examen de la marchandise, le narrateur se débarrasse du vitrier et le jette hors de chez lui : « Et je le poussai vivement vers l'escalier, où il trébucha » (29). Le vitrier est donc précipité violemment d'une hauteur élevée qui rappelle une défenestration du haut d'une tour, ce qui l'amène à perdre son équilibre. Puis, une fois dans la rue, le narrateur se saisit d'un pot de fleurs du balcon et laisse « tomber perpendiculairement [son] engin de guerre » (29). Ce pot produit « un choc le renversant » et achève de faire tomber figurativement et littéralement le vitrier qui se retrouve par terre et qui perd toute sa marchandise : la bombe de fleurs achève « de briser sous son dos toute sa pauvre fortune ambulatoire qui rendit le bruit éclatant d'un palais de cristal » (29). Tout au long du poème, le vitrier est seulement défini par sa profession. Sans ses vitres, cette fonction lui est retirée : c'est la chute du vitrier dans tous les sens du mot. Cette défenestration est aussi littérale : le narrateur se débarrasse de la marchandise, il enlève les fenêtres du vitrier en les faisant éclater.

Enfin, on pourrait voir dans le pot de fleurs une troisième défenestration : le narrateur lance de par le balcon le pot qui casse les vitres d'une fenêtre. Ces fleurs, comme les critiques⁴⁴ l'ont noté, font écho au recueil des *Fleurs du mal* qui met en relief une dualité où le mal peut être présent dans toute beauté. Or, si on revient aux fleurs du « Fou et la Vénus » et de « La Chambre double » où elles sont décrites dans ces deux poèmes comme étant à la fois dotées d'une langue muette et d'une vie fantasmagorique, on pourrait voir le rejet du pot de fleurs dans « Le Mauvais Vitrier » comme un

⁴⁴ Entre autre, Cheryl Krueger remarque: "Le narrateur de Baudelaire's prend à la lettre la notion des fleurs du mal en renversant le vitrier avec un pot de fleurs." Krueger, Cheryl. "Telling Stories in Baudelaire's Spleen de Paris." *Nineteenth-Century French Studies* 30.3-4 (2002): 286.

écoeurement des valeurs commerciales. Par conséquent, le narrateur semble adhérer encore une fois à une position double : il punit le vitrier de ne pas offrir des objets fétichisés mais en même temps, il détruit une marchandise, soit le pot de fleurs, du haut de sa « tour. »

Ainsi, donc, le narrateur joue un double rôle tout au long du poème: il est prisonnier et surveillant de son appartement haussmannien, et, au sens plus large, de cette ville moderne. A priori, il paraît ne pas adhérer aux valeurs bourgeoises en vivant de manière célibataire dans une petite chambre et non pas dans une maison familiale. Néanmoins, il semble avoir été dressé par ces forces de la société de consommation et il embrasse certaines valeurs commerciales de cette société : le narrateur répond à cette répression normative en y participant et en réprimant quelqu'un d'autre qui ne semble pas s'y conformer entièrement. Ceci conduit à une défenestration des marchandises avec un pot de fleurs qui bombarde les vitres en fracas. L'emploi du pot de fleur du haut de son balcon comme « engin de guerre » (29) renforce l'aspect de surveillance mutuelle d'un camp militaire où tout se voit, tout se punit, tout est vu. Le double rôle du narrateur fait écho au premier poème des *Fleurs du Mal* qui s'adresse au lecteur bourgeois « — Hypocrite lecteur, — mon semblable, — mon frère! » et par cette double fonction, dévoile une certaine hypocrisie. Dans cette préface, le poète admet : « Aux objets répugnants nous trouvons des appas; / Chaque jour vers l'Enfer nous descendons d'un pas » (15-16). Similairement, le narrateur du « Mauvais Vitrier, » normalisé par la force bourgeoise, est en quelque sorte piégé par les marchandises en souhaitant y trouver des agréments et une beauté. Leurré, il se dit devoir payer « l'éternité de la damnation » (29),

damné et condamné à obéir à ces forces sataniques bourgeoises. Cette damnation⁴⁵ fait écho aux « harmonies de l'enfer » (155) observés dans les maisons familiales du « Crépuscule du soir. » A la fin du poème, le narrateur, à la fois prisonnier et surveillant, à la fois pauvre et adhérant à certaines valeurs commerciales, se rend compte de sa culpabilité et de sa duplicité dans ce système normatif dans lequel il doit continuer sa subversion et sa surveillance sur le monde bourgeois.

En conclusion, même si le narrateur semble vivre à l'écart et se moquer du système, il en fait partie et y participe, malgré lui. Certes, en se prenant au vitrier, le narrateur semble cruel, mais il joue le jeu social auquel il appartient. A la lumière de notre analyse, « Le Mauvais Vitrier » se résumerait ainsi : c'est un poème où un client, dicté par les lois bourgeoises, punit un vendeur de n'offrir que des objets utiles sans qualité fantasmagoriques. C'est un jeu de pouvoir dans cette société de surveillance mutuelle, mais c'est aussi un jeu et une plaisanterie cruelle. Le narrateur se montre impitoyable à priori sans raison puis, après cette lecture approfondie, pour toutes les raisons de ce monde de consommation. La malice du narrateur permet de brosser une parodie du système et de mettre en relief sa propre hypocrisie : il vit en marge des valeurs bourgeoises mais reproche au vitrier de ne pas répondre à ces valeurs bourgeoises. Ainsi, lorsque le narrateur mentionne cette force exercée sur son corps, « à croire que des Démons malicieux se glissent en nous et nous font accomplir, à notre insu, leurs plus

⁴⁵ Sur la question de damnation, voir l'analyse d'Anthony Wall qui y voit une parodie du pari de Pascal lorsque Baudelaire écrit: « Mais qu'importe l'éternité de la damnation à qui a trouvé dans ne seconde l'infini de la jouissance. » Juxtaposant le pari de Pascal, il propose une lecture de « l'ironie diabolique du texte de Baudelaire comme une réplique espiègle à Pascal » sur sa thèse concernant le problème de diversion. Wall, Anthony. "Parody without Markers: Baudelaire's Le Mauvais Vitrier." *Essays on Parody*. Ed. Clive (ed.) Thomson. 103 pp. Toronto: Victoria Univ., (1986, 65).

absurdes volontés » (28), il est dominée par une force invisible. Cette force invisible est le système normatif, la dominance invisible du système qui le fait participer au système. Le poème se termine par : « Mais qu'importe l'éternité de la damnation à qui a trouvé dans une seconde *l'infini de la jouissance?* » (29, italiques ajoutées). L'infini de la jouissance universelle résonne avec la « jouissance universelle » des fleurs dans « Le Fou et la Vénus. » Comme les fleurs qui ne semblent qu'être le produit commercial d'une machine, le narrateur, en se comportant comme un automate, ressent un bonheur qui finalement remplit le vide de son désir. L'omniprésence de la damnation d'adhérer à ces valeurs commerciales s'oppose à la magnitude de la jouissance éprouvée en se souscrivant mécaniquement à cette force bourgeoise. En peignant la dualité de ce jeu, Baudelaire contribue à mettre en lumière ces changements sociaux au sein de la modernité à Paris, changements qui font partie d'un système despotique auquel le narrateur ne peut échapper.

TROIS

« Rêve parisien : » Un palais pour une Exposition universelle, un tableau pour un Salon et un living-room pour un bourgeois

Le « Mauvais Vitrier » se termine par le fracassement du « palais de cristal, » architecture symbolique de verres qui ne permet pas de « voir la vie en beau » (29). De nombreuses critiques ont vu dans cette métaphore une allusion au Palais de Cristal érigé lors de l'Exposition Universelle de 1851. Cette immense bâtisse de verre et de métal avait la particularité d'utiliser des imitations de verres teintés afin de recréer les effets de vitraux et présentait à l'intérieur une panoplie d'éléments préfabriqués et d'imitations d'art sous différentes formes. Edifice construit avec des matériaux modernes et exposant des produits industriels, le Palais de Cristal est devenu de ce fait symbole d'une architecture et d'une expérience de la modernité.¹

¹ De nombreuses critiques ont exploré le Palais de Cristal comme site de la modernité. Voir :

Benjamin, Walter. *The Arcades Project*. Trans. Howard Eiland and Kevin McLaughlin. 1st edition. Cambridge, Mass: Harvard University Press, (2000, 184).

Buzard, James, Joseph W. Childers, et Eileen Gillooly. *Victorian Prism: Refractions of the Crystal Palace*.

Un des critiques qui ont beaucoup commenté cette image du Palais de Cristal donnée dans « Le Mauvais Vitrier, » Francis Heck, met en parallèle « Les Projets d'un épilogue, » en particulier le vers « Tu m'a donné de la boue et j'en ai fait de l'or » (34) des *Fleurs du Mal* avec le « bruit éclatant d'un palais de cristal crevé par la foudre » (29) du « Mauvais Vitrier. » Selon Heck, dans les deux cas, le poète extrait une belle image de quelque chose de laid : dans « Le Mauvais Vitrier, » il distille une jolie description, celle du palais de cristal à partir des vitres désagréables.² Edward Kaplan déclare également que, puisque le vitrier ne peut pas embellir sa vie, le poète crée une beauté à travers une violence avec « le bruit éclatant d'un palais de cristal » où la beauté se produit avec une multitude de « résonnances allégoriques. »³ Par mon analyse de « Rêve parisien, » je vais plutôt montrer que le narrateur du « Mauvais Vitrier » fracasse ce « château de cristal » pour la raison même qu'il le trouve dépourvu de beauté et que Baudelaire, dans « Rêve parisien, » rebâtit un « palais infini » qui semble faire écho au Palais de Cristal mais qui répond cette fois-ci aux paramètres baudelairiens du Beau.

Baudelaire, fils d'un père artiste, s'est enquis tout au long de sa vie sur les valeurs dominantes de son temps : même si l'Exposition Universelle subséquente de 1855 lui a permis d'argumenter pour la relativité de la beauté dans son essai sur l'art de cette exposition, son intérêt pour l'art date au moins du *Salon de 1846* dans lequel il critique

University of Virginia Press, 2007, en particulier le chapitre de John Davis intitulé « The Great Exhibition and Modernization » (233–49).

² Heck, Francis, « 'Le Mauvais Vitrier': A Literary Transfiguration, » *Nineteenth Century French Studies*, 14, 3-4, Spring-Summer (1986, 262).

³ Kaplan, Edward K. *Baudelaire's Prose Poems: The Esthetic, The Ethical, and the Religious in The Parisian Prowler*. S.I.: University of Georgia Press, (2009, 45).

les peintures de Vernet du point de vue de l'esthétique, du style et du sujet choisi. Je vais démontrer dans ce qui suit que « Rêve parisien, » issu de la section des « Tableaux parisiens » des *Fleurs du Mal*, offre une réponse à la culture de son temps qui se déploie sur plusieurs niveaux en mettant en corrélation l'architectural, le pictural et le commercial. Baudelaire joue sur les différentes notions de salons et d'expositions et construit, dans ce poème, une architecture pour une exposition universelle, un tableau pour un Salon artistique et un intérieur pour un salon bourgeois. Cette réponse à la modernité est donc une construction mentale où plusieurs couches brossent un portrait du Paris de Baudelaire. Ces couches, comme l'épaisseur d'un vernis, composent un « tableau » parisien brillant. Or, si l'on en croit Baudelaire dans son poème « Les fenêtres, » le spectacle des plus intéressants est celui qui reste caché. Je vais donc montrer que d'une part, ce tableau émet une réponse en mille-feuille aux goûts de son temps, mais que d'autre part, le véritable spectacle se trouve au-delà de ce vernis étincelant.

UN NOUVEAU PALAIS DE CRISTAL POUR UNE EXPOSITION UNIVERSELLE

Alors que le Palais de Cristal de 1851 avait été construit par le paysagiste Joseph Paxton,⁴ Baudelaire se fait lui-même « architecte de [ses] féeries » (37) pour bâtir « un palais infini » (14). Ce nouveau bâtiment issu de l'imagination du poète reprend certains

⁴ Mathis, Charles-François (dir), *Le Monde britannique (1815-1931)*, CNED/SEDES, (2009, 93).

matériaux architecturaux de la construction originale de l'Exposition Universelle, soit le verre et le métal. Le palais de « Rêve parisien » est tout d'abord composé de « murailles de métal » (20) et métaphoriquement, certains de ces éléments sont comparés à des « rideaux de cristal » (18) et à un « rayon cristallisé » (44). En utilisant ces matériaux caractéristiques du Palais de Cristal, Baudelaire ferait un clin d'œil à cette construction moderne de l'Exposition Universelle.

Non seulement ce palais baudelairien se construit avec certains matériaux du bâtiment original, il reprend également certaines caractéristiques d'une Exposition Universelle. Dans sa critique de l'Exposition Universelle de 1855, Baudelaire souligne les buts de cet événement, soit entre autres « la comparaison des nations et de leurs produits respectifs »⁵ tout en mettant en relief un aspect de beauté universelle. Lorsqu'il commente la section des Beaux-Arts de l'Exposition de 1855, Baudelaire écrit :

que dirait un Winckelmann moderne (nous en sommes pleins, la nation en regorge, les paresseux en raffolent), que dirait-il en face d'un produit chinois, produit étrange, bizarre, contourné dans sa forme, intense par sa couleur, et quelquefois délicat jusqu'à l'évanouissement? Cependant *c'est un échantillon de la beauté universelle*; mais il faut, pour qu'il soit compris, que le critique, le spectateur opère en lui-même une transformation qui tient du mystère, et que, par un phénomène de la volonté agissant sur l'imagination, il apprenne de lui-même à participer au milieu qui a donné naissance à cette floraison insolite. Peu d'hommes ont,

⁵ Baudelaire, Charles. "Exposition Universelle 1855." *Œuvres Complètes de Charles Baudelaire*. II. Curiosités esthétiques. Michel Lévy frères, (1868, 212).

— au complet, — cette grâce divine du cosmopolitisme; mais tous peuvent l’acquérir à des degrés divers.⁶

Comme s’il s’agissait d’une Exposition Universelle, Baudelaire présente, dans son propre palais, des échantillons de produits hétéroclites appartenant à différents pays. En outre, son palais est composé d’un « Babel d’escaliers et d’arcades » (13). Le bâtiment semble donc ne pas reprendre la tour de Babel en entier, mais seulement un de ses éléments architecturaux, son escalier et ses arcades, comme s’il s’agissait d’un échantillon. Le reste de l’édifice semble également construit à partir d’échantillons de matériaux bricolés ensemble : « Du métal, du marbre et de l’eau » (12). De plus, la bâtisse étale une gamme d’échantillons provenant de diverses cultures tels que « des Ganges » (34) des Indes et des « naïades » (23) de la Grèce Antique. Ainsi, tout comme une Exposition Universelle qui, si l’on en croit Baudelaire dans sa critique, est « si variée dans ses éléments, si inquiétante par sa variété, si déroutante pour la pédagogie, »⁷ le palais de « Rêve parisien » offre un étalage d’objets hétéroclites provenant de divers pays. De ce poème se dégage une préoccupation additionnelle face aux produits étalés : alors que le narrateur du « Mauvais Vitrier » s’attend à voir une collection de produits luxueux, « Rêve parisien » dévoile un désir d’exhiber des échantillons divers derrière les « rideaux de cristal » (18) un peu comme s’il s’agissait des vitrines du bâtiment.

Tout comme la section des Beaux-Arts de l’Exposition Universelle qui, selon

⁶ Baudelaire. (1868, 213, italiques ajoutées).

⁷ Baudelaire, (1868, 218, italiques ajoutées).

Baudelaire, donne « un échantillon de la beauté universelle, »⁸ Baudelaire attache à sa construction un concept de l'universel. En premier lieu, il qualifie son installation de « palais infini » (14), donc d'un élément qui s'apparente à une dimension à grande échelle. Puis il reprend cet aspect cosmique lorsqu'il décrit un paysage qui s'étend librement à l'infini « Pendant des millions de lieues, /Vers les confins de l'univers » (27-26). En utilisant un champ lexical de l'universel, Baudelaire attribue une valeur plénière à sa construction laquelle rejoint celle de l'Exposition Universelle et expose les éléments qui, selon lui, sont essentiels à cette exhibition. Bien que l'Exposition Universelle se divise en quatre sections, soit les matières premières, les machines, les produits manufacturés, et les objets d'arts,⁹ Michel Rapoport et Sylvie Michel soulignent la prépondérance des produits industriels, notant que l'exposition visait à partager auprès des artisans et industriels les progrès technologiques les plus inédits.¹⁰ Contrairement au Palais de Cristal original dédié aux produits industriels préfabriqués, le palais baudelairien amalgame des éléments modernes tout en étalant des échantillons de plusieurs cultures et incorpore un aspect de grandeur universelle, nécessaire, selon le poète à offrir une expérience de beauté.

UN TABLEAU POUR UN SALON

⁸ Charles Baudelaire. (1868, 213).

⁹ Rapoport, Michel, Sylvie Aprile, et Collectif. *Le Monde britannique : 1815-(1914)-1931*. Neuilly: Atlande, (2010, 415).

¹⁰ Rapoport, Aprile, et Collectif. (2010, 416, italiques ajoutées).

Si le XIXe siècle témoigne d'une prolifération d'expositions (les Expositions Universelles sont tenues régulièrement dès 1851), Neil Harris note la multitude de nouveaux musées à la même époque. Dans les deux cas, il s'agit d'exhiber de nombreux objets pour la connaissance du public.¹¹ Je tiens à souligner un autre type d'exposition artistique dominant au XIXe siècle, soit les Salons. Certes, la pratique prend forme en France dès 1725, avec le Salon de peintures et de sculptures, nommé à l'époque « Grand Salon du Louvre »¹² et lie en une seule appellation un lieu et un événement : le Salon devient le terme utilisé pour qualifier le moment et l'endroit où les Académiciens présentent leurs œuvres. Or, à partir de 1831, le Salon devient une exposition régulière ouverte à tous les artistes vivants par un décret de l'Assemblée nationale et présentant plus d'un millier d'œuvres.¹³

Cet événement devient alors récurrent et voit la croissance du genre du Salon, qui se réfère à la critique artistique de l'exposition et qui permet à la foule de se repérer dans la masse de tableaux et d'objets d'arts présentés.¹⁴ C'est donc une exposition et un genre littéraire bien établis lorsque Baudelaire publie trois critiques des Salons en 1845 1846, et 1859. Loin de prétendre à une analyse de l'évolution des pensées esthétiques de Baudelaire, on mettra plutôt l'accent sur sa volonté de définir le beau et de commenter les œuvres d'art. Dans la préface du Salon de 1846, il affirme vouloir faire comprendre la

¹¹ Harris, Neil. *Cultural Excursions: Marketing Appetites and Cultural Tastes in Modern America*. University of Chicago Press, (1990, 58).

¹² Lobstein, Dominique. *Les Salons au xix^e siècle : Paris, capitale des arts*, Paris, La Martinière, (2006, 9).

¹³ Renouvier, Jules. *Histoire de l'art pendant la révolution*, Veuve J. Renouard, (1863, 9).

¹⁴ Renouvier, (1863, 9).

beauté à ses lecteurs : « Mais il faut que vous soyez aptes à sentir la beauté; »¹⁵ Or Baudelaire définit la beauté dans sa critique portant sur la section artistique de « L'Exposition Universelle 1855 » avec ces mots : « *Le beau est toujours bizarre*. Je ne veux pas dire qu'il soit volontairement, froidement bizarre, car dans ce cas il serait un monstre sorti des rails de la vie. »¹⁶ Je vais démontrer que « Rêve parisien » pourrait se lire non seulement comme un bâtiment construit comme une Exposition Universelle, mais également comme un tableau inspiré des critiques artistiques de Baudelaire qui constitue en quelque sorte une réponse à ses commentaires sur les Salons.

Le poème s'ouvre par la mention « de ce terrible paysage » (1) dont il se souvient d'avoir rêvé. Selon Aline Berge, la notion de paysage est polysémique car dès l'apparition du mot « paysage » dans les langues romanes, « le mot désigne à la fois une étendue de pays et sa représentation picturale ; et son évolution fait apparaître une ambiguïté constitutive entre le réel et l'imaginaire. »¹⁷ Le mot paysage épouse dans « Rêve parisien » les deux définitions qu'on lui attribue. Baudelaire se fait architecte paysagiste et peintre en se défaisant des conventions de son époque pour inventer un nouvel art paysager lorsqu'il écrit : « Et peintre fier de mon génie/Je savourais dans mon tableau/L'enivrante monotonie » (9-11). Son talent servirait donc à créer un rêve, un monde imaginaire qui endosse des qualités plastiques et esthétiques. En mentionnant un paysage qui offre « tout pour l'œil » (51), le poète se réfère principalement à l'aspect

¹⁵ Baudelaire, Charles. « Salon de 1846. » Litteratura.com

¹⁶ Baudelaire., Charles. « Exposition Universelle 1855. » *Œuvres Complètes de Charles Baudelaire*. II. Curiosités esthétiques. Michel Lévy frères, (1868, 216).

¹⁷ Bergé, Aline. *Paysage et modernité*. Ousia edition. Bruxelles: Editions Ousias, (2008, 8).

visuel de sa création. C'est donc un paysage à contempler d'autant plus qu'il en émane une richesse de couleurs :

Des nappes d'eau s'épanchaient, bleues

Entre des quais roses et verts

Pendant des millions de lieues (25-27)

Cette mise en relief de la lumière et d'une disposition spatiale des plans d'eau pourrait faire écho à une peinture. Déjà, dans le Salon de 1846, Baudelaire intitule une de ses sections « De la couleur » dans laquelle il discute des couleurs des peintures, en particulier de celles de Delacroix mais également de l'espace rendu par ces tableaux :

Supposons un bel espace de nature où tout verdoie, rougeioie, poudroie et chatoie en pleine liberté, où toutes choses, diversement colorées suivant leur constitution moléculaire, changées de seconde en seconde par le déplacement de l'ombre et de la lumière, et agitées par le travail intérieur du calorique, se trouvent en perpétuelle vibration, laquelle fait trembler les lignes et complète la loi du mouvement éternel et universel.¹⁸

Dans « Rêve parisien, » Baudelaire semble également rechercher une richesse de couleurs qui vont jusqu'à prendre des tons de supra couleurs : « Et tout, même la couleur noire/ Semblait fourbi, clair, irisé ; » (41-42). Cette hyper-couleur permet de mettre en relief les qualités spatiales du paysage qui se répand « Pendant des millions de lieues, /Vers les confins de l'univers ; » (27-28). En s'étendant jusqu'à l'infini, ces couleurs mettent en valeur la donne universelle du paysage ce qui rejoint les idées esthétiques sur

¹⁸ Baudelaire, Charles. "Salon de 1846." *Œuvres Complètes de Charles Baudelaire*. Volume : II. Curiosités esthétiques. Michel Lévy frères, (1868, 77).

les couleurs exposées dans le Salon de 1846 avec « la loi du mouvement éternel et universel. »

Ainsi donc, le premier vers de « Rêve parisien » fait référence à la fois à une étendue géographique et à une toile et renforce la transgression entre réel et imaginaire déjà présente dans la notion de paysage et celle du rêve. Le vers « De ce terrible paysage » (1) fait également écho au poème « Paysage, » le premier poème de la section « Tableaux parisiens » *des Fleurs du Mal* dans lequel Baudelaire joue encore une fois entre imagination et réalité. Dans ce poème, le poète, perché au dernier étage d'un appartement et accoudé à sa fenêtre, s'imprègne du paysage parisien :

Les deux mains au menton, du haut de ma mansarde,
Je verrai l'atelier qui chante et qui bavarde;
Les tuyaux, les clochers, ces mâts de la cité,
Et les grands ciels qui font rêver d'éternité. (5-8)

Dans cette strophe, le poète scrute les divers éléments de la ville tels que « l'atelier » (6), « les tuyaux, » (7) et « les clochers » (7) ce qui lui permet de saisir une vue de Paris qui s'étend sur « les grands ciels » (8). Après avoir observé et absorbé ces divers fragments urbains pendant diverses saisons, il procède alors, une fois l'hiver arrivé, à s'enfermer chez lui :

Je verrai les printemps, les étés, les automnes;
Et quand viendra l'hiver aux neiges monotones,
Je fermerai partout portières et volets
Pour bâtir dans la nuit mes féeriques palais. (13-16)

La saison hivernale venue, il procède en quelque sorte à une hibernation : après avoir absorbé Paris, il reste chez lui pour, semble-t-il, digérer la ville et pour construire alors ses propres « féériques palais. » Le poème « Paysage » se lit donc comme le prélude de « Rêve parisien » où le poète, lors d'un sommeil hivernal, édifie un monde onirique inspiré de ce qu'il a vu dans son état d'éveil.

Tout comme « Paysage, » « Rêve parisien » indique dès le début par le titre du poème une magie suggestive contenant à la fois le monde réel par la mention de « parisien » et le monde onirique de l'artiste comme le suggère le mot « rêve. » Le poète ici se fait à nouveau « architecte de [ses] féeries » (37). Baudelaire tient à cœur cette dimension de l'imaginaire comme le témoigne déjà *Le Salon de 1859* dans lequel il combat une peinture réaliste:

Si tel assemblage d'arbres, de montagnes, d'eaux et de maisons, que nous appelons un paysage, est beau, ce n'est pas par lui-même, mais par moi, par ma grâce propre, par l'idée ou le sentiment que j'y attache. (...)

J'avouerai, avec tout le monde, que l'école moderne des paysagistes est singulièrement forte et habile ; mais dans ce triomphe et cette prédominance d'un genre inférieur, dans ce culte niais de la nature, non épurée, non expliquée par l'imagination, je vois un signe évident d'abaissement général (...) Je désire être ramené vers les dioramas dont la magie brutale et énorme sait m'imposer une utile illusion. Je préfère contempler quelques décors de théâtre, où je trouve artistement exprimés

et tragiquement concentrés mes rêves les plus chers.¹⁹

Selon Baudelaire, la peinture réaliste se trouve incapable d'exprimer ce qui fait l'essence même de l'art moderne et du paysage : un échange entre l'intérieur et l'extérieur. Dans cette optique, le paysage est à la fois un art et une pensée subjective, idée qu'il illustre dans « Rêve parisien. »

Les critiques artistiques de Baudelaire se culminent dans son recueil d'essais célèbre *Le Peintre de la vie moderne*, publié après l'écriture des trois Salons, en 1863. Baudelaire dédie « Rêve parisien » à Constantin Guys, dessinateur et chroniqueur qu'il admire dans *Le Peintre de la vie moderne* et qu'il décrit ainsi :

ce solitaire doué d'une imagination active, toujours voyageant à travers *le grand désert d'hommes*, a un but plus élevé que celui d'un pur flâneur, un but plus général, autre que le plaisir fugitif de la circonstance. Il cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la *modernité*;²⁰

Cette vie moderne suscite chez Baudelaire autant d'aversion que de fascination : il avance cependant que l'art doit s'inspirer de la réalité de son époque en définissant la modernité comme « le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. »²¹ Cette célèbre définition baudelairienne fait compte d'une modernité artistique qui amalgame ces deux composantes, le transitoire et l'éternel,

¹⁹ Baudelaire, Charles. *Charles Baudelaire : Oeuvres complètes et annexes – 54 titres (Nouvelle édition enrichie)*. Arvensa éditions, (2014, 748).

²⁰ Baudelaire, Charles. *Le Peintre de la vie moderne*. Paris: Fayard/Mille et une nuits, (2010, 26).

²¹ Baudelaire, (2010, 27).

nécessaires pour la création du Beau : « Il s'agit de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire. »²²

Peintre de la vie moderne, Baudelaire combine dans « Rêve parisien » des aspects fugitifs qu'il mêle à des aspects d'éternité. Le poème véhicule un imaginaire urbain et présente deux dimensions : une dimension du passé qui renvoie à l'image de villes sacrées hantées par le souvenir de Babel, et une couche temporelle ambiguë, celle des arcades : « Babel d'escaliers et d'arcades, / C'était un palais infini » (v.13-14). Le poète associe le cristal et le métal à cette construction. Ces matériaux modernes de verre et de métal utilisés pour former l'architecture des arcades évoquent les passages couverts du Paris du XIXe siècles, paradis des acheteurs avisés modernes et structure ancienne remontant à l'Empire romain. Cette symbiose d'éléments historiques et modernes crée un « tableau » et le palais devient un espace représentatif de la modernité qui incorpore des éléments de l'éphémère et de l'éternel.

A cette dimension de fugacité et d'éternité, Baudelaire ajoute une variété de fragments historiques, géographiques, et matériel de construction : urnes, Ganges, métal, marbre... Baudelaire, prend donc des éléments de l'exotisme, du passé, et de la modernité de la ville pour construire une nouvelle structure faite de superpositions et de moments temporels différents ce qui résulte en « ces mouvantes merveilles » (49). « Rêve parisien » devient donc un palimpseste qui contient des signes mêlés du passé et du présent et qui édifie un bâtiment. Cette construction implique un jeu délicat entre les expériences vécues et l'imaginaire. Baudelaire absorbe donc la ville moderne pour créer

²² Baudelaire, (2010, 27).

une nouvelle ville dans laquelle le temps et l'espace transgressent des frontières habituellement imposées. Ainsi Baudelaire tire « l'éternel du transitoire » et incorpore des éléments historiques à des éléments contemporains. Le paysage, doté de qualités à la fois antiques et modernes, occidentales et orientales, se lie à une expérience universelle et intemporelle. En appliquant ses théories artistiques de l'art moderne à ce paysage, Baudelaire forme un tableau pour un Salon digne de ses critiques favorables.

LA QUESTION DE GOÛT

Les critiques artistiques de Baudelaire se lient à la notion de bon goût dans la mesure où celui-ci s'enquière de ce qui est beau et souhaite rectifier le goût du public en ce qui concerne l'art. Dans *Le Peintre de la vie moderne*, il écrit :

Par bonheur se présentent de temps en temps des *redresseurs de torts*, des critiques, des amateurs, des curieux qui affirment que tout n'est pas dans Raphaël, que tout n'est pas dans Racine (...) et, enfin, que pour tant aimer la beauté générale, qui est exprimée par les poètes et les artistes classiques, on n'en a pas moins tort de négliger la beauté particulière, la beauté de circonstance et le trait de mœurs.²³

La manière dont Baudelaire juge le goût de ses contemporains transparait dans ces critiques artistiques. Or la question de goût est un thème récurrent à cette époque avec la prolifération des Salons. On se rappellera des caricatures de 1864 illustrés par Daumier

²³ Baudelaire, Charles. *Le Peintre de la vie moderne*. Paris: Calmann Lévy, (1885, 52, italiques ajoutées).

dans lesquelles le public mange et festoie autour des restaurants et des tables installés dans la galerie d'art, suggérant ainsi un mauvais goût, avec d'une part le manque d'intérêt pour l'art présenté, et d'autre part le manque de qualité des œuvres montrées au Salon.²⁴ Baudelaire, à travers ses critiques de l'Exposition universelle de 1855 et des Salons, traite de ce phénomène élu­sif de la question de « bon goût » et tente d'influencer le goût du public : « Le goût exclusif du Vrai (si noble quand il est limité à ses véritables applications) opprime ici et étouffe le goût du Beau, »²⁵ écrit-il dans le *Salon de 1859*. A travers « Le Mauvais Vitrier, » en brisant de manière symbolique le Palais de Cristal, Baudelaire soulève à nouveau la question du goût public en critiquant obliquement ce bâtiment célébré lors de l'Exposition Universelle.

Cependant les critiques suggèrent un lien entre la notion de bon goût et la culture de consommation. Certes, Platon et Kant s'intéressent à la quête de l'essence de la beauté du point de vue de la philosophie, mais la question du goût a été étudiée depuis dans le contexte social du XIXe siècle. Entre autres, Bourdieu prend en compte les changements culturels depuis la révolution industrielle, et refuse de voir l'esthétique comme un élément pur mais comme un goût imposé de la classe dominante. Dans son célèbre ouvrage *La Distinction : Critique sociale du jugement*,²⁶ Bourdieu soutient que le goût

²⁴ Guillot, Catherine. « Esthétique du grotesque et genres en opposition dans les illustrations françaises de la première moitié du XVIIe siècle et les caricatures de Daumier. » *Grotesque et spatialité dans les arts du spectacle et de l'image en Europe (XVIIe-XXIe siècles)*. Bern, Switzerland: Peter Lang, (2012, 81-96).

²⁵ Baudelaire, Charles. *Curiosités esthétiques*. Salon de 1859, http://fr.wikisource.org/wiki/Salon_de_1859

²⁶ La traduction en Anglais incorpore mieux cette question de goût avec le titre *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*

des individus reflète leur position sociale tout en servant à amasser des gains financiers et des capitaux culturels et à gravir d'échelons sociaux.²⁷ Antoine Hennion, dans son article « Those Things That Hold Us Together: Taste and Sociology, » affirme également que les goûts et la consommation sont liés puisque le goût influence l'achat de certaines marchandises. Il rajoute que le goût a changé avec l'arrivée de l'industrialisation : alors qu'avant, les aristocrates consommaient et imposaient les standards esthétiques, avec la modernité, les marchandises sont plus abordables.²⁸ David Grant McCracken, dans *Culture and Consumption: New Approaches to the Symbolic Character of Consumer Goods and Activities*, rajoute qu'avec la production de marchandises à grande échelle, le public a le choix entre différents produits, ce qui a contribué à la notion de la définition du bon goût.²⁹ Par conséquent, nous verrons que la question de goût débattue par Baudelaire est liée à la culture de consommation émergente à son époque.

Baudelaire, dans sa dédicace du Salon 1846 écrit : « Bourgeois, vous avez — roi, législateur ou négociant, — institué des collections, des musées, des galeries. Quelques-unes de celles qui n'étaient ouvertes il y a seize ans qu'aux accapareurs ont élargi leurs portes pour la multitude. »³⁰ Dans cette dédicace, Baudelaire met en relief l'émergence des expositions dans la société bourgeoise. Ceci rejoint les pensées de Russel Belk qui

²⁷ Bourdieu, Pierre. *La Distinction : Critique sociale du jugement*. Paris: Les Editions de Minuit, 1979.

²⁸ Hennion, Antoine. « Those Things That Hold Us Together: Taste and Sociology. » *Cultural Sociology*, Vol. 1, No. 1, 97-114. London: Sage, 2007.

²⁹ McCracken, Grant David. *Culture and Consumption: New Approaches to the Symbolic Character of Consumer Goods and Activities*. Indiana University Press, (1990).

³⁰ Baudelaire, Charles. *Œuvres Complètes de Charles Baudelaire*. II. Curiosités esthétiques. Michel Lévy frères, (1868, 79).

montre comment la société de consommation a précipité l'accroissement de collections institutionnelles durant la même période. Selon Belk, le XIXe siècle a vu la plus grande prolifération de création de musées comme nous avons déjà vu: « Quand les individus dans une société de consommation ont assez de richesse et de temps libre, ils sont enclins à collectionner des marchandises de luxe. Ceci semble aussi être vrai pour les villes, les états, et les pays. »³¹ Ainsi donc, dans une société de consommation, les villes vont accumuler des collections et des bibelots d'arts dans leurs musées et dans leurs expositions. Par conséquent, l'effervescence des Salons et les milliers de tableaux exposés pourraient être liés au développement d'une culture de consommation. Je vais démontrer dans ce qui suit comment le monde de « Rêve parisien » est bien un univers bourgeois où se font ressentir les effets de cette société de consommation et les goûts de cette époque. Ce qui est fascinant dans ce poème, c'est l'habileté de Baudelaire à lier causes et effets et à nouer cette culture de consommation et cette effervescence de tableaux dans un seul poème.

UN SALON COMME UN INTÉRIEUR BOURGEOIS

Le tableau décrit dans « Rêve parisien, » qui s'appuie sur les critiques artistiques de Baudelaire, évoque une œuvre conçue pour un Salon. Je vais montrer que, contrairement aux Salons originaux qui avaient lieu dans le Palais du Louvre, le Salon évoqué dans le poème a lieu dans un intérieur qui rappelle étrangement un salon bourgeois. Alors que le

³¹ Belk, Russell. *Collecting in a Consumer Society*. London ; New York: Routledge, (1995, 104).

Salon original visait l'aristocratie de la cour royale, les Salons au XIXe siècle attirent de nombreux bourgeois, à tel point que Baudelaire dédie (ironiquement) sa critique du Salon de 1846 « Aux bourgeois, » affirmant : « Vous êtes la majorité, — nombre et intelligence ; — donc vous êtes la force. »³² Cette force bourgeoise va influencer les valeurs artistiques des expositions. Comme Michael Ames le soutient : « Ainsi, graduellement, le public, ou plus correctement, les classes éduquées, ont commencé à croire qu'elles avaient le droit de s'attendre à ce que la collection des expositions présenteraient et interpréteraient le monde d'une manière conforme aux valeurs qu'elles croyaient bonnes, avec les représentations collectives qu'elles pensaient être appropriées, et avec le point de vue de la réalité sociale qu'elles croyaient vraie. »³³ Dans « Rêve parisien, » Baudelaire met en scène un tableau conçu pour un Salon artistique tout en brossant le portrait d'un salon résidentiel bourgeois issu des valeurs de cette société de consommation dominante.

Tout d'abord, la structure de « Rêve parisien » suit la même structure que le poème en prose « La Chambre double. » Rappelons que « La Chambre double » juxtapose une chambre luxueuse imaginaire à la chambre du taudis du narrateur et se termine par la chute du poème où le narrateur se réveille dans sa mansarde. Similairement, « Rêve parisien » accole le « palais infini » somptueux de ses songes au galetas du poète et s'achève par le réveil brusque du narrateur qui se retrouve à nouveau dans sa chambre

³² Baudelaire, Charles. *Œuvres Complètes de Charles Baudelaire*. II. *Curiosités esthétiques*. Michel Lévy frères, (1868, 77).

³³ Ames, Michael M. *Cannibal Tours and Glass Boxes: The Anthropology of Museums*. UBC Press, (2007, 21).

sous les combles : les coups « de la pendule aux accents funèbres » le font retomber dans la réalité.

Si ces deux poèmes suivent une structure similaire, les deux endroits rêvés sont dotés d'attributs physiques et de valeurs analogues. Tout comme la chambre luxueuse de « La chambre double, » le paysage de « Rêve parisien » emprunte un champ lexical de l'intérieur qui, on verra, évoque un logement domestique. Tout d'abord, Baudelaire mentionne des éléments architecturaux qu'on trouverait à l'intérieur du bâtiment : « Babel d'escaliers » (13) se réfère non pas à *la tour* de Babel elle-même, mais à un élément, les marches, qu'on trouverait à l'intérieur de la tour. D'ailleurs, pas une seule fois le poète ne mentionne une architecture qui porte sur l'extérieur de la bâtisse, tels qu'un toit, une cheminée ou un balcon. L'absence de végétation naturelle renforce cette impression d'un lieu intérieur: « J'avais banni de ces spectacles/le végétal irrégulier » (7-8). Baudelaire peint à nouveau cette construction artificielle avec le vers : « Non d'arbres, mais de colonnades » (21) où il substitue la nature par des objets qui soutiennent un bâtiment. On reviendra sur cette absence de nature mais pour l'instant, notons la prédominance d'éléments architecturaux. En premier lieu, les chutes sont comparées à des étoffes : « Et des cataractes pesantes/Comme des rideaux de cristal » (17-18) puis en deuxième lieu, les étendues d'eau deviennent métaphoriquement « d'immenses glaces » (31). De plus, les éléments architecturaux, comme les rideaux, qui normalement séparent l'extérieur de l'intérieur, ne délimitent plus ces deux espaces et cette séparation claire entre intérieur et extérieur a été estompée : la nature prend la forme d'un décor intérieur et tout est artificiel dans cet espace qui mêle l'intérieur et l'extérieur. Par

conséquent, le décor de « Rêve parisien » suggère un lieu artificiel et intérieur, intériorité accentuée par la chute du poème qui établit un contraste entre la chambre privée du poète et l'intérieur domestique du « palais infini. »

Il s'agit aussi d'un espace intérieur dans un autre sens psychologique puisque c'est un espace de rêve, produit du « génie » (9) du poète. La valeur du rêve offre une fenêtre sur les pensées fantasmagoriques du narrateur: « Le sommeil est plein de miracles! » (5). Ce qui est produit par l'imagination du poète est un monde qui regorge de richesses matérielles où des rivières imaginaires « [v]ersaient le trésor de leurs urnes/ Dans des gouffres de diamant » (35-36). Avec le mot « diamant » de « Rêve parisien, » Baudelaire utilise un vocabulaire étrangement similaire à celui utilisé pour décrire la chambre opulente de « La chambre double : » la richesse s'étale dans le logement avec « des pierres inouïes » (29), « un tunnel de pierreries » (39), éléments qui décèlent de fortes valeurs commerciales. Ces choses produisent un plaisir chez le narrateur : « Je savourais dans mon tableau/ L'enivrante monotonie / Du métal, du marbre et de l'eau » (10-12, italiques ajoutées). Comme s'il dégustait un aliment, le poète apprécie donc, en quelque sorte « la saveur » des matériaux : il attribue à ces éléments une exaltation des sens, un plaisir causé par ces objets. La synesthésie du goût pour la vue et pour le toucher fait écho aux actions qui brouillent les frontières, celles entre les sens et celles entre intérieur et extérieur. Tout comme la chambre luxueuse imaginaire de « La chambre double, » le logement de « Rêve parisien » s'imprègne de valeurs commerciales qui créent une réjouissance.

Les humains sont absents dans cet espace alors que les objets, qui débordent de

toute part, dominant cette habitation et agissent: « Des Ganges, dans le firmament, /Versaient le trésor de leurs urnes » (34-35). De plus, tout comme « La chambre double » où règne une « Idole, la souveraine des rêves, » « Rêve parisien » met en scène un objet de désir, cette fois-ci par une référence mythologique : des « gigantesques naïades/ Comme des femmes, se miraient » (23-24). Les naïades, qui, selon les mythes grecs, étaient des nymphes aquatiques se faisant passer pour les filles de Zeus, étaient l'objet d'un culte particulier. Dans le poème, leur grandeur colossale suggère qu'il s'agit de statues, gigantisme qui fait écho à la statue énorme du « Fou et la Vénus. » Ici, les statues, par l'association mythologique grecque, prennent la forme d'idoles, de statues fétiches.

Etrangement, ces naïades/idoles semblent obsédées par leurs images et contemplent leurs réflexions pendant une certaine période de temps comme l'indique l'emploi de l'imparfait de « se miraient » (24). Ces statues étranges de Baudelaire ne sont préoccupées que par leurs images et excluent la nécessité d'humains pour être vénérées : ces objets fétiches, comme Narcisse épris de sa propre réflexion, s'adorent, se dévouent à eux-mêmes, se fétichisent eux-mêmes. La métaphore des eaux en miroirs donnée par les vers « immenses glaces éblouies/ Par tout ce qu'elles reflétaient ! » (31-32) amène un effet d'hypertrophie et une personnification : les miroirs sont eux-mêmes aveuglés par leurs réflexions d'objets brillants. Ces miroirs permettent la création d'un paysage hors-cadre qui s'étend « Pendant des millions de lieues, / Vers les confins de l'univers » (27-28) et qui donne l'impression d'infini et de grandeur.

Cet étalage de richesses qui s'épand à l'infini grâce aux miroirs fait écho au salon des Dambreuse que nous avons examiné préalablement dans *L'Éducation sentimentale*.

Ce salon dans lequel les Dambreuse reçoivent leurs invités est tapissé de miroirs qui répètent indéfiniment des objets brillants, que ce soit « les galons d'or » des valets, les couverts « en vermeil, » ou les « cristaux à facette » (239). Alors que les miroirs sont habituellement là pour que les individus puissent voir leurs réflexions, les personnes ont été remplacées par les objets, et semblent plus importants. Chez les Dambreuse, le stade de miroir de Lacan pourrait être reformulé ainsi : « Je ne me vois pas comme autre, ou comme une entité entière mais comme un accessoire aux objets qui m'entourent, comme une personne au milieu d'objets que j'ai collectionnés. » Par contre, dans « Rêve parisien, » le stade de miroir est dissous et s'énoncerait de cette manière : « Je ne vois plus ma réflexion parce que les objets prennent toute la place dans le miroir. »

L'éclat des objets dans le salon des Dambreuse suggère un luxe qui conduit les visiteurs à respecter leurs hôtes. Similairement, le salon de Baudelaire, avec « l'or mat » (16) et les choses éblouissantes, émet les valeurs commerciales de l'époque : cette collection de curiosités célèbre l'abondance d'objets brillants et se concentre sur une culture matérielle d'objets idolâtrés qui ravit le narrateur. Dans cette optique, « Rêve parisien » fait hommage aux Salons artistiques de l'époque mais également aux salons bourgeois : produits de la société de consommation, les objets étalés réitèrent les valeurs esthétiques de Baudelaire mais également les valeurs commerciales de l'époque. Car s'il y a prolifération de Salons au XIXe siècle, les salons résidentiels bourgeois se multiplient également. Jürgen Habermas, dans son livre, *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, soutient que « la

privatisation de la vie peut s'observer dans l'évolution du style architectural, »³⁴ et que le salon devient la salle la plus importante dans la maison bourgeoise.³⁵ Lucy Worsley, dans *If Walls Could Talk: An Intimate History of the Home*, soutient que le salon en tant que pièce s'est développé une fois que les individus ont eu assez de temps libre et d'argent.³⁶ Ainsi donc, en quelque sorte, le salon devient le lieu de la maison où on montre sa réussite sociale, et où on accumule des bibelots pour les montrer aux invités. Les curiosités ramassées dans « Rêve parisien » pourraient jouer le même rôle : le narrateur étale un luxe qui provient de divers coins du monde et qui pourrait donner une stature importante et montrer le « bon goût. » Ce Salon de la peinture se dédouble d'un salon bourgeois: dans les deux cas, on présente des objets comme symbole de réussite et de bon goût.

UNE EXPOSITION AVEUGLANTE

« Rêve parisien » se compose donc de plusieurs rêves superposés : une vision qui

³⁴ Habermas, Jürgen. *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, (1989, 44).

Cameron Duncan, dans son article clé « The Museum, a Temple or the Forum, » affirme que l'étalage d'objets dans un living-room fait la déclaration suivante: « Regardez à quel point je suis riche. Regardez comment je suis entouré de jolies choses. Regardez comment j'ai bon goût, comment je suis civilisé et cultivé. » La collection pourrait également dire: « Oh! Je suis un homme du monde qui a tant voyagé. Regardez tous les endroits où je suis allé. Regardez toutes les choses mystérieuses que j'ai ramenées de mes aventures! » Duncan F. Cameron D. "The Museum, a Temple or the Forum." *Curator: The Museum Journal* 14.1 (1971, 15). Cité par Belk, Russell. *Collecting in a Consumer Society*. London ; New York: Routledge, (1995, 90).

³⁵ Habermas, (1989, 44).

³⁶ Worsley, Lucy. *If Walls Could Talk: An Intimate History of the Home*. Bloomsbury Publishing, (2012)

contient des éléments d'une Exposition Universelle, une conception d'un tableau pour un Salon et une image d'un living-room luxueux. Ce monde imaginé est caractérisé par une profusion de lumière et de couleurs, une fête sensuelle pour les yeux. Cette brillance appartient à trois couches d'expositions. Si le palais composé « d'arcades » (13), de « cristal » (18), de « glaces » (42) et « de métal » (20) par leurs éléments modernes du verre et du métal évoqueraient l'Exposition Universelle, les couleurs brillantes rappelleraient la peinture des Salons, tandis que les « immenses glaces éblouies » (31) s'associeraient à un living-room bourgeois. Ces trois couches brillantes forment « une image » (3) qui « ravit » (4) le narrateur. Or ce rêve pictural offre un spectacle si aveuglant qu'il est difficile à regarder :

Et des cataractes pesantes,
Comme des rideaux de cristal
Se suspendaient, éblouissantes,
À des murailles de métal. (17-20)

Ces cataractes éclatantes produisent des « rideaux de cristal » et créent donc, métaphoriquement, des éléments habituellement utilisés pour voiler et dissimuler l'ouverture d'une fenêtre. Cette opacité est renforcée par le mot « cataracte » qui pourrait se référer à une chute d'eau importante, mais également à un terme médical, définition datant de 1535³⁷, et signifiant « une opacité progressive du cristallin provoquant la cécité ou une vision affaiblie. »³⁸ Cet aveuglement reprend l'idée de l'éblouissement créée par les

³⁷ Centre Nationale de Ressources Textuelles et Lexicales. <http://www.cnrtl.fr>

³⁸ Boutamina, Nas E. *Les Fondateurs de la médecine*. Paris: Books on Demand Editions, (2011, 56).

cataractes. Dans les deux sens du mot, cette cataracte affecte la vision par un voile qui s'abat sur l'œil. On pourrait tenter de voir ce que ce voile de cristal éblouissant cache. Si l'on se rappelle le poème « Les fenêtres, » selon Baudelaire, « ce qu'on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui se passe derrière une vitre » (193). Le poète suggère que ce qui reste caché est plus intéressant que toute exposition en plein jour. Le spectacle éblouissant de « Rêve parisien » formé par la mille-feuille d'expositions pourrait bien dissimuler quelque chose qui vaut la peine d'être regardé et on se doit d'examiner ce qui se cache derrière le vernis brillant de cette image. Le narrateur se positionne comme l'unique témoin de « ces spectacles » (7) comme le suggère « De ce terrible paysage/ Tel que jamais mortel n'en vit » (1-2). A la fin du poème, le narrateur se réveille, « en ouvrant [ses] yeux pleins de flamme » (53) ce qui porte à croire à nouveau qu'il a été aveuglé par la brillance. A l'opposé du reste des humains, il a vu ce paysage, et il aurait peut-être aperçu quelque chose d'autre dans cette brillance. Un point de départ pour déceler ce qu'il a réellement observé serait d'examiner la manière dont il interagit avec cet environnement.

COMMENT LE NARRATEUR INTERRAGIT-IL AVEC CE PAYSAGE MODERNE?

Lors de leur analyse de l'Exposition Universelle de 1851, Michel Rapoport et Sylvie Aprile soulignent la célébration des progrès technologiques les plus inédits, notant

que cette vénération pour l'essor est « l'un des aspects essentiels de [ce type] d'exposition, où la machine est quasi *divinisée*. »³⁹ Je vais montrer que si l'Exposition Universelle vénère des machines déifiées, Baudelaire suggère que l'homme, dans cette adoration pour les choses, a éliminé toutes sources de vie et occuperait peut-être lui-même la place de Dieu.

Tout d'abord, le narrateur de « Rêve parisien » domine ce paysage moderne :

Architecte de mes féeries
Je faisais, à ma volonté,
Sous un tunnel de pierreries
Passer un océan dompté (37-40)

Comme le note Jean-Claude Susini, il y a « appropriation des forces de la physis »⁴⁰ mais je souhaite mettre en relief le mot « dompté : » il asservit les forces de la nature en imposant une fonction de normalisation de discipline en les domptant, discipline reprise par le « végétal irrégulier » (8), donc non rectiligne et conforme, « banni » (7), en conséquence exclu et en quelque sorte puni, de son domaine. Maître de ce paysage, il détient le plein pouvoir de ce monde auquel il a donné vie :

Nul astre d'ailleurs, nuls vestiges
De soleil, même au bas du ciel,
Pour illuminer ces prodiges,
Qui brillaient d'un feu personnel! (46-48).

³⁹ Rapoport, Michel, Sylvie Aprile, et Collectif. (2010, 416, italiques ajoutées).

⁴⁰ Susini, Jean-Claude. “‘Rêve parisien’ de Baudelaire: vaporisation, concentration et règlements de comptes.” *Nineteenth-Century French Studies* 26.3-4 (1998): 346–367.

Cette œuvre est le résultat d'une création du poète et c'est un paysage esthétiquement brillant tout en étant le brillant produit de son « génie » : le poète éclaire ce monde qui n'a pas besoin alors d'aucune autre source de lumière. En tant que créateur de cet univers, le narrateur semble jouer le rôle de Dieu.

Pareillement, l'escalier de Babel suggère que le narrateur ait remplacé Dieu. Selon le mythe biblique, suite au Déluge, les survivants tentent de construire la tour de Babel pour atteindre le ciel. Dieu interrompt le projet, brouille leur langage, jusqu'alors unique, en plusieurs langues et disperse les hommes un peu partout sur la Terre. Ce mythe a inspiré de nombreuses interprétions. Entre autres, Mary Balmary y voit la tentative de la construction de la Tour de Babel comme une rétorsion des hommes envers Dieu et une illusion de la toute-puissance des hommes: l'homme arrivé au sommet de la tour aurait pu se prendre pour Dieu.⁴¹ Contrairement au mythe originel, l'architecte de « Rêve parisien » a complété l'escalier de Babel et a construit son « palais infini. » Cette réussite lui donne le plein pouvoir et lui permet de jouer le rôle d'un dieu. Un seul architecte a été nécessaire à l'édification de l'escalier. Par ce symbolisme, Baudelaire assume le plein contrôle du monde qu'il a créé et suggère une création individuelle et non collective. La légende de la tour de Babel prend donc un nouveau tournant : Baudelaire reformule l'énigmatique récit biblique et offre une nouvelle version moderne d'un mythe ancien. Par cette réinterprétation du mythe, il suggère avoir pris la place de Dieu.

Dans la société moderne, l'industrialisation a entraîné une fragmentation culturelle et sociale qui fait que la religion est moins pertinente à un niveau social et

⁴¹ Balmary, Marie. *Le Sacrifice interdit : Freud et la Bible*. Paris: Le Livre de Poche, 1995.

individuel.⁴² Nietzsche examine les conséquences de la perte de la croyance religieuse dans cette citation connue où il commente « la mort » de Dieu :

Dieu est mort ! Dieu reste mort ! Et c'est nous qui l'avons tué ! (...) La grandeur de cet acte n'est-elle pas trop grande pour nous ? Ne sommes-nous pas forcés de *devenir nous-mêmes des dieux* simplement ne fût-ce que pour paraître dignes d'eux ?⁴³

Baudelaire semble avoir devancé les observations de Nietzsche en se faisant Dieu et en créant son propre monde où s'imbriquent les nouvelles valeurs de cette société de consommation. Cet univers semble toutefois dépourvu de signe de vie. Non seulement n'y a-t-il aucun humain peuple dans ce paysage, le narrateur en exclut également la nature : « Non d'arbres, mais de colonnades/ Les étangs dormants s'entouraient ... » (21-22). Ce vers fait allusion à la nature architecturale mentionnée dans le poème « Correspondances : » « La Nature est un temple où de vivants piliers/ Laisserent parfois sortir de confuses paroles; » (1-2). Alors que dans « Correspondances, » la Nature s'imprègne de mysticisme et communique par un langage, les « étangs dormant » (22) de « Rêve parisien, » sans nature, restent dans un état de sommeil inconscient. Ce manque de communication contraste avec le langage de la Nature. Dans ce monde dépourvu de paroles, Baudelaire nous révèle la vérité de cette modernité :

Et sur ces mouvantes merveilles

Planait (terrible nouveauté !

⁴² Bruce, Steve. *God Is Dead: Secularization in the West*. Oxford [etc.]: Blackwell, (2002,2).

⁴³ Nietzsche, Friedrich Wilhelm, et Mazzino Montinari. *Le Gai savoir: fragments posthumes (été 1881-été 1882)*. Paris: Gallimard, (1982, 125, italiques ajoutées).

Tout pour l'œil, rien pour les oreilles !)

Un silence d'éternité. (49-52)

Dans son analyse, Jean-Claude Susini, souligne également cette « terrible nouveauté » qui reprend l'ouverture du poème avec le vers « De ce terrible paysage. » Susini soutient que « l'horreur implique prioritairement le dégoût »⁴⁴ puis note l'antithèse de dégoût et ravissement de la part du poète face au paysage. Il observe, à juste titre, que la double mention du cristal dans le poème « donne en quelque sorte tout son prix au silence du fait que le cristal, matière éminemment phonogénique (et surtout en poésie) est ici non seulement *explosante fixe* du liquide, de la lumière mais aussi de son propre potentiel sonore. »⁴⁵ Je rajouterais à ces observations que le véritable spectacle troublant se caractérise par une absence de langage et de conscience: cette vérité « plane, » se trouve au-dessus du vernis brillant de ce paysage et reste invisible. Comme discuté préalablement, ce mutisme fait écho aux « orgies silencieuses » du parc artificiel du « Fou et la Vénus » mais également au poème « Elévation » où le matin « plane sur la vie, et comprend sans effort/Le langage des fleurs et des choses muettes ! » (19-20). Ce tableau d'un palais silencieux contraste avec le temple d'une nature bavarde décrite dans « Correspondances. » Le peintre a produit une image radiante, moderne, mais également stérile et démunie de paroles. Si l'homme remplace la nature par les objets, il obtient un monde moderne dépourvu de conscience. Le vers « Tel que mortel jamais n'en vit » (2)

⁴⁴ Susini, Jean-Claude. “‘Rêve parisien’ de Baudelaire: vaporisation, concentration et règlements de comptes.” *Nineteenth-Century French Studies* 26.3-4 (1998): 355.

⁴⁵ Susini, (1998): 360.

offrirait alors un double sens. Dans son analyse du poème « Les métamorphoses du vampire, » Elissa Marder commente le vers « je ne vis plus, » notant le jeu de mots du verbe « vis » comme la conjugaison de vivre au présent et de voir au passé simple.⁴⁶ Cette ambiguïté se relève d'autant à propos pour « Rêve parisien » où ici le mortel ne peut pas voir ce spectacle troublant de cette modernité, mais également ne peut plus vivre dans ce paysage stérile dépourvu de conscience.

En conclusion, « Rêve parisien » rend compte aussi bien de son ancrage dans le réel que de son ouverture à l'imaginaire. Car le paysage n'est pas Paris mais l'image d'un rêve d'un paysage inspiré du monde parisien qui superpose une construction pour une Exposition universelle, une œuvre pour un Salon et un intérieur de salon bourgeois. De par son titre, le poème insiste sur le lien qui unit le poète à la ville, et sur l'acte de rêver par lequel l'auteur le transforme en paysage. Ce rêve est une illusion, comme le suggère le réveil brusque du narrateur. Baudelaire révèle, à travers ce spectacle brillant, le danger des choses miroitantes. Ces images, contrairement au temple produit par une nature mystique dans « Correspondances, » sont dépourvues d'essence sacrée. Il n'y a rien en profondeur, qu'un vernis brillant, un paysage stérile dépourvu de conscience, une construction vide de paroles. Dans ce sens, rêve et image brillante ne sont qu'une illusion optique qui disparaît lorsque le narrateur reprend conscience à son réveil. Du fracassement des vitres du Palais de Cristal à ce nouveau palais moderne, Baudelaire crée des images inspirées des expositions et dévoile les dangers de la modernité basée sur le visuel et le matérialisme qui contrastent avec la réalité du vécu du poète qui existe

⁴⁶ Marder, Elissa. *Dead Time: Temporal Disorders in the Wake of Modernity (Baudelaire and Flaubert)*. Stanford University Press, (2001, 58).

misérablement : le poète pauvre désire les biens matériels qui s'exhibent dans les rues du Paris moderne sans pour autant pouvoir accéder à ces objets.

A travers ces trois sections sur le Paris de Baudelaire, on a observé que les changements sociaux découlant de la modernisation de Paris amènent une redéfinition des lieux où la nature est transformée en construction artificielle. Baudelaire illustre par l'entremise de ces poèmes une évolution du rapport de l'être à son cadre urbain. Cette nouvelle représentation littéraire de la ville s'empreint d'une dimension artistique et d'une recherche de beauté dans cette modernité. La ville fait alors partie d'un paysage au sens esthétique du terme et cette représentation littéraire est liée à une représentation d'arts plastiques. Cette symbiose entre représentation littéraire et plastique aboutit à « Rêve parisien » dans lequel Baudelaire concède à la représentation urbaine une place importante à la dimension onirique et à la création artistique.

CHAPITRE TROISIÈME

Folie, spectacularisation urbaine et commercialisation de la nature dans *La Curée* de Zola

« Alors ils s'aimaient dans la serre. C'était là qu'ils goûtaient l'inceste »¹ (215). L'héroïne de *La Curée*, Renée, choisit une serre pour y vivre un amour incestueux avec son beau fils Maxime. Pourquoi avoir élu cette structure de vitres comme lieu de rendez-vous adultère?

Afin de répondre à cette question, ce chapitre explore tout d'abord le rapport qu'Émile Zola crée de l'humain à son espace architectural. Rédigé lors de la fin des travaux de Haussmann dans les années 1871-1872, le roman se situe en plein cœur des changements urbains et correspond à une chronologie bien délimitée. Pour qui peut déchiffrer l'écriture de Zola dans son dossier préparatoire de *La Curée*, ses notes en ce qui concerne la temporalité de l'œuvre se lisent ainsi : « Le Bois de Boulogne commencé en 1854. Donc mon roman ouvre en 1862. Tout l'amour incestueux en hiver. L'été les personnages vont à la campagne. Et le roman finit à l'automne. Il dure donc un an juste-62 à 63. »² Même dans ses toutes premières idées, Zola met l'accent sur les transformations architecturales de Paris avant même l'inceste. Comme le note Alain Plessis, l'œuvre s'ouvre sur un après-midi du mois d'octobre 1862, et se termine le lendemain des élections législatives de mai 1863. Les techniques littéraires de flashbacks

¹ Toutes les citations de Zola, à moins qu'autrement indiquées, proviennent Zola, Émile. *La Curée*. Paris: Gallimard, 1981.

² Zola, Emile. *Manuscrits et dossiers préparatoires. Les Rougon-Macquart. La Curée. Dossier préparatoire et épreuves corrigées*. (1869, 469). <http://gallica.bnf.fr>

permettent à Zola de remonter à 1852, pour raconter l'ascension de Saccard à Paris et évoquer les percées majeures de deux réseaux de voies.³

Le texte de Zola interprète la nouvelle configuration urbaine de la capitale : je fais ici une lecture et une écriture de la spatialité de Paris qui examinent ces rénovations mais aussi forcément l'architecture, dans son sens le plus général, qui émane de la mentalité de cette époque. Ces descriptions de Paris touchent tous les espaces, y compris les espaces « naturels » des parcs qui sont alors construits, et les bâtiments spécifiques comme les hôtels et les serres qui résultent du goût et des valeurs contemporaines de cette période.

Je soutiens dans ce chapitre que le Paris décrit par Zola ne fait qu'intensifier les tendances sous-jacentes soulignées dans les chapitres précédents. La nouvelle configuration spatiale résultant du plan de Haussmann rend visible les principes déjà agissant sur ce Paris moderne: un fantastique émanant d'une réalité urbaine troublante, un paysage théâtral placardé d'images commerciales, un voyeurisme découlant d'une recherche de vérité. Je vais tout d'abord émettre l'hypothèse que *La Curée* dépeint un milieu fantastique qui conditionne l'état mental de l'individu et le pousse vers une certaine folie. Puis, dans la seconde section, j'explique comment la spectacularisation de plus en plus dominante de la ville moderne prépare le terrain pour la chute de son héroïne. M'appuyant sur les travaux théoriques récents sur les espaces urbains, je montre comment la visibilité intensifiée vécue dans le quotidien de Paris détruit les frontières qui séparent la réalité du spectacle. Cette porosité entre performance et vie réelle amène les individus à devenir des acteurs d'une pièce de théâtre constamment en cours. Je montre

³ Plessis, Alain. « La Curée et l'haussmannisation de Paris. » *La Curée de Zola ou 'La Vie à outrance'*. Paris: Sedes, (1987, 99, 101).

dans la troisième section comment ce processus est illustré dans la serre de *La Curée* qui symbolise et reflète Paris. Cette étude suggère que Renée choisit la serre comme lieu de ses rendez-vous adultères dans une tentative de devenir un spectacle, d'être elle-même un objet désiré et d'attirer des témoins qui alors valideraient son identité et sa réalité.

UN

Une folie émergeant d'un Paris fantastique

**UN ROMAN EXPÉRIMENTAL PARSEMÉ DE MÉTAPHORES
CHIRURGICALES**

Zola brosse le portrait de ce nouveau Paris en décrivant tout d'abord les travaux de Haussmann, en particulier le réseau d'artères nouvelles qui déchirent le tissu urbain de la capitale. Ici, le financier Saccard formule son projet spéculatif quand il regarde par la fenêtre d'un restaurant de Montmartre :

Quand le premier réseau sera fini, alors commencera la grande danse. Le second réseau trouera la ville de toutes parts, pour rattacher les faubourgs au premier réseau. Les tronçons agoniseront dans le plâtre... Tiens, suis un peu ma main. Du boulevard du Temple à la barrière du Trône, une entaille ; puis de ce côté, une autre entaille, de la Madeleine à la plaine Monceau ; et une troisième entaille dans ce sens, une autre dans celui-ci, une entaille là, une entaille plus loin, des entailles partout ; Paris haché à coups de sabre, les veines ouvertes, nourrissant cent mille terrassiers et

maçons, traversé par d'admirables voies stratégiques qui mettront les forts au cœur des vieux quartiers (113).

Cette citation connue met en relief la violence des transformations urbaines en assimilant la ville à un organisme vivant, un Paris « haché à coup de sabre » qui devient un corps ensanglanté avec des « veines ouvertes. » Les critiques notent dans ce passage que le changement de la métropole éclate par des métaphores urbaines qui décrivent les mutilations que subit la capitale : un réseau « trouera la ville » tandis que « des entailles partout » fendent la capitale. Ce qui m'intéresse néanmoins dans ce passage est l'aspect planifié et non accidentel de ces changements. Paris est complètement reconstruit par cette destruction : « On *taillait* la cité à coup de sabre » (142, italiques ajoutées). Ces transformations urbaines ne sont pas organiques mais programmées et même chirurgicales : elles sont l'œuvre consciente et voulue d'une intervention humaine. A l'opposé d'une ville qui se forme lentement par une croissance progressive, Paris est ici façonné artificiellement et radicalement par la main humaine. Cette opération médicale vide la métropole de son sang, métaphore qui suggère une perte de vie et qui renforce l'artificialité du nouveau corps de la ville.

Dans « My Monster Myself, » Barbara Johnson établit un parallèle entre la création littéraire *Frankenstein* (1832) de Mary Shelley et la création monstrueuse du personnage de ce roman, Victor, parce le public de l'époque trouvait étrange qu'une femme si jeune puisse avoir écrit un livre si troublant. « *Frankenstein*, dans d'autres mots, » écrit Johnson, « pourrait être lu comme l'histoire de l'expérience d'écrire

Frankenstein. »⁴ Alors que Shelley, en écrivant un roman, s'adonne à une tâche à l'époque habituellement réservé aux hommes, Victor joue un rôle féminin en créant un être au lieu de laisser à une femme la tâche d'accoucher. Johnson soutient que ces transgressions sexuelles donnent naissance à des monstres ; plus précisément à des œuvres littéraires monstrueuses et à des personnages de romans monstrueux. L'écriture de Zola dans cette description de Paris pourrait dévoiler une inquiétude similaire : Zola représente symboliquement Haussmann, qui par ses plans d'architecte projette sa propre image sur la ville autrefois organique, donnant naissance, par cette transgression des rôles sexuels, à une ville artificielle, un monstre duquel toute vitalité a été drainée mais qui semble néanmoins vivante.

Ces métaphores médicales liées à l'artificialité de la ville reviennent tout au long du roman. Dorothy Kelly, dans *Reconstructing Woman: From Fiction to Reality in the Nineteenth-Century French Novel*, souligne que les auteurs de l'époque utilisent fréquemment la métaphore de la dissection lors de descriptions de style réalistes.⁵ Kelly explique que le scalpel devient l'instrument métaphorique de choix pour l'observation minutieuse de la réalité et pour pénétrer une vérité.⁶ Les critiques contemporaines s'entendaient à dire que Balzac « disséquaient comme un anatomiste. »⁷ Chez Zola,

⁴ Johnson, Barbara. « My Monster/My Self, » *Diacritics*, 12 (Summer 1992, 7).

⁵ Kelly, Dorothy. *Reconstructing Woman: From Fiction to Reality in the Nineteenth-Century French Novel*. University Park, Pa: Penn State University Press, (2008. 7).

⁶ Kelly, (2008, 7).

⁷ Weinberg, Bernard. *French Realism: The Critical Reaction, 1830–1870*. New York: Modern Language Association of America; London: Oxford University Press, (1937. 42). Cité par Kelly, (2008, 7).

argumente Kelly, « la dissection devient une métaphore pour son propre texte, une étude de la vie d'une famille lorsque l'enquête du Docteur Pascal sur l'hérédité de sa famille (...) commence par une dissection des corps pour ensuite se poursuivre avec une dissection métaphorique d'individus vivants.⁸ Dans *La Curée*, ces métaphores médicales forment un véritable leitmotiv tout au long du roman et on verra tout d'abord ce qu'elles divulguent de ce nouveau milieu parisien. On se penchera ensuite sur une maladie mentale, la « folie » de Renée et on verra comment l'explication de ce trouble ne se restreint pas à la méthode scientifique du roman expérimental prêchée par Zola. Je vais suggérer que cette folie s'apparente aux abords au registre du fantastique : de ces opérations médicales sur le corps urbain émane un Paris à tons fantastiques qui affecte l'équilibre mental de Renée. Dans cette nouvelle ville, il est difficile de distinguer entre le vrai et l'illusion, ce qui conduirait à première vue à une folie, mais on verra de quelle manière le bilan narratif de l'état mental de Renée diffère de celui des personnages des contes fantastiques habituels.

Tout comme la ville qui subit une chirurgie majeure lors de sa reconstruction, Renée endure également de manière métaphorique une opération corporelle qui est tout d'abord un détail visuel, mais qui est aussi une préfiguration du fait qu'elle devient folle, qu'elle elle perd la tête: « sa tête *se détachait* au milieu d'une lueur d'aurore, toute rose et blanche, comme celle d'une Diane blonde s'éveillant dans la lumière du matin ; et c'est pourquoi, sans doute, elle aimait cette pièce qui mettait sa beauté en relief » (73, italiques ajoutées). L'expression « se détachait » signifie que la tête se Renée ressortit

⁸ Kelly, (2008, 8).

visuellement, mais prise littérairement, l'image d'une tête coupée amène à nouveau une imagerie chirurgicale. Renée devient ici un objet : le membre incisé amène une fragmentation de son corps en parties, morcelé en objets détachables. La métaphore de l'opération médicale extrait la tête, et semble corriger un défaut esthétique afin de mettre alors « sa beauté en relief. » Cette imagerie suggère que son besoin d'être belle et de se créer une identité à travers le regard des autres contribue à sa folie.

Néanmoins, si les chirurgies servent habituellement à rectifier un problème corporel, elles semblent plutôt détruire le corps de Renée en la décapitant. Vers la fin du roman, la prose du texte suggère que Renée subit une opération additionnelle. Cette fois-ci, c'est « un spectacle qui la *déchira* d'un coup suprême » (334, italiques ajoutées). Suite à ces différentes chirurgies qui la scissionnent, la jeune femme devient un simulacre humain, « une grande poupée dont la poitrine *déchirée* ne laisse échapper qu'un filet de son » (311, italiques ajoutées). L'expression introduit un jeu de mots : d'une part, le son se réfère à un petit bruit, telle une expiration faible, et la poitrine déchirée évoque donc un râle et ferait allusion à la mort. D'autre part, le son est une partie des céréales utilisée pour remplir le corps des poupées, et symbolise, par sa référence à une matière organique, la vie qui fuit Renée. On reviendra au rôle de Renée comme poupée mais pour l'instant observons cette dialectique entre le corps de la ville et le corps de la jeune femme, deux corps entaillés de manière violente qui se vident de vie. Suite aux déchirures infligées dans la trame urbaine, Paris ne se construit plus organiquement mais de manière planifiée et stérile, alors que Renée, après ces lésions, devient un objet. Sous cet angle-là, les interventions chirurgicales causent une perte de vitalité mais également la création d'un

être artificiel : un Paris de Haussmann créé par une intervention masculine et une femme alors transformée en poupée.

En termes de théorie naturaliste, aucune représentation d'espace n'échappe au concept de milieu déterminant. Comme Zola le souligne, « nous estimons que l'homme ne peut être séparé de son milieu, qu'il est complété par son vêtement, par sa maison, par sa ville, par sa province. »⁹ Ici, la métaphore chirurgicale lie les transformations sur le corps parisien à celles imposées sur le corps de la jeune femme et suggère une corrélation entre les altérations spatiales et les métamorphoses humaines. La relation incestueuse de Renée avec son beau fils renforce l'influence du milieu sur le comportement de l'individu. Si l'on en croit Nicholas White, l'inceste menace de détruire la cellule familiale.¹⁰ A grande échelle, si les travaux de Haussmann coupent violemment la fibre urbaine et détruisent la forme passée de la ville, au niveau micro, on observe la destruction de la structure familiale traditionnelle. Ainsi donc, de manière métaphorique, une scission du corps familial traditionnel s'ensuit des déchirures du corps urbain.

Zola emploie également une imagerie médicale pour décrire la serre de Renée. Les plantes qui y sont là étalées affichent des symptômes maladifs. Comme s'il s'agissait de patients dans un hôpital, les palmiers « étalaient leurs têtes arrondies, tout aussi *languissants* » tandis que de grands Tornélia « élevaient leurs broussailles étranges au-dessus du bassin, leurs bois secs, dénudés, *tordus comme des serpents malades* ». Dans un autre coin poussent des « plantes bizarres » « où pâlassaient des fleurs *malsaines* » (78,

⁹ Zola, Emile. *Du Roman: Nouvelle édition augmentée*. Arvensa editions, (2014, 23).

¹⁰ White, Nicholas. *The Family in Crisis in Late Nineteenth-Century French Fiction*. Cambridge University Press, (1999, 100).

italiques ajoutées). Malade, la nature présente des déformations physiques avec des « membres infirmes » et des « bosses honteuses » qui suggèrent une faute de la nature, une malformation qui n'aurait pas dû se produire (78). Cette maladie amène des « feuilles lépreuses nageant à plat comme des dos de crapauds monstrueux couverts de pustules » (77). Ce mal semble contagieux : si les pustules suggèrent une contamination par le toucher, ces problèmes de santé se propagent également par l'air avec des plantes qui, tels des malades d'un hôpital, « soufflent au loin, comme des gorges amères de convalescent, une haleine âcre et forte » (77).

Si Paris et Renée semblent se vider de vie après une intervention médicale, la nature présente également ces signes de maladies suite à une procédure humaine. Tout d'abord, la nature observée n'est pas une nature sauvage à l'état brut. Il s'agit d'une nature transformée par l'être humain et contenue dans une construction inorganique, soit dans une serre. Cette serre produit une nature artificielle: « Au milieu, dans un bassin ovale, au ras du sol, vivait, de la vie mystérieuse et glauque des plantes d'eau, toute la flore aquatique des pays du soleil » (77). Se confirmant au projet naturaliste de représenter la réalité, la serre expose une production esthétique vivante qui semble vraie: les plantes donnent l'illusion d'être naturelles et de faire partie d'une réalité appartenant à celle des pays chauds. Mais ce spectacle sous verre n'est qu'une illusion trompeuse : ces plantes ne poussent pas librement dans un pays tropical mais bien dans un « jardin d'hiver » (78) créé par les humains. Cette nature, tout comme le corps de la ville et celui de Renée, est par conséquent fabriquée artificiellement. De plus, si la serre expose « toute la flore aquatique, » elle dissimule l'artificialité de la scène en cachant les mécanismes

qui donnent vie à la serre : « Là, sur des gradins, cachant à demi les tuyaux de chauffage, fleurissaient les Maranta » (77). La serre réprime la création artificielle, cache la machine, et offre un spectacle vivant qui soutient l'illusion d'offrir une réalité, celle d'une scène produite par la nature et non par des appareils. Sous cet angle-là, la serre introduit un jeu théâtral et on verra comment cette scène invitera Renée à prendre part au spectacle.

Des métaphores de la pêche et du bateau créent une image de plantes qui sont transformées par cette mécanisation. Les plantes sont devenues elles-mêmes des outils symboliques pour le travail: les cyclantus laissent « tomber des racines aériennes, semblables à des *filets de pêcheurs* » et les palmiers « laissaient pendre leurs palmes, comme des *avirons* lassés par leur éternel voyage » (79, italiques ajoutées). La nature devenue un outil est une nature dans un sens mécanisé ce qui entraîne ainsi une objectification de la nature, littéralement en faisant de la nature un objet (des filets et des avirons).

Néanmoins, Zola décrit ces plantes comme des êtres malsains et déformés. Si la nature mécanisée, défigurée et dénaturée, prend des formes mécaniques tels « des avirons, » son côté organique affiche des signes de maladies et de lutte pour rester en vie. Cette végétation malade dévoilerait une inquiétude de la société face à cette nature artificielle. Par cette description de la serre, Zola renvoie l'image des contradictions qui accompagnent le changement urbain à travers des métaphores médicales : cette belle apparence cache la mort. En effet, la rhétorique du texte montre que cette épidémie médicale contamine les plantes de la serre mais menace également les êtres humains. La nature artificielle semble se munir d'armes tranchantes avec « sa gerbe de feuilles

verdâtres, striées de blanc, minces comme des épées, épineuses et dentelées comme des poignards malais » (77). Non seulement ces plantes se montrent elles agressives, mais certaines d'entre elles présentent des signes nocifs, tel le « Tanghin de Madagascar dont les moindres nervures distillent un lait empoisonné » (81). Par conséquent, tout comme la planification de la ville, la mécanisation de la nature dévoile une victoire de l'inorganique (ou la mort) sur l'organique qui menace tout aussi bien les plantes que les être humains.

On n'ignore certainement pas que Zola calque sa théorie naturaliste sur la méthode de la médecine expérimentale de Claude Bernard qu'il résume lui-même ainsi dans *Le Roman expérimentale* :

Le but de la méthode expérimentale, le terme de toute recherche scientifique, est donc identique pour les corps vivants et pour les corps bruts: il consiste à trouver les relations qui rattachent un phénomène quelconque à sa cause prochaine, ou, autrement dit, à déterminer les conditions nécessaires à la manifestation de ce phénomène.¹¹

Voulant appliquer une méthode semblable lors de l'écriture de ses romans, Zola préconise donc une approche similaire pour observer le corps de la ville, celui de la nature et celui de l'être humain. Paraphrasant les propos de Claude Bernard, il ajoute qu'une fois le but bien déterminé, la méthode traite « ensuite de la pratique expérimentale sur les êtres vivants, de la *vivisection*, des conditions anatomiques préparatoires. »¹²

Cette approche expérimentale transparait tout au long de la série des Rougon-Macquart,

¹¹ Zola, Emile. *Le Roman expérimentale*. 1880. *Wikisource.org*

¹² Zola, 1880. *Wikisource.org*. Italiques ajoutées.

mais le leitmotiv médical dans *La Curée* témoigne de son souci scientifique dans le choix même des mots.

Le champ lexical de la chirurgie ne se limite pas à la mise en relief d'une approche expérimentale mais dévoilerait également une volonté de voir à l'intérieur des individus et des choses. D'ailleurs, même les personnages du roman ont pour divertissements des activités qui rappellent la vivisection mentionnée dans *La Méthode expérimentale*. A un moment du récit, Renée observe des photographies avec une loupe. L'appareil optique permet une dissection des physionomies : « la loupe servit dès lors à *éplucher* les figures des femmes » (155, italiques ajoutées). La jeune femme souhaite donc voir l'intérieur de ces dames et d'aller au-delà de la façade extérieure. Zola, on le sait bien, s'intéressait à l'intériorité des individus, en particulier en étudiant comment le milieu et l'hérédité déterminaient la mentalité des humains. Dès la préface de la première édition de *La Curée*, l'auteur écrit « J'ai voulu montrer (...) le détraquement nerveux d'une femme dont un milieu de luxe et de honte décuple les appétits natifs. »¹³

Bien que je ne veuille pas nier le souci scientifique de Zola pour éclairer l'état mental des individus, je ne souhaite pas me limiter à cette approche pour analyser le « détraquement nerveux » de Renée. Je vais plutôt suggérer que ce trouble mental s'apparente à première vue au registre du fantastique : suite aux transformations quasi-chirurgicales sur Paris, la ville devient un monde à tons fantastiques et influence l'état mental de Renée ; puis on verra en quoi cette folie se distingue de celle des récits fantastiques.

¹³ Zola, Emile. *Manuscrits et dossiers préparatoires. Les Rougon-Macquart. La Curée. Dossier préparatoire et épreuves corrigées.* (1869). <http://gallica.bnf.fr>

LE FANTASTIQUE DU PARIS DE ZOLA

Le chapitre de cette dissertation consacré à *L'Éducation sentimentale* suggère que Flaubert, par l'entremise d'une prose qui s'apparente par moments au fantastique, élargit le registre du réalisme afin de remettre en question certains aspects de la modernité pris pour acquis et considérés comme réalité. Si Zola se veut scientifique en tentant d'appliquer la méthode médicale expérimentale, certains éléments de *La Curée* se lient également au registre de l'irrationnel.

Tout d'abord, le narrateur introduit une caractéristique des récits fantastiques lorsqu'il compare Renée à une automate : « on commençait à entendre un râle, le détraquement de cette adorable et étonnante machine qui se cassait » (247). La belle-mère, tout comme les plantes de la serre qui dévoilent une mécanisation de la nature, divulguent des qualités mécaniques à un moment critique de sa vie. De plus, cette femme-machine a un visage qui a des « blancheurs de statue » (270), qualités qui rappellent celles d'une poupée mécanique. Or Zola utilise la métaphore de poupée mécanique pour décrire les femmes bourgeoises de cette époque. Dans une des scènes, Renée, du haut d'une fenêtre, observe des femmes déambuler le long du boulevard :

Et le défilé repassait sans fin, avec une régularité fatigante, monde étrangement mêlé et toujours le même, au milieu des couleurs vives, des trous de ténèbres, dans le tohu-bohu féérique de ces mille flammes dansantes, sortant comme un flot des boutiques, colorant les transparents

des croisées et des kiosques, courant sur les façades en baguettes, en lettres, en dessins de feu, piquant l'ombre d'étoiles, filant sur la chaussée, continuellement. Le bruit assourdissant qui montait avait une clameur, un ronflement prolongé, monotone, comme une note d'orgue accompagnant l'éternelle procession *de petites poupées mécaniques* (179, italiques ajoutées).

Renée épie leurs activités qui sont similaires aux siennes : « le tohu bohu féérique » dans ce passage rappelle « le tohu-bohu des amies de Renée » (141), « et le défilé repassait sans fin » fait écho à Renée qui « faisait atteler dix fois par jour » (141). Les femmes qui font leurs achats, « sortant comme un flot de boutiques, » résonne avec Renée qui accumule chez elle « les cartons des fournisseurs » (141). Par ces rapprochements entre Renée et ces clientes, le texte nous montre qu'au lieu de jouer à la poupée, Renée *est* une poupée¹⁴ : « Elle suivait les modes de l'époque, elle s'habillait et se déshabillait à l'exemple des autres » (243). Selon Susan Harrow, *La Curée* pourrait se lire comme une critique du mythe de la féminité en exposant un personnage féminin vue comme un objet plutôt que comme un sujet qui voit.¹⁵ Mais l'ajout d'une donnée mécanique dans l'objectification de Renée incarne ce que Benjamin considère « une caractéristique du monde industriel: les machines donnent la fausse promesse de la naturalisation des

¹⁴ Beatrice Hansen explique que les poupées mécaniques sont une invention de la culture bourgeoise. Ironiquement, alors qu'auparavant les petites filles jouaient à la poupée pour apprendre le comportement maternel requis lorsque celles-ci atteindront l'âge adulte, les poupées jouent un nouveau rôle au XIXe siècle : l'objectif des petites filles est maintenant de *devenir* une «poupée. » Hanssen, Beatrice. *Walter Benjamin and the Arcades Project*. London; New York: Continuum, (2006, 54).

¹⁵ Harrow, Susan. "Myopia and the Model : The Making and the Unmaking of Renée in Zola's *La Curée*." *Writing the Feminine in Zola and Naturalist Fiction*. Peter Lang Pub Inc., (2004, 251).

humains et l'humanisation de la nature, mais apportent à la place la mécanisation des humains *et* de la nature. »¹⁶

En attribuant des qualités mécaniques au personnage, le narrateur suggère une certaine ambiguïté en ce qui concerne le côté organique du corps de Renée. Si l'on en croit Freud, ce doute relatif quant à la nature d'un personnage crée un élément angoissant :

L'un des procédés les plus sûrs pour évoquer facilement l'inquiétante étrangeté est de laisser le lecteur douter de ce qu'une certaine personne qu'on lui présente soit un être vivant ou bien un automate. Ceci doit être fait de manière à ce que cette incertitude ne devienne pas le point central de l'attention, car il ne faut pas que le lecteur soit amené à examiner et vérifier tout de suite la chose, ce qui, avons-nous dit, dissiperait aisément son état émotif spécial.¹⁷

Comme on l'a suggéré préalablement, les métaphores médicales de *La Curée* créent des corps artificiels vidés de vie: une ville inorganique, une jeune femme transformée en poupée, des plantes malades dans la serre comme produits mécaniques. Par l'insertion d'une présence angoissante d'un automate, le texte dévoile une méfiance face à cette artificialité et à la mécanisation. Le fantastique émane d'une nature changée et met en relief l'inquiétante étrangeté résultant d'un monde inorganique. « Le mythe de

¹⁶ Benjamin, Walter; Tiedemann Rolf. *Das Passagen-Werk. Zweiter Band*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983, 849). Cité par Hanssen, Beatrice. *Walter Benjamin and the Arcades Project*. London; New York: Continuum, (2006, 54).

¹⁷ Freud, Sigmund. *L'Inquiétante étrangeté (Das Unheimliche)*. Paris: Gallimard, (1933, 14).

la Terre-Mère règne de façon prédominante depuis les origines de l'humanité, »¹⁸ écrit Anne Richer dans *Le Fantastique féminin*. La nature artificielle de *La Curée* s'éloigne d'une nature authentique, d'une « Terre-Mère » fertile et naturelle. Lors d'une nuit à ton fantastique, ce sont d'ailleurs les plaintes d'une nature transformée, celle du Parc Monceau, qui donnent à Renée un présage de sa chute imminente : « Les arbres se lamentaient à voix haute » (56). Vers la fin du roman, la jeune femme se souvient de cette plainte, regrettant de ne pas avoir écouté la nature et d'être allé à l'encontre de celle-ci : « Elle pleurait de ne pas avoir écouté les grandes voix des arbres » (313). La mécanisation amène une perte de la nature : la perte d'une nature sauvage mais également la perte d'une nature humaine, ce qui amène un monde étrangement inquiétant.

Le fantastique du Paris de Zola ne se limite pas à la présence de poupées mécaniques. Dans *L'Éducation sentimentale*, on a suggéré une taxonomie fantastique d'objets doubles avec, en particulier, les maisons de Rosanette et Madame Arnoux qui semblent jumelles. Similairement dans *La Curée*, Renée, lors d'une soirée chez Blanche Muller, se retrouve dans un salon identique au sien :

Elle se croyait dans son salon, par moments, lorsqu'elle se trouvait en face d'un groupe d'habits noirs souriants, qui, la veille, avaient, chez elle, le même sourire, en parlant à la marquise d'Españet ou à la blonde M^{me} Haffner. Et lorsqu'elle regardait les femmes, l'illusion ne cessait pas complètement. Laure d'Aurigny était en jaune comme Suzanne Haffner, et

¹⁸ Richter, Anne. *Le Fantastique féminin, un art sauvage*. Tournai: Renaissance du Livre, (2002, 15).

Blanche Muller avait, comme Adeline d'Espagnet, une robe blanche qui la décolletait jusqu'au milieu du dos. (173)

Les deux salons lui apparaissent comme doubles à cause des personnes qui se ressemblent : même sourires, même vêtements. Les individus, comme s'ils se limitaient au rôle de mannequins anonymes pour mettre en valeur des tenues à la mode, donnent l'illusion d'être des sosies et donnent la fausse impression à Renée de se retrouver chez elle. Dans son traité-clé *L'Inquiétante étrangeté*, Freud commente sur le côté troublant des duplicatas:

Nous avons alors tout ce qui touche au thème du « double » dans toutes ses nuances, tous ses développements : (...) nous y trouvons une personne identifiée avec une autre, au point qu'elle est troublée dans le sentiment de son propre moi, ou met le moi étranger à la place du sien propre. (19)

La mention de double évoque une inquiétante étrangeté, celle d'individus jumeaux et interchangeables qui peuplent Paris.

Ces copies conformes dans le salon de Blanche Muller amènent un élément additionnel propre au fantastique, celui d'une confusion entre illusion et réalité. Renée « se croyait dans son salon » alors qu'elle ne l'est pas et semble alors vouloir démystifier cette « illusion » (173) de pièces doubles. Elle entreprend de fouiller les lieux, à la recherche, semble-t-il, de trouver ce que cette résidence dissimule sous cette illusion : « elle fureta dans toutes les pièces, souleva le coin des portières, examina l'ameublement, serait allée jusqu'à fouiller les tiroirs, si elle n'avait pas eu peur d'être vue » (170). On étudiera cette scène plus amplement dans la seconde section de ce chapitre et on verra

comment cette quête de distinguer entre l'illusion et la réalité se poursuit tout au long du roman, en particulier dans la description de la serre.

Le fantastique efface les limites entre illusion et réalité et trouble Renée dans son effort pour distinguer le vrai de l'artificialité. Suite à la métaphore médicale mentionnée dans laquelle « sa tête *se détachait* » (73) Renée n'a plus sa tête et se conduit de manière insensée avec Maxime:

— Mais c'est une folie ! s'écria-t-il. Nous ne pouvons pas nous en aller ensemble. *Tu perds la tête...*

— C'est possible. En tout cas, c'est toi et ton père qui me *l'avez fait perdre...*(304, italiques ajoutées)

Il y a ici un glissement du langage entre la métaphore de « sa tête se détachait » et celle de « tu perds la tête » : la première métaphore signifie que la beauté du visage était mise en relief alors que la seconde, celle de perdre la tête, indique la folie. Ce lien crée dans le texte une troisième image préoccupante, celle d'une tête perdue qui flotte par elle-même. Rappelons à quel point les corps démembrés produisent une inquiétante étrangeté comme le souligne Freud :

Des membres épars, une tête coupée, une main détachée du bras, comme dans un conte de Hauff, des pieds qui dansent tout seuls comme dans le livre de A. Schaeffer cité plus haut, voilà ce qui, cri soi, a quelque chose de tout particulièrement étrangement inquiétant, surtout quand il leur est attribué, ainsi que dans ce dernier exemple, une activité indépendante.¹⁹

¹⁹ Freud, Sigmund. *L'Inquiétante étrangeté (Das Unheimliche)*. Paris: Gallimard, (1933, 20).

Les opérations médicales infligées métaphoriquement aux corps humains apparaissent effrayantes car elles scissionnent les membres, tels la tête de Renée, qui se déplace alors par elle-même « au milieu d'une lueur d'aurore » (73).

Les procédés chirurgicaux métaphoriques risquent donc de provoquer une folie chez les individus en leur faisant perdre la tête, thème cher à la littérature fantastique si on ne pense qu'au *Horla* de Maupassant : dans cette nouvelle célèbre, le narrateur sombre dans la démence après avoir vécu des moments irrationnels. On verra cependant que la folie de Renée se différencie de la folie habituelle des récits fantastiques.

LA FOLIE DE RENÉE

Michel Foucault, dans *Histoire de la folie à l'âge classique*, soutient que « le monde de l'âme, celui du corps, celui de la nature et de la société constituent une immense réserve de causes, où il semble que les auteurs du XVIIIe siècle aiment puiser largement, sans soucis d'observation, (...) suivant seulement leurs préférences théoriques ou certaines options morales. »²⁰ Or, Foucault souligne l'influence de ces pratiques sur le siècle de Zola :

La psychiatrie positive du XIXe siècle, et la nôtre aussi, si elles ont renoncé aux pratiques, si elles ont laissé de côté les connaissances du XVIIIe siècle, ont hérité secrètement de tous ces rapports que la culture classique dans son ensemble avait instaurés avec la déraison ; elles ont cru

²⁰ Foucault, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Gallimard, (1976, 212).

parler de la seule folie dans son objectivité pathologique ; malgré elles, elle avaient affaire à une folie tout habitée encore par l'éthique de la déraison et le scandale de l'animalité.²¹

Élargissant les idées de Foucault, je vais montrer que les valeurs de la folie de l'âge classique modulent la vision zolienne de la folie de Renée et s'éloigne tout d'abord d'une méthode scientifique expérimentale rigoureuse puis d'un récit fantastique habituel.

« Peu à peu, le père l'avait ainsi rendue assez folle, assez misérable, pour les baisers du fils » (310). La relation incestueuse entre Renée et son beau-fils Maxime, comportement qualifié de « mesquin et honteux » (242) aux yeux même de Renée, précipite la chute de l'héroïne. Si la folie de Renée semble graduelle comme le suggère l'expression « l'avait rendue assez folle, » c'est bien cette relation adultère qui finalise sa folie. Ce n'est qu'après avoir vécu l'inceste que « le craquement cérébral s'achevait » (314). Or, Foucault insiste qu'au XVIII^e siècle, « on cherchera les formes morbides de la folie ; on n'a guère trouvé que des déformations de la vie morale. »²² Similairement pour Renée, l'étiquette de la folie s'affiche comme le prix à payer suite à son manque de vertu. Suite aux entailles faites à la ville, une folie se développe dans un monde fantastique et nécessite une coupure de tous liens avec la civilisation.

D'ailleurs, le lecteur s'aperçoit bien que la jeune femme n'est pas complètement insensée lorsqu'elle se montre elle-même *consciente* de sa folie. Renée admet elle-même

²¹ Foucault, (1976, 284).

²² Foucault, (1976, 254).

qu' « il est bien possible » qu'elle ait perdu la tête, ce qui l'amène à vouloir s'exiler (305).

De la bouche même de Renée, lorsque son mari a découvert sa relation avec Maxime :

— Je vais t'enfermer ici, dit-elle enfin ; et, quand il fera jour, nous partirons pour le Havre.

Il blêmit encore d'inquiétude et de stupeur.

(...)

Quitter Paris, aller si loin avec une femme qui était folle assurément, laisser derrière lui une histoire dont le côté honteux l'exilait à jamais !

(305-306)

Cet exil résonne avec l'exil d'Hippolyte de *Phèdre* mais aussi à nouveau avec les pratiques liées à la folie de l'ère classique : « Il arrivait que certains insensés soient (...) chassés de la ville à coups de verges. Autant de signes que le départ des fous s'inscrivait parmi d'autres exils rituels, »²³ note Foucault. En imaginant son propre départ, Renée s'aligne avec cette ancienne tradition d'exiler les fous, exil cette fois-ci néanmoins volontaire. En rêvant de quitter Paris à jamais et se rendre dans l'autre monde, la jeune femme souhaite en quelque sorte quitter le monde « des sensés » vers un au-delà inconnu.

De ce point de vue-là, Renée suit les pas d'Emma Bovary qualifiée « d'hystérique » par Charles Baudelaire et par de nombreux autres critiques.²⁴ Sophie Ménard, dans son étude sur les hystériques dans les œuvres de Zola, soutient que

²³ Foucault, (1976, 25).

²⁴ Voir entre autres Rey, Pierre Louis, et Gisèle Séginger. *Madame Bovary et les savoirs*. Presses Sorbonne Nouvelle, (2009, 228).

l'hystérie se situe toujours en-dehors de la norme, et que l'hystérique se libère de son maître pour exprimer son désir.²⁵ Selon Ménard, l'hystérie devient une forme de protestation contre les limites imposés aux femmes : « l'hystérique n'est pas seulement une maladie protéiforme, elle est aussi, pour le roman, un modèle esthétique pour penser et représenter les problèmes de la féminité. »²⁶ Dans la même veine, Roddey Reid affirme que *La Curée* transgresse toutes les barrières domestiques, les différences sexuelles et les hiérarchies familiales.²⁷ Reid montre que l'hystérique Renée, transposé sur un fond parisien mercantile, s'éloigne de toutes frontières normatives et établit un parallèle avec les flux d'échanges monétaires spéculatifs de Saccard.²⁸ Similairement, Brian Nelson, dans son analyse de l'hystérie de Thérèse Raquin, souligne le conflit entre les normes culturelles qui devraient « dompter » Thérèse et les comportements instinctuels alimentés par des désirs sexuel.²⁹

Néanmoins, cet éloignement des valeurs normatives ne serait-ce pas plutôt une volonté de s'échapper d'un monde absurde et fantastique et d'atteindre un monde plus rationnel ? Après tout, ce n'est qu'une fois « folle » que Renée comprend la vérité : « La folie montait (...) elle *savait* maintenant. (309-310, italiques ajoutées). A ce moment, elle se rend compte de l'illusion dans laquelle elle vivait :

²⁵ Ménard, Sophie. *Emile Zola et les aveux du corps*. Paris: Classiques Garnier, (2014, 27).

²⁶ Ménard, (2014, 146).

²⁷ Reid, Roddey. *Families in Jeopardy: Regulating the Social Body in France, 1750-1910*. 1 edition. Stanford, Calif: Stanford University Press, (1993, 241).

²⁸ Reid, (1993, 245).

²⁹ Nelson, Brian, ed. *The Cambridge Companion to Zola*. Cambridge: Cambridge University Press, (2007, 111).

Et elle se dit qu'une seule fois elle avait lu l'avenir, le jour où, devant les ombres murmurantes du parc Monceau, la pensée que son mari la salirait et la jetterait un jour à la folie, était venue effrayer ses désirs grandissants. Ah ! que sa pauvre tête souffrait ! comme elle sentait, à cette heure, *la fausseté de cette imagination*, qui lui faisait croire qu'elle vivait dans une sphère bienheureuse de jouissance et d'impunité divines ! (313, italiques ajoutées)

La folie lui permet d'entrevoir finalement la vérité de son monde. Or, Foucault affirme que : « La folie commence là où se trouble et s'obscurcit le rapport de l'homme à la vérité. C'est à partir de ce rapport en même temps que la destruction de ce rapport, qu'elle prend son sens général et ses formes particulières. »³⁰ Dans le cas de *La Curée*, il y a certes un rapport clair entre Renée et une vérité, mais il semble que ce rapport soit inversé : la vérité devient limpide une fois la folie complète.

Ainsi donc, cette folie s'apparente à une vision classique dans le sens qu'elle se noue à un manque de vertu, à un exil et à un rapport à la vérité. Néanmoins, sous un certain angle, le rapport classique à la folie se retrouve quelque peu renversé. Au lieu du bannissement habituel forcé du fou, il y a un exil volontaire. Puis, le rapport traditionnellement obstrué de l'individu insensé à la vérité bascule : un savoir transparent émane de la folie de Renée. Ce renversement de rapport dans le schéma traditionnel de la folie suggère que c'est peut-être le monde étrange dans lequel Renée vit qui est à l'envers : le monde serait « fou. » Ce nouveau milieu donne vie à un monde à tons

³⁰ Foucault, (1976, 307).

fantastiques et irrationnels. Ce n'est que fou, c'est à dire qu'une fois placé aux dehors des normes sociales de ce monde surnaturel, que l'individu peut voir la vérité de cet univers absurde et à y discerner ses illusions.

Peuplé de corps démembrés, le Paris étrangement inquiétant de Zola dévoile une certaine inquiétude. La nature, devenue mécanisée et artificielle, montre un manque de vie qui se propage chez les individus : par la prose du texte, Renée, transformée par une opération médicale similaire à celle que subit le Paris de Haussmann, devient une automate. Dans ce Paris fantastique, il faut quitter les règles sociales de ce milieu absurde et se rapprocher de la folie pour connaître la vérité et comprendre l'illusion de cet environnement artificiel. Sous ce point de vue-là, le texte dévoile une volonté de montrer ce qui reste caché, d'éplucher les apparences et de montrer l'illusion de ce monde insensé. On verra comment ce monde artificiel et illusoire façonne le Paris et les Parisiens de *La Curée*.

DEUX

La vie quotidienne comme source de spectacle

UNE SCÈNE THÉÂTRALE AU BOIS DE BOULOGNE

« Au bord, dans l'encombrement des voitures qui rentraient par le bord du lac, la calèche dut marcher au pas » (39). La première phrase de *La Curée* ouvre le roman avec une circulation au Bois de Boulogne. Élément-clé de la modernité urbaine, cet embouteillage présente de nombreux points communs à celui des Champs Élysées décrit dans *L'Éducation sentimentale*. Tout d'abord, similairement au texte de Flaubert, le narrateur de Zola inventorie les différents modèles de voitures et il associe chaque type de véhicule à un individu en particulier :

Tout Paris était là : la duchesse de Sternich, en huit-ressorts ; madame de Lauwerens, en victoria très correctement attelée ; la baronne de Meinhold, dans un ravissant cab bai-brun ; la comtesse Vanska, avec ses poneys pie ; madame Daste, et ses fameux stappers noirs ; madame de Guende et

madame Tessière, en coupé ; la petite Sylvia, dans un landau gros bleu. Et encore don Carlos, en deuil, avec sa livrée antique et solennelle ; Selim pacha, avec son fez et sans son gouverneur ; la duchesse de Rozan, en coupé-égoïste, avec sa livrée poudrée à blanc ; M. le comte de Chibray, en dog-cart ; M. Simpson, en mail de la plus belle tenue ; toute la colonie américaine. Enfin deux académiciens en fiacre. (41)

Comme avec *L'Éducation sentimentale*, cette nomenclature lie les objets aux êtres humains qui semblent se définir en fonction de leur voiture. Cette nomenclature est néanmoins plus spécifique que celle de Flaubert car elle donne le nom de chaque individu au lieu de se référer seulement à leurs classes sociales. En précédant cette longue liste par un « tout Paris était là » (41), le narrateur de Zola qualifie ce moment de scène mondaine et annonce un à un les différents acteurs, les duchesses, comtesses, baronnes, dans leurs voitures respectives, un peu comme s'il s'agissait d'une distribution de rôles. Cet ensemble crée « un défilé » où « il y avait des échanges de regards muets de portières en portières » (40). Par conséquent, cette scène parisienne offre un spectacle dans lequel on s'observe et d'où, comme le souligne Anne Belgrand, se « développe l'obsession du paraître et du besoin du regard d'autrui. »¹ Patricia Carles et Béatrice Desgranges notent aussi l'importance du regard spéculaire: « Zola affirme la vocation spéculaire de cet espace, miroir complaisant de vanités mondaines, scène de représentation où les classes de loisir viennent exhiber les marques de leur distinction, les bijoux: 'les toilettes riches

¹ Belgrand, Anne. « Le jeu des oppositions dans *La Curée*. » *La Curée de Zola ou 'La Vie à outrance.'* Sedes, (1987, 29).

débordant des portières.’ »² Un peu comme le miroir de Lacan³, ces Parisiens spectateurs ont besoin du regard de l’autre comme d’un miroir pour se définir, idée qu’on développera en s’intéressant à Renée.

On retrouve ainsi certains éléments communs dans cette ouverture de roman avec la circulation décrite par Flaubert tels qu’une nomenclature de véhicules, une proximité des individus et une exhibition de biens matériels qui génère des regards envieux. L’embouteillage de *La Curée* se différencie cependant de celui de *L’Éducation sentimentale*, entre autres par le paysage artificiel environnant. Si le Bois de Boulogne présente un cortège de spectateurs, l’espace même du Bois prend une allure de théâtre avec « les lignes *théâtrales* de leurs sapins » (42, italiques ajoutées). Le parc apparaît comme un décor qu’on peut radicalement transformer comme bon nous semble. Cet espace aux abords naturels, se révèle en fait une construction artificielle, un simulacre de nature avec « un air d’adorable fausseté » (42). Danièle Chadych, dans *Atlas de Paris : évolution d’un paysage urbain*, souligne les rénovations du Bois de Boulogne suite à l’Haussmannisation : la vraie nature d’avant 1852 laisse place « au triomphe de la nature élégante. »⁴ Si les critiques⁵ ont noté l’aspect théâtral dans la description zolienne du Bois

² Carles, Patricia, et Desgranges, Béatrice. « Les Images de l’espace haussmannien dans *La Curée* et dans *Le Ventre de Paris*: entre représentation et répression. » *Excavatio: Emile Zola and Naturalism 2* (1993, 26).

³ Voir Lacan, Jacques. « Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du je, telle qu’elle nous est révélée, dans l’expérience psychanalytique. » *Revue Française de Psychanalyse* 1949, volume 13, n° 4, pp 449-455.

⁴ Chadych, Danielle et Dominique Leborgne. *Atlas de Paris. L’Évolution d’un paysage urbain*. Paris: Parigramme, (1999, 176).

de Boulogne, elles n'ont cependant pas remarqué que cette nature donne l'illusion de se construire à partir de matériaux *architecturaux artificiels* : la description des plantes évoque non pas une imitation de nature naturelle mais des éléments d'une résidence : les arbres avec leurs feuillages sont « pareilles à des franges de rideaux savamment drapés au bord de l'horizon » (42) et leurs troncs prennent « des apparences de colonnades violâtres, dessinant de leur architecture régulière les courbes étudiées des rives » (47). Le narrateur signale donc un double aspect de l'artificiel : d'une part il montre une nature non pas sauvage mais façonnée par la main humaine, d'autre part, il remarque que cette nature ressemble à des éléments inorganiques s'apparentant aux bâtiments. Il y a même une équivalence entre le parc et les édifices parisiens : « les colonnades violâtres » du parc font écho aux « colonnes bariolés » (228) des boutiques le long des boulevards et les « franges de rideaux » des arbres rappellent les rideaux rouges qui encadrent chaque fenêtre de l'hôtel de Saccard. Le Bois donne une illusion de nature, une nature liée à un espace construit et constitué d'objets fabriqués. Cette projection mentale d'une matière inorganique sur une matière brute indique une attirance pour une nature contrôlée, similarité qu'on observera avec les plantes de la serre. Alors qu'ici la nature apparaît comme un décor d'intérieur, on verra que la végétation de la serre ressemble à des marchandises.

La description du Bois de Boulogne dévoile donc la théâtralité d'un nouvel espace issu du plan de Haussmann, un parc, et on verra que cette théâtralité s'étend sur toute la capitale décrite dans *La Curée*. Je vais montrer que cette théâtralité crée un spectacle

⁵ Belgrand, Anne. « Le jeu des oppositions dans *La Curée*. » *La Curée de Zola ou 'La Vie à outrance.'* Sedes, (1987, 29).

urbain où s'effacent les distinctions entre réalité et représentation. En rendant constamment visible la vie quotidienne des individus, cette ville moderne conduit ses habitants à préférer des divertissements simulant une réalité et à rechercher une vérité particulière. Ce qui est remarquable dans cette scène du Bois de Boulogne, c'est qu'elle distille plusieurs éléments-clés de ce Paris théâtral dans un très court passage. A la lumière de nos analyses, on reviendra à ces premières pages de *La Curée* pour y souligner le jeu de spectacle de la vie quotidienne, d'un fétichisme du regard et d'un voyeurisme présents dans cette ouverture du roman.

LA SPECTACULARISATION DE PARIS

Cette section repense la manière dont Zola représente le nouvel espace architectural de Paris et comment cet environnement conditionne l'inclination des individus. Nous allons lire le Paris de *La Curée* à travers l'optique de Benjamin et des travaux récents sur la ville⁶ avant de nous tourner spécifiquement sur Renée elle-même. Marshall Berman, dans *All That Is Solid Melts Into Air : The Experience of Modernity*, livre-clé sur la création d'un nouvel environnement moderne urbain, note que « le nouveau boulevard parisien est l'innovation urbaine la plus spectaculaire du XIXe siècle, »⁷ importance qui fait écho dans les notes préparatoires de Zola lorsqu'il écrit qu'« il faut qu'une description du boulevard tienne tout le long du chapitre [IV] et suive

⁶ *Arcade Projects* de Benjamin, *All That Is Solid Melts Into* de Berman, *Spectacular Realities* de Schwartz

⁷ Berman, Marshall. *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*. New York, N.Y., U.S.A.: Viking Penguin, (1988, 150).

le drame. »⁸ Dans *La Curée*, la déchirure du tissu urbain permet le rêve de la construction de « chemins de fer, suivant la ligne des nouveaux boulevards; galeries vitrées, décuplant le loyer des boutiques, et permettant de circuler dans Paris sans être mouillé » (146). La circulation serait donc facilitée par ces rénovations tant par la morphologie urbaine, avec la forme linéaire des boulevards, que par la nouvelle architecture vitrée qui abrite le promeneur. Berman souligne la création « de perspectives de portées considérables avec des monuments à la fin des boulevards afin que chaque promenade conduise à un point culminant dramatique. »⁹ Le texte de Zola dévoile une conséquence de ces perspectives sur le boulevard : en plus d'un effet théâtral et d'une circulation physique, cette percée permet également *au regard* de circuler. A un moment dans le texte, Renée se penche du haut d'une fenêtre afin de suivre du regard les femmes qui l'intéressent à travers une voie tracée toute droite. Son regard va « d'un bout du boulevard à l'autre, dans les lointains tumultueux et confus de l'avenue pleins du grouillement noir des promeneurs » (178). La restructuration de la ville permet une circulation de regards sur l'étendue urbaine et amène les personnages, dissimulés à l'intérieur des bâtiments, d'observer confortablement la foule qui se promène le long des avenues. On verra de quelle manière *La Curée* montre que cette portée visuelle affecte profondément les penchants des individus.

Zola, à travers le rêve de Saccard, imagine aussi que les boulevards offrent de nouvelles sources de divertissements axés sur le spectacle avec des « galeries vitrées » et

⁸ Zola, Emile. *Manuscrits et dossiers préparatoires. Les Rougon-Macquart. La Curée. Dossier préparatoire et épreuves corrigées.* (1869, 228). <http://gallica.bnf.fr>

⁹ Berman, (1988, 151).

des « salles de concert » (144). Néanmoins, le boulevard est le spectacle lui-même ; quand on ne veut pas les activités programmées qu'il offre :

Il était à peine onze heures et demie, le boulevard avait encore une grande animation.

— Alors, nous allons rentrer, murmura-t-elle avec regret.

— À moins que tu ne veuilles suivre un instant les boulevards en voiture, répondit-il (174).

La réinvention de la ville amène une vie sociale ancrée sur les boulevards avec un flot de circulation qui attire encore plus de monde. Les citadins viennent, partent et créent « une grande animation » (174), activités qui contribuent, selon Berman, « à faire de Paris un spectacle unique qui offre un régal sensuel et visuel. »¹⁰ Le passage suivant met en valeur le boulevard comme source de divertissements pour Renée et Maxime lors d'une promenade en calèche :

Ils couraient souvent la ville en voiture, faisaient un détour, pour passer par certains boulevards qu'ils aimaient d'une tendresse personnelle. Les maisons, hautes, à grandes portes sculptées, chargées de balcons, où luisaient, en grandes lettres d'or, des noms, des enseignes, des raisons sociales, les ravissaient. Pendant que le coupé filait, ils suivaient, d'un regard ami, les bandes grises des trottoirs, larges, interminables, avec leurs bancs, leurs colonnes bariolées, leurs arbres maigres. Cette trouée claire qui allait au bout de l'horizon, se rapetissant et s'ouvrant sur un carré

¹⁰ Berman, (1988, 151).

bleuâtre du vide, cette double rangée ininterrompue de grands magasins, où des commis souriaient aux clientes, ces courants de foule piétinant et bourdonnant, les emplissaient peu à peu d'une satisfaction absolue et entière, d'une sensation de perfection dans la vie de la rue. (...) Chaque boulevard devenait un couloir de leur hôtel. Les gaietés du soleil riaient sur les façades neuves, allumaient les vitres, battaient les tentes des boutiques et des cafés, chauffaient l'asphalte sous les pas affairés de la foule. Et quand ils rentraient, un peu étourdis par le tohu-bohu éclatant de ces longs bazars, ils se plaisaient au parc Monceau, comme à la plate-bande nécessaire de ce Paris nouveau, étalant son luxe aux premières tiédeurs du printemps (228).

Renée et Maxime se déplacent facilement à travers le décor parisien : « Ils couraient souvent la ville en voiture, » « le coupé filait. » Ils font donc partie de ce spectacle urbain dans le sens qu'ils se trouvent sur la scène même. Le spectacle est principalement d'ordre visuel : « ils suivaient, d'un regard d'ami, » visibilité d'autant plus accrue grâce aux perspectives ouvertes ; « cette trouée claire qui allait au bout de l'horizon. » Cette facilité à circuler physiquement et visuellement les amène à se sentir confortables dans la ville : « chaque boulevard devenait un couloir de *leur hôtel* » (228, italiques ajoutées).

François Loyer, dans *Paris XIXe siècle: L'immeuble et la rue*, souligne l'importance de ce type d'architecture, affirmant que « l'hôtel particulier reprend de la vigueur- selon une formule renouvelée qui le situe à mi-chemin entre l'immeuble et la maison

bourgeoise. »¹¹ En s'appropriant les boulevards comme s'il s'agissait d'une extension de leur résidence privée, Renée et Maxime s'emparent de cet espace urbain. Il y a donc une transgression des barrières du privé et du public liée à la théâtralité elle-même : Paris est comme une grande maison où se joue l'action assujettie au regard des autres acteurs qui habitent la ville. On verra plus tard une autre dimension de la maison liée au théâtre.

La reconfiguration de l'espace public permet également l'émergence d'étincelants espaces de consommation avec des maisons « où luisaient, en grandes lettres d'or, des noms, des enseignes » (228). Les boutiques, avec leurs signes clinquants, prolifèrent. L'émergence du consumérisme fait en effet partie de cette transformation dans la culture urbaine avec la « double rangée ininterrompue de grands magasins » (228). Les larges fenêtres des magasins bordant les boulevards créent une fine membrane entre l'intérieur et l'extérieur, entre le public et le quasi-privé. Ces vitrines exhibent un étalage de marchandises qui attire le trafic pédestre et véhiculaire.

Zola nous montre la vie sociale dans ce nouveau milieu, cette foule qui parade le long des boulevards, et la façon dont le dessin de la ville encourage un consumérisme populaire de ce nouveau spectacle. Pour reprendre le passage cité plus haut, on voit le plaisir inspiré par ce milieu : « ces courants de foule piétinant et bourdonnant, les emplissaient peu à peu d'une satisfaction absolue et entière, d'une sensation de perfection dans la vie de la rue. » La nature elle-même semble inciter à la contemplation du boulevard en éclairant cette mise-en-scène théâtrale avec « les gaietés du soleil [qui]

¹¹ Loyer, François. *Paris XIXe siècle: L'immeuble et la rue*. Paris: Hazan, (1987, 331).

riaient sur les façades neuves, [et] allumaient les vitres, » et les vendeurs, tels des huissiers, accueillait la foule et « souriaient. »

Ce spectacle amène donc un paysage irréel avec un effet d'illusion : cette vision détaillée de commis à l'intérieur de boutiques qui sourient aux clients est en fait impossible dans ce survol de boulevard en calèche. Cet effet d'illusion lié au plaisir est renforcé par des expressions telles que « les gaietés du soleil riaient, » qui relèvent d'une projection, d'une représentation filtrée de ce qu'ils voient et ressentent, et par l'impression narcissiste que Paris n'a été construit que pour divertir Renée : « il lui semblait que le Paris flamboyant des nuits d'hiver s'illuminait pour elle, lui préparait la jouissance inconnue que rêvait son assouvissement » (50). Paris devient donc « le plus intéressant des spectacles » (90) qu'on s'approprie, offrant « au passage les moindres indices de la curée chaude dont la ville allait être le *théâtre* » (85, italiques ajoutées). La capitale est un théâtre, un spectacle dont on s'empare comme d'une curée chaude, expression qui renvoie « à un terme de vénerie qui désigne la partie de la bête que l'on donne en pâture à la meute, » et qui « par extension au XVI^e siècle désigne une ruée avide vers les biens. »¹² Cette métaphore de curée chaude se rapporte aux entrepreneurs comme Saccard qui, tels des vautours, se ruent sur Paris pour faire fortune, mais également ici, par la mention de la théâtralité de Paris, cette métaphore renvoie à cette ruée vers un spectacle à s'approprier. Paris est comme une scène où on peut jouer et s'exhiber. Ces impressions de Paris comme un lieu à consommer financièrement mais également à consommer visuellement, caractérisent le nouveau Paris pour Zola.

¹² Langenhagen, Marie-Aude de, et Gilbert Guislain. *Zola*. Studyrama, (2005, 121).

Comment cette visibilité dans le décor théâtral parisien affecte-t-elle les inclinations des personnages de *La Curée* ? Pour élucider cette question, on se doit d'examiner tout d'abord la résidence privée des protagonistes principaux. Non seulement la théâtralité comprend-t-elle les espaces verts et les boulevards, elle s'étend jusqu'à l'architecture de l'hôtel de René et Saccard. Comme les critiques ont relevé,¹³ cette demeure reprend les éléments de théâtralité observés dans Paris. Elle est construite comme une scène de théâtre avec ses draperies rouges qui encadrent les fenêtres comme des rideaux de scènes, sa position surélevée sur une butte et ses éclairages. L'hôtel, avec ses larges vitrines, est explicitement comparé aux grands magasins qui participent au *spectacle* des boulevards parisiens :

(...) au travers des glaces si larges et si claires qu'elles semblaient, comme les glaces des grands magasins modernes, mises là pour étaler au dehors le faste intérieur, ces familles de petits bourgeois apercevaient des coins de meubles, des bouts d'étoffes, des morceaux de plafonds d'une richesse éclatante, dont la vue les clouait d'admiration et d'envie au beau milieu des allées (53).

La vitre efface la séparation entre privé et public et offre aux promeneurs la consommation d'un régal visuel. François Loyer souligne cette transparence des hôtels

¹³ Ahearn, Edward "La Curée, L'Argent: History, Art, Evil" *The French Review*, Vol. 73, No. 6 (May, 2000): 1100-1115.

Becker, Colette. "Illusion et réalité: La métaphore du théâtre dans La Curée." *La Curée de Zola ou 'la vie à outrance'*. 119-128. Paris: Sedes, 1987.

Harrow, Susan. "Exposing The Imperial Cultural Fabric: Critical Description In Zola's *La Curée*." *French Studies: A Quarterly Review* 54.4 (2000): 439-452.

particuliers du XIXe siècle en mentionnant que « c'est en effet l'absence d'intériorité de la parcelle qui est la plus surprenante dans ces constructions visibles de partout-entièrement publiques, comme un monument. »¹⁴ Loyer conclut que « l'hôtel s'offre ainsi sous tous ces angles. »¹⁵

Ainsi donc, similairement aux longues perspectives des nouveaux boulevards, l'architecture résidentielle permet une percée de regards : cette fois-ci ce sont les matériaux et le plan du bâtiment qui donnent une portée visuelle. Susan Harrow, dans son analyse de l'hôtel de Saccard, souligne une des conséquences de cette visibilité : en comparant les fenêtres de la salle à manger aux grands magasins, le narrateur de *La Curée* met en relief « *les pratiques fétichistes du regard* et introduit une narration ironique sur la marchandisation de la vie privée propagée par ce roman lui-même. »¹⁶ Harrow note que les passants « devenus voyeurs, sont fascinés par les merveilles visuelles qui se trouvent à la fois proches et éloignées. Selon Harrow, les objets et les surfaces fragmentés représentent une vision fétichiste, une tentative frustrée de voir l'objet en entier.¹⁷ La maison de Renée offre donc un spectacle à ton voyeuriste : tout comme un voyeur qui garde une distance avec ce qu'il observe, le passant reste dans la rue alors que son regard pénètre dans la sphère privée.

¹⁴ Loyer, François. *Paris XIXe siècle: L'immeuble et la rue*. Paris: Hazan, (1987, 334).

¹⁵ Loyer, (1987, 334).

¹⁶ Harrow, Susan. "Exposing The Imperial Cultural Fabric: Critical Description In Zola's *La Curée*." *French Studies: A Quarterly Review* 54.4 (2000, 445, italiques ajoutées).

¹⁷ Harrow, (2000, 445).

Il faut ajouter à cette lecture de Harrow une dialectique entre l'aspect voyeuriste et le côté exhibitionniste qui cohabitent dans l'hôtel Saccard : « C'était la maison suspecte du plaisir mondain, du plaisir impudent qui élargit les fenêtres pour mettre les passants dans la confidence des alcôves » (165). L'hôtel est donc *conçu* comme un spectacle exhibitionniste, un spectacle qui partage des moments intimes pour attirer les passants voyeuristes. On verra comment ce spectacle voyeuriste et exhibitionniste, loin de se restreindre à l'architecture résidentielle, s'étend sur l'échelle urbaine et caractérise la théâtralité de Paris. Ce spectacle constamment en représentation sur la scène urbaine sculpte le rapport des individus au visuel et crée une relation intense entre les habitants et cette visibilité toujours présente. Je vais définir ce nouveau rapport dans ce qui suit et montrer que de cette nouvelle relation au visuel découle un fétichisme de regard et un voyeurisme qui, loin de se limiter à l'échelle résidentielle, influencent le type de divertissements recherchés.

EN QUÊTE DE SPECTACLES RÉALISTES : RENÉE

Renée est l'une de ces Parisiennes qui peuplent ces scènes théâtrales constamment à la recherche de divertissements: « La grande préoccupation de la société était de savoir à quels amusements elle allait tuer le temps. (...) Les esprits lassés se tournaient vers les affaires et les plaisirs » (90). La satiété crée un ennui et une recherche de nouveaux plaisirs. Cet alanguissement n'épargne pas Renée : « elle pensait à ces joies de la veille, à ces fêtes qu'elle trouvait si fades, dont elle ne voulait plus ; elle voyait sa vie passée, le contentement immédiat de ses appétits, l'écœurement du luxe, la monotonie écrasante des

mêmes tendresses et des mêmes trahisons » (49). Cette ribambelle de spectacles ne la distrait plus et la fatigue : « À vingt-huit ans, elle était déjà horriblement lasse. L'ennui lui paraissait d'autant plus insupportable, que ses vertus bourgeoises profitaient des heures où elle s'ennuyait pour se plaindre et l'inquiéter » (149). Dans ce Paris théâtral, la meilleure solution contre l'ennui pour Renée consiste à trouver un spectacle qui simule le mieux la réalité¹⁸ -- la photographie : « Cet album, quand il pleuvait, quand on s'ennuyait, était un grand sujet de conversation » (154). Ces photos lui permettent d'observer avec attention les gens de son entourage:

La jeune femme l'ouvrait en bâillant, pour la centième fois peut-être. Puis la curiosité se réveillait, et le jeune homme venait s'accouder derrière elle. Alors c'étaient de longues discussions sur les cheveux de l'Écrevisse, le double menton de madame de Meinhold, les yeux de madame de Lauwerens, la gorge de Blanche Muller, le nez de la marquise qui était un peu de travers, la bouche de la petite Sylvia, célèbre par ses lèvres trop fortes. Ils comparaient les femmes entre elles. (154)

Ces photographies amènent une certaine déshumanisation par le morcellement des différentes parties du corps et donnent « le spectacle de figures blêmes » (154) comme si

¹⁸ Dans *Spectacular Realities*, Schwartz explique que cette culture parisienne nouvellement formée est caractérisée par une expérience visuelle commune et produit une foule d'individus réunis pour le plaisir de voir la vie quotidienne transformée en spectacle. On ne distingue plus la réalité du spectacle car la réalité est mêlée à la théâtralité. Les divertissements dans leurs formes et leurs contenus tentent alors d'être autant que possibles realists (Schwartz, 10-16). La morgue de Paris devient populaire avec les corps disposés derrière une large fenêtre pour être observé par quiconque passe par là. Tel un théâtre gratuit, la morgue s'intègre dans le paysage parisien où le banal et le quotidien s'incrument dans les récits dramatisés. D'autres spectacles populaires sont les musées de cire et les panoramas, « exutoires pour les spectateurs de Paris de faire expérience de la réalité comme un spectacle » (150). Schwartz, Vanessa, *Spectacular Realities - Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris*. Berkeley: University of California Press, 1999.

la fragmentation des personnes et leurs objectification amenaient à les vider de toute vie humaine. Renée examine des particularités physiques intimes: elle « étudiait avec curiosité les détails exacts et microscopiques des photographies, les petites rides, les petits poils » (155). Cette longue contemplation fait écho au désir du passant de regarder à l'intérieur de l'hôtel Saccard. De manière différente, ces deux passages suggèrent un fétichisme de regards, qui selon les travaux d'Emilie Notéris, est directement lié à la théâtralité de Paris. Dans *Fétichisme post-moderne – Métaphores*, Notéris souligne la place du fétichisme de l'image dans la société de spectacle :

La spectacularisation relève elle-même de la fétichisation avec l'adjonction de la notion de réenchantement. Ainsi que l'affirme Anselm Jappe, l'image et le spectacle occupent chez Debord la même place qu'occupent dans la théorie marxiste la marchandise et ses dérivés.¹⁹

Notéris ajoute que si Marx suggère un fétichisme envers les biens de consommation, Debord soutient que dans une société où le spectacle domine la vie sociale,²⁰ les images sont alors comme des marchandises vénérées et fétichisées par le regard.²¹ Renée, en s'adonnant à la spectacularisation de Paris et en recherchant constamment des spectacles qui simulent la réalité, pratique un fétichisme de regards, fétichisme d'autant plus apparent dans cette scène de photographies où la jeune femme prend plaisir à décortiquer ces images pendant des heures.

¹⁹ Notéris, Émilie. *Fétichisme post-moderne - Métaphores*. Paris: La Musardine, (2010, 65-66).

²⁰ Debord, Guy. *La société du spectacle*. Paris: Gallimard, 1996. Cité par Notéris, Émilie. *Fétichisme post-moderne - Métaphores*. Paris: La Musardine, (2010, 66).

²¹ Notéris, (2010, 66).

Renée tente également de voir quelque chose de caché en observant de près les détails « microscopiques » des photographies (155) et sous cet angle-là, le goût pour un spectacle de la réalité prend des teintes de voyeurisme. Ce voyeurisme bat son apogée lorsque Renée y « fit apporter une forte loupe » (155). Renée s'équipe d'une lentille rappelant des jumelles, instrument à caractéristique voyeuriste parce qu'il permet une percée de regard à l'insu des sujets tout en restant éloignés du sujet observé. Muni de cet accessoire, Renée découvre des détails privés et secrets: « la loupe montra un léger fil d'or qui s'était égaré des sourcils » ce qui « les amusa longtemps » (155). L'outil donne l'impression de voir à l'intérieur des sujets, d'« épilucher les figures des femmes, » de découvrir « des trous mal bouchés par la poudre de riz » (155). Cet examen voyeuriste révèle des détails que les gens souhaitent cacher tels des « rides inconnues, des peaux rudes » (155), et se lie ainsi à un plaisir, plaisir visuel à tons érotiques. Ce divertissement a pour résultat de « se dégoûter (...) de la figure humaine » (155). Dans *Media Spectacle*, Douglas Kellner note que la société postmoderne se plaît dans une obscénité qui expose les sphères publiques et privées et met en spectacle les aspects les plus intimes des gens.²² Zola met en relief l'émergence de la fascination pour ce genre de spectacle à l'aube de la modernité: le passage dévoile un fétichisme de regards et un spectacle à ton voyeuriste qui transforme la reproduction de la réalité en grotesque, la change en simulacre, et rend possible la vision de choses inaccessibles dans le réel.

Ces divertissements qui simulent la réalité ne se restreignent pas à la photographie et prennent des formes médiatiques additionnelles. Maxime amuse Renée en lui racontant

²² Kellner, Douglas. *Media Spectacle*. London; New York: Routledge, (2003, 19).

les secrets de la société mondaine, révélations qui prennent la forme d'un journal virtuel :

Il connaissait les intérieurs de ces dames, savait des détails intimes, *était un véritable catalogue vivant*, où toutes les filles de Paris étaient numérotées, avec une notice très complète sur chacune d'elles. Cette *gazette* scandaleuse faisait la joie de Renée. (153, italiques ajoutées)

Déjà avec *L'Éducation sentimentale*, on avait souligné un « voyeurisme médiatisé »²³ présent dans les articles du journal *Le Flambart*. Ce journal tire son contenu dans la vie intime d'individus pour un public avide de connaître des détails privés à leur sujet sans avoir à interagir avec eux. Similairement, Maxime, « véritable catalogue vivant » (153), se transforme en tabloïd humain et expose des détails intimes pour son audience, Renée, fervente de ces nouvelles quotidiennes. Dans ce Paris théâtral, la jeune femme recherche encore une fois un divertissement qui s'apparente à la réalité, dans ce cas, une « gazette » (153) qui divulgue des secrets.

Zola évoque la projection d'images sur un écran comme divertissement populaire à l'époque tel la fantasmagorie, spectacle réaliste qui anticipe le cinéma. Pour distraire Renée, Maxime « lui conta une histoire très risquée, d'un mari trompé qui avait ainsi surpris, sur un rideau, l'ombre de sa femme en flagrant délit avec l'ombre d'un amant » (174). Comme s'il s'agissait d'un écran, le rideau, avec ses ombres projetées, offre un spectacle similaire à celui d'un spectacle fantasmagorique populaire à l'époque avec les ombres projetées de fantômes sur un écran, mais précède également une projection cinématographique, une projection à caractère intemporelle qui reste inchangée malgré

²³ Calvert, Clay. *Voyeur Nation: Media, Privacy, and Peering in Modern Culture*. Boulder, Colo: Basic Books, 2000, 11).

les années passées ou les années à venir. Ce moment fait également écho à celui de *L'Éducation sentimentale* où Frédéric croit espionner Madame Arnoux en observant des silhouettes dans la chambre de sa bien-aimée. On se rappellera le passage :

Au-dessus de la boutique d'Arnoux, il y a avait au premier étage trois fenêtres, éclairées chaque soir. Des ombres circulaient par derrière, une surtout : c'était la sienne ; -- et il se dérangeait de très loin pour regarder ces fenêtres et contempler cette ombre (75).

Comme on l'a suggéré dans le chapitre de Flaubert, cette scène est doublement voyeuriste. D'une part, Frédéric observe en cachette les activités qui ont lieu dans la sphère domestique. D'autre part, ces silhouettes, qui constituent pour Frédéric un spectacle voyeuriste, rappellent une projection cinématographique. On a vu que les recherches de Cavell sur le cinéma lui permettent de noter une origine voyeuriste et pornographique du cinéma²⁴. Similairement, le récit de Maxime jumelle un moment à ton voyeuriste et érotique, c'est-à-dire l'observation d'ombres d'un amant et d'une amante dans une chambre à coucher, à une description qui montre la voie vers une projection de nature cinématographique.²⁵ Ce passage de *La Curée* se démarque cependant de celui de *L'Éducation sentimentale* par le but de se divertir : alors que Frédéric se fait voyeur afin de se rapprocher de la personne aimée, Maxime raconte cette histoire voyeuriste pour

²⁴ Cavell, Stanley. *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film, Enlarged Edition*. Enlarged edition. Cambridge: Harvard University Press, (1979, 45).

²⁵ Sur le lien entre la culture moderne et la culture cinématique, voir Charney, Leo et Schwartz, Vanessa R. "Panoramic Literature and the Invention of Everyday Genres." *Cinema and the Invention Of Modern Life*. Berkeley: University of California Press, 1996. Leo Charney et Vanessa R. Schwartz affirment dans cet ouvrage collectif que la « modernité peut être comprise comme étant fondamentalement cinématique » (1996, 2).

amuser Renée. Dans cette spectacularisation urbaine, on favorise un divertissement voyeuriste, une distraction qui s'apparente à la réalité en révélant un semblant de vérité sur des individus, dans ce cas-ci, en dévoilant une relation amoureuse extraconjugale. Néanmoins, ce spectacle voyeuriste se révélerait trompeur et s'éloignerait de la réalité. La métaphore de la caverne de Platon décrit des individus qui, le dos tournés à la source lumineuse, ne voient que la projection d'ombres d'objets sans voir les vrais objets, ce qui les empêche d'accéder à la réalité. Similairement, cette projection d'ombres sur les rideaux n'est qu'une production théâtrale dont on ignore le mécanisme et qui crée une illusion de réalité. On verra plus loin comment ces spectacles voyeuristes cachent la vérité malgré leur semblance au réel.

D'UN FÉTICHISME DE REGARD À UN VOYEURISME A L'ÉCHELLE URBAINE

Si cette théâtralité de Paris amène un goût pour les divertissements simulant la réalité tels que la photographie, la quête pour ce genre de loisirs ne se limite pas à des mediums et se développe dans le cadre physique même de la ville. Je vais émettre l'hypothèse que cette constante visibilité conduit à exercer un fétichisme de regard et à un voyeurisme dans le décor parisien avec le but de se divertir mais aussi de se rapprocher de la réalité.

Ce Paris théâtral affecte profondément ses habitants : les longues perspectives dans Paris qui offrent une percée de regard encouragent des filatures physiques à travers la ville et des surveillances. A un moment dans le texte, Renée est suivie par un étranger :

Elle s'aperçut, au retour, sur le quai Saint-Paul, qu'elle était suivie par un jeune homme. (...) Au lieu de rentrer chez elle, elle prit la rue du Temple, promenant son galant le long des boulevards. (...) Cet amour de rencontre, trouvé et accepté dans la rue, fut un de ses plaisirs les plus vifs (150)

Les boulevards rendent possible une circulation de regards et une filature dans Paris qui *amusent* Renée. S'appuyant sur le cadre théâtral de la capitale, la jeune femme crée sa propre pièce de théâtre érotique où elle joue à être poursuivie par un jeune homme.

A cette filature physique galante se rajoute ce qu'on nommera « une filature de regard » évoquant une surveillance. Déjà, dans *L'Éducation sentimentale*, Rosanette, du haut de son balcon, prenait plaisir à observer les individus déambuler sur le boulevard. Similairement, Renée, dans *La Curée*, se penche à la fenêtre et observe des femmes :

Renée en remarqua particulièrement une, seule à une table, vêtue d'un costume d'un bleu dur, garni d'une guipure blanche ; elle achevait, à petits coups, un verre de bière, renversée à demi, les mains sur le ventre, d'un air d'attente lourde et résignée. Celles qui marchaient se perdaient lentement au milieu de la foule, et la jeune femme, qu'elles intéressaient, *les suivait du regard*, allait d'un bout du boulevard à l'autre, dans les lointains tumultueux et confus de l'avenue, pleins du grouillement noir des

promeneurs, et où les clartés n'étaient plus que des étincelles (178, italiques ajoutées).

La filature de regard permet une multiplicité de regards, le regard mis en abîme : Renée observe une femme qui regarde et est regardée par des femmes. Ceci illustre un fétichisme de regard, où les individus semblent préférer la contemplation plutôt que la participation active au monde activement. Dans cette scène, la femme en question ignore qu'elle est observée, donc le regard de Renée se fait quelque peu voyeuriste — voyeurisme, d'ailleurs renforcé dans le paragraphe suivant dans lequel Renée s'empare d'un instrument à caractéristique voyeuriste, un binocle, pour voir au-delà du passage de l'Opéra (179). Mais à cet amusement voyeuriste se rajoute une surveillance quasi-involontaire. Renée revoit un peu plus tard la même femme observée sans même avoir tenté de la revoir : « elle reconnut, au coin du trottoir, la femme à la robe bleue et aux guipures blanches, droite, tournant la tête, toujours en quête. » Le concept panoptique observé dans *L'Éducation sentimentale* se développe dans *La Curée* de Zola lors de la mise en place du nouveau plan d'urbanisme : la circulation de regard amène une surveillance non plus vraiment à but disciplinaire dans le cas de Renée, mais à but voyeuriste et divertissant. Sous cet angle-là, le paysage urbain devient un véhicule pour faciliter ces plaisirs voyeuristes et discipline donc ses habitants à se comporter d'une certaine manière.

Si le plan urbain de Haussmann encourage les personnages de *La Curée* à se divertir en suivant du regard la foule déambuler le long des boulevards, ce nouvel environnement a un formidable impact sur les individus qui ne se limitent pas aux espaces publics

comme les restaurants ou les boulevards pour épier. Ce voyeurisme bat son apogée lors de la scène mentionnée dans la première section de ce chapitre, au cours de laquelle Renée pénètre en secret la résidence privée de Blanche Muller : « si elle était reconnue, cela ferait scandale. » Il s'agit d'une scène voyeuriste classique où Renée n'interagit pas avec les individus espionnés et se déguise pour cacher son identité : « Je mettrai un domino sombre, nous ne ferons que traverser les salons » (170), explique-t-elle à Maxime. Puis, une fois arrivée chez Blanche, elle met « son masque » (172). A priori, Renée a pour but de se divertir par ce spectacle voyeuriste : « Je veux voir arriver les dames. Tu me les nommeras, et nous nous amuserons joliment » (170). Comme mentionné préalablement dans la première section, une fois sur place, Renée procède à un examen méticuleux des lieux comme si elle cherchait quelque chose en particulier : « elle fureta dans toutes les pièces, souleva le coin des portières, examina l'ameublement, serait allée jusqu'à fouiller les tiroirs, si elle n'avait pas eu peur d'être vue » (172). Il semble qu'elle n'ait pas trouvé ce qu'elle cherchait car elle s'en prend alors à l'espace le plus secret de Blanche :

Elle s'oublia particulièrement dans un cabinet de toilette, laissé grand ouvert par Blanche Muller, qui, lorsqu'elle recevait, livrait à ses convives jusqu'à son alcôve, où l'on poussait le lit pour établir des tables de jeu. Mais le cabinet *ne la satisfît pas* ; il lui parut commun et même un peu sale avec son tapis que des bouts de cigarettes avaient *criblé de petites brûlures* rondes, et ses tentures de soie bleue *tachées* de pommade, piquées par les *éclaboussures* du savon. (172, italiques ajoutées).

Renée-voyeuse est à nouveau déçue. Rappelons que les recherches de Clay Calvert montrent qu'au sein d'une société voyeuriste existe une quête de vérité et de réalité dans un monde où les images le dominant.²⁶ Dans ce Paris théâtral, Renée semble chercher une réalité et une vérité, ce qui l'amène à ouvrir tiroir après tiroir pour trouver ce qui reste caché, ce qui n'est pas mis en spectacle sur la scène urbaine. Elle inspecte alors les pièces les plus intimes pour y trouver une réalité à l'abri des décors artificiels de la capitale. Mais Renée reste sur sa faim car elle ne trouve dans le cabinet de toilette que des taches : saleté, macule de pommades, éclaboussure de savon semblent recouvrir cette vérité. Tout comme la théâtralité de Paris qui offre une certaine illusion superficielle, les cabinets sont recouverts d'une couche additionnelle superflue et semblent cacher leur véritable nature.

« Puis, quand elle eut bien inspecté les lieux, mis les moindres détails du logis dans sa mémoire, pour les décrire plus tard à ses intimes, elle passa aux personnages » (173). Comme mentionné dans la première section de ce chapitre, lors de cet espionnage d'individus, Renée se heurte à nouveau à une apparence superficielle : « Elle *se croyait* dans son salon (...) , Et lorsqu'elle regardait les femmes, *l'illusion* ne cessait pas complètement. (173) Je souhaite souligner ici l'illusion créée par ce spectacle voyeuriste, le brouillement entre la réalité et l'irréel. Renée espionne des individus dans l'espoir d'y trouver, derrière leurs devantures, une certaine vérité qui est en train de disparaître dans le Paris théâtral. Néanmoins, dans ce salon double, Renée ne se trouve plus qu'en face d'une fausse similitude avec son propre salon, d'un spectacle peuplé de « personnages » (173) et non pas de vraies personnes.

²⁶ Calvert, (2000, 27).

Ainsi donc, les Parisiens de *La Curée* recherchent des divertissements graphiques et sensationnels à tendance voyeuriste, ce qui efface les distinctions entre la réalité et la culture visuelle. Du point de vue de Renée, la scène voyeuriste chez Blanche est une représentation étrange d'une autre scène et apparaît alors comme une mise en scène théâtrale et artificielle. On approfondira cette dialectique entre voyeurisme et recherche de réalité dans le prochain chapitre en se focalisant sur la serre comme lieu de rendez-vous amoureux. On y verra comment les thèmes de commercialisation, de voyeurisme et d'exhibitionnisme évoluent et comment la serre devient le locus où le corps se montre pour se mettre en valeur et offrir un spectacle voyeuriste qui se veut réel.

En conclusion, la transparence du paysage parisien crée une forte relation entre les individus et cette nouvelle visibilité. J'ai défini dans ce chapitre ce nouveau rapport au visuel : de cette portée de regard découle un fétichisme du regard et un voyeurisme. Revenons aux premières pages au Bois de Boulogne qui concentrent admirablement les éléments discutés dans ce chapitre. La scène débute avec *une circulation des regards* : « Il y avait des échanges de regards muets, de portières à portières » (40). Puis s'ensuit *un fétichisme de regard* provenant de l'admiration de certains individus devant l'étalement de richesse qui « débordaient des portières » (40). L'image prime, littéralement ici en coupant le son dans cette scène : « personne ne causait plus, (...) Au loin, les voix confuses du Bois se mouraient » (40). Dans leur carrosse, Maxime se transforme en gazette virtuelle et divertit Renée en lui donnant les nouvelles intimes sur les Parisiens. De ce voyeurisme médiatique s'ensuit *un voyeurisme* physique lorsqu'afin de se divertir, Renée se munit d'un accessoire pour observer intimement une dame : « elle prit son

binocle, un binocle d'homme, à garniture d'écaille, et, le tenant à la main, sans se le poser sur le nez, elle examina la grosse Laure d'Aurigny tout à son aise, d'un air parfaitement calme » (40). Ainsi donc, cette première scène fait augure à la suite du roman en suggérant que la visibilité intensifiée dans la vie de tous les jours encouragent les Parisiens à devenir des spectateurs d'une pièce de théâtre qui est toujours en représentation. Cette constante représentation détruit les frontières entre la réalité et le spectacle urbain qui entoure les citadins. On verra dans la prochaine section comment cette constante visibilité amène les Parisiens à se faire acteurs et à produire leur propre spectacle à ton voyeuriste.

TROIS

La serre de Renée : un Paris sous verre

L'intense visibilité dans les rues de la ville pousse les individus à devenir les spectateurs d'un Paris théâtral et cette mise-en-scène contribue à effacer les distinctions entre la réalité et le spectacle urbain constamment joué. J'ai soutenu dans la section précédente que cette spectacularisation parisienne amène les citoyens à rechercher des divertissements à tons voyeuristes dans une quête d'une réalité difficilement discernable. Je vais montrer que ce spectacle constant de la vie quotidienne conduit également les individus à se faire acteurs et à produire leur propre spectacle voyeuriste pour se mettre en valeur. Ce processus est illustré dans la serre de *La Curée*, un microcosme parisien : dans cette structure de verre, les valeurs visuelles et commerciales vont jusqu'à dominer la nature de telle sorte que l'étalage des plantes fait écho à celui des vitrines des boutiques. On verra comment Renée adhérant à la spectacularisation de Paris et de sa serre, en est empoisonnée —empoisonnement symbolisé lorsqu'elle consomme une feuille vénémeuse.

UNE NATURE COMMERCIALISÉE

Dans cette ville en spectacle, Renée cherche toujours à se distraire. Cette quête de divertissement se concentre dans la serre de son hôtel lorsque la jeune femme poursuit « un amusement suprême que ses curiosités cherchaient en vain dans tous les coins de l'hôtel, dans le petit salon couleur de soleil, *dans la serre* aux végétations grasses » (167, italiques ajoutées). Les serres appartiennent à un imaginaire collectif qui pourrait justifier la curiosité initiale de Renée, comme le souligne Aude Campmas : « A l'évocation des serres chaudes, vient à l'esprit d'un auditoire immédiatement charmé une série de thèmes sur l'exotisme, le luxe, la transparence, l'artificialité. »¹ Néanmoins, comme nous allons découvrir, c'est la serre qui offre la meilleure possibilité de divertissements pour Renée parce que ce jardin sous verre se conforme aux attributs de la spectacularisation émergente de Paris.

Ironiquement, Saccard utilise la métaphore d'une serre pour parler de ses projets spéculatifs de Paris : « Il eût proposé sans rire de mettre Paris sous une immense cloche, pour le changer en serre chaude, et y cultiver les ananas et la canne à sucre » (146). Or, la serre de Renée représente un Paris en miniature parce qu'elle reprend les caractéristiques

¹ Campmas ajoute : « Cet inventaire est le fruit d'un long processus qui transforma ce qui n'était à l'origine qu'une construction architecturale à l'usage horticole en un lieu presque mythique, dans le sens où les motifs suggérés par les serres appartiennent à l'imaginaire collectif, et ont modifié irrémédiablement le statut initial de ces dernières. (...) Les serres furent métamorphosées en lieux aux strates sémantiques abondantes : lieux d'observation mais aussi lieux d'expérimentations, d'expositions, de plaisirs, de littératures et de phantasmes. » Campmas, Aude. « Les fleurs de serres: entre science et littérature à la fin du dix-neuvième siècle. » *Visions/Revisions: Essays on Nineteenth-Century French Culture*. Éd. et intro. Nigel Harkness, Paul Rowe, Tim Unwin. Oxford: Peter Lang, (2003, 51).

de la théâtralité urbaine préalablement observées. Tout d'abord, elle communique avec le salon et fait intégralement partie de la résidence Saccard, « scellée au flanc même de l'hôtel » (53), une demeure qui, comme nous l'avons déjà mentionné, s'aligne avec la spectacularisation de Paris en offrant au passant un spectacle à admirer. François Loyer, dans *Paris XIXe siècle: L'immeuble et la rue*, mentionne que l'intégration architecturale de la serre au bâtiment consiste en une disposition classique des « maisons de grandes classes, » notant que « ces constructions légères se multiplièrent sous le Second Empire.»² La serre se conforme donc à l'architecture de l'époque qui se définit comme celle de la transparence, de l'ouverture, de la lumière : « tous les efforts portent sur une nouvelle définition de l'espace par la quasi abolition de la paroi, » insiste Jean-Pierre Leduc-Adine dans « Architecture et écriture dans *La Curée*. »³ Zola souligne la transparence visuelle du bâtiment lors de cette description: « Par les petites vitres de la serre on voyait des échappées du parc Monceau » (216). La serre de Renée, avec les « minces colonnettes de fer » et le verre qui forment un « vitrail cintré » (76), intègre les nouveaux matériaux du fer et du verre, « véritables symboles puissants de l'architecture du Second Empire »⁴ selon Leduc-Adine, dires qui font échos avec ceux de Benjamin qui souligne la prolifération de ces nouveaux matériaux dans *Le Livre des passages*.⁵

² Loyer, François. *Paris XIXe siècle: L'immeuble et la rue*. Paris: Hazan, (1987, 343).

³ Leduc-Adine, Jean-Pierre, et Société des études romantiques. «Architecture et écriture dans *La Curée*.” *La Curée de Zola, ou, “La vie à outrance” : actes du colloque du 10 janvier 1987*. Sedes, (1987, 132).

⁴ Leduc-Adine, (1987, 132).

⁵ Benjamin, Walter et al. *The Arcades Project*. Cambridge, MA [etc.]: Belknap Press, (1999, 4).

La serre se conforme donc aux valeurs de l'architecture du Second Empire, mais il faut ajouter que plus précisément, la serre de Renée partage de nombreuses caractéristiques avec un type d'architecture populaire au XIXe siècle⁶, celles des passages couverts décrits par Walter Benjamin. Précurseurs des grands magasins, les passages couverts sont des rues intérieures habituellement alignées de magasins luxueux et ouvertes grâce aux toits de verre et de fer, érigés pour y attirer les clients.⁷ Similairement, la serre de Saccard est un bâtiment bourgeois qui, comme un passage couvert, fait la liaison entre l'intérieur et l'extérieur: on peut y arriver « par le jardin » puis on doit la traverser « pour gagner le petit salon » (214). Dans son étude, Benjamin montre que ces galeries marchandes sont des symboles du capitalisme mercantile et consiste en « une ville, un monde en miniature ».⁸ On verra comment la serre s'avère être une source de plaisirs et de fantaisies, éléments si importants, selon Benjamin, dans le développement de la société de consommation.

⁶ Les passages couverts étaient populaires au XIXe siècle et même avant, ayant leurs origines dans le Premier Empire. Canac, Sybil, *Passages Couverts de Paris*. Paris: Massin Charles, (2011, 8). François Loyer donne les détails sur l'évolution de ce type d'architecture qui donnera naissance aux grands magasins et aux centres commerciaux d'aujourd'hui:

« La floraison des lotissements périphériques va de pair avec le développement des passages couverts au centre de la ville : quand l'échelle urbaine grandit, le passage vient rescinder d'anciens îlots périphériques à maille large, créant ainsi des raccourcis vers le centre. La formule était née à l'époque révolutionnaire, de la conjonction d'une tradition parisienne du passage en cœur d'îlots (...) avec la technologie nouvelle de la couverture en fer et verre : le premier exemple en est le passage du Caire en 1799. Il sera suivi, l'année suivante par celui des Panoramas. (...) Ce dernier constitue l'ancêtre des galeries marchandes des supermarchés actuels. La suite logique de cette évolution sera l'apparition du grand magasin. » Loyer, François. *Paris XIXe siècle: L'immeuble et la rue*. Paris: Hazan, (1987, 82).

⁷ Benjamin, Walter et Jean Lacoste. *Paris, capitale du XIXe siècle : Le Livre des passages*. 3e ed. Cerf, (2006, 48-49.)

⁸ Benjamin, et Jean Lacoste, (2006, 48).

En utilisant abondamment le verre pour la construction des toits des passages, permettant ainsi la lumière naturelle de pénétrer, les commerçants des passages peuvent étaler leurs produits luxueux et offrir, comme le soutient Benjamin, un spectacle d'images brillantes pour attirer les acheteurs potentiels.⁹ Tout comme les vitrines des passages avec leurs marchandises clinquantes, la serre expose une collection de plantes tropicales sous verre avec un étalage de « Ptérides, » « Adiantum, » « Alsophila, » « Tornélia, » « Bégonia, » « Caladium, » « Maranta, » « Gloxinia » (77). Cette panoplie de plantes luxueuses, comparées à « des colliers de verroterie, » à des « dentelles délicates » et à des « éventails, » évoque une accumulation d'objets de consommation et ainsi lie métaphoriquement les plantes avec des marchandises (77-78). Déjà dans *L'Éducation sentimentale*, on avait observé que la vitrine incitait à la collection en présentant une gamme d'objets artistiques placés habilement l'un à côté de l'autre. Ici, la serre offre à nouveau une collection de plantes, elles-mêmes comparées à des accessoires de mode. Cette panoplie de babioles, dépourvue de toute utilité, se complémenterait en ornant le corps d'une femme et semble donc étalée là comme pour encourager l'achat de ces objets. Similairement à la végétation du Bois de Boulogne, qui ressemble à des éléments architecturaux, la végétation de la serre suggère des objets artificiels, ici des dentelles et des éventails. Hannah Thomson note que ces références aux accoutrements féminins introduisent des associations singulières entre l'organique et l'artifice, et témoignent « d'une fascination pour une nature cultivée » : symboliquement non naturelles, les plantes, par l'imagerie zolienne de vêtements, « effacent les distinctions entre le naturel et

⁹ Benjamin, et Jean Lacoste. (2006, 35).

l'artificiel, entre la réalité et l'art. »¹⁰ Par conséquent, en comparant le végétal de la serre à des articles de mode, le narrateur de *La Curée* renforce l'idée de plantes comme objets artificiels de consommation.

La serre met en valeur son étalage en l'illuminant comme les marchandises sous verre: « des globes de verre dépolis éclairaient les feuillages » (79). Cette mise en scène produit un spectacle de la nature : « Mais ce qui, de tous les détours des allées, *frappait les regards*, c'était un grand Hibiscus de la Chine » (78, italiques ajoutées). Ainsi, la nature exposée saisit l'attention du passant. Au surplus, Zola compare la nature à la mise en spectacle érotique d'une femme : « On eût dit des bouches sensuelles de femmes qui s'ouvraient, les lèvres rouges, molles et humides, de quelque Messaline géante, que des baisers meurtrissaient, et qui toujours renaissaient avec leur sourire avide et saignant » (76). Ce spectacle met donc en scène d'une part, une nature comparée à aux produits commerciaux destinés aux femmes tels que des « colliers » et des « éventails » et, d'autre part, comparée aux corps morcelés de femmes avec des « bouches, » des « lèvres. » Ce démembrement des différentes parties du corps traduit une objectification de la femme.

En associant les plantes à des objets de haute-couture et au corps féminin fragmenté, Zola introduit un fétichisme sexuel envers la nature. En fait, comme le mentionne Susan Harrow, tout au long de *La Curée*, Zola souligne « l'exhibitionnisme extravagant à travers une série d'associations ironiques entre le corps féminin excessivement paré et la nouvelle architecture qui confirment le chevauchement de ces

¹⁰ Thompson, Hannah. *Naturalism Redressed: Identity and Clothing in the Novels of Emile Zola*. Oxford: Legenda, (2004, 63-64).

constructions culturelles clés. »¹¹ Par cette imagerie de plantes associées à des articles de mode, Zola investit la végétation de la serre d'une signification culturelle que ce soit la commercialisation ou la féminité. Par conséquent, la serre dévoile une mise en éventaire de plantes imbibées de significations culturelles, étalées pour offrir un spectacle à regarder.

Si dans *L'Éducation sentimentale*, certaines marchandises sont dotées d'un caractère sacré, le narrateur de *La Curée* imprègne les plantes de qualités aussi bien mercantiles que religieuses : il décrit les plantes comme des accessoires de mode disposés dans une structure de verre qu'il compare « à une nef d'église » (76). En dotant les plantes de valeurs commerciales puis en les plaçant dans un lieu évoquant le sacré, le narrateur brouille les frontières entre le mysticisme et le mercantile, transgression reprise dans les passages couverts de Paris et dans les boutiques en général, si l'on en croit Benjamin. Citant Theodor Adorno, Benjamin explique que les marchandises deviennent sacrées dès qu'on ne peut plus retracer le travail nécessaire pour les créer¹² : elles sont produites par des machines ou par des individus mais ne sont plus vendus par la personne qui les a produites. Cet amalgame de qualités commerciales et sacrées donne aux plantes une valeur indépendante de leur utilité et de leur mode de production. Par cette distance de la valeur d'usage et de fabrication des produits de la serre, les plantes se dotent d'un fétichisme de type marxiste. D'ailleurs, comme pour illustrer textuellement ce concept,

¹¹ Harrow, Susan. "Exposing The Imperial Cultural Fabric: Critical Description In Zola's *La Curée*." *French Studies: A Quarterly Review* 54.4 (2000, 446).

¹² Benjamin, Walter et al. *The Arcades Project*. Cambridge, MA [etc.]: Belknap Press, (1999, 404).

un fétiche au sens original du mot,¹³ une « idole sombre » (80), veille sur les produits de la serre : « un grand sphinx de marbre noir accroupi sur un bloc de granit » (80) « devenait le dieu » de ce « temple monstrueux » (219).

Le spectacle de la serre est d'autant plus attrayant qu'il donne, comme les photographies qui avaient distrait Renée, une illusion qui dépasse la réalité. On a déjà suggéré, dans la première section intitulée « Une folie émergeant d'un Paris fantastique, » que les plantes de la serre donnent l'illusion d'être naturelles, illusion trompeuse car, malgré les apparences, on ne se trouve pas dans un pays tropical et les machines de la serre gèrent la croissance des plantes. Comme vu dans la section précédente, la serre expose la végétation mais camoufle l'artificialité de la scène en « cachant à demi les tuyaux de chauffage » (77). La serre dissimule la machine, et donne un spectacle qui semble offrir une réalité, celle d'une scène produite par la nature et non artificiellement par l'homme.¹⁴

¹³ La première définition du fétiche a pour racines des origines religieuses : on croyait que l'objet avait des pouvoirs supranaturels. Kelly, Dorothy. « The Living Death of the Past », <http://linguaramana.byu.edu/kelly8.html>

¹⁴ Susan Harrow voit dans cette mise en spectacle de la nature une démythification du mythe créé par la bourgeoisie : dans *La Curée*, c'est précisément le naturel de l'autorité culturelle du Second Empire que Zola expose comme mythe et subvertit. Harrow soutient que « Zola identifie les sites les plus visibles de l'investissement matérielle et mythique des rénovations controversées de Haussmann » : l'architecture et le paysage fonctionnent comme supports visuels imaginaires qui soutiennent le mythe. La description de ces espaces, selon Harrow, mimique le mythe de l'opulence avec une écriture ostentatoire.¹⁴ Sous cet angle-là, c'est la maladie des valeurs idéologiques sous le feuillage décoratif des plantes de la serre que Zola expose ici: il vise le procédé de fabrication, du faux, et dévoile « l'éthique sous l'esthétique, » pour reprendre l'expression de Harrow. Dans cette optique, continue Harrow, la serre semble suggérer un échappatoire de la ville, mais représente l'annexion d'une nature à une idéologie. Zola, en reconstruisant le monde matériel bourgeois, expose l'idéologie du Paris de Haussmann qui dore la surface visuelle de l'espace. Harrow, Susan. "Exposing The Imperial Cultural Fabric: Critical Description In Zola's *La Curée*." *French Studies: A Quarterly Review* 54.4 (2000, 440-449). Je tiens à souligner ici non pas le côté mythique et politique

Cet étalage d'une nature artificielle produit une présence de silhouettes mystérieuses : « d'étranges rayons se jouaient, éclairant des formes vagues, des masses glauques, pareilles à des ébauches de monstres » (79). Ces ombres fugitives qui participent au spectacle de la serre évoquent la fantasmagorie, spectacle en vogue au XIXe siècle.¹⁵ On a mentionné dans la section deux que les recherches de Cohen montrent que ce spectacle de fantasmagorie constituait d'une lanterne utilisée pour projeter l'image de fantômes dans le but de donner l'impression d'une réalité. L'étalage de la nature artificielle dans la serre offre une scène à tons fantasmagoriques avec des images de blancheur et d'ombre : « des globes de verre éclairaient les feuillages de nappes laiteuse » et créent des « taches d'ombres » (79). D'autre part, le démembrement avec « les têtes sombres des hauts palmiers » (79) reprend l'image de fantômes tronçonnés, déjà évoqués dans la première section de ce chapitre avec Renée qui « perd la tête ». Comme préalablement mentionné dans le chapitre sur Flaubert, Walter Benjamin et Margaret Cohen interprètent la fantasmagorie culturelle comme une nouvelle relation étrange entre les produits et les individus de cette époque.¹⁶ Avec la montée du capitalisme, les coutumes sont remplacées par l'argent, la valeur des choses devient indépendante de leur utilité, et les marchandises ont une vie indépendante de leur

mais la manière dont Zola dévoile la fondation de cette structure artificielle, exposant ainsi les fondements d'une nouvelle construction sociale.

¹⁵ Cohen, Margaret. "Benjamin's Phantasmagoria : The Arcade Project." *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*. Cambridge University Press, (2004, 207).

¹⁶ Cohen, (2004, 208).

producteur.¹⁷ Dans la serre, les plantes ressemblent à des objets commerciaux, ce qui amène la nature à être réduite à des ombres évanescentes : « leurs draperies de lianes, se noyaient dans les ténèbres » (79). La nature artificielle, comparée à des accessoires de mode domine la scène, tandis que le côté organique, tel que les « lianes », reste curieusement indifférencié en une masse vague. La nature mécanisée et commercialisée amène donc des éléments fantasmagoriques où une nature artificielle, étalée comme des marchandises, efface le côté organique d'une nature authentique. Par l'entremise de cette image fantasmagorique, l'identité commerciale des plantes domine tandis que le côté naturel s'efface de la scène. Par conséquent, la serre est comme un sanctuaire qui abrite une nature fantasmagorique, mécanique, et expose ainsi des valeurs culturelles ancrées sur la consommation de masse.

LA SERRE COMME UN SANCTUAIRE DE RÊVES

Comme nous avons déjà vu, à un moment dans la serre, Renée mange une feuille empoisonnée. Cet acte peut paraître étrange mais on verra comment la serre crée un monde de rêves grâce à l'étalage de plantes exotiques et à un spectacle voyeuriste. Cette structure de fantaisies émerveille Renée et la pousse à « acheter » symboliquement ses produits commerciaux, c'est à dire, à consommer les plantes nocives de la serre.

J'ai soutenu que la serre offre un spectacle fantasmagorique dans lequel les plantes, devenues des marchandises, exhibent des qualités chimériques : le texte met

¹⁷ Cohen, (2004, 212).

l'accent sur une nature mécanisée, alors que le côté organique du feuillage est mis en arrière plan avec des « taches d'ombres » (79). C'est justement quand Renée contemple le spectacle fantasmagorique de la serre qu'alors « la vue de Louise et de Maxime » (76) produit un rêve fantastique. Les deux amants offrent tout d'abord un spectacle voyeuriste à Renée qui les observe à leur insu : « Et tous deux de rire, se croyant seuls, sans même apercevoir Renée, debout au milieu de la serre, à demie cachée qui les regardait de loin » (76). Les amoureux produisent « une vision », celle d'un couple heureux « riant et jouant, les mains dans les mains » (80). La serre crée donc un monde de rêves fantasmagoriques lié à une vision utopique de deux amants comblés. Cette construction rapproche encore une fois les images de ce texte à la pensée de Benjamin quand il aligne les passages couverts à la structure de rêves: « les passages deviennent des structures de rêve car elles exposent une production d'objets de masse et abritent ainsi les rêves des masses populaires du 19e siècle. »¹⁸ « La vue de Louise et de Maxime » « au milieu de ce jardin de feu » (80) provoque le « rêve de Renée, devant laquelle se dressait, avec l'appel du vertige, une jouissance inconnue » (81). La serre devient alors un sanctuaire qui loge des plantes fantasmagoriques ainsi que le rêve de Renée, une construction imaginaire et irréaliste.

Cette construction de rêves dérange les sens de Renée comme une maladie:

(...) ce tas de végétations, toutes brûlantes des entrailles qui les nourrissaient, lui jetaient des effluves troublants, chargés d'ivresse. A ses pieds, le bassin, la masse d'eau chaude, épaissie par les sucres de racines

¹⁸ Benjamin, (1999, 898).

flottantes, fumait, mettait à ses épaules un manteau de vapeurs lourdes, une buée qui lui chauffait la peau, comme l'attouchement d'une main moite de volupté (79).

La serre agite le corps de Renée, réchauffe sa peau « comme l'attouchement d'une main moite de volupté » et perturbe le sens du toucher. Ce milieu trouble également l'odorat avec une fragrance qui se propage, celle de « souffles doux et fades jusqu'à l'évanouissement » (80). Tout comme les devantures des boutiques qui mettent en valeur des marchandises afin de provoquer un désir chez un acheteur potentiel, la jardin de verre expose « un tas de végétation » comme des produits de masse et suscite un désir chez Renée: « Maintenant un désir net, aigu, l'emplissait. Un amour immense, un besoin de volupté, flottait dans cette nef close, où bouillait la sève ardente des tropiques. La jeune femme était prise dans ces noces puissantes de la terre » (79). La nature exposée sous vitrine, tout comme des objets placés dans la vitrine d'un magasin, pique le désir de Renée. Puis, la vue des deux amants au milieu de la serre amplifie ce désir:

Ses sens de femme ardente, ses caprices de femme blasée s'éveillaient. Et, au-dessus d'elle le grand Sphinx de marbre noir riait d'un rire mystérieux, comme s'il avait lu le désir enfin formulé qui galvanisait ce cœur mort, le désir longtemps fuyant, « l'autre chose » vainement cherchée par Renée dans le bercement de sa calèche, dans la cendre fine de la nuit tombante, et que venait brusquement de lui révéler sous la clarté crue, au milieu de ce jardin de feu la vue de Louise et de Maxime (...) » (80).

La présence des amants « au milieu de ce jardin » éveille « ses caprices de femme blasée » (81). Renée est alors prise d'une nouvelle fantaisie : la vue du couple heureux parmi ces plantes qui sont symboliquement liées aux marchandises réanime cette envie « d'autre chose » : « A cette heure de vision nette, toutes ses bonnes résolutions s'évanouissaient à jamais, l'ivresse du dîner remontait à sa tête impérieuse, victorieuse, *doublée* par les flammes de la serre » (80, italiques ajoutées). Renée, comme une cliente éprise d'un nouveau désir, « consomme » alors spontanément un des produits de la serre : « comme Louise et Maxime riaient plus haut (...) Renée, l'esprit perdu, la bouche sèche et irritée, prit entre ses lèvres un rameau du Tanghin, qui lui venait à la hauteur des dents et mordit une des feuilles amères » (81). Au milieu des plantes artificiellement cultivées et ressemblant aux produits de masse, la vision d'un couple heureux éveille un désir de possession ou consommation chez René. Comme une publicité qui promet le bonheur, Renée associe les marchandises/plantes à la vision du couple heureux, ce qui l'amène à consommer une des marchandises.

« Une flore immémoriale de la marchandise pousse à foison sur les parois [des passages couverts], »¹⁹ écrit Benjamin. Baignant dans le luxe, ces passages couverts deviennent des « maisons de rêve »²⁰ qui incitent à la fantaisie et à la songerie. Selon Benjamin, l'impulsion d'acheter la marchandise est la volonté réelle de voir ses rêves réalisés. Devant la flore commerciale de la serre, Renée, piquée d'un nouvel appétit, consomme impulsivement les plantes-marchandises dans le but de voir son rêve assouvi.

¹⁹ Benjamin, et Jean Lacoste. *Paris, capitale du XIXe siècle : Le Livre des passages*. 3e ed. Cerf, (2006, 555).

²⁰ Benjamin, (2006, 423).

Elle adhère au matérialisme du monde bourgeois, en mangeant, dans l'esprit perdu, littéralement une feuille empoisonnée d'une plante. En avalant la sève d'une plante-marchandise qui représente le Paris commercial, Renée boit symboliquement la source du Paris théâtral, une ville empoisonnée qui contaminera par la suite le sang même de Renée.

RENÉE FEMME-OBJET

Ironiquement, si Renée veut consommer cette feuille, elle possède un statut semblable à celui des plantes dans la serre. Tout d'abord, elle fait intégralement partie de son décor: « elle ressemblait à une grande fleur, rose et verte, à un des Nymphéa du bassin, pâmée par la chaleur » (80). Si les plantes sous verre s'apparentent à des accessoires de mode, Renée, en prenant l'allure d'une fleur de la serre, joue un rôle similaire à celle-ci, soit le rôle d'une marchandise commerciale. Par cette comparaison, les plantes renforcent l'identité de la jeune femme comme objet de valeur, une liaison que Zola poursuit tout au long du roman. Tout d'abord, le mariage de Renée à Saccard est une transaction de biens : « il avait fait un marché d'or, une dot superbe, une femme belle à le faire décorer en six mois » (111). Renée joue le rôle d'un objet que Saccard épouse pour « cent mille francs de propriétés » (99) : Saccard est payé pour prendre Renée et elle fait partie d'un échange monétaire où elle est l'argent qu'il reçoit. Ce mariage commercial établit l'identité de Renée comme marchandise dont la valeur peut fluctuer tout comme un gain immobilier: « depuis ce marché il la regardait un peu comme une de ces belles

maisons qui lui faisaient honneur et dont il espérait tirer de gros profits » (111). Par conséquent, Renée est un objet à regarder et à posséder qui rapporte des gains financiers.

Sandy Petrey et Atsuko Nakai notent comment le décor du Second Empire absorbe Renée²¹ : tel un caméléon, sa chair rose se fond avec sa chambre rose, et dans le salon, elle semble se transformer en bibelot d'art par une description qui évoque une statue de déesse. Renée devient ainsi une partie de chaque pièce en s'y identifiant et en se métamorphosant pour recomposer un nouvel ensemble avec le décor. Néanmoins, la comparaison de Renée aux plantes de la serre m'intéresse particulièrement parce qu'à mon avis, Zola choisit cette tournure stylistique pour mettre l'accent sur la commercialisation et la mécanisation de Renée.

Renée, comparée à une « machine » (247), subit une objectification d'ordre mécanique. J'ai suggéré, dans la première section intitulée « Une folie émergeant d'un Paris fantastique, » que la présence d'une femme décrite comme un automate dévoile une inquiétante étrangeté dans cette ville moderne. J'aimerais néanmoins souligner ici que la mécanisation métaphorique de Renée s'accompagne d'une perte de vitalité tout au long du roman. *La Curée* s'ouvre au Bois de Boulogne et introduit Renée, « renversée au fond d'une causeuse » (73). Personnage fatigué, l'héroïne du roman reste, durant cette promenade, « allongée au fond de la voiture, comme dans une chaise longue de *convalescente* » (40, italiques ajoutées). Cette lassitude s'apparente à une maladie mortelle. Lors de cette ballade, Renée confesse à Maxime: « Oh ! Je m'ennuie, je

²¹ Petrey, Sandy. "Stylistics and Society in *La Curée*." *MLN* 89.4 (1974 : 633).

Nakai, Atsuko. "Statique et dynamique de l'hôtel Saccard dans *La Curée*." *Études de Langue et Littérature Françaises* 68.Mar (1996 : 116).

m'ennuie à *mourir* » (44, italiques). Renée se présente donc comme une demi-morte, une malade dont l'ennui la tue lentement. A la fin du roman, « elle continuait à regarder son mari de ses grands yeux fixes de morte » (407). On reviendra sur cette fin funeste, mais pour l'instant notons que le côté mécanique domine le côté organique.

UN SPECTACLE VOYEURISTE

Dans la scène de l'hippodrome de *L'Éducation sentimentale*, on a observé que la culture urbaine de divertissements se centre autour de la participation active des femmes qui tentent d'attirer les regards coûte que coûte. Je vais montrer que Renée exemplifie cette participation active au spectacle dans le but de se mettre en valeur. On verra que Renée choisit la serre pour ses rendez-vous adultères dans l'espoir de devenir un spectacle, d'être elle-même un objet désiré et d'attirer des témoins qui alors valideraient son identité et sa réalité.

Dans son objectification, symbolisée par cette perte de vitalité observée tout au long du roman, Renée croit que sa propre valeur en tant que femme-objet dépend du désir qu'elle provoque : sa valeur, comme celle d'un objet, fluctue selon la demande.

Rappelons cette citation qui montre à quel point elle base certaines de ses décisions sur la possibilité de se valoriser : « sa tête se détachait au milieu d'une lueur d'aurore, toute rose et blanche (...) et c'est pourquoi, sans doute, elle aimait cette pièce qui mettait sa beauté en relief » (73). Comme on l'a préalablement noté, Renée devient ici un objet par la prose du texte qui montre une fragmentation de son corps en parties détachables

assujetti aux regards des autres qui évalueront sa beauté. Elle choisit cette pièce de la maison afin de recevoir l'approbation esthétique de ses invités, et cette préoccupation dévoile un souci de raffermir sa valeur en tant qu'objet de désir. Plusieurs critiques ont souligné comment le corps de Renée offre un spectacle. En outre, Philippe Berthier note que Renée « 'avec des poses d'actrices,' confirme le narcissisme de la mise en scène, l'effet de la représentation systématiquement recherché : on n'existe que par ce qu'on donne à voir, l'essence se confond avec le reflet. »²² Mais c'est plutôt l'exhibition d'une femme comme un objet et moins celle d'un sujet ou d'une image qui m'intéressera. Susan Harrow note que la narration insiste sur la visualisation de Renée comme un objet de fascination visuelle: « la production d'un objet esthétique et féminin séduisant implique (...) une culture normative masculine qui projette par le regard des fantaisies sur le corps féminin. »²³ Ainsi, souligne Harrow, le site de curiosité érotique et de plaisir esthétique exige la mise en scène du corps féminin dans toutes ces formes *sociales acceptées*. »²⁴

Néanmoins, ce que les critiques ne discutent pas, c'est que cette mise en scène du corps féminin s'effectue ultimement dans la serre par un spectacle *en dehors* des normes socialement acceptées. En effet, c'est la serre qui offre à Renée non seulement la possibilité de se mettre en valeur en tant qu'objet désiré, mais aussi celle de devenir une

²² Berthier, Philippe. "Hôtel Saccard: état des lieux." *La Curée de Zola ou "La vie à Outrance."* Sedes, (1987, 109).

²³ Harrow, Susan. "Myopia and the Model: The Making and the Unmaking of Renée in Zola's *La Curée*." *Writing the Feminine in Zola and Naturalist Fiction*. Peter Lang Pub Inc, (2004, 256).

²⁴ Harrow, (2004, 253, italiques ajoutées).

femme désirant. Comme nous l'avons vu, la serre lui donne un désir intense. Ainsi, suite au spectacle voyeuriste de Louise et Maxime, Renée, envieuse, prend Maxime, son beau fils, comme amant : « Le plus souvent Renée l'attendait dans la serre (...) Alors ils aimaient dans la serre » (214-215).

En tant qu'objet désiré, René souhaite montrer sa valeur et la serre lui donne cette possibilité par une mise en spectacle. Comme préalablement mentionné, d'une part, la serre offre un éclairage évoquant une scène théâtrale: « La lune, qui tournait, déplaçait les groupes, animait *le drame* de sa lumière changeante » (219, italiques ajoutées). D'autre part, ce spectacle possède des qualités similaires à la spectacularisation observée dans le Paris de Zola. On a préalablement discuté dans la seconde section de ce chapitre la question du voyeurisme dans cette ville théâtrale. La serre, microcosme parisien, prépare à nouveau le terrain pour un voyeurisme préalablement observé à l'échelle urbaine.

Tout comme les photographies que Renée se plaisait à regarder à la loupe ou comme la fête de Blanche Muller à laquelle Renée assiste en cachette, la serre facilite un voyeurisme : « C'était alors au fond de cette cage de verre, (...) qu'ils goûtaient l'inceste, comme le fruit criminel d'une terre trop chauffée, avec la peur sourde de leur couche terrifiante » (220). Dans cette structure transparente, Maxime et Renée courent le risque d'être observés à leurs insu. Ce spectacle voyeuriste prend également des teintes de grotesque, qualité recherchée dans les divertissements si on se rappelle des photographies observées à la loupe qui ont pour résultat de « dégoûter (...) de la figure humaine » (155). Dans le cas du spectacle de la serre, c'est le statut d'automate de Renée qui amène un côté saugrenu à la performance. Durant leurs ébats amoureux, le narrateur note qu' « on

commençait à entendre un râle, le détraquement de cette adorable machine qui se cassait
» (247). Cette mise-en-scène d'une poupée mécanique au « cœur mort » (80) prend des
teintes répugnantes et voyeuristes qui s'alignent avec les spectacles populaires de
l'époque tels la morgue et le musée de cire²⁵. Comme le souligne Adolphe Guillot dans
Paris qui souffre, la morgue devient la grande attraction : « pour se reparaître un
spectacle dégoûtant, (...) ils vont là comme à une partie de plaisir. »²⁶

L'inceste, une forme radicale de conduite sexuelle illicite, renforce, par sa notion
de tabou interdit, l'aspect grotesque du spectacle. Nicholas White, dans *The Family in
Crisis in Late Nineteenth-Century French Fiction*, affirme que les narrations d'inceste se
focalisent souvent sur l'architecture de l'espace et qu'il y a un lien entre l'inceste et la
représentation architecturale symbolique du lieu choisi pour commettre l'acte sexuel.²⁷
L'inceste, souligne White, menace de détruire la cellule familiale.²⁸ Dans *La Curée*, la
serre comme lieu de rendez-vous amoureux amène un aspect additionnel au spectacle
incestueux que Renée met en place. Les observations de White peuvent nous amener à
voir la serre comme un symbole qui cristallise l'inceste de Renée: les parois de la cellule
familiale s'effondrent, concrétisés ici par la transparence des vitres. L'inceste menace les

²⁵ *Spectacular Realities* de Schwartz détaille cette fascination pour la morgue, les musées de cire et les panoramas qui s'incruste dans le Paris théâtral du XIXe siècle pour offrir une expérience de la réalité comme un spectacle. Schwartz, Vanessa. *Spectacular Realities - Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris*. Paris. Berkeley: University of California Press, 1999.

²⁶ Guillot, Adolphe. *Paris qui souffre: la basse geôle du Grand-Châtelet et les morgues modernes*. Rouquette, (1888, 185). Cité par Oster, Daniel. *La Vie parisienne anthologie 19ième siècle. Tome 1*. Paris: Sand, (1989, 165).

²⁷ White, Nicholas. *The Family in Crisis in Late Nineteenth-Century French Fiction*. Cambridge University Press, (1999, 126).

²⁸ White, (1999, 22, 100).

liens familiaux et crée une porosité dans la sphère domestique tout comme les vitres transparentes rendent poreuse la frontière entre privé et public. Si le spectacle en général, selon Douglas Kellner, est « un phénomène culturel clé qui naturalise et idéalise un système sociale, »²⁹ Zola, par son écriture de ce spectacle incestueux dans une serre transparente, démystifie sa société en exposant le côté négatif des fantaisies et des obsessions de son époque.

Dans ce spectacle de la serre qui reprend les caractéristiques de spectacularisation émergeant de la capitale, ce sont les plantes personnifiées qui jouent le rôle de spectateurs. Lors des rendez-vous amoureux, « les grands Bambous de l'Inde se haussaient », « des dames vertes, avec leurs larges jupes garnies de volants réguliers, qui, muettes et immobiles aux bords de l'allée » les observent (219). René et Maxime dépendent alors de la serre pour garder leur flamme vivante. Lorsqu'ils vont à la plage, ils se morfondent : « leur amour lui-même s'y ennuya. C'était une fleur de la serre » (229). Leur amour fait partie intégrante de ce décor et ne peut subsister que par cette mise en spectacle afin de se mettre en valeur.

Lors de cette scène théâtrale, les amants pervertissent la serre mais la serre pervertit également les amants : il y a là un espace de perversion et une perversion de l'espace. Une réciprocité d'actions prend place: pendant l'acte sexuel des amants, les plantes ont « un entrelacement épais de racines (...) avec des attitudes chancelantes d'amants lasses » (217). Les actions de Renée et de Maxime influencent le milieu et un érotisme se propage dans la serre :

²⁹ Kellner, Douglas. *Media Spectacle*. London; New York: Routledge, (2003, 28).

[Les plantes] étaient les bras interminables d'amoureux qu'on ne voyait pas, et qui allongeaient éperdument leur étreinte, pour amener à eux toutes les joies éparses. Ces bras sans fin pendaient de lassitude, se nouaient dans un spasme d'amour, se cherchaient, s'enroulaient, comme pour le rut d'une foule. C'était le rut immense de la serre, de ce coin de forêt vierge où flambaient les verdure et les floraisons des tropiques. (218)

Néanmoins, ce qui semble un retour à la nature n'en est pas un. Comme nous l'avons mentionné, cette nature est une nature artificielle et mécanisée. Ce qui apparaît comme un retour à la nature est facilité par l'artifice même de cette culture et la serre représente un jardin assujetti aux demandes de l'organisation culturelle.

« La sève qui montait aux flancs des arbres les pénétrait, eux, leur donnait des désirs fous de croissance immédiate » (218). Ce mimésis d'actions amène « une débauche de feuilles et de tiges furieuses » (218) où se fond le couple et les plantes. Le couple se couche habituellement sous le Tanghin, « sous cet arbuste empoisonné dont la jeune femme avait mordu une feuille, » (219) et c'est aux pieds du buisson qu'une fusion totale entre les plantes et Renée s'effectue :

Sa bouche s'ouvrait alors avec l'éclat avide et saignant de l'Hibiscus de la Chine, dont la nappe couvrait le flanc de l'hôtel. Elle n'était plus qu'une fille brûlante de la serre. Ses baisers fleurissaient et se fanaient comme les fleurs rouges de la grande mauve, qui durent à peine quelques heures, et qui, renaissent sans cesse, pareilles aux lèvres meurtries et insatiables d'une Messaline géante (220).

Renée devient ici l'objet le plus valorisé de la serre, la Messaline géante, qui « frappait tous les regards » (78). Elle a consommé une des feuilles dans le but d'assouvir son désir d'être désirée et elle semble avoir atteint son objectif lorsqu'elle devient le plus bel objet de la serre : l'assimilation d'un produit de la serre entraîne une fusion avec celui-ci.

Cette fusion amène une perte de faculté de la part des amants: « Ils restaient ivres de cette odeur de femme amoureuse, qui traînait dans la serre » (219). Dans cet état d'ébriété, ils ont les « sens faussés » ce qui entraîne des hallucinations : « les visions les hébétaient, des cauchemars dans lesquels ils assistaient longuement aux amours des Palmiers et des Fougères » (218). Ces illusions épousent des formes fantasmagoriques :

Les feuillages prenaient des apparences confuses et équivoques, que leurs désirs fixaient en images sensuelles : des murmures, des chuchotements leur venaient des massifs, voix pâmées, soupirs d'extase, cris étouffés de douleur, rires lointains, tout ce que leurs propres baisers avaient de bavard, et que l'écho leur renvoyait (218).

Renée qui a consommé une marchandise symbolique, la feuille du Tanghin, semble avoir la conscience contaminée de ce poison. Les amants créent leur propre spectacle fantasmagorique : ils font parler « les feuillages », cette nature fantomatique. Dans la serre, les amants répondent à la présentation des désirs commerciaux en mimant la passion que ces objets dégagent : « Tout ce pullulement qui les entourait, ce grouillement sourd du bassin, cette impudicité nue des feuillages, les jetaient en plein enfer dantesque de la passion » (220).

La serre devient donc une structure d'illusions qui semblent plus vraies que la réalité, un propre monde sans communication avec l'extérieur : « Et ils étaient à mille lieues de Paris, en dehors de la vie facile du Bois et des salons officiels, dans un coin d'une forêt de l'Inde de quelques temples monstrueux » (219). La serre est « une cage de verre » (220) et renferme son propre monde. Microcosme des valeurs parisiennes, la serre condense un univers d'hyperréalité au sens que Baudrillard donne à ce concept, c'est à dire un monde qui semble plus vrai que la réalité³⁰ : la serre projette une concentration de caractéristiques observées dans Paris et, par cette concentration d'éléments, le monde de la serre semble plus vrai que Paris où les éléments sont dilués dans la capitale entière. L'architecture de la serre définit un espace sous verre où René peut se retirer et consommer un espace culturel condensé. Cet auto-confinement est la vérité, la réalité de Renée.

RENDRE VISIBLE CETTE RÉALITÉ

Renée consomme donc un espace culturel qui reprend les caractéristiques du Paris du Second Empire et souhaite alors rendre son entourage conscient de son monde. On verra comment cette quête se termine en échec et détruit son identité, qui est alors montrée comme étant une illusion, un simple rôle dans le grand spectacle quotidien de la capitale. Je vais émettre l'hypothèse que le texte de Zola dramatise la non-viabilité de

³⁰ Selon Baudrillard, l'hyperréalité est le produit d'une synthèse, d'une « miniaturization » qui prend sa source dans « un réel sans origine ni réalité. » Baudrillard, Jean. *Simulacres et simulation*. Paris: Editions Galilee, (1985, 11).

l'identité dans une société moderne séduite par un Paris théâtral et l'excitation des possessions de courtes durées.

À un moment dans *L'Éducation sentimentale*, Rosanette choisit également une serre pour rencontrer un de ses amants, Delmar. En choisissant un bâtiment ouvert aux regards et accessible aux allés-venues des invités pour ses rendez-vous amoureux, Rosanette ne s'inquiète pas beaucoup des répercussions si on la découvrait. D'ailleurs, lorsque son autre amant, Arnoux, les surprend, Delmar prend son temps pour partir comme pour se défier de son autorité. Alors que la serre de *L'Éducation sentimentale*, tout comme l'opulence de la demeure de Rosanette, suggère un exhibitionnisme, la serre de *La Curée* joue un rôle beaucoup plus important. Même si la possibilité d'être découverte est terrifiante, Renée semble bizarrement chercher des témoins pour valider cette réalité : « Ils étaient, d'ailleurs, d'une impudence parfaite, se cachant à peine, oubliant les précautions les plus classiques de l'adultère » (214). Renée « entraînait Maxime (...) et l'embrassait, au risque d'être vue » (245). Lorsque Louise les surprend dans la serre, Renée fut « indifférente et même joyeuse (...) Elle pensait: 'J'aurais dû le faire exprès. Elle sait maintenant que son petit homme est à moi' » (245). Si Renée semble chercher un témoin pour valider ce monde de rêves et pour attester de la réalité de ce spectacle, elle souhaite également se montrer comme femme désirée et ainsi augmenter sa valeur par l'entremise ce se spectacle. Sa tentative d'être plus estimée échoue lorsque Maxime préfère une des spectatrices du spectacle de la serre, Louise, avec laquelle il se fiance. Renée, en colère demande à son amant : « Alors tu vas épouser la bossue ? » (305) L'utilisation de « bossue » résonne avec « les bosses honteuses » (78)

des plantes commerciales déformées, renforçant encore une fois la valeur des femmes parisiennes qui se rapporte à un objet commercial. Maxime a choisi une spectatrice du spectacle de Renée. Si Renée souhaitait apprécier sa valeur, c'est un échec puisqu'il préfère une autre.

La tentative de Renée de trouver un témoin pour valider ce monde échoue également. Après que Louise voit les incestueux s'embrasser dans la serre, celle-ci se montre « aussi riieuse, aussi drôle, qu'auparavant (...) Et ce fut tout » (245). Elle agit comme si rien ne s'était passé, comme si elle vérifiait l'aspect onirique du monde de Renée. Renée souhaite aussi que son mari témoigne de sa liaison: « elle rêvait que son mari entrait, la surprenait aux bras de son fils » (242). Lorsqu'elle est finalement prise par Saccard, « elle ne baissait pas le front, (...) Renée gardait sa roideur de statue, son défi muet » (307- 308). Néanmoins, Saccard ne réagit pas et quitte la scène en emportant Maxime:

Les deux hommes descendirent, causant ensemble. Renée resta seule, debout au milieu du cabinet de toilette, regardant le trou béant du petit escalier, dans lequel elle venait de voir disparaître les épaules du père et du fils. Elle ne pouvait détourner les yeux de ce trou. Eh quoi ! Ils étaient partis tranquillement, amicalement. Ces deux hommes ne s'étaient pas écrasés. Elle prêtait l'oreille, elle écoutait si quelque lutte atroce ne faisait pas rouler les corps le long des marches. Rien. Les deux hommes descendirent, causant ensemble (309).

Dans ce Paris où la spectacularisation quotidienne brouille les frontières entre réalité et spectacle, Saccard ne valide pas la performance de Renée. En ignorant le spectacle de sa femme, il le confine à une illusion et ne ratifie pas sa réalité. Et pire, en niant la réalité de ce spectacle, son mari met fin à la représentation :

Alors le drame était fini ? Son crime, les baisers dans le grand lit gris et rose, les nuits farouches de la serre, tout cet amour maudit qui l'avait brûlée pendant des mois, aboutissait à cette fin plate et ignoble. Son mari savait tout et ne la battait même pas. Et le silence autour d'elle, ce silence où traînait la valse sans fin, l'épouvantait plus que le bruit d'un meurtre (309).

Ce spectacle se termine de manière décevante. Ses actions n'amènent aucune conséquence puisque découverte, Renée reste impunie par son mari. Sans réaction ni séquelle, le spectacle, le « drame était fini » (309) puisque le jeu des personnages reste insignifiant. Renée tentera de valider son spectacle en le mentionnant à son mari une seconde fois mais « Saccard fut énormément contrarié de l'insistance qu'elle mit à vouloir lui ouvrir les yeux » (327). Le financier ne souhaite pas jouer le rôle de témoin : en refusant d'y accorder une importance, il désavoue la réalité de la situation que Renée a créée.

La réalité du spectacle de Renée est niée jusqu'au jour où elle aperçut « un *spectacle* qui la déchira d'un coup suprême. Saccard et Maxime marchaient à petits pas, au bras l'un de l'autre » (334, italiques ajoutées). Un nouveau spectacle prend place sans elle. Renée a perdu son spectacle, son monde d'illusion de la serre, et à présent elle ne

détient plus aucun rôle. Dans *Pour une sociologie du roman*, Lucien Goldmann résume les analyses du roman de Georg Lukacs ainsi : « le héros problématique recherche des valeurs authentiques dans un monde dégradé, poursuite qui échoue à moins que le héros ne se sépare des structures sociales qui l'entourent. »³¹ Sous cet angle là, la quête de Renée vers une certaine réalité était vouée à l'échec dès le départ, car comme nous l'avons vu, elle fait partie intégrante de son décor : chaque fois que Renée entre dans une nouvelle pièce, elle se désintègre pour recomposer un nouvel ensemble avec le décor. En ne pouvant se détacher du milieu inauthentique de Paris, Renée se trouve incapable de valider sa réalité.

René répond donc à la culture visuelle de son époque en montant un spectacle qui s'aligne avec la spectacularisation de Paris. Or, dans *Commentaires sur la société de spectacle*, Guy Debord affirme que, lorsqu'un individu se soumet aux règles du spectacle, il renonce à faire l'expérience d'un moment authentique et perd toute trace de personnalité et de préférences individuelles.³² « Lorsqu'on ne parle pas d'un spectacle après trois jours, c'est comme si ce spectacle et tous ceux qui y ont participé n'ont jamais existé, »³³ ajoute Debord. La société de spectacle influence donc la notion de subjectivité: les spectateurs doivent témoigner du spectacle pour valider l'existence des acteurs. Son spectacle ignoré, l'existence de Renée n'est liée à aucune réalité ni reconnaissance : ces actions de Renée qui n'ont pas de répercussions font de sa vie elle-même une illusion.

³¹ Goldmann, Lucien. *Pour une sociologie du roman*. Editions Gallimard, (2014, 22).

³² Debord, Guy. *Comments on the Society of the Spectacle*. London; New York: Verso, (1998, 32).

³³ Debord, (1998, 20).

L'hybride femme-objet subit alors une objectification complète quand l'inorganique triomphe de l'organique :

Elle assistait à son long effacement, à ce tapage de l'or et de la chair qui était monté en elle, dont elle avait eu jusqu'aux genoux, jusqu'au ventre, puis jusqu'aux lèvres, et dont elle sentait maintenant le flot passer sur sa tête, en lui battant le crâne à coups pressés. C'était comme une sève mauvaise ; elle lui avait lassé les membres, mis au cœur des excroissances de honteuses tendresses, fait pousser au cerveau des caprices de malade et de bête (311).

La matérialité commerciale, l'or, contamine progressivement le corps de Renée et s'empare éventuellement de tout son être. Cette matière inorganique prend possession de son corps : « Cette sève, la plante de ses pieds l'avait prise sur le tapis de sa calèche, sur d'autres tapis encore, sur toute cette soie et tout ce velours, où elle marchait depuis son mariage. » (311). La métaphore de Renée comme plante devient ici progressivement inorganique avec cette montée d'or qui symbolise la perte de vie. Par conséquent, son existence, n'étant liée à aucune réalité, entraîne une perte de son humanité.

En perdant l'illusion de la serre, Renée perd toutes ses illusions : elle « vit que Saccard l'avait jetée comme un enjeu, comme une mise de fonds, et que Maxime s'était trouvé là, pour ramasser ce louis tombé de la poche du spéculateur » (312). Elle comprend qu'elle n'est qu'une « valeur dans le portefeuille de son mari » (312), valeur réduite à zéro maintenant que ni le fils ni le père ne la désirent. Objet facilement consommé puis abandonné, Renée ne peut plus vivre : « Elle était finie. Elle se vit morte.

Toute sa face lui disait que le craquement cérébral s'achevait » (314). Le roman s'achève avec le décès de Renée.

En conclusion, face à la nécessité de déchiffrer la ville, mais peut-être encore plus à l'illisibilité des signes culturels, Zola démystifie une culture. Il déchiffre les traces visuelles et sociales du Paris de Haussmann et exprime par l'écriture leur sens. *La Curée* dévoile une ville où s'effacent les frontières entre réalité et spectacle, transgression rendue possible par une spectacularisation urbaine qui se propage tout aussi bien dans les sphères publiques que privées. Renée choisit la serre, ce monde parisien en miniature, pour ses rendez-vous amoureux afin de devenir un spectacle et d'attirer des témoins qui valideraient sa réalité et son identité. Son échec dans cette entreprise entraîne la perte de sa propre existence alors liée à un simple rôle dans un monde d'illusion. Par conséquent, le texte de Zola souligne la problématique de l'identité dans une société moderne engouée par les spectacles qui simulent la réalité et qui transforment les individus en simples personnages facilement oubliables dès la venue d'un nouveau spectacle.

CONCLUSION : UN NOUVEAU RAPPORT AU MONDE

*« En tant qu'artiste, on ne saurait avoir, en Europe, d'autre patrie que Paris. »
Nietzsche, *Ecce Homo: Comment on devient ce que l'on est**

Paris, capitale du XIXe siècle, existe encore aujourd'hui en tant que construction mentale : ville artistique, elle reste ancrée dans la psyché comme un site fertile qui a donné naissance au réalisme et au naturalisme. Loin de romantiser le Paris du XIXe siècle, j'ai souligné certaines spécificités de Paris à l'époque de son haussmannisation afin de démystifier la Ville Lumière dans l'imaginaire culturel. Paris a reçu l'attention d'un grand nombre de chercheurs. Cette dissertation, cependant, établit un parallèle entre l'architecture d'une ville et les inclinaisons de ses habitants et, à travers l'optique des travaux récents sur la ville, repense la manière dont Flaubert, Baudelaire et Zola représentent le nouvel environnement parisien.

Cette dissertation délimite un espace concret, la ville de Paris, tout en mettant en valeur des phénomènes culturels générés par ce milieu qui expriment de manière plus globale les transformations importantes de la vie urbaine moderne. Les textes littéraires analysés rendent la ville lisible, une description liée au désir de comprendre une

modernité engendrée par les rénovations urbaines et les transformations sociales du XIX^e siècle. En écrivant la ville, Flaubert, Baudelaire et Zola deviennent des porte-paroles des changements perturbateurs que traversent Paris et la société en général à cette époque. Paris est un laboratoire fascinant pour étudier une gamme de questions, liées à l'architecture, à la culture et à la société et qui nous aide à cerner les défis pour une ville comme Paris. L'approche de cette recherche, en amalgamant des théories esthétiques, sociales et urbaines, donne une vision plus large des différentes problématiques qui touchent Paris et permet d'élargir notre compréhension des villes modernes.

RETIRER LE VERNIS ILLUSOIRE DES MARCHANDISES MIROITANTES

Qu'est-ce que ces diverses descriptions littéraires de Paris nous apprennent alors de notre monde moderne? Sous la surface mythique dorée de Paris, qu'est-ce qui hante la vision de ces trois auteurs? Les représentations fragmentaires de la ville étudiées touchent toutes à la notion d'images scintillantes dans un monde à prédominance visuelle, et les mots choisis par les écrivains exposent ce que le vernis doré de ces images cache.

Tout d'abord, les auteurs dévoilent un Paris étrangement inquiétant et aux tons fantastiques. Plus spécifiquement, pour Flaubert, la distinction entre les objets et les humains s'efface dans une ville où les individus ne semblent être que des marionnettes en proie aux pouvoirs surnaturels des objets. Par la prose du texte, les objets personnifiés et autonomes choquent le lecteur et rendent visibles les effets étranges de cette nouvelle réalité moderne, invitant ainsi une remise en cause des nouvelles valeurs commerciales.

Le narrateur de Flaubert déplace le fantastique dans le réalisme même du monde qu'il décrit et, de ce point de vue-là, ce n'est pas le narrateur qui est fou comme c'est le cas habituellement des contes fantastiques, mais c'est plutôt le monde qu'il observe qui est devenu insensé. De plus, si on se rappelle le bracelet de Rosanette qui trahit sa vérité morale, certains objets dotés métaphoriquement de paroles tiennent des discours illicites et rendent visible le mécanisme du discours moderne bourgeois qui impose un silence face aux échanges sexuels. Ainsi donc, par l'entremise d'objets commerciaux valorisés, Flaubert examine ce quasi-culte d'objets commerciaux pour mieux subvertir les codes sociaux. Le fantastique ne se limite pas aux pouvoirs surnaturels des marchandises mais englobe les individus, décrits par moments comme des êtres disloqués fantomatiques. Le Paris étrangement inquiétant de Flaubert dévoile une certaine inquiétude face aux valeurs commerciales de ce monde, valeurs que ses personnages endossent et prennent pour des réalités. *L'Éducation sentimentale*, roman aux tons fantastiques, démystifie ainsi ce qu'on prend pour acquis avec une mise en garde face à ces nouvelles croyances.

Si Flaubert dénonce le côté illusoire des croyances de son temps par l'entremise du fantastique, Baudelaire, dans « Rêve parisien, » peint un tableau qui émet une réponse en mille-feuille aux goûts de son temps, mais, par le titre onirique du poème, dénonce également le côté illusoire de ces valeurs. Pour Baudelaire, le véritable spectacle ne se trouve jamais parmi l'étalage de marchandises étincelantes. Dans « Rêve parisien, » la vérité se trouve au-dessus de cette peinture étincelante : un silence plane sur ce monde statique dépourvu de paroles et de conscience. Baudelaire dévoile ainsi le danger des choses miroitantes dénouées d'une essence sacrée : il craque la surface du vernis de

l'apparence et dévoile les dangers de la modernité basée sur le visuel et le matérialisme. Similairement, le spectacle le plus intéressant dans « Le Fou et la Vénus » n'est pas le parc scintillant qui s'exhibe sous le soleil, mais celui d'un fou, resté à l'écart de la jouissance de choses brillantes, qui exprime une tristesse. La vérité, celle d'un manque d'humanité, émerge de ce paysage et fracasse l'image dorée d'un parc en fête.

La Curée reconstruit le monde matériel bourgeois et met aussi au grand jour l'idéologie du Paris de Haussmann qui dore la surface visuelle de l'espace. Tout comme Flaubert, Zola a également recours par moments à une prose à tons fantastiques pour exposer ces valeurs commerciales mais qui touche aussi au thème de la folie à travers la chute de Renée. Dans ce Paris fantastique, ce n'est que lorsque Renée quitte les règles sociales de ce milieu absurde et se rapproche de la folie, qu'elle comprend finalement la vérité troublante du monde commercial illusoire.

UNE NOUVELLE ARCHITECTURE URBAINE QUI MODIFIE LA CULTURE

Cette étude souligne comment Flaubert, Baudelaire et Zola, face à une réorganisation physique de Paris, ont enregistré et répondu à ce nouveau dynamique visuel au sein de cette ville moderne. Graham MacPhee, dans *The Architecture of the Visible*, soutient que les rues de Paris présentent une nouvelle scène visuelle avec les nouveaux boulevards, les appartements modernes et les parcs de telle sorte que l'industrialisation n'a pas de frontières définies et s'infiltré dans tous les aspects de la vie

quotidienne.¹ Selon MacPhee, les transformations de l'environnement physique modifient non seulement l'expérience visuelle mais la culture elle-même. Les œuvres littéraires étudiées dans notre travail dévoilent justement comment le remodelage du paysage parisien crée une nouvelle réalité pour les individus : le Paris moderne réorganise le monde visible de telle sorte qu'il transforme la vie quotidienne et les inclinaisons de ses habitants. Ce qui unit les différentes descriptions de ces écrivains est la manière dont elles accentuent comment les transformations physiques urbaines affectent la culture et comment le monde moderne visuel façonne les individus.

Comment alors, qualifier cette nouvelle culture émanant d'une nouvelle géographie parisienne, visuellement dégagée et composée de longues perspectives sur les boulevards et de larges vitrines donnant sur la rue ? Il s'agit tout d'abord, bien entendu, d'une culture de consommation avec une prolifération de marchandises étalées, que ce soit le long des boulevards et dans des appartements luxueux dans le Paris de Zola et de Flaubert, ou dans une chambre opulente et un palais féérique dans le monde de Baudelaire. Tous dépeignent le paysage urbain comme une source de consommation visuelle et commerciale, et l'espace lui-même devient une marchandise à contempler. La nature même devient un produit commercial dans le « Fou et la Vénus » de Baudelaire et dans la serre de *La Curée* de Zola. Pour *L'Éducation sentimentale*, le monde commercial de l'image influence grandement la manière dont Frédéric perçoit la ville moderne : par l'entremise de techniques visuelles, il valorise les images brillantes au dessus de la réalité

¹ MacPhee, Graham. *The Architecture of the Visible*. London; New York: Continuum, (2002, 33).

pour fabriquer un collage subjectif qui lui permet d'accoler un sens à cette ville fragmentée.

L'étalage de marchandises joue le rôle de stimuli visuels, en suscitant admiration et envie de la part des personnages ; que ce soit Rosanette qui convoite un bijou, le narrateur de « La chambre double » qui se trouve enivré par des objets luxueux ou Renée qui désire un bracelet comme celui d'une courtisane. La majorité des personnages adhèrent aux valeurs de cette société de consommation, société fantasmagorique qui accorde des pouvoirs surnaturels aux objets. Frédéric, le narrateur des poèmes de Baudelaire et Renée, pour ne nommer que les personnages principaux des œuvres étudiées, croient en ces illusions en convoitant sans cesse des produits et en attribuant à ces objets des qualités à tons fantastiques. En dotant ces choses de valeurs supérieures à leurs valeurs d'usage, ils dévoilent tous un fétichisme au sens marxiste, fétichisme de marchandises qui prend des tons sexuels pour le narrateur de Baudelaire dans « La Chambre double » lorsque des objets catalysent un désir charnel ou, dans le cas de Frédéric, quand les marchandises vont jusqu'à remplacer toute consommation érotique de la femme aimée.

De ce monde ancré sur le visuel découle un fétichisme du regard et de l'image. La Mademoiselle Bistouri de Baudelaire s'intéresse plus à sa collection d'images de médecins qu'à de réels individus, nous alertant ainsi sur le côté sombre d'un monde de l'image qui a le pouvoir de prévaloir sur la réalité. Ce fétichisme modifie les individus, les privant de leurs subjectivités et les objectivant en images facilement collectionnées et cataloguées. Frédéric chosifie Madame Arnoux par une contemplation fétichiste à

distance, et, par l'entremise de Rosanette qui jauge sa valeur en observant leur réflexion dans un miroir, il devient lui-même la « chose » (467) de sa maîtresse, un simple objet à consommer.

Flaubert, Baudelaire et Zola décrivent comment cette consommation commerciale et ce fétichisme visuel réorganisent l'espace privé et public. Renée et Maxime consomment le paysage commercial de Paris, s'appropriant les boulevards comme s'il s'agissait de leur résidence privée. *La Curée* dévoile ainsi une transgression des barrières du privé et du public liée à la théâtralité elle-même : la ville devient une grande maison où se joue la vie quotidienne assujettie au regard des autres acteurs parisiens. Verena Conley, se basant sur les propos de Jean Baudrillard, commente la façon dont les paysages médiatisés et commercialisés d'aujourd'hui effacent les frontières entre le public et le privé: « lorsque les espaces sociaux se basaient sur des valeurs fixes transcendantes, il existait alors une démarcation claire entre l'intérieur et l'extérieur, entre l'espace privé et l'espace public. »² Conley conclut que l'espace traditionnel portait des valeurs d'une grande immanence, alors que les espaces d'aujourd'hui, dépourvus de valeurs transcendantes, ne suivent plus de hiérarchie symbolique et se limitent à des valeurs fonctionnelles.³ *La Curée* illustre un moment-clé où l'espace urbain, défini par des valeurs commerciales sans transcendance, brouille les frontières distinctes du privé et du public. L'architecture de la serre, locus d'une nature commercialisée, renforce cette transgression d'intérieur/extérieur et privé/public en exposant en plein jour, par la

² Conley, Verena Andermatt. *Spatial Ecologies: Urban Sites, State and World-Space in French Cultural Theory*. 1 édition. Liverpool University Press, (2014, 51).

³ Conley, (2014, 51).

transparence de vitres, l'intimité d'un couple. Similairement, le palais de « Rêve parisien, » salon bourgeois aux valeurs mercantiles, estompe une séparation claire entre l'extérieur de l'intérieur avec une nature artificielle qui prend la forme d'un décor intérieur. Dans *L'Éducation sentimentale*, ce sont cette fois-ci les objets commerciaux qui, une fois achetés, circulent et qui s'infiltrent dans les appartements et rendent ainsi l'espace privé poreux.

Cet effondrement des barrières privées et publiques produit un spectacle de la vie quotidienne. Dans le Paris de *La Curée*, la constante visibilité conduit les individus à se faire acteurs et spectateurs d'une ville théâtrale. Cette mise-en-scène contribue à effacer les distinctions entre la réalité et le spectacle urbain constamment joué. Les Parisiens de *L'Éducation sentimentale* se divertissent également en observant la vie quotidienne, mais l'ouverture visuelle de l'espace urbain les poussent à une surveillance mutuelle semblable au regard panoptique de Foucault. « Le Mauvais Vitrier » met en scène une dynamique du spectacle de la rue où le consommateur, dressé et normalisé par son milieu, exerce du haut de son balcon une surveillance et un pouvoir sur un pauvre vendeur.

Ce spectacle de la vie quotidienne, insérée dans un cadre architectural qui incite à une surveillance mutuelle, évolue dans *L'Éducation sentimentale* et *La Curée* en une activité voyeuriste. Ce voyeurisme semble découler d'une recherche de vérité dans ce monde où les images priment sur la réalité. Chez Flaubert, les objets commerciaux poussent les individus vers une activité voyeuriste dans l'espoir d'y découvrir les secrets de leurs propriétaires. Dans cette quête d'une réalité tangible, les Parisiens de Flaubert vont à travers les choses de Madame Arnoux lors de la vente aux enchères, et ce

voyeurisme visuel se développe alors en un acte de toucher qui élimine la distance habituelle du voyeurisme en donnant accès à la réalité que le visuel recouvre. Dans cette scène, bien que le voyeurisme soit devenu un acte tactile, la femme épiée reste absente de la scène et la foule se limite à explorer ses accessoires, de simples couches extérieures. Cette société fantasmagorique se perd dans l'illusion des pouvoirs surnaturels des objets : elle se tourne vers les objets qui exhalent plus de vie que les personnes, et les individus hantent ces marchandises afin de découvrir l'intériorité des êtres humains qui eux semblent vidés de vie, mais ils échouent en accordant trop d'importance aux biens de consommation. Chez Zola, Renée a recours aux techniques voyeuristes habituelles, en se servant de binocles au Bois de Boulogne, ou en se rendant incognito à une fête pour épier sa rivale. Néanmoins elle échoue dans cette quête de vérité chez Blanche Muller lorsque les cabinets, tout comme le Paris théâtral illusoire et superficiel, sont recouverts de tâches de pommade qui, par cette couche additionnelle superflue, cachent leur véritable nature. Les personnages de Flaubert et Zola ne peuvent trouver d'authenticité dans ce monde ancré sur les images commerciales. Dans le cas de Renée, ce n'est que lorsqu'elle comprend l'illusion de son univers et qu'elle se voit nue, dépouillée de tout objet et accessoire, qu'elle touche à une vérité.

**UN MANQUE DE BEAUTÉ ET D'AUTHENTICITÉ DANS UNE NATURE
ARTIFICIELLE**

Dans ce monde d'images, le manque d'authenticité proviendrait également de l'absence d'une « vraie » nature. Un nouveau type d'espace de verdure provenant de la modernisation de la ville émerge dans le paysage baudelairien et zolien où l'industrialisation se destine à opérer dans la matière reproductive même de la nature. Les plantes du poème « Le Fou et la Vénus, » fabriquées par un processus évoquant une production d'usine, se transforment, par la prose du texte, en marchandises brillantes. La serre de *La Curée* expose, tout comme les vitrines des boutiques, une nature mécanisée imprégnée des valeurs commerciales parisiennes. La nature devient ici un produit de l'homme et d'une culture liée à l'industrialisation.

Si la reproduction de la nature se lie à une mécanisation, son apparence s'associe à une plasticité et à une artificialité. Le Bois de Boulogne de *La Curée* donne une illusion de nature qui ressemble à une scène théâtrale. « Rêve parisien » joue sur les différentes notions de salons et d'expositions en construisant dans le poème une architecture pour une exposition universelle, un tableau pour un Salon artistique et un intérieur pour un salon bourgeois. Cette réponse à la modernité brosse un portrait du Paris de Baudelaire, peinture qui efface toute présence d'une nature organique pour donner place à une nature artificielle évoquant un décor intérieur domestique. La nature, ayant cessé d'exister par elle-même et à présent produite par les êtres humains, manque donc d'authenticité.

Parler de la représentation de Paris, c'est donc également témoigner du nouveau rapport de l'humain avec la nature. Baudelaire suggère que ce lien se trouve scissionné et qu'il n'y a plus de synergie entre eux : la nature artificielle du « Fou et la Vénus » n'offre aucun réconfort à un être « affligé » (23), aliéné dans ce nouvel environnement. Le palais

de « Rêve parisien, » contrairement à la nature mystique de « Correspondances, » « bannit » « le végétal irrégulier » (145) et glose le paysage d'un vernis brillant. Au sein de ce palais de cristal statique, l'être humain n'est même plus présent comme s'il en avait été banni. Il ne reste que des formes qui évoquent les corps d'individus : des « gigantesques naïades » près de des étangs « comme des femmes, se miraient » (145). Le poète utilise ici une ellipse en omettant de mentionner que ces sculptures ne sont que des statues figées dont réflexion se fixe sur l'eau calme. Dans ce « tableau, » ce monde axé sur l'image, il ne reste plus que des enveloppes superficielles ressemblant à des corps humains mais démunis d'essence humaine. Chez Zola, la nature mécanisée manque de vitalité, condition qui se propage chez les individus : Renée devient métaphoriquement une poupée mécanique. Les liens existentiels entre humains et nature se modifient en conséquence : si l'individu crée la nature par un processus mécanique, il ne se retrouve pas pour le moins aliéné dans cet environnement dépourvu de mysticisme. La nature est le produit de l'homme, et dans l'univers zolien où l'homme est le produit de son environnement, la nature mécanisée engendre une mécanisation des êtres humains.

LE MONDE D'AUJOURD'HUI

A l'aube du dix-neuvième siècle, Charles Fourier développe le concept du phalanstère, un type de logement qui regroupe des éléments tels que des «communications couvertes » et « des couloirs chauffés » destinés aux « jouissances de

l'harmonie » de ses habitants⁴. Cette structure utopique, prisée des milieux intellectuels de l'époque, s'édifie sur un idéal : celui d'une communauté autonome qui travaille ensemble pour des bénéfices mutuels. Comme le souligne Jonathan Beecher, Fourier croyait qu' « un nouvel ordre social nécessitait une nouvelle architecture. »⁵ Ce modèle philosophique et socio-politique illustre de quelle manière les idées sociales peuvent intentionnellement construire un bâtiment. Le phalanstère met en action de manière délibérée ce que l'on pense de manière plus inconsciente. Plus symboliquement, notre esprit mental construit le monde physique en projetant idées et illusions sur sa réalité tangible, parfois même la transformant.

Comme le phalanstère, le Paris littéraire se construit par les idées sociales et les illusions de l'époque : c'est une ville où le monde de l'image domine, où une nature artificielle remplace la vraie nature et où les objets semblent dotés de vie. C'est une nature produite par l'homme et pour l'homme, une nature au service de l'humain. Cette nouvelle matérialité donne naissance à une nouvelle rhétorique : c'est un espace mythologisé dans le sens que Barthes confère aux mythologies, c'est à dire un espace qui se construit culturellement par les images qui surplombent la réalité. Les personnages croient en ces illusions, y adhèrent et construisent l'espace parisien en choisissant des images et en projetant leurs convictions sur l'espace physique de la ville. Paris se bâtit alors sur ces images et illusions qui produisent un espace mythique démuné d'authenticité.

⁴ Fourier, Charles. *Oeuvres complètes 8-9. La fausse industrie, morcellée, répugnante, mensongère, et l'antidote, l'industrie naturelle, combinée, attrayante, véridique, donnant quadruple produit*. Ed. Anthropos, Paris, (1885, 178). <http://gallica.bnf>.

⁵ Beecher, Jonathan. *Charles Fourier: The Visionary and His World*. University of California Press, (1990, 244).

Cette nature anthropocentrique contraste avec une « vraie » nature en s'opposant à la notion d'écosystème : au lieu de faire partie d'un écosystème cyclique qui intègre l'humain et offre une expérience multi-sensorielle, cette nature artificielle est un produit d'une société de consommation dont la fabrication évoque la production de masse avec un but final : celui de délivrer un produit qui sera facilement consommé et jeté par la suite. Préalablement un élément cyclique, la nature artificielle se compose à présent de produits finaux et introduit ainsi une temporalité de finalité tout en aliénant l'être humain de cet univers.

Le Paris littéraire du XX^{ème} et XXI^{ème} siècles accentue les tendances observées dans les œuvres de Flaubert, Baudelaire et Zola. On ne prétend pas à une analyse exhaustive de romans plus récents axés sur Paris, mais mentionnons *Les Choses* (1965) de George Perec. Se déroulant principalement à Paris, l'œuvre narre les aventures d'un couple qui collectionne les biens matériels dans l'espoir de donner un sens à leur vie. Les objets dominent la prose du texte et offrent un mirage miroitant d'un bonheur éminent. L'emploi du conditionnel permet au lecteur de pénétrer les pensées des personnages et renforce le côté onirique et illusoire de ce monde visuel de consommation. *Chien de Printemps* (1993) de Patrick Modiano conte l'histoire d'un photographe vivant dans la Ville Lumière qui doit se fondre dans le paysage et devenir invisible pour bien travailler, effaçant ainsi sa présence humaine dans ce monde dominé par les images. *La Carte et le Territoire* (2010) de Michel Houellebecq met en scène un artiste qui connaît le succès dans la capitale en utilisant des cartes pour créer ses œuvres d'art. Son héros « consacra sa vie à la reproduction de représentations du monde, dans lesquelles cependant les gens

ne devaient nullement vivre, »⁶ évoquant ainsi un manque d'humanité dans un univers visuel. Le narrateur note également que « la carte est plus intéressante que le territoire, »⁷ suggérant à nouveau que la construction d'une image est plus valorisée que la réalité physique d'un lieu.

Or, pour un grand nombre de théoriciens, tels que Guy Debord et Jean Baudrillard, la réorganisation du visible définit le caractère fondamental de notre condition contemporaine. Dans *Voltaire's Bastards*, John Saul souligne également l'importance donnée au visuel dans notre société d'aujourd'hui et pose un regard sur le culte de l'image :

Maintenant la mort de Dieu combinée à la perfection de l'image nous a amenés à des attentes entièrement nouvelles. Nous sommes l'image. Nous sommes le spectateur et l'individu en spectacle. Il n'y a aucune autre présence qui détourne l'attention. Et l'image a toute la puissance divine. Elle tue à son gré. Tue sans effort. Tue merveilleusement. Elle administre la moralité. Juge continuellement. L'image électronique est l'homme en tant que Dieu et le rituel impliqué nous amène non pas vers une Sainte Trinité mystérieuse mais nous ramène à nous-mêmes.⁸

A la lumière de cet ouvrage théorique sur notre culture contemporaine, Flaubert,

⁶ Houellebecq, Michel. *La Carte et le territoire*. Paris: J'ai lu, (2012).

⁷ Houellebecq, (2012, 82).

⁸ Saul, John Ralston. *Voltaire's Bastards: The Dictatorship of Reason in the West*. New York: Vintage Books, (1993, 469). Cité par Hedges. *Empire of Illusion: The End of Literacy and the Triumph of Spectacle*. New York: Nation Books, (2009,1).

Baudelaire et Zola, en soulignant la dominance du visuel, anticipent ce « nouvel état de perception »⁹ dans lequel nous vivons aujourd'hui.

Selon Chris Hedges, le culte de la distraction « masque la vraie désintégration de la culture. Il cache l'insignifiance et la vacuité de nos propres vies. Il nous séduit à nous engager dans une consommation imitative. »¹⁰ Accorder autant d'importance aux images amène une perte de réalité et encourage les individus à se réfugier dans un « monde de magie : »¹¹ « un public qui ne peut plus distinguer entre la vérité et la fiction est laissé à interpréter par lui-même la réalité à travers l'illusion. »¹² Les thèmes de consommation effrénée, de la perte de réalité et des paysages oniriques sont très présents dans les œuvres de Flaubert, Baudelaire et Zola. Avec ces trois auteurs, la dominance des images précipite une perte de réalité et les personnages recherchent alors un univers à tons magiques: que ce soit Renée qui se réfugie dans le monde fantastique de la serre, le narrateur de Baudelaire qui crée son propre palais féérique dans « Rêve parisien, » ou Frédéric qui accole une fiction narrative à la réalité lors de ses marches à travers la ville. Sous cet angle-là, Paris, capitale de l'illusion, a donné naissance à « l'empire de l'illusion »¹³ décrit par Hedges et dans lequel nous vivons aujourd'hui. Ces auteurs, en exposant les réalités spectaculaires de Paris, la commercialisation de la nature et la consommation

⁹ Saul, (2009,1).

¹⁰ Hedges. *Empire of Illusion: The End of Literacy and the Triumph of Spectacle*. New York: Nation Books, (2009, 38).

¹¹ Hedges. (2009, 50).

¹² Hedges. (2009, 51).

¹³ Hedges. (2009, 20).

effrénée, dévoilent une modernité qui est encore la nôtre dans ce monde post-moderne.

Ainsi donc, la dominance du visuel dans ces textes français évoque notre environnement contemporain digital, et ce parallèle mériterait une recherche postérieure plus approfondie. Une étude future montrerait comment l'environnement parisien du XIX^{ème} siècle aurait préparé non seulement l'arrivée du virtuel mais également celle des réseaux sociaux tel Facebook : ces médias semblent être la suite logique d'un milieu urbain où les individus étaient déjà prêts à partager leur vie personnelle à un public quasi-invisible pour des fins d'autopublicité. La littérature du Paris de Haussmann pourrait être utilisée pour explorer Facebook par une analogie des forces motrices présentes dans la fiction et dans ce réseau social. *L'Éducation sentimentale* et *La Curée* dépeignent déjà un système structurant similaire à celui de Facebook : les personnages de Zola et de Flaubert, sont, tout comme les usagers de Facebook, disposés à s'offrir à une surveillance invisible à travers une performance et d'agir comme le mécanisme de surveillance évoquant le regard panoptique de Foucault. En examinant les tendances voyeuristes et exhibitionnistes dans des œuvres supplémentaires et dans Facebook, cette recherche subséquente contribuerait à une compréhension plus large de notre attraction pour le voyeurisme et l'exhibitionnisme, et les racines de cette fascination. Ultimement, ce projet futur permettrait une meilleure compréhension de la manière dont Facebook opère à travers une société de consommation et la manière dont nous percevons la vie privée aujourd'hui.

VILLES DE DEMAIN

Si l'on en croit Verena Conley dans *Spatial Ecologies*, en offrant une perspective fraîche de notre environnement urbain, on peut alors repenser notre vie quotidienne et réinventer les villes de demain. Que prendre donc de ces constats pour nous assister dans notre conception des villes de demain ? Les projets d'architecture d'aujourd'hui se concentrent sur la perte de la nature, tentant de contrer l'étalement des banlieues et générant des idées d'espace viable et durable au sein d'un contexte politique et économique plus large. *Green Urbanism* de Timothy Beatly vise le développement durable, avec des designs écologiques qui tentent de développer des paysages qui préservent les écosystèmes, mais aussi avec des buts de justice sociale en incluant différentes strates économiques dans le même quartier. Dans la même veine, *True Urbanism: Living In and Near the Center* (2007) de Mark Hinshaw rejette les paysages stériles des banlieues en faveur de quartiers urbains vibrants et diversifiés. *Integral Urbanism* (2006) de Nan Ellin se concentre sur la question de bouleversements urbains qui effacent les points de repère, non pas en se penchant sur les travaux de Haussmann qui détruisent le tissu urbain et rendent la ville illisible, mais en explorant le modernisme, mouvement architectural plus récent, qui efface les bâtiments historiques. Dans *Architecture rationnelle - La Reconstruction de la ville européenne*, l'historien en architecture, Robert Delevoy, note que les néorationalistes, réagissant contre la discontinuité historique du modernisme, voient la ville comme « les théâtres de la mémoire » et identifient « les types fondamentaux d'habitats : la rue, les galeries

marchandes, le square, le jardin, le quartier, la colonnade, l'avenue, le boulevard, le centre (...) afin que la ville puisse être traversée à pied. Pour qu'elle devienne un texte à nouveau. »¹⁴

Néanmoins, ces paysages proposés échappent-ils à la logique d'être une marchandise et un signe commercial visuel ? Ces propositions, quoique audacieuses, travaillent sur des facteurs plutôt externes sans voir complètement les racines plus profondes qui jouent un rôle moteur dans la ville. Les trois auteurs étudiés dans cette dissertation exposent le tissu urbain comme produit d'une idéologie de la société de consommation. Ces projets urbains n'adressent pas totalement les forces sous-jacentes exposées dans notre étude : l'impact de la société de consommation sur le produit paysager, la dominance de l'image dans la ville primant sur la réalité tangible physique, la surveillance et le voyeurisme émanant de ces espaces urbains.

De nombreux théoriciens essaient d'imaginer un monde qui réduise l'artificialité. Entres autres, selon Paul Taylor, en reconnaissant la nature comme une entité digne à part entière et non soumise aux besoins de l'être humain, on arriverait à modifier notre point de vue sur cette nature écologique et à lui accorder un regard bio-centrique au lieu d'un regard anthropocentrique.¹⁵ Taylor soutient que la nature existerait comme entité d'une

¹⁴ Delevoy, Robert. "Vers une architecture". In: *Krier Rational Architecture: The Reconstruction of the European City/Architecture rationnelle - La Reconstruction de la ville européenne*. Bruxelles, A.A.M, (1978, 12). Cité par Ellin, Nan. *Postmodern Urbanism*. New York: Princeton Architectural Press, (1999, 23).

¹⁵ Taylor, Paul. "Bicentric Egalitarianism," *Environmental Ethics: Readings in Theory and Application*. Belmont, Calif: Cengage Learning, (2007, 145).

dignité inhérente au lieu d'exister au service des individus.¹⁶ Dans ce monde d'images commerciales, une réintroduction de designs écologiques, qui prend en compte le cycle naturel de la nature et ses écosystèmes, pourrait-elle rétablir une distinction entre l'artifice et la nature ? Ces écosystèmes naturels accordent-ils une valeur intrinsèque à la nature indépendante des valeurs illusoire de la société de consommation ? Ces idées méritent d'être explorées mais sans interroger l'histoire de l'artificialité, des changements profonds ne pourront pas contester l'artificialité observée dans les textes de Flaubert, Baudelaire et Zola, artificialité qui s'étend tout aussi bien sur la société que sur la nature. Ce regard bio-centrique engloberait les êtres humains dans un système organique, ce qui permettrait de construire un environnement authentique. Des expériences tactiles ancreraient l'individu dans la réalité physique de son environnement et pourraient apaiser un voyeurisme alimenté par une quête de réalité tangible. Selon Mouna Andrao, directrice de *Daily.Tous les jours*, un studio qui mise sur le développement d'une participation dans les espaces urbains, des projets ludiques engageraient le public et susciteraient des conversations.¹⁷ En mettant l'accent sur les individus qui habitent le quartier, ces créations urbaines donneraient peut-être moins d'importance aux marchandises.

Notre analyse littéraire révèle comment l'arrangement spatial raconte la structure sociale du Paris du XIXe siècle et pourrait sensibiliser les urbanistes au lien entre l'architecture et les comportements sociaux dans cet espace. La dimension littéraire

¹⁶ Taylor, (2007, 145-151).

¹⁷ <http://www.dailytouslesjours.com/about/>

permettrait une collaboration avec l'architecture et creuserait des aspects qu'une étude urbaine ne peut pas fournir complètement. Cette coopération favoriserait une compréhension multidisciplinaire qui prendrait en compte les patterns sociaux émergeant d'une ville moderne, captés par les œuvres littéraires étudiées dans ce travail.

BIBLIOGRAPHIE

- Ahearn, Edward J. "Monceau, Camondo, *La Curée*, *L'Argent*: History, Art, Evil." *The French Review* 73.6 (2000): 1100–1115.
- Alter, Robert. *Imagined Cities : Urban Experience and the Language of the Novel* . New Haven, CT, USA: Yale University Press, 2005, 57.
- Ames, Michael. *Cannibal Tours and Glass Boxes: The Anthropology of Museums*. UBC Press, 2007.
- Armstrong, Carol. "Facturing Femininity, Fashioning the Commodity: Between *Nana* and *La Vie moderne*." *Manet Manette*. First Edition edition. New Haven: Yale University Press, 2002.
- Aynesworth, Donald. "Humanity and Monstrosity in *Le Spleen de Paris*: A Reading of 'Mademoiselle Bistouri.'" *Romanic Review* 73.2 (1982): 209–221.
- Babuts, Nicolae. "Baudelaire's 'Le Mauvais Vitrier' and 'Mademoiselle Bistouri.'" *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures* 49.3 (1995): 179–189.
- Baguley, David, and Société des études romantiques. *La Curée de Zola, ou, 'La vie à outrance': actes du colloque du 10 janvier 1987*. Sedes, 1987.
- Bakhtine, Mikhail. *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*. Lausanne: L'Age d'Homme, 2000.
- Balmory, Marie. *Le Sacrifice interdit: Freud et la Bible*. Paris: B. Grasset, 1995.
- Bancquart, Marie-Claire. "L'espace urbain de *L'Education sentimentale*." *Flaubert, La Femme, La Ville: Journée D'études*. Paris: Presses universitaires de France, 1982. 143–157.
- Baron, Scarlett. "Flaubert, Joyce: Vision, Photography, Cinema." *MFS Modern Fiction Studies* 54.4 (2008): 689–714.
- Barthes, Roland. *Mythologies*. Peter Smith Pub Inc, 1983.

- . "Semiology and Urbanism", *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*. Edited by Neil Leach edition. New York: Routledge, 1997.
- Baudelaire, Charles. *Curiosités Esthétiques: Salon 1845-1859*. Ulan Press, 2012.
- . *Oeuvres complètes*. A. Lemerre, 1890.
- . "Exposition Universelle 1855." *Œuvres Complètes de Charles Baudelaire*. II. Curiosités esthétiques. Michel Lévy frères, 1868.
- . "Salon de 1846." *Œuvres Complètes de Charles Baudelaire*. Volume : II. Curiosités esthétiques. Michel Lévy frères, 1868. 77–88.
- . *Œuvres Complètes de Charles Baudelaire*. II. Curiosités esthétiques. Michel Lévy frères, (1868, 79).
- . *Charles Baudelaire : Oeuvres complètes et annexes — 54 titres*. Arvensa editions, 2014.
- . *Le Spleen de Paris: Petits Poèmes en prose*. Paris: Folio, 2010.
- Baudelaire, Charles, et Jacques Dupont. *Les Fleurs du mal*. Paris: Flammarion, 2012.
- Baudelaire, Charles et Jérôme Solal. *Le Peintre de la vie moderne*. Paris: Éd. Mille et une nuits, 2010.
- Baudrillard, Jean. *La Société de consommation : ses mythes, ses structures*. Paris: Gallimard, 1970.
- . *Simulacres et simulation*. Paris: Editions Galilee, (1985, 11).
- Baudry, Jean-Louis. "Le Dispositif," *Communications* 23 (Fevrier 1975), 56-72.
- Bauman, Zygmunt. *Liquid Modernity*. Cambridge, UK; Malden, MA: Polity Press ; Blackwell, 2000.
- Beatley, Timothy. *Green Urbanism: Learning From European Cities*. Tuttle edition. Washington, DC: Island Press, 1999.
- Becker, Colette. "Illusion et réalité: la métaphore du théâtre dans *La Curée*." *La Curée de Zola ou "La vie à outrance"*. Sedes, 1987. 119–128.
- Beecher, Jonathan. *Charles Fourier: The Visionary and His World*. University of California Press, 1990.

- Belgrand, Anne. "Le Jeu des oppositions dans *La Curée*." *La Curée de Zola ou "La vie à outrance"*. Sedes, 1987. 23–41.
- Belk, Russell. *Collecting in a Consumer Society*. London ; New York: Routledge, 1995.
- Benjamin, Walter. *The Arcades Project*. Cambridge, MA : Belknap Press, 1999.
- . « Paris, capitale du XIX siècle, » *Œuvres 3*, Paris, Folio, 2000.
- . « The Paris of the Second Empire in Baudelaire. » *Selected Writings ; volume 4, 1938-1940*, Cambridge MA : Harvard U Press, 2003.
- . *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. United States: Prism Key Press, 2010.
- Benjamin, Walter, et Michael William Jennings. *The Writer of Modern Life: Essays on Charles Baudelaire*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2006.
- Benjamin, Walter et Jean Lacoste. *Paris, capitale du XIXe siècle : Le Livre des passages*. 3e ed. Paris: Cerf, 1997.
- Benjamin, Walter et Rolf Tiedemann. *Das Passagen-Werk. Zweiter Band*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983.
- . *The Arcades Project*. Cambridge, Mass.: Belknap Press, 2002.
- Bergé, Aline, et Michel Collot. *Paysage et modernité(s)*. Bruxelles: Ousia, 2008.
- Bergé-Joonekindt, Aline. "Le tournant paysager de la littérature contemporaine une traversée des modernités." *La Pensée paysage : philosophie, arts, littératures*. Acte Sud 2011.
- Berman, Marshall. *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*. New York, N.Y., U.S.A.: Viking Penguin, 1988.
- Berthier, Philippe. "Hôtel Saccard: état des lieux." *La Curée de Zola ou "La vie à outrance"*. Sedes, 1987. 107–118.
- Birden, Lorene. "Power and Discourse In Nineteenth-Century Sexuality As Presented In *L'Education Sentimentale*." *Nineteenth-Century French Studies* 24.3-4 (1996): 398–405.
- Bourdieu, Pierre. *La Distinction : Critique sociale du jugement*. Paris: Les Editions de Minuit, 1979.

- . *Questions de sociologie*. Paris: Les Editions de Minuit, 2002.
- . *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1996.
- Boutamina, Nas E. *Les Fondateurs de la médecine*. Paris: Books on Demand Editions, 2011.
- Bray, Patrick. *The Novel Map: Space and Subjectivity in Nineteenth-Century French Fiction*. Evanston, Ill: Northwestern University Press, 2013.
- Bruce, Steve. *God Is Dead: Secularization in the West*. Oxford [etc.]: Blackwell, (2002,2).
- Burton, Richard D. E. "Destruction as Creation: 'Le Mauvais Vitrier' and the Poetics and Politics of Violence." *Romanic Review* 83.3 (1992): 297–322.
- . "The Unseen Seer, or Proteus In the City: Aspects Of Nineteenth-Century Parisian Myth." *French Studies* XLII.1 (1988): 50–68.
- Buzard, James, Joseph W. Childers, and Eileen Gillooly. *Victorian Prism: Refractions of the Crystal Palace*. University of Virginia Press, 2007.
- Calvert, Clay. *Voyeur Nation: Media, Privacy, and Peering in Modern Culture*. Boulder, Colo: Basic Books, 2000.
- Camp, Maxime du. *Paris : ses organes, ses fonctions et sa vie jusqu'en 1870*. Rondeau, 1993.
- Campmas, Aude. "Les fleurs de serres: entre science et littérature à la fin du dix-neuvième siècle." *Visions/Revisions: Essays on Nineteenth-Century French Culture*. Éd. et intro. Nigel Harkness, Paul Rowe, Tim Unwin. Oxford: Peter Lang, 2003. 49–61.
- Canac, Sybil. *Passages Couverts de Paris*. Paris: Massin Charles, 2011.
- Carles, Patricia, et Desgranges, Béatrice. "Les images de l'espace haussmannien dans *La Curée* et dans *Le Ventre de Paris*: entre représentation et répression." *Excavatio: Emile Zola and Naturalism* 2 (1993): 25–33.
- Carpenter, Scott. "Entre rue et boulevard: les chemins de l'allégorie chez Baudelaire." *Romantisme: Revue du Dix-Neuvième Siècle* 134 (2006): 55–65.
- Cavell, Stanley. *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film, Enlarged Edition*. Enlarged edition. Cambridge: Harvard University Press, 1979.

Caws, Mary Ann. *City Images:Perspect/Literat P*. Routledge, 2013.

Cazeaux, Clive, ed. *The Continental Aesthetics Reader*. 2 edition. London ; New York: Routledge, 2011.

Certeau, Michel de. *L'invention du quotidien, tome 1 : Arts de faire*. 1990th ed. Paris: Gallimard.

Chadych, Danielle, et Dominique Leborgne. *Atlas de Paris : évolution d'un paysage urbain*. Paris: Parigramme, 1999.

Chambers, Ross. "Baudelaire's Paris." *The Cambridge Companion to Baudelaire*. Ed. Rosemary Lloyd. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. 101–116.

---. "On the Suicidal Style in Modern Literature (Goethe, Nerval, Flaubert)." *Cincinnati romance review* 6 (1987): 9–41.

---. "Perpetual Abjuration: Baudelaire and the Pain of Modernity (Review Article)." Rev. of Baudelaire in 1859, by Richard Burton and of Narrative as Performance, by Marie Maclean. *French Forum* 15 (1990): 169-88.

---. "Poetry in the Asiatic Mode: Baudelaire's 'Au Lecteur.'" *Yale French Studies* 74 (1988): 97–116.

Charnet, Yves. "Hystéries de l'homme nerveux: A propos du 'Mauvais Vitrier.'" *Europe: Revue Littéraire Mensuelle* 70.760-761 (1992): 106–110.

Charney, Leo. "In a Moment: Film and the Philosophy of Modernity." *Cinema and the Invention Od Modern Life*. Berkeley: University of California Press, University of California, 1996.

Charney, Leo, et Vanessa R. Schwartz. *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley: University of California Press, 1996.

Cohen, Margaret. "Benjamin's Phantasmagoria : The Arcade Project." *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*. Cambridge University Press, 2004.

---. "Panoramic Literature and the Invention of Everyday Genres." *Cinema and the Invention Od Modern Life*. Berkeley: University of California Press, University of California Press. 409.

---. *Profane Illumination Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution*. Berkeley: University of California Press, 1993.

Cohn, Robert Green. "Baudelaire's Beleaguered Prose Poems." *Textual Analysis: Some Readers Reading*. Ed. Mary Ann Caws. New York: Modern Language Association, 1986. 112-20.

Collier, Peter. "Nineteenth-Century Paris: Vision And Nightmare." *The Unreal City: Urban Experience in Modern European Literature and Art*. New York: Palgrave Macmillan, 1985. 25-44.

Conley, Verena. *Spatial Ecologies: Urban Sites, State and World-Space in French Cultural Theory*. Liverpool: Liverpool University Press, 2012.

Cornille, Jean-Louis. "Chirurgie et esthétique baudelairienne." *Romance Studies* 28.2 (2010): 96-105.

Crary, Jonathan. "Unbiding Vision: Manet and the Attentive Observer in the Late Nineteenth Century." *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley: University of California Press, 1996. 46-71.

Czyba, Lucette. *Mythes et idéologies de la femmes dans les romans de Flaubert*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1983.

Danger, Pierre. *Sensations et objets dans le roman de Flaubert*. Paris: Armand Colin, 1973.

Danius, Sara. "Flaubert and the order of the visible: on *L'Éducation sentimentale*." *Réalisme, naturalisme et réception : problèmes esthétiques et idéologiques envisagés dans une perspective scandinave, française ou comparative : Acta II Du Projet de recherche RFS "Le Réalisme français en Scandinavie"*. Uppsala: Uppsala universitet, 2007. 235-247.

Debord, Guy. *Comments on the society of the spectacle*. London; New York: Verso, 1998.

---. *La Société du spectacle*. Paris: Gallimard, 1996.

---. *Society of Spectacle Detroit*: Black and Red, 1983.

DeJean, Joan. *The Age of Comfort: When Paris Discovered Casual--and the Modern Home Began*. Reprint edition. New York: Bloomsbury USA, 2010.

---. *How Paris Became Paris: The Invention of the Modern City*. First Edition ~1st Printing edition. New York: Bloomsbury USA, 2014.

Delevoy, Robert. "Vers une architecture". In: Krier (org) *Rational Architecture: The Reconstruction of the European City/Architecture rationnelle - La Reconstruction de la ville européenne*, Bruxelles, A.A.M, (1978): 5-13.

Doane, Mary Ann. *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*. Harvard University Press, 2002.

Duby, Georges. *Histoire de la vie privée. Tome IV. De la Révolution à la Grande Guerre*. Paris: Seuil, 2000.

Duchet, Claude. "Romans et objets. L'exemple de *Madame Bovary*". *Europe*, n. 485, 1969: 172-202.

Dulmet, Floica. "Elsa ou La Passion de Flaubert." *Revue de Paris* 76 (1969): 57-63.

Duncan F. Cameron D. "The Museum, a Temple or the Forum." *Curator: The Museum Journal* 14.1 (1971): 11-24.

Ellin, Nan. *Integral Urbanism*. 1 edition. New York: Routledge, 2006.

---. *Postmodern Urbanism*. 1 edition. New York: Princeton Architectural Press, 1999.

Evans, Margery. *Baudelaire and Intertextuality: Poetry at the Crossroads*. Cambridge: Cambridge UP, 1993.

Fairlie, Alison. "La Quête de la femme à travers la ville dans quelques oeuvres de Flaubert." *Flaubert, la femme, la ville: Journée d'études*. Paris: Presses universitaires de France, 1982. 77-87.

---. "Observations sur les Petits poèmes en prose." *Revue des Sciences Humaines* 127 (1967): 449-60.

Ferguson, Priscilla Parkhurst. *Paris as Revolution: Writing the Nineteenth-Century City*. Berkeley: University of California Press, 1997.

Flaubert, Gustave. *L'Éducation sentimentale*. Paris: Editions Flammarion, 2003.

---. *Correspondance 5e série. 1862-1868* (French Edition) Kindle Edition.

Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Vintage Books, 1977.

---. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Gallimard, 1976.

---. *Histoire de la sexualité, tome 1 : La Volonté de savoir*. Paris: Gallimard, 1994.

---. *Surveiller et punir: Naissance de la prison*. Paris: Gallimard, 1975.

Fourier, Charles. *Oeuvres complètes 8-9. La fausse industrie, morcellée, répugnante, mensongère, et l'antidote, l'industrie naturelle, combinée, attrayante, véridique, donnant quadruple produit*. Ed. Anthropos, Paris, 1885. <http://gallica.bnf>.

Freud, Sigmund. *L'Inquiétante étrangeté (Das Unheimliche)*. Paris: Gallimard, 1933.

Frolich, Juliette. *Des hommes, des femmes et des choses. Langages de l'objet dans le roman de Balzac à Proust*. Saint Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 1997.

Gauthier, Théophile. "La Cafetière." *Contes Humouristiques*.
[https://fr.wikisource.org/wiki/Contes_humoristiques/La_Cafetière](https://fr.wikisource.org/wiki/Contes_humoristiques/La_Cafeti%C3%A8re)

Girard, Louis Association pour la publication d'une histoire de Paris. *Nouvelle histoire de Paris*. [Paris]: [Association pour la publication d'une histoire de Paris] : diffusion Hachette, 1981.

Girard, René. *La Violence et le sacré*. Paris: Fayard, 2011.

Giraud, Raymond. "Gustavus Flaubertus Bourgeoisophobus." *The Unheroic Hero in the Novels of Stendhal, Balzac and Flaubert*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1957.

Goffette, Jean-Dominique. "D'un imaginaire à l'autre: boulevards balzaciens, boulevards flaubertiens." *Romantisme* 134 (1996): 33–42.

Goldmann, Lucien. *Pour une sociologie du roman*. Editions Gallimard, 2014.

Goulet, Andrea. *Optiques: The Science of the Eye and the Birth of Modern French Fiction*. University of Pennsylvania Press, 2013.

Grauby, Françoise. "Corps privé et vêtement public: Les jeux et les enjeux du costume féminin dans *L'Education sentimentale* de Flaubert." *New Zealand journal of French studies* 18.1 (1997): 5–20.

Green, Anne. "History and Its Representation in Flaubert's Work." *The Cambridge Companion to Flaubert*. Ed. Timothy Unwin. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. 85–104.

---. "Flaubert: Paris, Elsewhere'." *Romance Studies* 22 (1993): 7–15.

Grøtta, Marit. *Baudelaire's Media Aesthetics: The Gaze of the Flâneur and 19th-Century Media*. Bloomsbury Publishing USA, 2015.

---. "Reading/Developing Images: Baudelaire, Benjamin, and the Advent of Photography." *Nineteenth-Century French Studies* 41.1-2 (2012): 80–90.

Guerrand, Roger-Henri. "Espaces privés." *Histoire de la vie privée. Tome IV. De la Révolution à la Grande Guerre*. Paris: Seuil, (2000): 325–411.

Guillot, Adolphe. *Paris qui souffre: la basse geôle du Grand-Châtelet et les morgues modernes*. Rouquette, 1888.

Guillot, Catherine. "Esthétique du grotesque et genres en opposition dans les illustrations françaises de la première moitié du XVIIIe siècle et les caricatures de Daumier." *Grotesque et spatialité dans les arts du spectacle et de l'image en Europe (XVIe-XXIe Siècles)*. Ed. Aline (ed. and introd.) Le Berre, Florent (ed. and introd.) Gabaude, and Philippe (ed. and introd.) Wellnitz. vii, 332 pp. Bern, Switzerland: Peter Lang, 2012. 81–96.

Habermas, Jürgen. *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1989.

Hall, Catherine. "Sweet Home." *Histoire de la vie privée. Tome IV. De la Révolution à la Grande Guerre*. Paris: Seuil, 2000. 53–87.

Hamrick, Lois Cassandra. "Artists, Poets and Urban Space in Nineteenth-Century Paris (Mercier, Béranger, Murger, Gautier, Baudelaire)." *French Literature In/and the City*. Ed. Buford (ed. and introd.) Norman. xi, 234 pp. Amsterdam, Netherlands: Rodopi, 1997. 53–81. French Literature Series (FLS): 24.

Hanssen, Beatrice. *Walter Benjamin and the Arcades Project*. London; New York: Continuum, 2006.

Harris, Neil. *Cultural Excursions: Marketing Appetites and Cultural Tastes in Modern America*. University of Chicago Press, 1990.

Harrow, Susan. "Exposing The Imperial Cultural Fabric: Critical Description In Zola's *La Curée*." *French Studies: A Quarterly Review* 54.4 (2000): 439–452.

---. "Myopia and the Model : The Making and the Unmaking of Renée in Zola's *La Curée*." *Writing the Feminine in Zola and Naturalist Fiction*. Peter Lang Pub Inc, 2004.

Harvey, David. *Paris, Capital of Modernity*. New York: Routledge, 2006.

Heck, Francis. « 'Le Mauvais Vitrier': A Literary Transfiguration, » *Nineteenth Century French Studies*, 14, 3-4, Spring-Summer, (1986): 260-268.

Hedges, Chris. *Empire of Illusion: The End of Literacy and the Triumph of Spectacle*. New York: Nation Books, 2009.

Hennion, Antoine. « Those Things That Hold Us Together: Taste and Sociology. » *Cultural Sociology*, Vol. 1, No. 1, 97-114. London: Sage, 2007.

Hernadi, Paul. "Dual Perspective: Free Indirect Discourse and Related Techniques." *Comparative Literature* 24.1 (1972): 32-43.

Hiddleston, J. A. *Baudelaire and Le Spleen de Paris*. Oxford: Clarendon F, 1987.

---. "Baudelaire, Manet, and Modernity." *The Modern Language Review* 87.3 (1992): 567-575. *Primo*.

Hiner, Susan. "Lust for Luxe: 'Cashmere Fever' In Nineteenth-Century France." *Journal For Early Modern Cultural Studies* 5.1 (2005): 76-98.

Hinshaw, Mark. *True Urbanism: Living In and Near the Center*. APA Planners Press, 2007.

Houellebecq, Michel. *La Carte et le territoire*. Paris: J'ai lu, 2012.

Ido, Keiko. "Les expressions de la perversité chez Baudelaire: la méthode d'Edgar Poe et la genèse du 'Mauvais Vitrier.'" *Etudes de langue et littératures francaises* 46 (1985): 52-67.

Ippolito, Christophe. "Parler ou dire le moderne: Flaubert et la littérature populaire dans L'Éducation sentimentale son manuscrit." *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures* 59.3 (2005): 131-143.

Israel-Pelletier, Aimée. "Flaubert and the Visual." *The Cambridge Companion to Flaubert*. Ed. Timothy Unwin. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. 180-195.
Jeffrey T. Schnapp, and Tiews, Matthew. *Crowds*. 1 edition. Stanford, Calif: Stanford University Press, 2006.

Jewett, Katharine Helen. "The Daily Mirror: Production, Play and Art in Nineteenth-Century Paris." *Dissertation Abstracts International, Section A: The Humanities and Social Sciences* 61.7 (2001): 2743-2744.

Johnson, Barbara. "My Monster/Self," *Diacritics*, 12. (Summer 1992): 2-10.

Kant, Emmanuel. "Critique of Judgment." *The Continental Aesthetics Reader*. Routledge, 2011. Cazeaux.

---. "Disfiguring Poetic Language." *The Prose Poem in France: Theory and Practice*. Eds. Mary Ann Caws and Hermine Riffaterre. New York: Columbia UP, 1983

Kaplan, Edward K. "Baudelaire and the Vicissitudes of Venus: Ethical Irony in *Fleurs du Mal*." *The Shaping of Text: Style, Imagery, and Structure in French Literature: Essays in Honor of John Porter Houston*. Ed. Emanuel J. Mickel Jr. 161 pp. Lewisburg, PA: Bucknell UP, 1993. 113–120.

---. *Baudelaire's Prose Poems: The Esthetic, the Ethical, and the Religious in The Parisian Prowler*. Athens: U of Georgia P, 1990.

Kaufman, Suzanne K. *Consuming Visions: Mass Culture and the Lourdes Shrine*. 1 edition. Ithaca; London: Cornell University Press, 2008.

Kellner, Douglas. *Media Spectacle*. London; New York: Routledge, 2003.

Kelly, Dorothy. *Reconstructing Woman: From Fiction to Reality in the Nineteenth-Century French Novel*. University Park, Pa: Penn State University Press, 2008.

---. *Telling Glances: Voyeurism in the French Novel*. New Brunswick, N.J: Rutgers University Press, 1992.

---. "The Living Death of the Past: Body Parts, Money and the Fetish in *La Peau de Chagrin*." *Lingua Romana : a journal of French, Italian and Romanian culture* 7.1, 2008. Kline, T. Jefferson. *Screening the Text: Intertextuality in New Wave French Cinema*. Johns Hopkins University Press, 2002.

Krueger, Cheryl. "Telling Stories in Baudelaire's *Spleen de Paris*." *Nineteenth-Century French Studies* 30.3-4 (2002): 281–299.

Lacan, Jacques. « Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du je, telle qu'elle nous est révélée, dans l'expérience psychanalytique. » *Revue Française de Psychanalyse* 1949, volume 13, n° 4, pp 449-455.

Lair, Anne. "La sphère publique: l'émergence des restaurants en France au XIXe siècle." *PhiN: Philologie im Netz* 37 (2006): 49–70.

Lamont, Rosette. "Baudelaire's 'Rêve Parisien': A Space / Time / Dream Poem." *Centerpoint: A Journal of Interdisciplinary Studies* 2.3 (1977): 41–49.

Langenhagen, Marie-Aude de, et Gilbert Guislain. *Zola*. Studyrama, 2005.

Lauterbach, Dorothea. "L'endroit 'impassible' : les images de la ville chez Flaubert." *La Mémoire des villes*. Saint-Étienne: Université de Saint-Étienne, 2003. 31–40.

Leach, Neil. *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*. Edited by Neil Leach edition. New York: Routledge, 1997.

Leduc-Adine, Jean-Pierre, et Société des études romantiques. "Architecture et écriture dans La Curée." *La Curée de Zola, ou, "La vie à outrance": actes du colloque du 10 janvier 1987*. Sedes, 1987.

Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. 1 edition. Oxford, OX, UK; Cambridge, Mass., USA: Wiley-Blackwell, 1992.

LeQuire, Elise. "Jean Bart: The Fate of a Legendary Hero in the Nineteenth Century." *Nineteenth-Century French Studies* 12-13.4-1 (1984): 33–42.

Lévi-Strauss, Claude. *Mythologiques*. Chicago: University of Chicago Press, 1983
Lewis, Philippa R. G. "Stomaching the Salon: The Sense of Taste in Le Tintamarr E's 'Boulangerie Du Louvre' and Baudelaire's Salon de 1846." *Nineteenth-Century French Studies* 42.1 (2013): 35–50.

Lobstein, Dominique. *Les Salons au XIX^e siècle : Paris, capitale des arts*, Paris, La Martinière, 2006.

Loyer, Francois. *Paris XIXe siècle: L'immeuble et la rue*. Paris: Hazan, 1987.

Lukács, György. *History and Class Consciousness: Studies in Marxist Dialectics*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1971.

Maclean, Marie. *Narrative as Performance: The Baudelairean Experiment*. London. Routledge, 1988.

MacPhee, Graham. *The Architecture of the Visible*. London; New York: Continuum, 2002.

Marder, Elissa. *Dead Time: Temporal Disorders in the Wake of Modernity (Baudelaire and Flaubert)*. Stanford University Press, 2001.

Martin-Fugier, *La Place des bonnes : La domesticité féminine à Paris en 1900*, Grasset, coll. « Figures », Paris, (1979, 382).

Mathis, Charles-Francois (dir), *Le Monde britannique (1815-1931)*, CNED/SEDES, 2009.

McCracken, Grant David. *Culture and Consumption: New Approaches to the Symbolic Character of Consumer Goods and Activities*. Indiana University Press, 1990.

McDonough, Tom, « The Crimes of the Flâneur, » *October*, Fall 2002 :101-122.

Mead, Christopher Curtis, and Victor Baltard. *Making Modern Paris: Victor Baltard's Central Markets and the Urban Practice of Architecture*. University of Pennsylvania Press, 2012.

Mehlman, Jeffrey. "Baudelaire with Freud: Theory and Pain," *Diacritics* 4 (Spring 1974): 7-13.

Meltzer, Françoise. *Seeing Double: Baudelaire's Modernity*. Chicago, IL: U of Chicago P, 2011.

Menard, Sophie. *Emile Zola et les aveux du corps*. Paris: Classiques Garnier, 2014.

Miami, Raffaele. "Le paysage : un art ancien et moderne poésies et contemplation." *La Pensée paysage : philosophie, arts, littérature*. Acte Sud. Collot, 2011.

Nakai, Atsuko. "Statique et dynamique de l'hôtel Saccard dans *La Curée*." *Études de langue et littérature françaises*. Mar (1996): 116–29.

Nelson, Brian, ed. *The Cambridge Companion to Zola*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

Nietzsche, Friedrich Wilhelm, et Mazzino Montinari. *Le Gai savoir: fragments posthumes (été 1881-été 1882)*. Paris: Gallimard, 1982.

Notéris, Émilie. *Fétichisme post-moderne - Métaphores*. Paris: La Musardine, 2010.

Orr, Mary. *Flaubert: Writing the Masculine*. Oxford University Press, 2000.

---. "Still Life And Moving Death In Flaubert's *L'Education Sentimentale*." *Dix-neuf journal of the Society of Dix-Neuviémistes* 5 (2005): 16–27.

Oster, Daniel. *La Vie parisienne anthologie 19eme. Tome 1*. Paris: Sand, 1989.

Pappas, Sara. "All That Glitters: Connecting Baudelaire's Art Criticism and Poetry." *French Forum* 33.3 (2008): 35–53.

Patel, Dashka. "Cell and the City". <http://dakshapatel.co.uk/wp-content/uploads/2011/12/Cells-and-the-city1.pdf>

Perrot, Michelle. "Avant et ailleurs." *Histoire de la vie privée. Tome IV. De la Révolution à la Grande Guerre*. Paris: Seuil, 2000. 17–19.

---. "En marge : célibataires et solitaires." *Histoire de la vie privée. Tome IV. De la Révolution à la grande guerre*. Paris: Seuil, 2000. 287–323.

Petrey, Sandy. "Stylistics and Society in *La Curée*." *MLN* 89.4 (1974): 626–640.

Plessis, Alain. "La Curée et l'haussmannisation de Paris." *La Curée de Zola ou "La Vie à outrance"*. Sedes, 1987. 97–105.

Porter, Laurence M. "The Art of Characterisation in Flaubert's Fiction." *The Cambridge Companion to Flaubert*. Ed. Timothy Unwin. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. 122–144.

Prendergast, Olivier. "Framing the City: Two Parisian Windows." *City Images: Perspect/Literat P*. Routledge, 2013.

---. *Paris and the Nineteenth Century*. Oxford, UK; Cambridge, USA: Blackwell, 1996.

Raimond, Michel. "Le corps féminin dans *L'Éducation sentimentale*." *Flaubert, La Femme, La Ville: Journée D'études*. Paris: Presses universitaires de France, 1982. 23–31.

Ramazani, Vaheed. "Historical Cliché: Irony and the Sublime in *L'Éducation Sentimentale*." *PMLA* 108.1 (1993): 121–135.

---. "Writing in Pain: Baudelaire, Benjamin, Haussmann." *Boundary 2: An International Journal of Literature and Culture* 23.2 (1996): 199–224.

Rancière, Jacques. *Le Destin des images*. Paris: La Fabrique éditions, 2003.

---. *Le Spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique, 2008.

Rapoport, Michel, Sylvie Aprile, et Collectif. *Le Monde britannique : 1815-(1914)-1931*. Neuilly: Atlande, 2010.

Reed, Arden. *Manet, Flaubert, and the Emergence of Modernism: Blurring Genre Boundaries*. Cambridge ; New York: Cambridge University Press, 2003.

Reff, Theodore. "Manet and the Paris of Haussmann and Baudelaire." *Visions of the Modern City: Essays in History, Art, and Literature*. Ed. William (ed.) Sharpe and Leonard (ed.) Wallock. 245 pp. New York: Columbia Univ., 1983. 131–163.

- Reid, Roddey. *Families in Jeopardy: Regulating the Social Body in France, 1750-1910*. 1 edition. Stanford, Calif: Stanford University Press, 1993.
- Renouvier, Jules. *Histoire de l'art pendant la révolution*, Veuve J. Renouard, 1863.
- Rey, Pierre Louis, and Gisèle Séginger. *Madame Bovary et les savoirs*. Presses Sorbonne Nouvelle, 2009.
- Richter, Anne. *Le Fantastique féminin, un art sauvage*. Tournai: Renaissance du Livre, 2002.
- Rogers, Elizabeth. *Landscape Design: A Cultural and Architectural History*. New York: Harry N. Abrams, 2001.
- Sanyal, Debarati. "The Tie That Binds: Violent Commerce in Baudelaire's 'La Corde.'" *Yale French Studies* 101 (2001): 132.
- Saul, John Ralston. *Voltaire's Bastards: The Dictatorship of Reason in the West*. New York: Vintage Books, 1993.
- Schnapp, Jeffrey T. *Crowds*. 1 edition. Stanford, Calif: Stanford University Press, 2006.
- Schwartz, Vanessa. *Spectacular Realities - Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris*. Berkeley: University of California Press, 1999.
- Scott, Maria. "Reading Monstrosity in Baudelaire's 'Mademoiselle Bistouri.'" *Australian Journal of French Studies* 38.2 (2001): 228–240.
- Simmel, Geog. "The Metropolis and Mental Life," *The Sociology of Georg Simmel*, (New York: Free Press, 1950, 410
- Singer, Ben. "Modernity, Hyperstimulus, and the Rise of Popular Sensationalism." *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- Singh, Sonam. "Baudelaire without Benjamin: Contingency, History, Modernity." *Comparative Literature* 64.4 (2012): 407–428.
- Society of Dix-Neuviémistes, and Harkness Annual Conference. "Les fleurs de serres: entre science et littérature à la fin du dix-neuvième siècle." *Visions/revisions: Essays on Nineteenth-Century French Culture*. Oxford; New York: P. Lang, 2003. 49–61.
- Susini, Jean-Claude. "'Rêve parisien' de Baudelaire: Vaporisation, concentration et règlements de comptes." *Nineteenth-Century French Studies* 26.3-4 (1998): 346–367.

Taylor, Paul. "Bicentric Egalitarianism", *Environmental Ethics: Readings in Theory and Application*. 5 edition. Belmont, Calif: Cengage Learning, 2007.

Terdiman, Richard. *Discourse/Counter-Discourse: The Theory and Practice of Symbolic Resistance in Nineteenth-Century France*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1985.

---. *Present Past: Modernity and the Memory Crisis*. 1 edition. Ithaca: Cornell University Press, 1993.

Thérenty, Marie-Ève. "Avant-propos." *Romantisme* 136.2 (2007): 3.

Thompson, Hannah. "Dirt, Disintegration, and Disappointment: Sex and the City of Paris." *Dix-Neuf* 17.2 (2013): 183–196.

---. *Naturalism Redressed: Identity and Clothing in the Novels of Emile Zola*. Oxford: Legenda, 2004.

Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Editions du Seuil, 1976.

Tooke, Adrienne J. *Flaubert and the Pictorial Arts : From Image to Text*. Oxford ; New York: Oxford University Press, 2000.

Trotter, David. "Modernity and Its Discontents: Manet, Flaubert, Cezanne, Zola." *Paragraph : the journal of the Modern Critical Theory Group* 19.3 (1996): 251–271.

Vanborre, Emmanuelle. "Identité et sens à travers 'Les Fenêtres' Ddns le Spleen de Paris (Petits Poèmes En Prose) de Baudelaire." *Romance Review* 14 (2004): 123–131.

Vernon, John. *Money and Fiction: Literary Realism in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*. Ithaca: Cornell Univ Pr, 1985.

Violato, Gabriella. "Lecture de 'La Chambre double.'" *Dix études Sur Baudelaire*. Martine (ed.) Bercot and André (ed.) Guyaux. 199 pp. Paris: Champion, 1993. 157–170.

Wall, Anthony. "Parody without Markers: Baudelaire's Le Mauvais Vitrier." *Essays on Parody*. Ed. Clive (ed.) Thomson. 103 pp. Toronto: Victoria Univ., 1986. 60–75. Monographs, Working Papers and Prepublications of The Toronto Semiotic Circle: 4.

Watson, Janell. *Literature and Material Culture from Balzac to Proust: The Collection and Consumption of Curiosities*. Cambridge, U.K. ; New York, NY, USA: Cambridge University Press, 2000.

Weinberg, Bernard. *French Realism: The Critical Reaction, 1830–1870*. New York: Modern Language Association of America; London: Oxford University Press, (1937. 42).

- Weingarden, Lauren S. "Benjamin's Elective Affinities: Re-Assessing 'The Paris of the Second Empire in Baudelaire.'" *Media Inter Media*. Ed. Stephanie A. (ed. and introd.) Glaser. vii, 556 pp. Amsterdam, Netherlands: Rodopi, 2009. 95–121.
- . "Reflections on Baudelaire's Paris: Photography, Modernity and Memory." *Writing and Seeing: Essays on Word and Image*. Ed. Rui Carvalho (ed. and introd.) Homem and Maria de Fátima Lambert. 403 pp. Amsterdam, Netherlands: Rodopi, 2006. 145–153.
- Wetherill, Michael. "Flaubert, Zola, Proust And Paris: An Evolving City In A Shifting Text." *Forum for Modern Language Studies* XXXII.3 (1996): 228–239.
- . "Paris dans *L'Éducation sentimentale*." *Flaubert, la femme, la ville: Journée d'études*. Paris: Presses universitaires de France, 1982. 123–135.
- . "Visions conflictuelles: le Paris de Flaubert, Zola, Monet, Degas, Caillebotte." *Le Champ Littéraire 1860-1900: études offertes à Michael Pakenham*. Amsterdam ; Atlanta: Rodopi, 1996. 27–38.
- White, Nicholas. *The Family in Crisis in Late Nineteenth-Century French Fiction*. Cambridge University Press, 1999.
- Wilkinson, Lynn. "Culture and Power in Balzac's Rubempré Novels: The View from Bourdieu." *Romance Quarterly* 55.2 (2008): 153–160.
- Wing, Nathaniel. *The Limits of Narrative: Essays on Baudelaire, Flaubert, Rimbaud and Mallarmé*. Cambridge: Cambridge UP, 1986.
- Woestelandt, Evelyne. "Système de la mode dans *L'Éducation sentimentale*." *The French Review* 58.2 (1984): 244–254.
- Worsley, Lucy. *If Walls Could Talk: An Intimate History of the Home*. Bloomsbury Publishing, 2012.
- Yee, Jennifer. "'Like an Apparition': Oriental Ghosting in Flaubert's *Éducation Sentimentale*." *French Studies* 67.3 (2013): 340–354.
- . "Mementoes and the Memory of the Reader in *L'Éducation Sentimentale*." *Dix-neuf journal of the Society of Dix-Neuviemistes* 14.1 (2010): 1–12.
- . "Undermining Exoticism: Flaubert's Use of Antithesis in *L'Éducation Sentimentale*." *Dix Neuf* 15.1 (2011): 26–36.
- Young, Sylvie. "'C'est là ce que nous avons eu de meilleur!': *L'Éducation sentimentale*, ou du bonheur dans l'échec." *Romance Review* 12 (2002): 139–149.

Zola, Émile. *La Curée*. Paris: Gallimard, 1981.

---. *Du Roman*: Arvensa editions, 2014.

---. *Manuscrits et dossiers préparatoires. Les Rougon-Macquart. La Curée. Dossier préparatoire et épreuves corrigées*. (1869). <http://gallica.bnf.fr>

---. *Le Roman expérimentale*. 1880. *Wikisource. org*

Zuylen, Marina van. “Monomanie à deux: ‘Mademoiselle Bistouri’ et le dialogue de Baudelaire avec l’insensé.” *Etudes Françaises* 40.2 (2004): 115–130.

CURRICULUM VITAE

SOPHIA MIZOUNI

Boston University
Department of Romance Studies
718 Commonwealth Avenue
Boston, MA 02215

Email: smizouni@bu.edu

EDUCATION

PhD, French Literature, Boston University, 2016.

Dissertation: “Paris, Capital of Illusion: Urban Commercialized Landscapes in the Works of Flaubert, Baudelaire and Zola”

Primary field: Nineteenth-century French Literature
Secondary Field: Environmental cultural studies,
Other fields: Francophone studies, Twentieth-century French theater

MA, French Literature, Boston University, 2011.

MLA, Landscape Architecture, University of Guelph, 2005.

Dissertation: “Historically Inspired Design: Theory and Application on the Loretto Convent”

BLA, Landscape Architecture, University of Montreal, 2001.

Other education:

Taronja Spanish School, 2015.

Certificate in Spanish Language: High Intermediate Level

Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, 2015.

Audited class: “History of the Imaginary in 19th Century”

The Institute of Classical Architecture and Classical America, 2008.

Certificate in Classical Architecture: “The Language of Classical Architecture, Traditional Architecture and Urbanism”

Global Tesol College, 2001.

Teacher of English to Speakers of Other Languages Certification

TEACHING EXPERIENCE

Teaching Fellow, Boston University, 2009- present.

Classes taught:

First Semester French (LF 111)

Second Semester French (LF 112)

Third Semester French (LF 211)

Fourth Semester French (LF 212)

French Composition and Conversation: Paris Through Cultural Lenses (LF 303): Looks at Paris through the eyes of writers and artists in an effort to discover how cultural values influence our perceptions of the French capital. How did Paris become known as the City of Light? Cities exist as an objective reality, but they are also shaped by the imagination. This study of Paris viewed from a series of different perspectives reveals the interaction between representation and construction, between images of the city and its material reality.

Faculty Member, Boston Architecture College, 2008- 2015.

Classes developed and taught focused on how landscapes express cultural attitudes towards nature and human beings:

Landscape Architecture History (HT 415)

Landscape and the Imagination (AS 510)

Global Environmental Ethics (AS 222)

Architecture Studio Design (CD 102)

Planting Design I (TM 360)

Professional Practice (TM 547)

Rassias Center for World Languages and Culture at Dartmouth College, Summers 2011-2013.

Master teacher and leader in a French language immersion program in France: Taught language courses and organized cultural activities across France.

Solomon Language School, Pusan, South Korea, (2002).

Taught discussion-based English classes.

PUBLICATIONS

- Peer-review article:
“Triple Posture Testimoniale de Véronique Tadjou Dans L’Ombre d’Imana. Voyages Jusqu’au Bout Du Rwanda.” *Nouvelles Études Francophones* 30.1 (2015): 66–78.

- Book chapter:
 “Léonora Miano et Espace Afropéen : Territoire Physique, Site Virtuel et Identités Dans Blues Pour Elise.” *L’oeuvre Romanesque de Léonora Miano- Fiction, Mémoire* (dir. Alice Tang). Paris: Harmattan, 2015. 305–322.

CONFERENCES

Paper presented: “Voyeurism and Surveillance in Flaubert’s pre-Facebook Paris.”
 American Comparative Literature Association, 2016 Annual Meeting, Harvard University.

Paper presented: “Supernatural Objects in Flaubert’s *L’Education sentimentale*.”
 40th Annual Nineteenth Century French Studies Colloquium, San Juan, Puerto Rico, 2014.

Chair, “Réfactaire et flâneur.”
 40th Annual Nineteenth Century French Studies Colloquium, San Juan, Puerto Rico, 2014.

Paper presented: “Véronique Tadjo, auteure *in absentia*.” Council of International Francophone Studies, 2014 Annual convention, San Francisco, California.

Paper presented : “Edification of a site of memory in Veronique Tadjo’s *L’Ombre d’Imana*.”
 International Women in French Conference 2014, University of Guelph, Canada.

Paper presented: “Who is the Other in the *Song of Roland*?”
 Mid-America Medieval Association, 2014 Annual Conference, Columbia, Missouri.

HONORS AND DISTINCTIONS

Dissertation Fellowship, Boston University Center for the Humanities (2015).
 Competitive, semester-long research fellowship (1 of 4 awarded university wide).

Summer Research Fellowship, Graduate School of Arts and Sciences, Boston University (2014).
 Competitive, university-wide research fellowship.

Humanities and Social Science Award at Scholars Day, Boston University Graduate School of Arts and Sciences (2012).

For presentation: “Hausmann’s Paris Under Glass: The Greenhouse in Zola’s *La Curée*.”

Best French Graduate Essay Award honored by the Department of Romance Studies, Boston University.

For her papers: “Paris sous verre: la serre dans *La Curée* de Zola” (2012).
“Place de la mémoire chez Tadjou et Bouraoui ”(2011).

Boston University Graduate Student Organization Travel Grant (2013).
Competitive grant to offset conference travel expenses.

Outstanding Teaching Fellow Award, Boston University Graduate School of Arts and Sciences (2012).

Honored for teaching excellence, Department of Romance Studies, Boston University (2013).

Teaching Fellowship, Boston University (2010-2016).

PROFESSIONAL EXPERIENCE

Academic Assistant, Boston University, Paris, France (2015)

Academic and logistical support for advanced undergraduate seminar in literature and contemporary cultural studies, and in exchange program with the Université Paris Dauphine and Paris-Sciences Po. Assistant instructor for the class “Paris and its Architecture: from Monument to Urban Landscapes”: coordinated site visits in close relation to the course syllabus.

Research Assistant to T. Jefferson Kline, Professor of French, Department of Romance Studies, Boston University (2014)

Conducted an extensive index for Professors Kline’s and Conley’s book *A Companion to Jean-Luc Godard* (Wiley-Blackwell, 2014).

Payette Architects, Boston MA, 2007- 2009.

Landscape architect for several simultaneous campus design projects from concepts to construction.

Ann P. Stokes Landscape Architects, Norfolk VA, 2005-2007.

Landscape architect for residential projects.

LANGUAGE CAPABILITIES

French native speaker

English near native speaker

Proficiency in written and spoken Spanish (Intermediate B2)

PROFESSIONAL AFFILIATIONS

Modern Language Associations
Nineteenth-Century French Studies Association
American Comparative Literature Association