



Études réunies par Maria de Jesus Cabral,
Maria Hermínia Laurel
et Franc Schuerewegen

Lire les villes



Éditions
Le Manuscrit Savoirs

EXOTOPIES

Lire Paris : paysages urbains, mirages humains

Maria do Rosário GIRÃO RIBEIRO DOS SANTOS
Universidade do Minho

Lire une ville – ayant un lourd poids littéraire comme Paris – présuppose savoir dévoiler un palimpseste, dont les couches successives renvoient à différentes étapes temporelles, à des coordonnées spatiales distinctes et à de multiples approches critiques. Dans ce sens, on peut convoquer deux modèles urbanistes (Choay, 1979) : le progressisme, visant à l'ouverture, au géométrisme et au prototype standard, et le culturalisme, prônant la circonscription, l'irrégularité et l'asymétrie. D'une part, le culte de la modernité, de l'industrialisme et de la ville-spectacle (Le Corbusier) ; d'autre part, l'anti-industriel et le passéisme (Camille Sitte). De même, on peut évoquer, dans une perspective sémiologique, soit les dimensions de la ville (symbolique, paradigmatique et syntagmatique), soit son parler, son langage et son écriture. On peut, encore, faire appel à une approche culturelle, tantôt sous le mode dictionnariste (Hillairet, 1982), tantôt à la manière du *Métronome* (Lòrant

Deutsch, 2009), battant la mesure socio-historique sur le rythme des arrêts du métro.

Étant donné que l'urbanisme est un art diachronique, il convient de définir le concept de forme et de lisibilité urbaines. D'après Henri Lefebvre (2012 : 97), la forme citadine revêt une double dimension : mentale et sociale. À son tour, Aldo Rossi (2016 : 72) envisage la forme comme une donnée concrète et l'identifie à un temps donné : d'où l'existence de « plusieurs temps dans la forme d'une ville ». Ce point de vue est partagé par Kevin Lynch (2017 : 17), pour qui la lisibilité de la ville – toujours inachevée et envisagée par la conscience qui la perçoit – est synonyme de visibilité et d'« imagibilité ».

À l'instar d'une page imprimée, pouvant être comprise, du point de vue visuel, comme un ensemble de symboles identifiables, la ville lisible détient des éléments reconnaissables, fixes ou permanents, susceptibles d'être intégrés dans une structure cohérente et commune à ses habitants. Cette image mentale doit être analysée à partir de trois composantes (*Ibid.* : 15-16) : la première renvoie à l'identification d'un objet; la deuxième s'apparente à la relation bilatérale entre le contemplateur et son environnement; la troisième réside dans la signification poétique et émotionnelle que l'objet observé détient pour le sujet observateur. En outre, le contenu d'une image peut être classé en cinq types de morphèmes et sémantèmes : les chemins, les limites, les quartiers, les nœuds et les points de repère. Cela revient à dire que le « paysage urbain » – concept forgé par Gordon Cullen (1996) – devra s'adapter aux images mentales de ses citoyens, provenant des sensations, des expériences et des souvenirs emmagasinés par la mémoire. Le cas de Baudelaire semble exemplaire, car il transforme Paris en un univers onirique : en vérité, la vie parisienne « est féconde en sujets poétiques et merveilleux » (1979 : 261), imbibée d'une « Ivresse religieuse » et d'un « Panthéisme » débouchant sur l'unanimité – « Moi c'est

tous; tous c'est moi. » (*Ibid.* : 623) – qui traverse la trilogie poétique dédiée à Victor Hugo (« Le Cygne », « Les sept vieillards » et « Les petites vieilles »). De prime abord, il faut rehausser la réflexion sur la forme d'une ville : d'une part, « Paris change ! mais rien dans ma mélancolie/N'a bougé ! [...] tout pour moi devient allégorie » (1979 : 97). Ensuite, cette immutabilité ou, plutôt, cette intériorisation d'une absence présentifiée cristallise le motif de la perte débouchant sur le thème de l'exil dans l'espace (un ailleurs fantasmagorique) et dans le temps (celui des méandres de la mémoire) : tel est le cas du cygne nostalgique de son lac natal, d'Andromaque survivant dans une Troie sans Hector, de la négresse rêveuse des cocotiers africains, des matelots d'Ulysse oubliés dans une île quelconque et des petites vieilles symbolisant une jeunesse perdue à jamais.

En outre, le thème de l'œuvre d'art et le motif du livre s'avèrent récurrents sous la plume des étudiants de Paris : Aldo Rossi (2016 : 42) met en valeur le caractère artistique des faits urbains, par leur originalité et qualité; Henri Lefebvre affirme que la ville s'approche d'une œuvre d'art, plutôt que d'un produit matériel quelconque (2012 : 56); Walter Benjamin définit Paris comme « la grande salle de lecture que traverse la Seine » (1998 : 97); Roland Barthes envisage la cité comme un discours, ce discours étant un langage, comme une écriture, l'usager de la ville s'avérant « une sorte de lecteur qui [...] prélève des fragments de l'énoncé pour les actualiser en secret » (1985 : 268); Michel Butor transforme la ville en texte ou, plutôt, en accumulateur de textes, en genre littéraire, susceptible d'être comparé au roman (1982 : 35-37); Patrick Pécherot fait l'éloge de la ligne droite, qui a une nature utilitaire, et l'applique à la physiologie cartographique de la ville : « Une rue tracée au cordeau touche à l'essentiel comme un texte nettoyé de sa graisse » (2012 : 11); quant à Lorant Deutsch, il avoue que Paris, « si anonyme, si impersonnel,

si démesurément grand », lui est apparu alors « comme une sorte de livre ouvert... » (2009 : 9).

Dans ce contexte, il est légitime de considérer Victor Hugo comme le précurseur philosophique de la lisibilité de la Ville-Lumière. Feuilletant *Notre-Dame de Paris*, on se rend compte que Claude Frolo, à partir de la cathédrale, apprend Coictier à lire « l'une après l'autre les lettres de marbre de l'alphabet, les pages de granit du livre. » (1999 : 172). À cette lecture architectonique, que le syntagme métaphorique « chronique de pierre » exprime (*Ibid.* : 132), s'ajoute la musique qui se dégage de la construction symétrique : « il est, à coup sûr, peu de plus belles pages architecturales que cette façade [...] vaste symphonie en pierre » (*Ibid.* : 106-107). Obsédé par le thème de la ville et séduit par sa forme médiévale, Hugo développe une philosophie de l'architecture urbaine et lance les bases d'une conception moderne du monument comme écriture-partition, tout en partant des paroles sibyllines de l'archidiacre « Ceci tuera cela ». Ainsi, il affirme que l'architecture, ce grand livre de l'Humanité jusqu'au xv^e siècle, a cessé d'appartenir « au sacerdoce, à la religion, à Rome » pour être au service de l'imagination, de la science et du peuple (*Ibid.* : 178) : les premiers monuments étant de simples quartiers, chaque pierre correspondait à une lettre; au fil du temps, on a superposé les pierres, créé des mots et accouplé les syllabes granitiques afin d'écrire des livres (*Ibid.* : 175). À l'origine de cette révolution se trouve le renouvellement du mode d'expression : différemment de l'architecture, l'imprimerie s'avère commode et bon marché, dévore l'édifice et suce son dernier élan vital, en le desséchant et en l'atrophiant. C'est alors que s'opère un renversement de la situation : l'architecture « subira la loi de la littérature qui la recevait d'elle autrefois » (*Ibid.* : 187). En guise de conclusion, il faut « admirer et refeuilleter sans cesse le livre écrit par l'architecture », sans nier, toutefois, « la grandeur de l'édifice qu'élève à son tour l'imprimerie. » (*Ibid.* : 187). La question

principale, pour Frolo/Hugo, entre le livre de pierre et le livre de papier n'est autre que l'interférence de différents systèmes de représentation, qui se doit, peut-être, à sa nostalgie du Paris du xv^e siècle, qu'il compare avec le Paris de la Monarchie de Juillet. Le premier étant un « Paris de pierre », le deuxième, ainsi que ceux qui s'en suivront, sera un « Paris de plâtre ». À partir de la prémisse qui postule l'adéquation d'un édifice à sa destination et l'appropriation d'un monument à un climat donné, Hugo s'empresse de dénoncer la polyvalence désadaptée ou la désadaptation polyvalente qui caractérise les constructions modernes. Les exemples prolifèrent sous une plume que l'humour adoucit, mais que l'ironie aiguise : le palais de la Légion d'honneur est un « morceau de pâtisserie fort distingué » (*Ibid.* : 134); le dôme de la Halle au blé semble « une casquette de jockey anglais sur une grande échelle » et les tours Saint-Sulpice s'élèvent comme « deux grosses clarinettes » (*Ibid.* : 134-135). Quant au toit de la Bourse, il est « presque plat comme en Orient, ce qui fait que l'hiver, quand il neige, on balaye le toit, et il est certain qu'un toit est fait pour être balayé. » (*Ibid.* : 135). L'apothéose finale défie musicalement le lecteur : les tintements des églises et les vibrations des cloches « constituent un opéra » (*Ibid.* : 137), la ville s'apparentant à un orchestre et à une symphonie « qui fait le bruit d'une tempête. » (*Ibid.* : 138).

C'est à partir du modèle culturaliste hugolien que « le vieux Paris », cette invention du xix^e siècle, cesse d'être un repoussoir pour déclencher, selon Ruth Fiori, la naissance d'une conscience patrimoniale. S'il est indéniable que Paris est en chantier depuis le début du siècle, on ne peut pas oublier le rôle crucial de Napoléon III et de Haussmann, responsables de sa transformation radicale, de sa déstabilisation accélérée et de l'anéantissement de son âme (dans une perspective organiciste). L'empereur, faisant foi aux *Mémoires* du baron, ne voulait que du fer, matériau incombustible, substitut idéal de l'ardoise et du bois. Quant à Haussmann, et d'après Le

Corbusier, « plus il taillait, plus il gagnait de l'argent » (*apud* Choay, 1979 : 37).

Les Paris de Huit-Cents

À partir de la perspective gestaltiste-structurale de Kevin Lynch, ainsi que des lectures des artistes et des écrivains, il semble légitime de considérer, au long de Huit-Cents, l'existence de trois Paris.

Premièrement, le « vieux Paris », qui est tantôt celui de l'île de la Cité (le dédale de rues étroites et tortueuses, l'ensemble de bâtisses insalubres et de constructions vétustes), tantôt celui des hôtels particuliers et des faubourgs aristocrates. Deux exemples sont à cet égard significatifs : la Cour des Miracles et le Faubourg de Saint-Germain. Le premier, site pluriel, médiéval et populaire, était une « vaste place, irrégulière et mal pavée » (Hugo, 1999 : 82), un « cabaret de brigands, tout aussi rouge de sang que de vin » (*Ibid.* : 84) et un « centre stratégique de la canaille parisienne » (D'Orves, 2015 : 49). Le deuxième, fief de la vieille aristocratie dès la Restauration, parsemé de demeures nobles et d'hôtels illustres, n'était « ni un quartier, ni une secte, ni une institution » (Balzac, 1977 : 923-924). Englouti par le percement du boulevard homonyme, il s'est vite transmuté en « chronotope » mythique, étant à Paris ce que la Cour y représentait autrefois et ce que Versailles symbolisait au XVIII^e siècle (*Ibid.*). Plutôt symbolique que fonctionnel et matériel, il devient un lieu de mémoire, né de l'interaction de la mémoire, qui dicte, et de l'Histoire, qui écrit cette dictée mémorielle (Nora, 1997). Ni mort ni vie, il n'est qu'un vestige, le fruit d'une conscience commémorative et d'une pratique rituelle : faisant suite à l'éventration des Halles, voire de tout un pan de l'imaginaire parisien, préservé par l'écriture zolienne et recréé dans le film *Irma, la Douce*, le pavillon n° 8, celui de la volaille, s'érige à Nogent-sur-Marne en tant qu'hommage aux fantômes parisiens.

Deuxièmement, et après les expropriations (récurrentes dans *Au bonheur des Dames*), on constate l'entrée en scène d'un Paris de transition qui a cessé d'être le vieux Paris, sans être encore le Paris nouveau. L'un des témoins du phénomène spéculatif est Aristide Saccard au moment où il surprend « la transformation de Paris, le plan de ces démolitions, de ces voies nouvelles et de ces quartiers improvisés » (Zola, 1991 : 368) au sein d'une capitale abîmée dans un « nuage de poussière et de plâtre » (*Ibid.* : 416-417).

Troisièmement, et en ce qui concerne le Paris haussmannien et post-haussmannien, Zola le fait parcourir par quelques-uns de ses « êtres de papier », qui se réjouissent de sa modernité : « Ils couraient souvent la ville en voiture [...]. Les maisons, hautes, à grandes portes sculptées, chargées de balcons, où luisaient, en grandes lettres d'or, des noms, des enseignes » (1985 : 496-497). De plus, en contemplant la façade latérale de Saint-Eustache et en exclamant, presque dans le sillage hugolien, « Ceci tuera cela, le fer tuera la pierre », le peintre fictionnel Claude Lantier (ou Claude Monet ? ou Paul Cézanne ?) nous donne à voir, moyennant l'hypotypose – les voitures qui arrivent, les cris des charretiers, les coups de fouet (1985 : 614) – et l'ekphrasis, une « série » de Monet : « À chaque heure, les jours de lumière changeaient ainsi les profils des Halles, depuis les bleuissements du matin et les ombres noires du midi jusqu'à l'incendie du soleil couchant, s'éteignant dans la cendre grise du crépuscule » (*Ibid.* : 730). Sûr d'avoir trouvé le thème de son œuvre à venir, il cherche le point de vue idéal pour structurer l'ensemble, tracer les plans successifs et choisir les couleurs : « les rouges, les bleus, les violets » (*Ibid.* : 782). Le livre tuera-t-il la pierre ? Le fer tuera-t-il la pierre ? La peinture et le livre tueront-ils la pierre et le fer ? Le motif (les Halles) se multiplie en différentes lignes/pages et en esquisses/toiles distinctes, comme des instantanés photographiques, ondoyant, grâce à des métaphores liquides, sous des variations chromatiques : « Il força son compagnon

à admirer le jour se levant sur les légumes. C'était une mer [...] le flot grandissait encore, les légumes submergeaient les pavés » (*Ibid.* : 626-627). Se prêtant à plusieurs représentations métaphoriques et organicistes, le vétuste marché central est anthropomorphisé et se métamorphose en géant, colosse et titan moderne : « la grande voix des Halles grondait [...] C'était comme un grand organe central battant furieusement, jetant le sang de la vie dans toutes les veines. Bruit de mâchoires colossales, (...) » (*Ibid.* : 621 et 631).

Un autre exemple de « série » surgit dans *L'Œuvre*, sous le pinceau de l'artiste de la fiction : « À toutes les heures, par tous les temps, la Cité se leva devant lui [...] Il voulut la voir sous le soleil levant [...] à midi, sous le soleil frappant d'aplomb [...] sous le soleil à son déclin, se laissant reprendre par la nuit [...] devant ces vingt Cités différentes » (1982 : 231-232). Quelques brefs commentaires, contraignants à cause de leur brièveté, s'imposent d'ores et déjà : en écho au balzacien Rastignac – « À nous deux, maintenant ! » – Claude s'exclame « Ah ! ce Paris... Il est à nous » (*Ibid.* : 75) ; le syntagme « soleil levant » puise dans le tableau éponyme « Impression : soleil levant » ; les « vingt Cités différentes » surgissent comme une réminiscence des meules, des nymphéas, de la gare et du Parlement de Londres et « le soleil se brisait en poussière » renvoie au travail de Chevreul portant sur la décomposition de la lumière par le prisme.

En fait, on constate la contamination de la ville par le roman, du roman de la ville par la peinture et de la peinture par la ville-roman. Quelques fragments de *L'Éducation sentimentale* de Flaubert, en particulier la vue de Paris par Frédéric Moreau, soit du navire Ville-de-Montereau, soit du haut de son balcon, corroborent cette intermédialité : « À travers le brouillard, il contemplait des clochers, des édifices dont il ne savait pas les noms ; puis il embrassa [...] l'île Saint-Louis, la Cité, Notre-Dame » (1999 : 8, 31). La vision

de masse, la description panoramique et la vue en plongée paraissent annoncer le tableau de Caillebotte, influencé par la photographie, intitulé « Jeune homme à la fenêtre » : par le mouvement dominant/déambulatoire du regard descripteur, par les oppositions (haut/bas, en face/le dos tourné), par la contemplation des édifices haussmanniens, coiffés de gris, et par l'isolement du personnage.

Sous Napoléon III et Haussmann les trottoirs s'élargissent, les réverbères prolifèrent et les passages, villes en miniature dotées de galeries vitrées et d'un commerce luxueux, se révèlent d'une importance cruciale pour le flâneur et la foule : tandis que le flâneur, pour Baudelaire, saisit les choses au vol, se détachant de la masse urbaine, la foule est envisagée par Hugo comme un objet de contemplation emblématisé par l'océan. Dans cette conjoncture, on peut considérer Baudelaire un vrai flâneur, au sein d'une foule (inspirée de celle de Poe) procédant à la réconciliation de la solitude et de la multitude en tant que « termes égaux et convertibles par le poète actif et fécond » (1979 : 155). Il faut souligner, encore, l'exaspération d'Edmond Goncourt face à l'omniprésence de la foule, accourant à la « rigolade » de l'Exposition de 1889 – « La foule dans la rue [...], dans les restaurants [...] dans les spectacles... Cette Exposition me fait prendre la foule en horreur. » (1989 : 334) –, ainsi qu'au gigantisme irréel de La Tour Eiffel : « Ma conviction est que la Tour Eiffel, à la façon d'un paratonnerre qui attire sur lui la foudre, fait tomber sur Paris tous les orages qui se promenaient dans l'air et qui passaient au-dessus autrefois... » (*Ibid.* : 429).

À vrai dire, Paris est un palimpseste, non seulement à cause des mutations continuelles de la société, mais aussi de la succession de plusieurs régimes politiques sous le Second Empire, puisque la capitale « est entrée dans ce siècle qui est le nôtre sous la forme que Haussmann lui a donnée. » (Benjamin, 1982 : 124). Il est, également, un palimpseste en

raison de l'éventail richissime d'approches théoriques qui s'offrent à son lecteur : urbaniste, organiciste, philosophique, gestaltiste-structurale, intermédiaire et sémiologique. Ce sont, toutefois, les lectures des écrivains et des poètes (natifs et étrangers) qui rehaussent la syntaxe et la sémantique de la Ville-Lumière, au point d'inviter au déchiffrement des signes que les rues et leurs coins émettent : « Vous savez, vous, que la rue existe pour ceux qui la vivent. Par leur présence, leur passage, leur empreinte [...] Le temps d'une cigarette, d'un coup d'œil, d'un sandwich. Le coin de rue naît du geste. Simple, évident, quotidien. » (2012 : 110).

Références bibliographiques

- BALZAC, Honoré de. 1977. *La Comédie Humaine*, Paris, Gallimard, « La Pléiade ».
- BARTHES, Roland. 1985. « Sémiologie et urbanisme », *L'Aventure sémiologique*, Paris, Seuil.
- BAUDELAIRE, Charles. 1979. *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, « L'Intégrale ».
- BENJAMIN, Walter. 1982. *Charles Baudelaire. Un Poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Petite Bibliothèque Payot.
- BENJAMIN, Walter. 1998. *Images de pensée*, Paris, Christian Bourgois.
- BUTOR, Michel. 1982. « La ville comme texte », *Répertoire V*, Paris, Les Éditions de Minuit, pp. 33-42.
- CHOAY, Françoise. 1979. *L'Urbanisme, utopies et réalités. Une anthologie*, Paris, Seuil, « Essais ».
- D'ORVES, Nicolas d'Estienne. 2015. *Dictionnaire amoureux de Paris*, Paris, Plon.
- DEUTSCH, Lórant. 2009. *Métronome. L'Histoire de France au rythme du métro parisien*, Neuilly-sur-Seine, Michel Lafon.
- FIORI, Ruth. 2015. « Propos recueillis par Jean-François Mondet », *Cahiers Science & Vie*, N° 153, pp. 12-14.
- FLAUBERT, Gustave. 1991. *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, « L'Intégrale ».
- GONCOURT, Edmond et Jules. *Journal : mémoires de la vie littéraire*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », volume III.
- HILLAIRET, Jacques. 1982. *Connaissance du vieux Paris*, Paris, Éditions Princesse.
- HUGO, Victor. 1999. *Notre-Dame de Paris*, Paris, Gallimard, « La Pléiade ».
- LEFEBVRE, Henri. 2012. *O Direito à Cidade*, Lisboa, Livraria Letra Livre.

LYNCH, Kevin. 2017. *A Imagem da Cidade*, Lisboa, Edições 70.

PÉCHEROT, Patrick. 2012. *Petit Éloge des coins de rue*, Paris, Gallimard.

ROSSI, Aldo. 2016. *A Arquitetura da Cidade*, Lisboa, Edições 70.

ZOLA, Émile. 1982. *Les Rougon-Macquart*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », vol. IV.

ZOLA, Émile. 1985. *Les Rougon-Macquart*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », vol. V.