

### Vérités urbaines et mensonge romanesque : la représentation de Paris dans *La Débâcle*.

Depuis très longtemps, et à travers toute une gamme d'approches critiques, on n'a pas manqué de souligner, chez Zola, une prédilection pour la description panoramique. Comme le notait Guy Gauthier, dans son étude sur « Zola et les images » qui n'hésitait pas de faire de l'écrivain un « précurseur du cinéma » : « il affectionne les points de vues fixes, mais privilégiés, les vues panoramiques, les grandes perspectives »<sup>1</sup>. Ce découpage du réel, sous forme de la vue plongeante ne se sépare pas, évidemment, de la fenêtre en tant que « dispositif naturaliste » où se rejoignent une technique et une esthétique de la « transparence »<sup>2</sup>. Et ajoutons que cette prédilection témoigne également d'une sensibilité particulière, celle d'un Zola qui admire « l'austérité des horizons » de Pissarro, « les horizons de nos grandes villes » dans les tableaux de Manet, « les horizons larges » de Guillemet, et ceux de Jongkind dans l'espoir « de voir l'artiste continuer à peindre ces horizons chers à mes tendances vers un art moderne »<sup>3</sup>. Même en ne se limitant qu'à ces encadrements panoptiques dominant Paris, il serait presque superflu d'évoquer tous les moments textuels dans son œuvre où Zola organise, à la fois pour ses personnages et pour le lecteur, un paysage véhiculant un drame et un savoir.

Pensons à Saccard à Montmartre, dans *La Curée*, expliquant les travaux d'Hausmann ; à la montée de la colonne Vendôme, dans *L'Assommoir*, préfaçant une description à vol d'oiseau s'étendant des Invalides au Boulevard de la Chapelle, en passant par le Panthéon, Notre-Dame et la Tour Saint-Jacques ; et, bien sûr, à *Une Page d'amour*, dont les panoramas parisiens devaient provoquer chez Zola lui-même un demi-regret (« un caprice d'artiste »), un aveu (« de belles intentions ») et de souvenirs de jeunesse (« ce grand Paris [...] toujours dans le cadre de ma fenêtre »)<sup>4</sup>. Il n'en reste pas moins vrai que cette verticalité nécessaire exige, de la part de l'écrivain, la résolution de nombreux problèmes romanesques et stratégiques, à commencer par la compétence des personnages-témoins transformés en « porte-regards » et les exigences de la vraisemblance qui tendent, selon Philippe Hamon, « à la regressivité : le panorama réclame un lieu élevé, le lieu élevé une montée du personnage, la montée un déplacement du personnage, etc »<sup>5</sup>. La présente étude a pour but de cerner cette logique, au niveau de sa genèse, dans le cas précis qui nous est fourni par le spectacle de Paris en flammes qui rythme le dernier chapitre de *La Débâcle*.

Rappelons, d'ailleurs, toute la portée idéologique et poétique de ce chapitre résumant (ou « travestissant », selon certains) le sens de la Commune. Dès la première ébauche de son roman et conforme à sa

conception finaliste de l'Histoire, Zola avait posé comme un postulat que l'incendie de Paris était la conclusion de toute l'histoire, tenant à donner de la Commune une interprétation purement pathologique, voire expiatoire. Aussi n'avait-il l'intention que de consacrer quelques pages à la suite sanglante de la guerre franco-prussienne, celle-ci se situant à la fois en relation à un passé impérial et à un avenir ne se définissant qu'en termes d'une « France à refaire ». Ce chapitre est donc régi dans l'intérêt de l'intelligibilité : sa fonction didactique nécessite une distanciation qui elle-même transforme l'action violente en spectacle théâtral ; sa mise en scène est plutôt mythique, car à la propagation des flammes dans le paysage parisien correspondent les allusions aux légendes bibliques de villes frappées par la colère divine ; et ses personnages ne doivent ne plus subir la confusion et l'incertitude des combattants ; comme le lecteur amené, dans leurs pas, à voir et à comprendre, ils focalisent le récit en adoptant le point de vue (pour ainsi dire) trans-historique qui est celui du narrateur omniscient doué, littéralement et figurativement, dans le temps et dans l'espace, de la *perspective*.

Tout le travail créateur de Zola va dans ce sens. Dans ses notes préparatoires<sup>6</sup>, c'est Maurice Levasseur qui est chargé d'exprimer la vérité de la crise traversée par la France, ne succombant à une blessure symbolique qu'après avoir rempli sa fonction d'observateur clairvoyant. Il fallait d'abord, comme le note Zola, « que la blessure de Maurice lui permette de marcher » (f.553). Car le romancier avait décidé très tôt que le chapitre commencerait par « l'incendie de Paris vue par les Allemands » (f.44), mais en même temps il réservait pour Maurice le commentaire, hésitant d'abord s'il situait le personnage à Versailles ou à Saint-Denis : « je le mène quand même à Paris pour assister à sa fin. Il ne peut pas être à Versailles, il faut qu'il soit à Saint-Denis, ou sur un pont levé » (f.45). Déjà, dans cette dernière notation, la nécessité du site panoramique s'impose. Et si « je ferai de Paris le pivot du chapitre » (f.543), l'itinéraire des personnages à travers la ville est imaginé en vue de sa représentation : « Loger ces gens de façon à ce que Jean puisse y porter Maurice blessé, et c'est ainsi que le frère et la sœur se retrouvent. Ces gens habitent l'endroit où la bataille permettra de conduire Jean, du côté du père Lachaise, sur une hauteur d'où l'on puisse voir tout Paris en flammes » (f.549). Mais cette tentation topographique se modifie également, sous les contraintes de la réalité historique (« la position des Versaillais » (f. 553) et de la géographie urbaine. A un moment, Maurice « habite rue du Bac » ; à un autre « rue du Bouloi » (f.555). Ce qui importe, avant tout, c'est de le placer obligatoirement sur la rive droite, ayant devant lui l'horizon des grands monuments parisiens longeant la Seine, depuis Notre-Dame, en passant par les Tuileries, jusqu'au Palais Bourbon : « Mais où le porter ? Maurice dit où il loge. Comment passer sur l'autre rive, avec le pont gardé, balayé par les obus, à la grande clarté des incendies ? » (f. 555). D'où il résulte,

effectivement, toute la séquence narrative qui permet à Jean et Maurice de se déplacer sur l'eau, descendant de leur barque sur la berge du quai de la Conférence, puis traversant la place de la Concorde avant de contourner la barricade qui fermait la rue Royale, arrivant « avec une peine infinie, rue des Orties, par la rue Saint-Honoré et la rue d'Argenteuil » (f. 556). Et, à la fin de ce monologue intérieur angoissé, on sent, chez un Zola s'identifiant pleinement avec les difficultés ambulatoires de son protagoniste-témoin, la jubilation d'un problème enfin résolu : « J'arrive ainsi à la chambre » (p. 557). Car ce n'est que là, enfin, qu'il peut organiser son panorama et donner libre cours à son désir de « finir par la description flamboyante, avec l'éternelle et immense espérance au dessus » (f.572) : « Arranger les faits pour la ressemblance et pour le poignant. Comment on monte Maurice : il faut que ce soit très haut, pour qu'on voie la ville, à moins d'avoir un jardin en amphithéâtre, comme il y a à Montmartre – on verrait Paris d'un rez-de-chaussée » (f. 568). Le plan définitif du chapitre souligne l'essentiel : « Jean, Maurice et Henriette dans la chambre, en face de Paris qui brûle » (f. 136). Mais ce qui peut surprendre c'est que ce n'est que dans le texte même du roman que l'on retrouve les contradictions de ce travail créateur minant, en effet, la vérité géographique. L'ouverture de ce huitième chapitre de la troisième partie de *La Débâcle* reprend l'idée première de la ville vue depuis la gare de Saint-Denis, mais celle-ci est maintenant déléguée à Otto Gunter qui fait le tour d'horizon en expliquant à Henriette le progrès inexorable des incendies (pp. 884-88)<sup>7</sup>. C'est à partir de la recherche de Maurice par celle-ci au sein de la capitale, toutefois, que les choses se brouillent. Car on lit, et cela à deux reprises, que Maurice, décidé à désertir, « loua, rue des Orties, en haut de la butte des Moulins, dans une maison à six étages, une étroite chambre meublée, une sorte de belvédère, d'où l'on voyait la mer sans bornes des toitures, depuis les Tuileries jusqu'à la Bastille » (p. 867) ; « De cette hauteur de la butte des Moulins, toute une grande moitié de Paris s'étendait sous eux, d'abord les quartiers du centre, du faubourg Saint-Honoré jusqu'à la Bastille, puis le cours entier de la Seine » (p. 899). C'est, à n'en pas douter, le point de vue et « la chambre » prévus par Zola dans ses notes préparatoires<sup>8</sup>, puisque celle-ci donne sur le Paris en flammes par lequel devait se terminer le roman : « En face, on apercevait les Tuileries qui brûlaient toujours, la caserne d'Orsay, les palais du Conseil d'État et de la Légion d'Honneur, dont les flammes pâlies par la pleine lumière, donnaient au ciel un grand frisson. Même au delà des maisons de la rue de Lille et de la rue du Bac, d'autres maisons devaient flamber, car des colonnes de flammèches montaient du carrefour de la Croix-Rouge, et plus loin encore, de la rue Vavin et de la rue Notre-Dame-des-Champs. Sur la droite, tout près, s'achevaient les incendies de la rue Saint-Honoré, tandis que, sur la gauche, au palais Royal et au nouveau Louvre, avortaient des feux tardifs, mis vers le matin. Mais, surtout,

ce qu'ils ne s'expliquèrent pas d'abord, c'était une grosse fumée noire que le vent d'ouest poussait jusque sous la fenêtre. Depuis trois heures du matin, le ministère des Finances brûlait, sans flammes hautes, se consumait en tourbillons de suie, tellement le prodigieux amas de paperasses s'étouffait, sous le plafond bas, dans ces constructions de plâtre. Et, s'il n'y avait plus là, au-dessus du réveil de la grande ville, l'impression tragique de la nuit, l'épouvante d'une destruction totale, la Seine roulant des braises, Paris allumé aux quatre bouts, une tristesse désespérée et morne passait sur les quartiers épargnés, avec cette épaisse fumée continue, dont le nuage s'élargissait toujours. »

(pp. 899-900)

Et cette vision hallucinatoire est, il va sans dire, celle de Maurice, avec son « geste lent qui embrassait l'horizon sans bornes », avant d'être reprise et élaborée dans les pages suivantes (p. 902, p. 907) tout en anticipant, après sa mort et « au dessus de cette cité en flammes », « une aurore [qui] déjà se levait » (p. 911).

Il est non moins problématique de constater que ce panorama parisien, « classique » dans le sens que celui-ci s'insère dans la grande tradition picturale qui privilège la butte Montmartre, n'est opérable qu'en passant sous silence le fait que la rue des Orties, où Maurice est censé habiter se situait sur une plus petite « butte aux Moulins » (nivelée en 1876) non pas donnant pleinement sur, mais plutôt cachée à l'intérieur, de la ville. Henriette le savait bien, elle qui « eut la chance » (p. 888) de trouver et une voiture et un guide pour son voyage précis à travers le premier arrondissement, « par la rue du Sentier, la rue des Jeûneurs et tout le quartier de la Bourse [...], rue de Richelieu [...], rue du Hasard, rue Sainte-Anne, enfin rue des Orties » (p. 889). Cette dernière est d'ailleurs localisable en suivant la pensée de Jean : « Son plan était de gagner la rue des Orties, par la place de la Concorde et la rue Saint-Honoré » (p. 895) ; évitant la rue Royale, Maurice et lui prennent « la rue Saint-Florentin [...], la rue Saint-Honoré [...] la rue des Frondeurs [...] un bout de la rue d'Argenteuil à suivre, pour être rue des Orties » (pp. 896-97). Pour le lecteur moderne, la rue du hasard, que prend Henriette, se reconnaît comme la rue Thérèse. Quand à la rue des Orties Saint-Honoré (pour lui rendre son vrai nom) celle-ci a été détruite en 1876 afin de débayer la dernière partie de l'avenue de l'Opéra. Il ne s'agit même pas d'un anachronisme de la part de Zola ; à l'époque de la Commune, cette rue ainsi que la soi-disant « butte des Moulins » existaient.

Laissant de côté cette légère réorganisation de l'espace parisien qui veut que, dans le roman, la rue des Orties se situe « en haut de la butte des Moulins », on n'a guère besoin de mettre en évidence à quel degré, même depuis une chambre « tout en haut » (p. 897) d'une maison dans cette petite rue maintenant disparue, le panorama de la ville ne serait nullement celui par lequel se termine *La Débâcle*. Toute la perspective en est faussée, à ne citer

que la position relative de la rue Saint-Honoré elle-même (p. 899). Reste à se demander pourquoi et à quelle fin Zola se permettait ce mensonge où se retrouve peut-être l'idée première provoquée par son propre souvenir d'un « jardin en amphithéâtre, comme il y a à Montmartre », ce qui serait une superposition de lieux. Car il est évident qu'ici deux logiques semblent se confronter : d'une part celle de la vérité historique et de la vraisemblance ; de l'autre celle d'une thématique. Au niveau du récit, faire remonter un Maurice grièvement blessé jusqu'au site idéal de Montmartre, par exemple, aurait été impossible, et non seulement dans la prolongation de toute une série de péripéties miraculeuses<sup>9</sup> ; déjà la rencontre fratricide (mais non immédiatement mortelle, notons-le) entre Jean et Maurice dans la rue du Bac, si difficilement aménagée, risquait de donner à la coïncidence un rôle primordial<sup>10</sup> ; plus prosaïquement, et ce que Zola n'ignorait pas, tout le quartier de la butte Montmartre était sous l'occupation des troupes versaillaises depuis le début de la « Semaine sanglante »<sup>11</sup>. Par contre, et dans une autre logique – à laquelle la vraisemblance ne résiste pas –, pour un Zola élaborant pour ses contemporains un discours sur la signification des événements de 1870-71, cette grande vision de Paris en flammes, si longtemps rêvée, s'imposait.

Ce qui ne revient pas, faut-il insister, à ironiser sur la célèbre formule de Zola, à propos de *Germinal*, caractérisant ses procédés comme « le saut dans les étoiles sur le tremplin de la vérité exacte ». Car relever cette curieuse *inexactitude* nous mène, plutôt, à nous interroger sur le rapport entre la description de Paris et la narration, entre topographie et récit, dans un roman dont « les divers artifices, comme l'a bien noté David Baguley, permettent au romancier de réintégrer les fragments de la réalité vécue dans le canevas historique à force de vues panoramiques »<sup>12</sup>. Mais si les « droits » du romancier n'excluent pas « l'artifice » de transformer la rue des Orties en site panoramique, on ne saurait comprendre cette liberté artistique sans faire face au paradoxe que la description de Paris dans cette partie de *La Débâcle*, roman dont l'*historicité* est admise, est elle-même dépourvue de spécificité. En dépit de l'énumération cartographique des rues et des sites au niveau du trottoir, le panorama fait que Paris est vu dans sa totalité. Celui de *La Débâcle* est saturé de références (bâtiments et quartiers en feu) qui témoignent d'une exploitation savante, de la part de Zola, de sa documentation. Mais ce panorama a des sources plus profondes dans le stock de formules et de clichés dont l'écrivain s'inspire dans des contextes très variés. Et cela dépasse les stéréotypes de la « ville maudite » (p. 893), la « ville d'enfer » (p. 906), « une fascine géante » (p. 911), « Paris immense » (p. 907), le « flamboiement de ce royal coucher d'astre, dans lequel Paris achevait de se consumer en braise » (p. 911). Une analyse de tous les panoramas parisiens dans son œuvre révélerait non seulement qu'ils ont

inlassablement recours aux mêmes monuments et aux mêmes espaces, mais aussi à quel degré Paris ne peut être imaginé que dans un flamboiement généralisé, que ce soit dans les effets du soleil en braise ou ceux des lumières qui s'allument. Ainsi que Michael Weatherill a très finement remarqué, ces panoramas, « par leur détail, semblent très largement mener une vie indépendante »<sup>13</sup>. Et c'est dans cette optique qu'il faut mesurer les vérités urbaines du Paris de *La Débâcle*. A la différence de *L'Assommoir* ou du *Ventre de Paris*, et tout en représentant une révolution au sein de la capitale, *La Débâcle* n'est pas pour autant, même dans une marge restreinte, un roman parisien. Pour le lecteur aussi bien que pour les personnages de Zola, la ville est, bien sûr, présente. Mais elle est vue, en fin de compte, comme toile de fond ou comme tableau. Et sa représentation est fonction non d'une fenêtre ou d'une rue particulière mais d'un point de vue créateur, et ancrée moins dans le réel urbain que dans l'imagination poétique du romancier.

Robert Lethbridge

#### Notes

1 «Zola et les images», *Europe*, 468-69 (1968), pp. 400-416 (p. 405).

2 Voir Philippe Hamon, «Note sur un dispositif naturaliste», in *Le Naturalisme* (Paris, UGE, 1978), pp. 101-18.

3 *Œuvres complètes*, 15 vols, éd. Henri Mitterand (Paris, Cercle du livre précieux, 1966-70), XII, 867, 871, 941, 903.

4 Voir également, dans le dossier préparatoire de *L'Œuvre*, les belles pages qui s'achèvent sur un panorama de «Paris qui s'allume», dont Zola ne fera pas usage dans son roman ; citées par Henri Mitterand dans son édition d'Émile Zola, *Carnets d'enquêtes. Une ethnographie inédite de la France* (Paris, Plon, 1986), pp. 275-94.

5 *Introduction à l'analyse du descriptif* (Paris, Hachette, 1981), p. 185 et sq.

6 Toutes les citations qui suivent sont tirées du dossier préparatoire : B.N., Ms., N.a.f., 10286.

7 Les références au texte de *La Débâcle* renvoient à l'édition du roman dans le t. V des *Rougon-Macquart*, 5 vols, éd. Henri Mitterand (Paris, Gallimard, 1960-67).

8 «Ah ! cette rue des Orties, avec quelle fièvre d'impatience Jean la souhaitait» (p. 897) qui est celle de Zola également.

9 «Enfin, il découvrit une vieille paire de rames, il put forcer un cadenas, mal fermé sans doute» (p. 892).

10 Comme le note David Baguley, «la scène de la barricade [...] est à la fois la plus flagrante des coïncidences du roman (qui n'en manque guère) et la plus capitale des nécessités» ; voir son «*La Débâcle* et le récit de guerre», dans *Zola et les genres* (Glasgow, 1993), pp. 102-15 (p. 114).

11 Voir Ms. 10287, ff. 478-79, où Zola avait dressé un inventaire de rues inaccessibles.

12 *Op. cit.*, p. 113.

13 «Visions conflictuelles : le Paris de Flaubert, Zola, Monet, Degas, Caillebotte», dans *Le Champ littéraire, 1860-1900*, éd. Keith Cameron et James Kearns (Amsterdam, Rodopi, 1996), pp. 28-38 (P. 30).