

DOSSIER THÉMATIQUE

La ville, personnage de roman

« Il y avait Babylone et Ninive. Elles étaient construites en briques. Athènes était toute en colonnes de marbre d'or. Rome reposait sur de grandes voûtes en moellons. À Constantinople, les minarets flambent comme de grands cierges tout autour de la Corne d'or. [...] L'acier, le verre, les briques, le béton seront les matériaux des gratte-ciel. Entassés dans l'île étroite, les édifices aux mille fenêtres se dresseront, étincelants, pyramides sur pyramides, sommets de nuages blancs au-dessus des orages. »

Cette *île étroite*, c'est Manhattan et *les édifices aux mille fenêtres*, les gratte-ciel à venir, qui feront de **New York** la Babylone des temps modernes : cette prévision se trouve en exergue du chapitre intitulé *Métropole*, au début du roman de Dos Passos, *Manhattan Transfer* (1925).

Le titre, qui fait référence à la gare de triage de **la ville**, la désigne comme **véritable protagoniste du roman**, ce que confirme la lecture des dix-huit chapitres, tous précédés d'un exergue montrant un détail de la ville en mouvement.

À la même époque, à des milliers de kilomètres, Alfred Döblin publie *Berlin Alexanderplatz* (1929) dont le titre signale que le rôle principal du roman sera tenu par la ville de **Berlin**, métropole de quatre millions d'habitants, au nombre desquels Franz Biberkopf, personnage principal, qui n'est rien d'autre que « l'un des morceaux de la misère d'une grande ville » (Mac Orlan, préface à l'édition française).

Manhattan et *Alexanderplatz* désignent des points stratégiques de New York et Berlin ; *Pétersbourg* d'André Biély (1912 et 1922 pour la traduction française) annonce une vision globale de **Saint-Pétersbourg** (future Leningrad). Cette vision n'est pas seulement celle d'« un cadre pour la révolution de 1905 », comme la présente son éditeur, c'est aussi une **métaphore de la création romanesque**, comme l'auteur l'annonce dans le prologue du roman :

« Pétersbourg, ou encore Saint-Pétersbourg, ou encore Piter (ce qui revient au même) appartient authentiquement à l'Empire russe [...]. Les autres villes russes ne sont qu'un misérable tas de bois. Et Pétersbourg se distingue d'elles toutes de manière frappante [...]. Pétersbourg non seulement nous paraît, mais même apparaît sur les cartes sous la forme de deux cercles imbriqués l'un dans l'autre avec un point noir au centre.

Et à partir de ce point mathématique que voici, qui n'a pas de dimension, il proclame énergiquement qu'il *est* ; de là, de ce point que voilà, se déverse le flot précipité des pages imprimées ; de ce point invisible impétueusement se déverse la circulaire... »

Génératrice de fictions, c'est ainsi que Balzac voyait aussi **Paris**, « la ville aux cent mille romans », et que Josef Conrad a vu **Londres** dans son seul roman d'aventures en milieu urbain, *L'Agent secret* (1907), dont il explique ainsi la genèse dans une préface de 1920, adressée « au lecteur » :

« [...] la vision d'une ville immense se présenta à moi, d'une ville monstrueuse plus peuplée que certains continents et, dans sa puissance créée de la main de l'homme, apparemment indifférente aux sourires et aux colères du ciel, dévorant avec cruauté la lumière de l'univers. Il y avait là assez de place pour y loger une histoire, assez de profondeur pour toutes les passions, assez de variété pour n'importe quel décor, assez d'obscurité pour ensevelir cinq millions de vies. » (Préface à *Agent secret*, éditions Autrement, coll. « Littératures », 1996.)

On ne saurait mieux dire que la ville constitue pour l'écrivain le **territoire romanesque** par excellence, que l'on l'envisage d'un point de vue **topographique**, **sociologique** ou **métaphorique**.

I. La ville, territoire romanesque

1. Topographie fictionnelle

Avant même d'envisager la diversité des *décors*, la profondeur des *passions* et le fourmillement *des vies* qui constituent le **contenu romanesque** de la ville, on constatera l'analogie entre le **fonctionnement du récit** et la topographie urbaine : l'observation d'un plan de ville, de n'importe quelle grande ville, révèle des **portes** réelles ou symboliques, des **gares**, des **embarcadères**, des **ponts**, des **places**, des **avenues**, qui sont autant **d'embrayeurs narratifs**. De nombreux romans d'apprentissage décrivent le personnage principal entrant dans une ville, dès l'ouverture du roman ou à l'orée d'une étape importante de sa formation.

a. Les ports

- *Manhattan Transfer* s'ouvre sur une vision du **débarcadère**, à la pointe sud de l'île de Manhattan, où accoste le bac transportant Bud Korpenning, qui demande à ses compagnons de voyage si la ville est loin de l'endroit où ils débarquent et si

Broadway est facile à trouver. Cette ouverture est un lieu commun des romans (ou des films) retraçant l'itinéraire des émigrants. *L'Amérique* (1912) de Kafka ne commence pas autrement :

« Lorsqu'à seize ans, le jeune Karl Rossmann, que ses pauvres parents envoyaient en exil parce qu'une bonne l'avait séduit et rendu père, **entra dans le port de New York** sur le bateau déjà plus lent, la statue de la Liberté, qu'il observait depuis longtemps, lui apparut dans un sursaut de lumière. »

• Pas différente non plus, l'ouverture de la partie américaine du *Voyage au bout de la nuit* de L.-F. Céline (1932) :

« Pour une surprise, c'en fut une. **À travers la brume, c'était tellement étonnant** ce qu'on découvrait soudain que nous refusâmes d'abord à y croire et puis tout de même quand nous fûmes en plein devant les choses, tout galérien qu'on était on s'est mis à bien rigoler, en voyant ça droit devant nous...
Figurez-vous qu'elle était debout leur ville, absolument droite. **New York c'est une ville debout.** »

Et c'est aussi en remontant Broadway que Bardamu, le « héros » du *Voyage*, découvre le « quartier pour l'or : Manhattan ».

b. Les portes

• Moins spectaculaire que le port, la porte souligne aussi le **démarrage du récit** d'apprentissage, dont on peut considérer *L'Éducation sentimentale* de Flaubert comme l'un des archétypes. Dans la première version (1845), le héros du roman entre dans Paris par la porte Saint-Denis, et l'auteur nous fait découvrir la ville par les yeux de son personnage, selon un mouvement équivalent à un travelling de cinéma :

« Le héros de ce livre, un matin d'octobre, arriva à Paris avec un cœur de dix-huit ans et un diplôme de bachelier ès lettres.

Il fit son entrée dans cette capitale du monde civilisé par la porte Saint-Denis, dont il put admirer la belle architecture ; il vit dans les rues des voitures de fumier traînées par un cheval et un âne, des charrettes de boulanger, tirées à bras d'homme, des laitières qui vendaient leur lait, des portières qui balayaient le ruisseau. Cela faisait beaucoup de bruit. Notre homme, la tête à la portière de la diligence, regardait les passants et lisait les enseignes. »

Dans la deuxième version (1869), Frédéric Moreau, « le héros de ce livre » n'entre pas dans Paris, mais en sort, non plus en diligence, mais en bateau, et toujours dans un mouvement de travelling, arrière cette fois :

« Le 15 septembre 1840, vers six heures du matin, *La-Ville-de-Montereau*, près de partir, fumait à gros tourbillons devant le quai St Bernard.

[...] 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.

Un jeune homme de dix-huit ans, à longs cheveux et qui tenait un album sous son bras, **restait auprès du gouvernail, immobile**. À travers le brouillard, il contemplait des clochers, des édifices, dont il ne savait pas les noms ; puis il embrassa d'un dernier coup d'œil, l'île Saint-Louis, la Cité, Notre-Dame ; et **bientôt Paris disparaissant, il poussa un grand soupir.** »

c. Les gares

- Quant aux gares, leur rôle fictionnel est multiple. Comme le port et la porte, elles permettent « **l'embrayage** » **du récit**, telle la gare Saint-Lazare dans l'ouverture d'*Au bonheur des Dames* (Zola, 1883) :

« Denise était venue à pied de la gare Saint-Lazare, où un train de Cherbourg l'avait débarquée avec ses deux frères, après une nuit passée sur la dure banquette d'un wagon de première classe. Elle tenait par la main Pépé, et Jean la suivait, tous les trois brisés du voyage, effarés et perdus, au milieu du vaste Paris, le nez levé sur les maisons, demandant à chaque carrefour la rue de la Michaudière, dans laquelle leur oncle Baudu demeurait. »

- L'implantation des gares au cœur des villes a entraîné d'importants travaux d'urbanisme : ponts, passerelles, escaliers, tunnels, qui sont des **lieux chargés de potentialité narrative**. « Tout y est départ, devenir, passage, saut, rapport avec le dehors » (Gilles Deleuze). On en trouve la preuve éblouissante dans les romans – « géographiques » selon leur auteur et presque exclusivement urbains – de Jean Echenoz. La gare Saint-Lazare et le quartier qu'elle enjambe y occupe une place stratégique dans la fiction :

« Quittant le trottoir de la rue de Rome, Personnettaz prit à droite par le pont Legendre, suspendu sur trente mètres au-dessus des voies par une structure de croisillons en fonte. Comme il atteignait le milieu du pont, parut le petit convoi de quatre wagons argentés qui assurent la liaison de Rouen à Paris : semblant façonnés en fer blanc, ils filaient sur leurs rails selon un axe nord-ouest-sud-est. Personnettaz empruntant pour sa part le pont dans l'axe sud-ouest-nord-est, **les parcours de l'homme et du train se croisèrent à angle droit** et, l'espace d'un centième de seconde, le corps de l'homme se trouva

superposé à celui de la femme, à l'intérieur du train, qu'il venait de s'engager à chercher. » (*Les Grandes Blondes*, 1995)

- Topographie idéale pour les rencontres, les adieux, les départs – c'est à **la gare de Moscou** qu'Anna Karénine rencontre Vronsky au début du roman de Tolstoï, *Anna Karénine* (1873-1877), et dans une autre petite gare qu'elle se suicide à la fin en se jetant sous un train – la gare possède une autre caractéristique éminemment romanesque : sa **relation métonymique au temps** (que souligne ironiquement la sculpture d'Arman, *L'Heure de tous*, devant l'actuelle gare Saint-Lazare). La présence d'horloges, la répétition des annonces de départ et d'arrivée concrétisent la notion du temps qui passe ou qui dure et font de la gare un lieu propice au suspense.
- C'est dans le sous-sol de la gare **Grand Central Terminal**, située au cœur de Manhattan, que Mary Higgins Clarks situe la **séquestration** de ses deux personnages principaux dans *La Nuit du Renard* ([C&C n°1](#)) ; c'est également là qu'est cachée la bombe destinée à détruire des milliers de vies si les exigences du kidnappeur ne sont pas satisfaites.

d. Les lieux du crime

- Si les **lieux du crime** de la littérature policière sont majoritairement urbains (voir [dossier thématique : Le Roman policier](#)), c'est moins pour des raisons sociologiques que **topographiques**. Qu'on l'envisage de manière horizontale, comme un enchevêtrement de lignes (droites, courbes, ou brisées) ou de manière verticale comme une superposition de plans auxquels on accède par un réseau complexe de ponts et d'escaliers, la ville est un fantastique **terrain de chasse** qui permet toute sortes de rebondissements : la fuite de Jean Valjean et Cosette, poursuivis par Javert dans *Les Misérables* (II^e partie, Livre V, chap. 1, *Les zigzags de la stratégie*) en est un exemple fameux. Le lecteur peut suivre leur itinéraire à travers des « labyrinthes variés dans le quartier Mouffetard » et des « stratégies savantes » du côté de Censier :

« Il laissa derrière lui la rue de la Clef, puis la fontaine Saint-Victor, longea le jardin des Plantes par les rues basses, et arriva au quai. Là, il se retourna. Le quai était désert. Les rues étaient désertes. Personne derrière lui. Il respira.

Il gagna le pont d'Austerlitz. »

Au milieu du pont, Valjean doit porter Cosette, épuisée. Une fois le pont franchi, il croit voir les ombres de ses poursuivants se rapprocher, se précipite dans une ruelle... et le lecteur désorienté peine à suivre son itinéraire : la topographie réelle du V^e arrondissement a fait place à une topographie inventée. Le Petit-Picpus où se réfugie Valjean n'a existé que dans l'imagination de Victor Hugo.

- Réelle ou imaginaire, la ville fournit en outre au romancier « **assez de variété pour n'importe quel décor** » (Conrad, *L'Agent secret*) et « **assez de place pour y loger**

une histoire », mais pas n'importe quelle histoire : dans son ambition démesurée de « rendre intéressant le drame à trois ou quatre mille personnages que représente une société », Balzac choisit de distinguer, dans ses *Études de Mœurs*, *Les Scènes de la vie de province* des *Scènes de la vie parisienne* (avant-propos à *La Comédie Humaine*, 1842).

- Cependant, nombre de *Scènes de la vie privée* ont Paris pour cadre, et l'on ne saurait considérer *Les Illusions perdues* comme faisant partie des seules *Scènes de la vie de province* puisque la partie centrale (*Un grand homme de province à Paris*) y occupe une place plus importante que *Les deux poètes* (début de la première partie) et *Les souffrances de l'inventeur* (fin de la deuxième partie). Les contrastes entre Angoulême et Paris puis, dans la partie parisienne, entre les différents lieux fréquentés par le « grand homme de province », sont une belle illustration du lien entre géographie et société : la courbe de la **trajectoire sociale** de Lucien de Rubempré, né Chardon, se confond avec ses **déplacements géographiques** (*Les Illusions perdues*). Celle de Rastignac également, mais en sens inverse (*Le Père Goriot*).

2. Géographie sociale

- Le **premier romancier français** à avoir fait de **Paris un personnage à part entière**, en en révélant tous les détails topographiques en même temps que les spécimens humains qui y vivent est le trop méconnu Rétif de la Bretonne (1734-1806), dont se sont inspirés notamment Balzac, Hugo, Sue (*Les Mystères de Paris*) et Aragon (*Le Paysan de Paris*).

- Dans *Les Nuits de Paris* ou le *Spectateur nocturne* (1788-1794), Rétif raconte ses **promenades nocturnes** de « hibou-spectateur » et ses rencontres romanesques avec « marquises » et « filles perdues », « abbés » se battant en duel, « aveugle éclairé » ou « pendu rompu » ! Ces 380 nuits – mille et une étaient initialement prévues – composent un « tableau de Paris » moins volumineux, mais tout aussi sociologiquement complet que celui tracé par Louis-Sébastien Mercier (1740-1814), auquel il rend nommément hommage dans la 348^e nuit. Leur Paris est le même. C'est celui d'avant la Révolution, limité à nos six arrondissements, qui faisaient vingt quartiers. Passant du faubourg Saint-Germain au faubourg Saint-Marcel, du jardin des Plantes à celui du Luxembourg, de l'Opéra aux Tuileries, Rétif croise toutes les classes sociales qui cohabitent encore dans les mêmes quartiers : « bonne bourgeoisie » et « bourgeoisie commune », « ouvriers et « oisifs », « ouvrières » et « filles du commun » ou encore « harengères » et « fripiers ». Dans les rues d'une grande ville, surtout la nuit, le hibou-spectateur voit ce que ne voit pas le passant diurne ordinaire :

« En m'en revenant [*de la rue Payenne*], je passai par la rue Saint-Martin, la rue de Gesvres, le pont au Change, et le pont Saint-Michel. Au coin de la rue de la Huchette, à l'endroit nommé le Cagnard, je vis fuir des jeunes gens, qui remontèrent la rue de la Harpe. J'allai voir ce qu'ils avaient fait au Cagnard ; et je trouvai... les membres d'un enfant ouvert. Je frémis... mais il n'y avait rien à faire pour moi ; je me retirai.

Le lendemain matin, je vins chez l'apothicaire du coin, pour l'informer de ce que j'avais trouvé sous ses fenêtres. Il se mit à rire. Ce sont des restes d'anatomie. On refuse des cadavres aux jeunes chirurgiens, et ils sont obligés d'en voler, ou d'en acheter : lorsqu'ils ont été disséqués, ils ne savent plus qu'en faire. » (*Trente et unième nuit*)

- Rétif se proposait d'instruire « en étonnant », mais insiste dans ses tableaux nocturnes davantage sur « ce qui peut exciter la curiosité » que stimuler la réflexion, contrairement à son ami Mercier dont le tableau d'un Paris populaire s'accompagne d'une **vision moralisatrice** qui annonce les grands romans de Zola :

« C'est le quartier où habite **la populace de Paris**, la plus pauvre, la plus remuante et la plus indisciplinable. **Il y a plus d'argent dans une seule maison du faubourg Saint-Honoré que dans tout le faubourg Saint-Marcel, ou Saint-Marceau, pris collectivement.**

C'est dans ces habitations éloignées du mouvement central de la ville que se cachent les hommes ruinés, les misanthropes, les alchimistes, les maniaques, les rentiers bornés, et aussi quelques sages fastidieux, qui cherchent réellement la solitude et qui veulent vivre absolument ignorés et séparés des quartiers bruyants des spectacles. Jamais personne n'ira les chercher à cette extrémité de la ville ; si l'on fait un voyage dans ce pays-là, c'est par curiosité ; rien ne vous y appelle ; il n'y a pas un seul monument à y voir ; c'est **un peuple qui n'a aucun rapport avec les Parisiens, habitants polis des bords de la Seine.** »
(Mercier, *Le Tableau de Paris*)

- Zola va **systématiser la géographie sociale**, que dessine ici Mercier, pour illustrer sa **théorie de l'interaction entre l'homme et le milieu** : il loge ouvriers et petits artisans dans le quartier de la Goutte d'Or (*L'Assommoir*, 1877) ; maraîchers, boutiquiers et gros commerçants dans le quartier des Halles (*Le Ventre de Paris*, 1873) ; gros commerçants en confection dans le quartier qui va devenir celui des grands magasins (*Au Bonheur des Dames*, 1883) ; petits boutiquiers dans le quartier du Pont-Neuf (*Thérèse Raquin*, [C&C n°41](#)) ; banquiers et boursicotiers dans le quartier de la Bourse (*L'Argent*, 1891).

- La boutique de Gervaise à la Goutte d'or ou le grand magasin d'Octave Mouret, sur les boulevards, symbolisent des **sphères sociologiques distinctes**. Au XX^e siècle non

plus le Faubourg Poissonnière ne ressemble en rien au Faubourg Saint-Honoré : le jeune Momo en fait l'expérience, dans *Monsieur Ibrahim et les Fleurs du Coran* d'Éric-Emmanuel Schmitt ([C&C n°57](#)), en compagnie de Monsieur Ibrahim :

« Arabe, Momo, ça veut dire *ouvert de huit heures du matin jusqu'à minuit et même le dimanche* dans l'épicerie. »

- Moins encore qu'un quartier, une rue suffit à révéler la composition sociale d'une ville, et partant, du pays dont elle est un concentré : ainsi **la pension Vauquer**, rue Neuve-Sainte-Genève, où loge Rastignac, le héros du *Père Goriot* (Balzac) ; l'immeuble de la rue Choiseul où résident tous les personnages de *Pot-Bouille* (Zola) et, mieux encore, l'immeuble du 11, rue Simon-Crubellier

« qui partage obliquement le quadrilatère que forment entre elles, dans le quartier de la plaine Monceau, XVII^e arrondissement, les rues Mederic, Jadin, De Chazelles, Léon Joste »

où George Perec loge tous les personnages de *La Vie mode d'emploi*.

- L'un des romans qui exploite le mieux la **géographie sociale d'une ville** est sans doute *Crime et Châtiment*, que Dostoïevski situe à Saint-Pétersbourg, comme la plupart de ses romans (voir *Carnets du sous-sol*, [C&C n°92](#)). Ville **éminemment romanesque** grâce à sa topographie (ville portuaire parsemée d'îles, traversée par un fleuve qu'enjambent de nombreux ponts) et à sa géographie sociale de capitale ancienne où coexistent palais monumentaux et taudis, « perspectives » grandioses (voir *La Perspective Nevski* de Gogol, in *Nouvelles fantastiques*, [C&C n°9](#)) et ruelles étroites, Saint-Pétersbourg joue un rôle actif dans le roman. Son point central n'en est pas l'imposante perspective Nevski, ni le pont Nicolas, ni la Cathédrale Pierre et Paul, mais la populeuse place aux Foins (où Dostoïevski habita lui-même), près de laquelle loge son « héros » Raskolnikov (dans une chambre aux allures de « cercueil ») non loin du canal Sainte Catherine, du cabaret de Svidrigaïlov, et du commissariat de police. La place aux Foins, toujours encombrée de marchands, de joueurs d'orgue de barbarie, d'ivrognes et de prostituées est, pour Raskolnikov, le point de départ de ses promenades qui engendrent rencontres et discussions décisives. Le climat du quartier, mélange de poussière, de puanteurs diverses où dominent les relents d'alcool, dégoûtent Raskolnikov et renforcent le sentiment de révolte qui le conduiront au crime.

- Cette **vision noire de la ville** (que l'on retrouve chez Dickens, Döblin et Dos Passos) s'appuie sur un réseau de métaphores dévalorisantes, dont certaines sont devenus des clichés : la **ville-enfer** sert encore aujourd'hui de repoussoir et de faire-valoir à une nature idéalisée. On verra avec Balzac, Hugo ou Flaubert que l'antithèse n'est pas aussi tranchée qu'il y paraît.

3. Métaphores récurrentes

« Peu de mots suffiront pour justifier physiologiquement la **teinte presque infernale des figures parisiennes**, car **ce n'est pas seulement par plaisanterie que Paris a été nommé un enfer**. Tenez ce mot pour vrai. Là, tout fume, tout brûle, tout brille, tout bouillonne, tout flambe, s'évapore, se rallume, étincelle, pétille et se consume. Jamais vie en aucun pays ne fut plus ardente, ni plus cuisante. Cette **nature sociale toujours en fusion** semble se dire après chaque œuvre finie : *À une autre !* comme se dit la nature elle-même. Comme la nature, **cette nature sociale** s'occupe d'insectes, de fleurs d'un jour, de bagatelles, d'éphémères, et **jette aussi feu et flamme par son éternel cratère**. » (*La Fille aux yeux d'or*, prologue du roman dédié à Eugène Delacroix, Balzac, 1834)

• Cette **vision infernale** de la ville s'inscrit dans une longue tradition remontant à l'anathème biblique jeté sur les villes corruptrices (Babylone, Sodome, Gomorrhe) et sur leurs habitants condamnés à la géhenne. De nombreux romans du XVIII^e siècle, contemporains du courant pré-romantique exaltant la nature et mythifiant le « bon sauvage », exploitent cette veine : *Le Paysan pervers* (1775) puis *La Paysanne perversie* ou *Les Dangers de la ville*, (1784) de Rétif de la Bretonne sacrifient à cette mode :

« Paris est le centre de la filouterie, de l'escroquerie, du vol, de tous les vices, de tous les crimes, qui y ont rapport. Le sexe doit y avoir moins de pudeur et moins de vertu, parce que le frein très puissant de l'opinion y est presque nul. » (*Le Paysan pervers*, 4^e partie, lettre 92)

• L'anonymat permettant la débauche est peut-être l'un des dangers que court la jeune Ursule, héroïne de *La Paysanne perversie*, mais Paris a pour elle des charmes que ne possèdera jamais Auxerre :

« Nous sommes arrivées très heureusement, Paris, vu de la Seine, fait un spectacle imposant et majestueux : mais le dedans a ses désagréments [...]. Cela est drôle ici ! Comme on ne se connaît pas, **chacun y dit ce qu'il pense et on n'est pas retenu comme chez nous** et à Au... par une sorte de respect humain, dans la crainte que ces petits écarts ne soient sus. Il me semble, sans être philosophe, que c'est pourquoi le vice a la tête plus levée ici qu'ailleurs ; il n'a que le moment présent de la honte à craindre, la chose passée, **la rue quittée, on est un être neuf, et absolument intact où on arrive**. Cela est commode pour les malhonnêtes gens, et pour tant de filles perdues qu'il y a ici (dit-on) Vous voyez que je commence à raisonner ; c'est l'air de ce pays-ci qui en est cause ; et puis, quelquefois de sur notre chaise aux Tuileries ou au Palais Royal, nous entendons des femmes

philosophes, comme elles disent, et cela donne envie de les imiter. »
(*La Paysanne pervertie*, 2^e partie, lettre 12)

- Un autre risque qui découle aussi de l'anonymat et de la liberté de geste qu'il autorise est celui de la **solitude**, soulignée par la **métaphore du désert** :

« Plus je voyais de monde et de mouvement dans cette prodigieuse ville de Paris, plus j'y trouvais de silence et de solitude pour moi : une forêt m'aurait paru moins déserte, je m'y serais sentie moins seule, moins égarée. De cette forêt, j'aurais pu m'en tirer ; mais comment sortir du désert où je me trouvais ? Tout l'univers en était un pour moi, puisque je n'y tenais par aucun lien à personne.

La foule de ces hommes qui m'entouraient, qui se parlaient, le bruit qu'ils faisaient, celui des équipages, **la vue même de tant de maisons habitées, tout cela ne servait qu'à me consterner davantage.** »
(Marivaux, *La Vie de Marianne*, 1731-1741)

- Le sentiment de solitude au milieu de la foule peut se traduire aussi par la métaphore de la **fourmilière humaine**, lieu commun revigoré par certains romanciers, notamment Andréi Biély dans *Pétersbourg* :

« Les corps happés par la perspective Nevski se fondent en un grand corps ; chacun devient un grain de la masse du caviar tartiné sur les trottoirs. La pensée individuelle de Doudkine s'englua dans l'activité cérébrale de l'énorme mille-pattes qui parcourait la perspective. [...] Point d'hommes sur la perspective Nevski ! Mais un myriapode rampant et hurlant. »

- Ni grain de caviar, ni tronçon de myriapode, c'est sous forme de mouche que le narrateur des *Carnets du sous-sol* de Dostoïevski ([C&C n°92](#)) affronte la fameuse avenue pétersbourgeoise :

« Parfois, les jours de fête, j'allais me promener, vers quatre heures, sur le côté ensoleillé de la perspective Nevski. En fait, je ne m'y promenais pas ; j'y éprouvais des souffrances infinies, des humiliations et des accès de bile [...]. C'était le supplice des supplices, une humiliation constante et insupportable que provoquait l'idée, virant à la sensation constante et immédiate que j'étais une mouche devant tout ce beau monde, une sale mouche infecte – plus intelligente, plus cultivée et plus noble que tous – évidemment – mais une mouche qui cédait constamment, que tout le monde humiliait, que tout le monde offensait. **Pourquoi aller chercher ce supplice, pourquoi se promener perspective Nevski ?** je ne sais pas – mais je me sentais littéralement *aspiré* là-bas dès que je le pouvais. »

- Ce qu'ont en commun ces métaphores, c'est de souligner la **déshumanisation de l'individu** réduit à la condition d'insecte dans l'immensité des villes. C'est encore la déshumanisation de l'homme des villes – par la perte de son âme – que dénoncent les métaphores infernales, contrairement à la **vision humaniste**, héritée de l'Antiquité gréco-latine, dont notre langue romane conserve la mémoire : **politesse, urbanité et civilité** sont des qualités propres aux habitants des villes (**polis, *urbs, *civitas*) qui se distinguent ainsi des « barbares » et des « rustres » !

- La ville est, pour les humanistes, un **lieu d'enrichissement spirituel et matériel**, un lieu d'échanges et de rencontres, dont **le rôle est essentiellement civilisateur** :

« **Elle [Paris] a mon cœur dès mon enfance.** Et m'en est advenu comme des choses excellentes ; plus j'ay veu depuis d'autres villes belles, plus la beauté de cette-cy peut et gagne sur mon affection. Je l'ayme par elle-mesme, et plus en son estre seul que rechargée de pompes estrangière. Je l'ayme tendrement, jusques à ses verrues et à ses tâches. Je ne suis françois que par cette grande cité ; grande en peuples, grande en félicité de son assiette, mais sur tout grande et incomparable en variété et commoditez, la gloire de la France, et l'un des plus nobles ornements du monde. » (Montaigne, *Essais*, Livre III, chap. IX, *De la vanité*)

Cette déclaration d'amour ne saurait être interprétée comme l'expression d'une vanité chauvine... on sait que Montaigne n'était pas parisien. Quant à Rabelais, s'il se moque des clercs, il n'imagine pas priver ses héros de la **formation humaniste** qu'on n'acquiert qu'en ville : Gargantua ne conçoit pas l'éducation idéale de Pantagruel sans un passage par l'Université de Paris, où le facétieux géant dérobe les cloches de Notre-Dame pour les accrocher au cou de sa jument (*Pantagruel*, chap. VII à XXII).

- Les **romans d'apprentissage** des siècles qui ont suivi maintiennent cette tradition même si, souvent, un modèle négatif s'y superpose à l'époque pré-industrielle où la ville se voit accusée de tous les maux dont souffre la civilisation. En fait, la plupart des romanciers proposent une **image ambivalente de la ville**, à l'image de leurs personnages et des valeurs qu'ils ont décidé de leur faire incarner. À commencer par Balzac, qui dépasse l'ambivalence de l'image par une autre : l'oxymore de la « monstrueuse merveille ».

« Ô Paris ! Qui n'a pas admiré tes sombres paysages, tes échappées de lumière, tes culs-de sac profonds et silencieux ; qui n'a pas entendu tes murmures, entre minuit et deux heures du matin, ne connaît encore rien de ta vraie poésie, ni de tes bizarres et larges contrastes. Il est un petit nombre d'amateurs, de gens qui ne marchent jamais en écervelés, **qui dégustent leur Paris, qui en possèdent si bien la physionomie** qu'ils y voient une verrue, un bouton, une rougeur. Pour les autres, Paris est toujours cette **monstrueuse merveille**, étonnant assemblage de mouvements, de machines et de pensées, la **ville aux cent mille**

romans, la tête du monde. Mais pour ceux-là, Paris est triste ou gai, laid ou beau, vivant ou mort ; pour eux **Paris est une créature** ; chaque homme, chaque fraction de maison est un bloc de tissu cellulaire de cette **grande courtisane** de laquelle ils connaissent parfaitement la tête, le coeur et les mœurs fantasques. » (Balzac, *Ferragus, chef des Dévorants* (ouverture), 1^{er} volume de la trilogie *L'Histoire des Treize*, 1833)

II. « La ville dans le miroir » (Walter Benjamin, *Paysages urbains*)

1. Physionomie

- Remarquons tout d'abord que Paris, pour Balzac (mais aussi pour Hugo ou pour Zola) est une créature de **genre masculin** quand il n'est pas personnifié sous une forme féminine (« courtisane »). C'est son alter ego que Rastignac provoque en duel à la fin du *Père Goriot* :

« Rastignac, resté seul, fit quelques pas vers le haut du cimetière et vit Paris tortueusement couché le long des deux rives de la Seine où commençaient à briller les lumières. Ses yeux s'attachèrent presque avidement entre la colonne de la place Vendôme et le dôme des Invalides, là où vivait ce beau monde dans lequel il avait voulu pénétrer. Il lança sur cette ruche bourdonnante un regard qui semblait par avance en pomper le miel, et dit ces mots grandioses : *À nous deux maintenant !*

Et pour premier acte du défi qu'il portait à la Société, Rastignac alla dîner chez Madame de Nucingen. »

- C'est d'encore plus haut que le Père Lachaise, du haut des tours de Notre-Dame, que Victor Hugo décrit Paris à travers une métaphore impressionnante, filée sur plusieurs pages, qui retrace l'historique de la ville comme s'il s'agissait de la **biographie** d'un homme célèbre :

« Paris est né, comme on sait, dans cette vieille île de la Cité qui a la forme d'un berceau. La grève de cette île fut sa première enceinte, la Seine son premier fossé. [...] Puis, [...] trop à l'étroit dans son île, et ne pouvant plus s'y retourner, Paris passa l'eau. [...] Peu à peu, le flot des maisons, toujours poussé du cœur de la ville au-dehors déborde, ronge, use et efface cette enceinte. Philippe-Auguste lui fait une nouvelle digue. Il emprisonne Paris dans une chaîne circulaire de hautes tours, hautes et solides. [...] Les maisons enfin sautent par-

dessus le mur de Philippe Auguste et s'éparpillent joyeusement dans la plaine, sans ordre et tout de travers. [...] La puissante ville avait fait craquer successivement ses quatre ceintures de murs, comme un enfant qui grandit et qui crève ses vêtements de l'an passé. » (*Notre-Dame de Paris*, Livre III, chap. 2, *Paris à vol d'oiseau*)

S'en suit un plan précis de Paris en 1482, traversé par « deux rues-mères, les deux rues génératrices, les deux artères de Paris ».

- Dans *Les Misérables*, **Paris est doté d'un intestin** (« quel est son intestin ? c'est son égout ») d'une importance capitale dans l'intrigue, puisqu'il permet la fuite – et le salut – de Marius blessé, porté par Valjean (5^e partie, livres deuxième et troisième : *L'Intestin de Léviathan* et *La boue, mais l'âme*).

- Zola, lui, donne **un ventre à Paris** : les Halles, centre vital de l'alimentation de la capitale, qui apparaît comme une monstrueuse machine organique, entièrement réglée par ses appétits (appétit de nourriture ou de pouvoir, appétit de jouissance ou de gloire). Vision allégorique, fort manichéenne, d'une société partagée entre « gras » et « maigres » (*Le Ventre de Paris*, 1873). Plus convaincante est la **vision du corps de Paris massacré** par un spéculateur immobilier, au nom suggestif : Saccard (de son vrai nom, Aristide Rougon), dans *La Curée* :

« [Le] spectacle des toits de Paris égaya Saccard. [...] – C'est la colonne Vendôme, n'est-ce pas, qui brille là-bas ?... Ici, plus à droite, voilà la Madeleine... Un beau quartier, où il y a beaucoup à faire... Ah ! cette fois, tout va brûler ! Vois-tu ?... On dirait que le quartier bout dans l'alambic de quelque chimiste. [...] Ce grand innocent de Paris ! vois donc comme il est immense et comme il s'endort doucement ! c'est bête ces grandes villes ! Il ne se doute guère de l'armée de pioches qui l'attaquera un de ces beaux matins, et certains hôtels de la rue d'Anjou, ne reliraient pas si fort sous le soleil couchant, s'ils savaient qu'ils n'ont plus que trois ou quatre ans à vivre. [...] Regarde là-bas, du côté des Halles, on a coupé Paris en quatre... Et de sa main étendue, ouverte et tranchante comme un coutelas, **il fit signe de séparer la ville en quatre parts**. [...] – 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 coeur des vieux quartiers. » (*La Curée*, chap. 2, 1872)

- Avant le récit de ce massacre programmé auquel assistèrent les contemporains de Zola, Hugo avait **personnifié Paris** en le dotant d'une **descendance humaine** :

« Paris a un enfant et la forêt a un oiseau : l'oiseau s'appelle le moineau ; l'enfant s'appelle le gamin.

Accouplez ces deux idées qui contiennent l'une toute la fournaise, l'autre toute l'aurore, choquez ces étincelles, Paris, l'enfance ; il en jaillit un petit être.

[...] Le gamin de Paris c'est le nain de la géante.

[...] Pour tout résumer encore, le gamin de Paris aujourd'hui, comme autrefois le *graeculus* de Rome, c'est le peuple enfant ayant au front la ride du monde vieux. » (*Les Misérables*, III^e partie, Livre Premier, *Paris étudié dans son atome*)

- Comme on le voit, les romanciers français qui ont le plus montré Paris ont peiné à lui conserver sa masculinité : les images féminines l'emportent, dès que le nom commun « ville » relaie le nom propre « Paris ». Dans l'inconscient collectif, **la ville est femme**, et souvent « de mauvaise vie » (la « courtisane » de Balzac), mais pas toujours, telle New York vue par Bardamu :

« On en avait déjà vu nous des villes bien sûr, et des belles encore, et des ports, et des fameux même. Mais chez nous, n'est-ce pas, elles sont les villes au bord de la mer ou sur les fleuves, elles s'allongent sur le paysage, elles attendent le voyageur, tandis que celle-là, l'Américaine, elle ne se pâmait pas, non, elle se tenait bien raide, là, pas baisante du tout, raide à faire peur. » (*Voyage au bout de la nuit*, L.-F. Céline.)

Le paysage urbain littéraire n'échappe pas à la conception romantique du paysage comme « **état de l'âme** » (Amiel) et l'écrivain obéit souvent à l'injonction du peintre : « Un peintre ne doit pas seulement peindre ce qu'il voit devant lui, mais aussi ce qu'il voit en lui-même » (Friedrich).

2. Jeux de miroir

- Aucun des regards portés sur la ville dans les extraits qui précèdent n'est un regard définitif, et c'est précisément dans les **différences de regard** sur un même lieu que peut se mesurer la progression du récit ou l'évolution d'un personnage. Les différences sensibles dans les **descriptions successives** de la boutique de Gervaise (Zola, *L'Assommoir*) peuvent être interprétées comme un effet de réel (usure matérielle liée au temps de la fiction), mais aussi comme le **reflet subjectif** de la

déchéance du personnage, qui s'accompagne d'un rétrécissement de son espace vital, jusqu'au « trou » sous l'escalier où elle meurt comme un chien.

• Lorsque, dans *L'Éducation sentimentale* de Flaubert, Frédéric Moreau quitte le salon de Mme Arnoux pour la première fois, assuré qu'il pourra y revenir « la fréquenter tout à son aise, et vivre dans son atmosphère », la vue de Paris le transporte d'enthousiasme :

« Les rues étaient désertes. Quelquefois une charrette lourde passait en ébranlant les pavés. [...] Les réverbères brillaient en deux lignes droites, indéfiniment, et de longues flammes rouges vacillaient dans la profondeur de l'eau. Elle était de couleur ardoise, tandis que le ciel, plus clair, semblait soutenu par les grandes masses d'ombre qui se levaient de chaque côté du fleuve. [...] un vent léger soufflait. [...] Il s'était arrêté au milieu du Pont Neuf, et, tête nue, poitrine ouverte, il aspirait l'air. Cependant, il sentait monter du fond de lui-même quelque chose d'intarissable, **un afflux de tendresse qui l'énervait**, comme le mouvement des ondes sous ses yeux. » (Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, 1^{re} partie, chap. 4)

Que la porte des Arnoux lui soit fermée, et le même Paris change d'allure :

« Il passait des heures à regarder, du haut de son balcon, **la rivière qui coulait entre les quais grisâtres, noircis, de place en place, par la bavure des égouts**, avec un ponton de blanchisseuse amarré contre le bord, où des gamins quelquefois s'amusaient dans la vase, à faire baigner un caniche. [...] Enfin pour se débarrasser de lui-même, il sortait. Il remontait, au hasard, le Quartier Latin, si tumultueux d'habitude, mais désert à cette époque, car les étudiants étaient partis dans leurs familles. **Les grands murs des collèges, comme allongés par le silence, avaient un aspect plus morne encore.** » (1^{re} partie, chap. 5)

Le caractère velléitaire de Frédéric n'apparaît pas que dans ses actes ; il est dans son regard sur Paris, impatientement retrouvé après un entracte provincial :

« La Seine, jaunâtre, touchait presque au tablier des ponts. Une fraîcheur s'en exhalait. Frédéric l'aspira de toutes ses forces, **savourant ce bon air de Paris** qui semble contenir des effluves amoureuses et de émanations intellectuelles ; il eut un attendrissement en apercevant le premier fiacre. **Et il aimait jusqu'au seuil des marchands de vin garni de paille**, jusqu'aux décrotteurs avec leurs boîtes, jusqu'aux garçons épiciers secouant leur brûloir à café. » (II^e partie, chap. 1)

Un Paris qui se moque de son rendez-vous manqué avec Mme Arnoux, et avec la Révolution :

« Il considérait les fentes des pavés, la gueule des gouttières, les candélabres, les numéros au-dessus des portes. **Les objets les plus minimes devenaient pour lui des compagnons, ou plutôt des spectateurs ironiques ; et les façades des maisons lui semblaient impitoyables.** Il souffrait du froid aux pieds. Il se sentait dissoudre d'accablement. » (II^e partie, chap. 6)

• Ces effets de miroir ne sont pas une exclusivité romantique, ils sont inclus dans la notion même de **paysage** que définissent dictionnaires et « paysagistes » :

– « paysage : partie d'un pays que la nature présente à un observateur » (dictionnaire Le Robert) ;

– « C'est dans le regard que se construit le paysage, et dans la mémoire qu'il y séjourne. » (Gilles Clément, *Traité succinct de l'art involontaire*, 1997).

• Dans l'un de ses étonnants récits, Italo Calvino imagine la relation que Marco Polo fait de ses ambassades au grand Kublai Khan, relation limitée à la description des villes traversées, qui portent toutes des noms féminins (Diomira, Tamara, Zénobie, etc.). Chacune comporte un ou plusieurs éléments qui évoque la ville, jamais décrite, et dont rêve le Grand Khan : Venise ! Chacune aussi est « vue » du point de vue de ses habitants et du voyageur qui établit une relation entre elle et « le nom », « la mémoire », « le désir », « le temps », « le regard », « le savoir » et « les signes ».

« **C'est selon l'humeur de celui qui la regarde que Zemrude prend sa forme.** Si tu y passes en sifflant, le nez au vent, conduit par ce que tu siffles, tu la connaîtras de bas en haut : balcons, rideaux qui s'envolent, jets d'eau. Si tu marches le menton sur la poitrine, les ongles enfoncés dans les paumes de la main, ton regard ira se perdre à ras de terre, dans les ruisseaux, les bouches d'égout, les restes de poisson, les papiers sales. **Tu ne peux pas dire que l'un des aspects de la ville est plus réel que l'autre,** pourtant tu entends parler de la Zemrude d'en haut surtout par ceux qui se la rappellent pour s'être enfoncés dans la Zemrude d'en bas, parcourant tous les jours les mêmes morceaux de rue et retrouvant le matin la mauvaise humeur de la veille collée au pied des murs. **Pour tous, vient tôt ou tard le jour où ils abaissent le regard** en suivant des gouttières et ne parviennent plus à le détacher du pavé. **Le cas opposé n'est pas exclu, mais il est plus rare :** c'est pourquoi nous continuons à tourner dans les rues de Zemrude avec des yeux qui désormais fouillent plus bas que les caves, jusque dans les fondations et les puits. » (*Les Villes invisibles*, 1972, 1974 pour la traduction, chap. IV, *Les Villes et le regard*)

III. « Les villes et la mémoire » (Italo Calvino, *Les Villes invisibles*)

1. Mémoire collective

- Tout roman, nécessairement soumis à la **double temporalité** d'une fiction et de sa narration, constitue un morceau plus ou moins important de **l'Histoire**, le roman urbain plus que tout autre :

« Je pourrais te dire de combien de marches sont faites les rues en escalier, de quelle forme sont les arcs des portiques, de quelles feuilles de zinc les toits sont recouverts ; mais déjà je sais que ce serait ne rien te dire. Ce n'est pas de cela qu'est faite la ville, mais des relations entre les mesures de son espace et les événements de son passé [...] La ville ne dit pas son passé, elle le possède pareil aux lignes d'une main, inscrit au coin des rues, dans les grilles des fenêtres, sur les rampes des escaliers, les paratonnerres, les hampes des drapeaux, sur tout segment marqué à son tour de griffes, dentelures, entailles, virgules. » (Italo Calvino, *Les Villes invisibles*)

- Paris possède donc son passé, « inscrit au coin des rues » et lisible dans ces romans « parisiens » que sont *Les Misérables* (insurrection de juillet 1832), *L'Éducation sentimentale* (révolution de 1848) ou *L'Insurgé* de Jules Vallès (Commune de 1871).
- À qui voudrait réviser l'Histoire de France de 1875 à 1975, on ne peut que conseiller la lecture de *La Vie mode d'emploi*, qui nous rappelle notamment les guerres du siècle à travers l'histoire personnelle d'Olivier Gratiolet dont **les migrations à travers un immeuble parisien du XVII^e arrondissement concentrent un siècle d'Histoire collective**. La rue Simon-Crubellier où est situé l'immeuble n'existe pas plus que le Petit-Picpus de Victor Hugo, mais le quartier dans lequel Perec l'inscrit respecte la topographie réelle du XVII^e arrondissement (comme Hugo celle du XII^e) et leurs romans, même s'ils modifient légèrement le cadastre, ne changent rien à la vérité historique des lieux.

2. Du souvenir à la fiction

- On a évoqué plus haut la manière dont Hugo relate les différentes étapes de la construction de Paris, qu'il arrête au XV^e siècle pour les besoins de son roman *Notre-Dame de Paris*. Nous pouvons en suivre l'**évolution architecturale et sociologique** à travers d'autres romans : ainsi, c'est dans sa maison de campagne sur la colline de Chaillot que le Chevalier Des Grieux tente de tenir Manon à l'écart des lieux de

perdition parisiens, concentrés entre Opéra et Palais Royal (Abbé Prévost, *Manon Lescaut*, 1731).

- Rétif de la Bretonne approuve la destruction de la prison du Petit Châtelet en 1782 et déplore l'incendie de l'Opéra en 1781 : « le quartier cerveau de la capitale fut privé d'une de ses principales facultés » (*Les Nuits de Paris*).

- On a vu que plus d'une intrigue de roman de Zola intégrait les grands travaux d'urbanisme du Second Empire (1851-1870) qui allaient en entraîner d'autres...

- Aragon déambule dans le passage de l'Opéra (aujourd'hui disparu), inquiet des nouveaux travaux de percement du boulevard Haussman :

« *Le boulevard Haussmann est arrivé aujourd'hui rue Laffitte* disait l'autre jour *L'Intransigeant*. Encore quelques pas de ce grand rongeur, et, mangé le pâté de maisons qui le sépare de la rue Le Peletier, il viendra éventrer le buisson qui traverse de sa double galerie le passage de l'Opéra, pour aboutir obliquement sur le boulevard des Italiens. » (*Le Paysan de Paris*, 1926)

- L'évolution du genre romanesque n'a pas fait disparaître cette **fonction mémorielle de la ville** : elle a survécu au « nouveau roman » et a même fourni à certains de ses auteurs l'aliment essentiel de leurs fictions (Michel Butor, *Le Passage de Milan*, 1954). Aujourd'hui, Patrick Modiano continue d'arpenter Paris, territoire d'une richesse historique et fictionnelle inépuisable.

« **Paris est la grande salle de lecture d'une bibliothèque que traverse la Seine.** » (Walter Benjamin, *Paysages urbains*).

Modiano, éternel « piéton de Paris », s'acharne à retrouver les pages arrachées de certains livres (honteux) de cette bibliothèque : le Vel d'Hiv', par exemple, détruit en 1959 et qui « disait » l'ignominie de la rafle de 13 152 juifs (« d'après la préfecture de police ») en juillet 1942. Son enquête pour retrouver les traces d'une adolescente juive disparue au cours de l'hiver 42-43 l'amènent à croiser, dans le XII^e arrondissement où la jeune fille fut pensionnaire, le **Paris réel et inventé** de Victor Hugo. La même enquête le conduit dans le quartier de la Porte de Clignancourt, au mois de mai 1996, « devant l'immeuble du 41 boulevard Ornano, l'adresse indiquée dans l'avis de recherche de Dora Bruder », où il se souvient être venu là, au cinéma, dans les années soixante :

« J'ai appris plus tard que l'Ornano 43 était un très ancien cinéma. On l'avait reconstruit au cours des années trente, en lui donnant une allure de paquebot. Je suis retourné dans ces parages au mois de mai 1996. Un magasin a remplacé le cinéma. » (*Dora Bruder*, 1997)

- Souvenir historique, souvenir littéraire et souvenir personnel se confondent :

« D’hier à aujourd’hui. Avec le recul des années, les perspectives se brouillent pour moi, les hivers se mêlent l’un à l’autre. Celui de 1965 et celui de 1942. »

Peu importe que Dora Bruder ait réellement existé, « un écho de sa présence » est toujours sensible « dans certains quartiers » de Paris, grâce à une fiction romanesque qui nous amène à fondre en une seule métaphore les différentes images d’une ville aussi intimement liée au livre :

« Chacun sait bien de toute façon, que **Paris n’est qu’une fiction, décor et moteur de fiction, self-service du mensonge en noir et blanc**. Les passants tout autour de vous sont autant de talentueux figurants, indiscutablement leur présence crève l’écran. Même les jours d’amertume, c’est volontiers que vous traversez la ville sans fin, héros de votre propre aventure, personnage principal traînant sous les sunlights. » (Jean Echenoz, *Le Sens du portail*, préface à *Articles de Paris*, Pierre Marcelle, Le Dilettante, 1989)

Il suffit de remplacer Paris, par Londres, Berlin, New York ou Shanghai, la métaphore conserve sa pertinence.

Bibliographie sélective

- Titres des romans cités et nom des villes qui y figurent (par ordre d’apparition) :
 - *Manhattan Transfer*, John Dos Passos, 1925 et 1928 pour la traduction française : **New York**
 - *Berlin Alexanderplatz*, Alfred Döblin, 1929 : **Berlin**
 - *Pétersbourg*, André Biély, 1912 et 1922 pour la traduction française : **Saint-Pétersbourg**
 - *L’Agent secret*, Josef Conrad, 1907 : **Londres**
 - *L’Amérique*, Franz Kafka, 1912 : **New York**
 - *Voyage au bout de la nuit*, L.-F. Céline, 1932 : **New York**
 - *L’Éducation sentimentale*, Gustave Flaubert, 1845 et 1869 : **Paris**
 - *Au bonheur des dames*, Émile Zola, 1833 : **Paris**
 - *Les grandes blondes*, Jean Echenoz, 1995 : **Paris**
 - *Anna Karénine*, Léon Tolstoï, 1873-1877 : **Moscou**
 - *La Nuit du Renard*, Mary Higgins Clark, 1979, [C&C n°1](#) : **New York**
 - *Les Misérables*, Victor Hugo, 1862 : **Paris**
 - *Les Nuits de Paris*, Rétif de la Bretonne, 1788-1794 : **Paris**
 - *Thérèse Raquin*, Émile Zola, 1867, [C&C n°41](#) : **Paris**
 - *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran*, É.-E.Schmitt, [C&C n°57](#) : **Paris**
 - *Crime et Châtiment*, Dostoïevski, 1867 : **Saint-Pétersbourg**
 - *La Perspective Nevski*, Gogol, 1835, [C&C n°9](#) : **Saint-Pétersbourg**

- *La Fille aux yeux d'or*, Balzac, 1834 : **Paris**
- *Le Paysan perversi*, Rétif de la Bretonne, 1775 : **Paris**
- *La Paysanne perversie*, Rétif de la Bretonne, 1784 : **Paris**
- *La Vie de Marianne*, Marivaux, 1731-1741 : **Paris**
- *Carnets du sous-sol*, Dostoïevski, 1864, [C&C n°92](#) : **Saint-Pétersbourg**
- *Pantagruel*, Rabelais, 1532 : **Paris**
- *Le Père Goriot*, Balzac, 1835 : **Paris**
- *Notre-Dame de Paris*, Victor Hugo, 1831 : **Paris**
- *Le Ventre de Paris*, Émile Zola, 1873 : **Paris**
- *La Curée*, Émile Zola, 1872 : **Paris**
- *L'Assommoir*, Émile Zola, 1877 : **Paris**
- *Les Villes invisibles*, Italo Calvino, 1972
- *La Vie mode d'emploi*, Georges Perec, 1978 : **Paris**
- *Manon Lescaut*, Abbé Prévost, 1734 : **Paris**
- *Le Paysan de Paris*, Aragon, 1926 : **Paris**
- *Dora Bruder*, Patrick Modiano, 1997 : **Paris**

• Historiens et philosophes cités :

- *Le Tableau de Paris*, L.-S. Mercier, 1781 : **Paris**
- *Essais*, III, 9 « De la vanité », Montaigne, 1588 : **Paris**
- *Paysages urbains*, Walter Benjamin : **Paris**

• Autres titres de la collection « Classiques & Contemporains » proposant des images de la ville :

- *Les Secrets de la princesse de Cadignan*, Balzac, [C&C n° 33](#) : **Paris** (Restauration)
- *Le Cas étrange du Dr Jekyll et de M. Hyde*, Stevenson, [C&C n°27](#) : **Londres** (époque victorienne)
- *Le Sabotage amoureux*, Amélie Nothomb, [C&C n°16](#) : **Pékin** (« bande des quatre »)
- *Pars vite et reviens tard*, Fred Vargas, [C&C n°76](#) : **Paris**
- *L'Homme aux cercles bleus*, Fred Vargas, [C&C n°78](#) : **Paris**
- *Debout les morts*, Fred Vargas, [C&C n°82](#) : **Paris**

Lien

www.site-magister.com

Pour l'entrée : « lexique des genres littéraires » et « le roman et ses personnages ».