

La ville comme arrière-texte : de Hugo à Aragon

(Nathalie Roelens)

« A vol d'oiseau » vs « paysage vertical » ou « ville couchée »

C'est un arrière-texte à la fois manifeste et latent qui émerge des textes que nous nous proposons d'étudier ici, en l'occurrence la ville de Paris.

Victor Hugo ajoute des chapitres à la version définitive de son *Notre-Dame de Paris* de 1831 sans les intégrer dans l'organicité de l'intrigue, laissant les sutures visibles entre le narratif et le descriptif. Or, cela signifie-t-il que le romancier ait mal fait son travail, que la visée littéraire de son œuvre ait dû rivaliser avec la visée historique sans arriver à une symbiose? Dans la « Note ajoutée à l'édition définitive » du 20 octobre 1832 Hugo s'avoue conscient que « la greffe ou la soudure prennent mal sur des œuvres de cette nature, qui doivent jaillir d'un seul jet et rester telles quelles.»¹ Aussi fait-il passer les chapitres ajoutés pour des chapitres égarés chez l'éditeur et retrouvés en 1832. Mais le fait qu'il les présente comme « des chapitres d'art et d'histoire qui n'entamaient en rien le fond du drame et du roman »² dénonce l'artifice de son raisonnement qui prétend leur présence désormais incontournable. Il avoue certes que ces chapitres s'adressent à d'autres lecteurs que l'intrigue, à ceux « qui n'ont pas trouvé inutile d'étudier la pensée d'esthétique et de philosophie cachée dans ce livre, qui ont bien voulu, en lisant *Notre-Dame de Paris*, se plaire à démêler sous le roman autre chose que le roman »³, qui recherchent davantage l'*arrière-texte* que le *texte*, pourrait-on dire.

L'aveu majeur viendra un paragraphe plus loin : ces chapitres soi-disant négligeables en 1831, dès lors qu'ils traitent de la décadence, voire de la mort de l'architecture, deviennent maintenant « un des buts principaux de ce livre », « un des buts principaux de sa vie »⁴. Comme si, plus le temps avance, plus l'urgence vitale de retrouver l'*arrière-texte* se faisait jour, plus les chapitres historiques gagnaient en importance.

[L'auteur de *Notre-Dame de Paris*] a déjà plaidé dans plus d'une occasion la cause de notre vieille architecture, il a déjà dénoncé à haute voix bien des profanations, bien des démolitions, bien des impiétés. Il ne se lassera pas. Il s'est engagé à revenir souvent sur ce sujet, il y reviendra. Il sera aussi infatigable à défendre nos édifices historiques que nos iconoclastes d'écoles et d'académies sont acharnés à les attaquer.⁵

De ces corps étrangers, qui ne s'avèrent nullement secondaires par rapport à la diégèse, c'est « Paris à vol d'oiseau » qui l'emporte, à tel point que l'ascension des clochers, ne serait de la part de Victor Hugo qu'un *pré-texte* pour nous décrire « la vue de Paris qu'on découvrait alors du haut de ses tours »⁶, sa topographie, son architecture, son urbanisme, pour nous inviter à réactiver sous sa houlette cet arrière-texte véhiculant toute sa nostalgie médiévale et son fantasme gothique. Malgré les parcours multiples et les courses-poursuites de Gringoire, d'Esméralda et de Frollo dans le dédale des ruelles parisiennes, la ville reste une ville vue *en surplomb*, perçue par un regard omniscient mais aussi politique, revendicateur, militant. Le chapitre en question, achevé après la rédaction du roman, en mars 1831, peut alors être considéré comme un énorme lapsus d'un Victor Hugo que la Restauration a fait

¹ Victor Hugo, « Note ajoutée à la huitième édition », in *Notre-Dame de Paris. 1482*, Paris, Gallimard, 1975 « Pléiade », p.5.

² *Ibid.*, p. 6.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p.7.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p.114.

libéral, un retour du refoulé dans la texture du roman lui-même, un « supplément » au sens de Derrida (à la fois accessoire et nécessaire), un arrière-texte qui trouve le texte, qui interrompt la diégèse pour prendre la parole, un peu, beaucoup, passionnément.

Aragon dans *Le Paysan de Paris* (1926), en revanche, arpente la ville, et en particulier le Passage de l'Opéra et le parc des Buttes-Chaumont, y déambule au gré d'un itinéraire aléatoire jusqu'à s'y égarer. Il n'appréhende pas la ville en plongée, tel un panorama – et rappelons que lexème « panorama » vient du grec *παν*, tout et *ὄπαυα*, spectacle, proche donc du *pan-optique* de Bentham revisité par Michel Foucault –, mais frontalement, tel un « paysage vertical », selon l'expression de Lévi-Strauss qui évoque des paysages en haute montagne ou dans la forêt tropicale qui interdisent toute vue panoramique et invitent à un dialogue où l'on doit « y mettre du sien ».⁷ Chez Aragon cela se traduit par la présence de façades, de devantures, de placards, d'affiches, d'enseignes, de mannequins que sa vue croise lors de sa flânerie, et dont le texte porte typographiquement la trace, selon une esthétique du collage qui intègre l'arrière-texte dans le texte sous forme de *ready-made*. Ce sont ceux-ci qui suscitent des visions, des sortilèges, des « rêveries dangereuses »⁸, qui induisent une « métaphysique des lieux »⁹ les « tentations de l'inconnu »¹⁰ ou tout simplement l'« émerveillement »¹¹. C'est un Paris labyrinthique et initiatique peuplé de « sphinx méconnus »¹² qu'Aragon arpente, un Paris qui lui ouvre « la porte du mystère »¹³. Le Passage de l'Opéra lui prodigue pour un moment encore – car le boulevard Haussmann, « ce grand rongeur »¹⁴ le menace – « la lumière moderne de l'insolite »¹⁵ :

Elle règne bizarrement dans ces sortes de galeries couvertes qui sont nombreuses à Paris aux alentours des grands boulevards et que l'on nomme d'une façon troublante *des passages*, comme si dans ces couloirs dérobés au jour, il n'était permis à personne de s'arrêter plus d'un instant. Lueur glauque, en quelque manière abyssale, qui tient de la clarté soudaine sous une jupe qu'on relève d'une jambe qui se découvre. Le grand instinct américain, importé dans la capitale par un préfet du second Empire, qui tend à recouper au cordeau le plan de Paris, va bientôt rendre impossible le maintien de ces aquariums humains déjà morts à leur vie primitive, et qui méritent pourtant d'être regardés comme recueilleurs de plusieurs mythes modernes, car c'est aujourd'hui seulement que la pioche les menace, qu'ils sont effectivement devenus les sanctuaires d'un culte de l'éphémère, qu'il sont devenus le paysage fantomatique des plaisirs et des professions maudites, incompréhensibles hier et que demain ne connaîtra jamais.¹⁶

Ce présent, qu'Hugo renie en faveur d'un passé mythique ou d'un futur prophétique, qu'Aragon le chérit et l'exalte en s'imbibant de celui-ci, en établissant son aspect éphémère comme une valeur sacrée.¹⁷ Certes, la même isotopie des ravages de l'urbanisme sur le corps de la ville imprègne le texte. Mais ce n'est pas la pierre qui est vouée à la mutilation, c'est « la rêverie et la langueur » qui risquent de disparaître, voire les « modes de la flânerie et de la prostitution ».¹⁸

⁷ Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Paris, Plon 1955, p.392.

⁸ Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, 1926, renouvelé en 1953, p.67.

⁹ *Ibid.*, p.19.

¹⁰ *Ibid.*, p.65

¹¹ *Ibid.*, p.20.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*, p.21.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Hubert Juin se demandait au sujet du *Voyeur* de Robbe-Grillet en 1955 : « Qu'est-ce qu'un monde où la 'présence' prédomine ? L'univers décrit par Robbe-Grillet est enfin dépouillé de tous les arrière-mondes – précise-t-il – : il n'existe pas pour ceci ni pour cela, il n'existe pas pour rien, ni pour tout, ni pour le salut, ni pour le néant : il est. » (dans *Esprit*, 1955, in *Dossier de presse sur 'Le Voyeur'*, www.leseditionsdematin.com)

¹⁸ *Ibid.*, p.22.

Aragon convie le lecteur à explorer les lieux avec lui, guidé par une attention flottante qui, s'arrêtant à ce que croise son regard au hasard, s'aiguise aussitôt. Ainsi dans la galerie du Thermomètre est-il interpellé par un étrange bâtiment, maison de passe au premier étage, hôtel garni au second. En suivant la disposition des espaces, l'imagination vagabonde à son tour sollicitée par le charme interlope de ce dernier. Des micro-intrigues surgissent au gré de la description, l'arrière-texte et le texte évoluent en concomitance et non l'un sur l'anéantissement de l'autre : un double système d'escaliers, une porte dont l'usage est incertain, laisse à qui les contemple « un doute qui ne va pas sans enivrement. On cherche la signification de cette porte [...] ».¹⁹ Plus le lieu est équivoque, plus il est fécond en anecdotes, plus il stimule l'affabulation. La loge vitrée du concierge du passage enferme deux petits vieillards astreints à ce « lieu absurde »²⁰. Il n'empêche qu'Aragon leur prête « ces magnifiques dérèglements de l'imagination qu'on ne prête guère qu'aux poètes. A voir s'entrecroiser au-delà de leur vitre les pas du mystère et du putanisme, que vont-ils chercher au fond de leur esprit, ces sédentaires mordus par l'âge et l'oisiveté du cœur ? »²¹

Gilles Deleuze, dans *L'image-mouvement* remarque la même évolution d'une ville vue d'en haut à une ville « horizontale ou à hauteur d'homme »²² dans le passage du cinéma hollywoodien, d'action, à un cinéma d'avant-garde (néo-réaliste ou appartenant à la nouvelle vague). Ce qui, pour Deleuze, a remplacé l'action ou la situation sensori-motrice, c'est la promenade, la balade urbaine. Il ajoute que celle-ci se fait « dans un espace quelconque, [...] tissu dédifférencié de la ville, par opposition à l'action qui se déroulait le plus souvent dans les espaces-temps qualifiés de l'ancien réalisme. »²³ L'apprehension de la ville par Aragon relève encore de ce que Michel de Certeau qualifie de « pratiques d'espaces » et qu'il décline en « énonciations piétonnières » ou « rhétorique cheminatoire » dans *L'invention du quotidien*²⁴. Déjà chez Proust la description se résorbait en narration, comme le disait si bien Genette. Or, Aragon mais aussi Breton dans *Nadja* et dans *L'Amour fou* utilisent, pour leur part, l'arrière-texte urbanistique, certains quartiers de Paris, souvent « quelconques », pour y puiser des épiphanies inexistantes avant le parcours lui-même. La pratique de l'espace en littérature serait alors inversement proportionnelle à sa vertu documentaire.

Le surplomb vs la connaissance rapprochée

Une autre différence s'impose. Les deux auteurs que nous abordons ici, Hugo et Aragon, imaginent la ville selon une perspective soit trop éloignée, soit trop proche.

Hugo évolue dans une épistémologie de la vérité – « Revenons à la véritable grand'salle du véritable vieux Palais »²⁵ – clame-t-il au lecteur trop ancré dans un 19^{ème} siècle refait, replâtré, tandis qu'Aragon anticipe sur *l'ère du soupçon*, sur la conscience de la duperie d'une littérature qui aurait la prétention de dire le réel.

La vue surplombante sert à Hugo de caution pour une vision fiable relayée par un discours véridictoire selon un postulat idéaliste qui pose l'équivalence entre voir-savoir-vérité. Il saisit d'un seul coup d'œil – impossible, comme nous le verrons – la *Gestalt* de la ville comme un tout supérieur à la somme de ses parties. La définition du mot « ville » implique en effet un tout organique, une unité urbaine :

¹⁹ *Ibid.*, p.25.

²⁰ *Ibid.*, p.27.

²¹ *Ibid.*, p.28.

²² Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983, p.279.

²³ *Ibid.*, p.280.

²⁴ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, t.1. (1980), Paris, Gallimard, 1990, nouvelle édition, p.148 sqq.

²⁵ Victor Hugo, « Pléiade », p.119.

Vus à vol d'oiseau, ces trois bourgs, la Cité, l'Université, la Ville, présentaient chacun à l'œil un tricot inextricable de rues bizarrement brouillées. Cependant, au premier aspect, on reconnaissait que ces trois fragments de cité formaient un seul corps. On voyait tout de suite deux longues rues parallèles sans rupture, sans perturbation, presque en ligne droite, qui traversaient à la fois les trois villes d'un bout à l'autre, du midi au nord, perpendiculairement à la Seine, les liaient, les mêlaient, infusaient, versaient, transvasaient sans relâche le peuple de l'une dans les murs de l'autre, et des trois n'en faisaient qu'une.²⁶

Or, on sait que ces artères ne sont pas visibles depuis les tours, que Hugo en Yann Arthus-Bertrand avant la lettre – ce dernier se déplaçant toutefois en hélicoptère – se dote d'une vision démiurgique, utopique, « voit Paris du ciel », tandis qu'en réalité, comme nous le verrons, il ne faisait que décrire un artefact : le plan dit de la Tapisserie de 1540 dont une copie se trouvait à l'Arsenal et une gravure dans un ouvrage de Mauperché.

Michel de Certeau conçoit toute ville perçue en survol, que ce soit dans la cartographie emblématique ou allégorique ancienne, qui transformait le spectateur en œil céleste, ou telle qu'elle lui apparut depuis le sommet du World Trade Center, comme un simulacre, une fiction, un tableau théorique :

L'œil totalisant imaginé par les peintres d'antan survit dans nos réalisations. La même pulsion scopique hante les usagers des productions architecturales en matérialisant aujourd'hui l'utopie qui hier n'était que peinte. La tour de 420 mètres qui sert de proue à Manhattan continue à construire la fiction qui crée des lecteurs, qui mue en lisibilité la complexité de la ville et fige en un texte transparent son opaque mobilité.²⁷

Mais le plus remarquable est que cette « ville-panorama », « simulacre 'théorique' (c'est-à-dire visuel) », « en somme un tableau »²⁸ a pour condition de possibilité « un oubli et une méconnaissance des pratiques. Le dieu voyeur que crée cette fiction [...] doit s'excepter de l'obscur entrelacs des conduites journalières et s'en faire l'étranger. »²⁹

Que toute vue surplombante, sous ses apparences de maîtrise cartésienne, soit sujette à caution, un exemple pictural nous le confirme. *Central Park* du peintre Cobra Pierre Alechinsky³⁰ est un tableau qui serait né de la phrase entendue par tout étranger débarquant à New York : « Don't cross Central Park by night ! » Le titre de l'œuvre annonce la représentation d'un parc tandis que la morphologie des chemins et des étangs nous dévoile une tête de serpent à lunettes ou encore la signature figurative du nom *CoBrA*, l'acronyme Copenhague, Bruxelles, Amsterdam. *Central Park* véhicule évidemment à la fois la tête de cobra, l'allusion au groupe et, de surcroît, un plan aérien de Central Park. Dans ces conditions, le titre *Central Park* n'est là que pour provoquer le sens, creuser la distance entre signifiant et signifié. De même, la fougue métaphorique hugolienne entraîne constamment son discours véridictoire vers des trompe-l'œil imagés : « Au centre de l'Île de la Cité, ressemblant par sa forme à une énorme tortue et faisant sortir ses ponts écaillés de tuile comme des pattes, de dessous sa grise carapace de toits. »³¹

La ville en surplomb qu'Hugo nous présente relève dès lors d'un simulacre puisque la vue aérienne n'existe pas encore faute de prothèses techniques, la première photo aérienne due à Félix Nadar datant de 1858. Gagnant en fiabilité, la photographie aérienne implique toutefois l'inévitable stylisation des lieux. Hugo se joue d'ailleurs de cette dérive diagrammatique d'un Paris vu d'un ballon, d'une ville-damier, qui n'a plus aucune physionomie générale, dont les monuments modernes sont des « gâteau de Savoie » (la

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Michel de Certeau, *op.cit.*, p.141.

²⁸ *Ibid.*, p.142.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Pierre Alechinsky, *Central Park*, 1965, 162 x 193 cm, coll. privée.

³¹ Victor Hugo, « Pléiade », p. 132.

Sainte-Geneviève de Soufflot), des « grosses clarinettes » (les tours de Saint-Sulpice) ou un hybride entre l'art grec, romain et renaissant (la Bourse) :

Ce sont là sans aucun doute de très superbes monuments. Joignons-y force belles rues, amusantes et variées comme la rue de Rivoli, et je ne désespère pas que Paris vu à vol de ballon ne présente un jour aux yeux cette richesse de lignes, cette opulence de détails, cette diversité d'aspects, ce je ne sais quoi de grandiose dans le simple et d'inattendu dans le beau qui caractérise un damier.³²

Quand bien même la vision hugolienne de Paris serait calquée sur un plan et non sur une vision réelle, il faut se rendre à l'évidence que la cartographie demeure elle aussi une fiction car elle confond l'ontologique (ce que l'on sait) et l'optique (ce que l'on voit).

Aragon, en revanche, s'adonnant aux détails microscopiques, perd la vue d'ensemble, binoculaire : « le moindre objet que j'aperçois m'apparaît de proportions gigantesques, une carafe ou un encier me rappellent Notre-Dame et la Morgue »³³. Il faut invoquer ici l'*Essai sur la connaissance approchée* (1927) de Gaston Bachelard, rédigé environ à la même époque que le récit d'Aragon, qui étudie le processus d'affinement de la connaissance scientifique et aboutit à une philosophie de l'inexact : plus on s'approche d'un donné, plus on se heurte à sa vocation chaotique. Le trop éloigné ne permet pas une bonne interprétation, mais le trop proche non plus. Le degré de précision, confronté au contingent et à l'indivisible, atteint nécessairement une limite ainsi que dans les sciences mathématiques qui, soumises à ce même fractionnement épistémologique et ontologique, se heurtent à l'approximation infinie.

Dans les deux cas c'est l'imaginaire d'une ville qui émerge, l'imaginaire qui dépasse l'image, l'imaginaire vif, mobile, fécond et déformant, qui maintient l'imagination bâinte : « une prodigalité d'images aberrantes, une explosion d'images. »³⁴ Aragon attribue d'ailleurs cette vertu de l'imagination au surréalisme : « Le vice appelé *Surréalisme* est l'emploi déréglé et passionnel du stupéfiant *image*, ou plutôt de la provocation sans contrôle de l'image pour elle-même et pour ce qu'elle entraîne dans le domaine de la représentation de perturbations imprévisibles et de métamorphoses : car chaque image à chaque coup vous force à réviser tout l'Univers. Et il y a pour chaque homme une image à trouver qui anéantit tout l'Univers. »³⁵ Tout le roman d'Aragon est ainsi attiré vers cette resémantisation des lieux, vers cette force infinie de l'irréel.

Argumentation vs séduction

On l'a vu. La ville chez Hugo devient protagoniste d'un texte parallèle, d'un arrière-texte qui rivalise sans cesse avec le texte pour passer à l'avant-plan. C'est une rhétorique persuasive que Victor Hugo adopte pour transmettre, voire imposer sa nostalgie du gothique au lecteur. La cathédrale est perçue comme un être en chair et en os qui est malmené par le temps, mutilé par les hommes et que le narrateur doit sauver, soigner, protéger avec l'assistance du lecteur. L'isotropie médicale³⁶ et belliqueuse est la plus fournie. La ville gothique est *blessée* (*amputer, la plaie, emplâtre, lésions, entamer, blessure, lèpre*) et *agressée par des ennemis* (*se ruer, déchirer, crever, briser, arracher, attaquer, tuer, dévorer, jeter bas, renverser, balayer brutallement, vandales, barbares*). Les deux champs métaphoriques vont se fondre en un seul, celui de la *torture* qui contribuera à personnifier encore davantage la cathédrale, et imputera une responsabilité accrue à l'homme, l'architecte :

³² *Ibid.*, pp. 135-136.

³³ Louis Aragon, *op.cit.*, p.42.

³⁴ Gaston Bachelard, *L'Air et les songes* (1943), Paris, Corti, pp. 7-8.

³⁵ Louis Aragon, *op.cit.*, p.82.

³⁶ Hugo a fait des émules : Eric Hazan, dans *L'invention de Paris*, ponctue son texte des mêmes métaphores : *tumeurs, métastases, cicatrices*, etc., Paris, Seuil, 2002 « Points », pp.144-145.

Ainsi, pour résumer les points que nous venons d'indiquer, trois sortes de ravages défigurent aujourd'hui l'architecture gothique. Rides et verrues à l'épiderme, c'est l'œuvre du temps ; voies de fait, brutalités, contusions, fractures, c'est l'œuvre des révolutions depuis Luther jusqu'à Mirabeau. Mutilations, amputations, dislocations de la membrure, *restaurations*, c'est le travail grec, romain et barbare des professeurs selon Vitruve et Vignole.³⁷

Encore une fois, les chapitres « Notre-Dame » et « Paris à vol d'oiseau », qui se présentent comme des chapitres purement digressifs, s'avèrent essentiels à cette narration seconde, à ce récit de sauvetage d'une ville menacée. Les métaphores dont Hugo parsème son texte deviennent alors les armes d'un combat qui veut incorporer le lectorat dans sa ferveur, mais sont aussi la trace clinique d'une obsession. Aussi convie-t-il le destinataire à un exercice de reconstitution mentale, lui fournit-il les éléments pour remeubler un monde disparu, pour parler avec Umberto Eco, afin de retrouver l'intégrité initiale et gothique qu'une fatalité de l'Histoire a impitoyablement mutilée, démolie, défigurée. Le tout est sous-tendu par un discours de plus en plus injonctif. Entre le premier chapitre « La grand'salle » et « Paris à vol d'oiseau », on passe d'une invitation et d'une hypotypose – « Si le lecteur y consent, nous essaierons de retrouver par la pensée l'impression qu'il eût éprouvée avec nous en franchissant le seuil de cette grand'salle au milieu de cette cohue en surcot, en hoqueton et en cotte-hardie »³⁸ – à une intimation : « refaites le Paris du quinzième siècle, reconstruisez-le dans votre pensée [...] reprenez cette noire silhouette, ravivez d'ombre les mille angles aigus des flèches et des pignons, et faites-la saillir, plus dentelée qu'une mâchoire de requin, sur le ciel de cuivre du couchant. –Et puis, comparez. »³⁹ L'argumentation se poursuit à coup de conjectures : si Ravaillac n'avait pas assassiné Henri IV, il n'y aurait pas eu de pièces de son procès déposées au greffe du Palais de Justice à faire disparaître, « par conséquent enfin, point d'incendie de 1618 »⁴⁰, de flatteries – « Maintenant que, ceux de nos lecteurs qui ont la puissance de généraliser une image et une idée, [...] nous permettent de leur demander s'ils se figurent bien nettement le spectacle qu'offrait, au moment où nous arrêtons leur attention, le vaste parallélogramme de la grand'salle du Palais »⁴¹ – et de complicité : « Les personnes qui, comme nous, ne passent jamais sur la place de Grève sans donner un regard de pitié et de sympathie à cette pauvre tourelle étranglée entre deux masures du temps de Louis XV, peuvent reconstruire aisément dans leur pensée l'ensemble d'édifices auquel elle appartenait, et y retrouver entière la vieille place gothique du quinzième siècle. »⁴²

Hugo voudrait gratter le palimpseste plein de « verrues » et de « *fungus* »⁴³ pour retrouver le parchemin initial, ressusciter l'arrière-texte de pierre derrière le texte en papier qui l'a tué. Dans le chapitre « Ceci tuera cela », d'une étonnante modernité médiologique, le regret du médium précédent, à savoir l'architecture, commence cependant à céder le pas à une admiration des possibilités de l'écrit. Est-ce une façon pour Hugo de se rassurer que son art puisse servir à quelque chose et ait cette faculté d'évoquer et même de subsumer les autres média ? Il est en tout cas remarquable que Hugo fasse se terminer l'ère du livre de pierre à nouveau par le gothique (« le clocher », « Strasbourg »⁴⁴), comme si l'imprimerie avait aussitôt pris le relais et que les courants architectoniques suivants n'étaient que la décadence

³⁷ Victor Hugo, « Pléiade », p.110.

³⁸ *Ibid.*, p.11.

³⁹ *Ibid.*, p.136.

⁴⁰ *Ibid.*, p.13.

⁴¹ *Ibid.*, p.42.

⁴² *Ibid.*, p.60.

⁴³ *Ibid.*, p.185.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 187.

d'un art déjà éteint. Le discours est ici de plus bel rhétorique, didactique, farci d'*ainsi* : « Ainsi, pour résumer ce que nous avons dit jusqu'ici, [...] »⁴⁵

Dans *Le Paysan de Paris*, c'est le pouvoir d'envoûtement des lieux qu'Aragon veut transmettre au lecteur. À la rhétorique argumentative, « au règne de l'*ainsi* »⁴⁶ que le texte décline comme faussement pacificateur et rassurant, se substitue une stratégie de séduction qui s'appuie sur une esthétique poétique synesthésique, sur des phrases en volutes parfois baroques. L'auteur fait part de ses propres émois, du frisson ressenti devant le merveilleux quotidien. L'effusion lyrique jaillit par exemple de la nuit, thème romantique qui engendre une séquence proprement surréaliste :

Le sang de la nuit moderne est une lumière chantante. Des tatouages, elle porte des tatouages mobiles sur son sein, la nuit. Elle a des bigoudis d'étincelles, et là où les fumées finissent de mourir, des hommes sont montés sur des astres glissants. La nuit a des sifflets et des lacs de lueurs.⁴⁷

Comme le souligne Michel Meyer, le texte obéit ici à une logique interne sous-tendue par des associations phoniques : « Les répétitions, celle du mot ‘tatouages’, donnent au texte le souffle d'une litanie. »⁴⁸ Il remarque aussi que la métaphore capillaire, centrale dans le livre, s'élève en un hymne à la blondeur. En effet, les phrases contiennent des alexandrins comme : « J'ai mordu tout un an des cheveux de fougères »⁴⁹, anticipant les yeux de fougère de Nadja, ou reposent sur des anaphores incantatoires : « J'ai connu des cheveux de résine, des cheveux de topaze, des cheveux d'hystérie. Blond comme l'hystérie, blond comme le ciel, blond comme la fatigue, blond comme le baiser. »⁵⁰ La répétition devient ici incantation, à la chevelure et à la blondeur. Meyer qualifie le texte d'Aragon d'hystérique selon la définition que celui-ci donne lui-même de cette affection : « Cet acte mental est fondé sur le besoin d'une séduction réciproque. »⁵¹

Après les variations sur la nuit et la blondeur, le troisième grand passage lyrique célèbre la femme, la promeneuse. Ce qui importe davantage pour notre propos est que ces passages lyriques jaillissent pour ainsi dire de la description « hyperréaliste », en l'occurrence la colonne qui décore le rond-point du parc des Buttes-Chaumont. Le texte devient véritable prière :

Femme tu prends pourtant la place de toute forme. A peine j'oubliais un peu cet abandon, et jusqu'aux nonchalances noires que tu aimes, que te voici encore, et tout meurt à tes pas. A tes pas sur le ciel une ombre m'enveloppe. A tes pas vers la nuit je perds éperdument le souvenir du jour. Charmante substituée, tu es le résumé d'un monde merveilleux, du monde naturel, et c'est toi qui renais quand je ferme les yeux. Tu es le mur et sa trouée. Tu es l'horizon et la présence.⁵²

Aragon se laisse aller aux allitérations en même temps que sa flânerie, son errance dans les lieux « quelconques » ou « absurdes » parisiens devient également. Aussi l'écriture divague-t-elle pour nous entraîner dans ce divin et délectable fourvoiement :

La femme est dans le feu, dans le fort, dans le faible, la femme est le fond des flots, dans la fuite des feuilles, dans la feinte solaire où comme un voyageur sans guide et sans cheval j'égare ma fatigue en une féerie sans fin. Pâle pays de neige et d'ombre, je ne sortirai plus de tes divins méandres.⁵³

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Louis Aragon, *op.cit.*, pp.184-185.

⁴⁷ *Ibid.*, p.173.

⁴⁸ Michel Meyer commente *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, 2001, p.35.

⁴⁹ Louis Aragon, *op. cit.*, p.51.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*, p. 207.

⁵³ *Ibid.*, p.209.

Arrière-texte vs géno-texte

Une dernière différence s'impose dès lors : la ville comme arrière-texte chez Hugo, même si elle est par moments fantasmatique, demeure un texte sous-jacent, plat, antérieur au récit, déjà nourri de descriptions historiques, de documents cartographiques, un décor sur lequel tranche le texte. Dans *Le Paysan de Paris*, par contre, la notion d'arrière-texte s'avère en dernier ressort insuffisante, car la ville n'existe qu'au gré de la traversée de l'espace. L'imaginaire de Paris n'est plus une vérité à dévoiler en levant des enveloppes, des pellicules, qui pourraient nous le cacher, mais un imaginaire en train de se construire, de germer. Aussi aimeraisons-nous revisiter la notion de *géno-texte* de Julia Kristeva comme plus adéquate que l'arrière-texte, moins statique. Le géno-texte, avec son idée de germination permet de mieux comprendre en l'occurrence ce qu'Aragon a fait avec tout ce matériel dont il disposait, quelle *formule* il en a tirée.

L'arrière-texte de *Notre-Dame de Paris*

Hugo avoue ses sources : *Le Théâtre des Antiquités de Paris* de du Breul (1612) ou *L'Histoire et recherches des antiquités de la Ville de Paris* de Sauval (1724). La lecture hâtive de celles-ci explique sans doute les anachronismes comme lorsqu'il juge admirable en 1482 le clocher de Saint-Jacques de la Boucherie, qui ne fut terminé qu'en 1522. Mais il y a des lapsus plus voyants qui semblent dus à une autre source d'inspiration : le plan de Paris, dit de la Tapisserie repris dans *L'Atlas des plans de Paris*, sous forme de gravure exécutée par Gagnières en 1690 (58 x 45,5 cm) (**fig.1**). On peut avancer que c'est ce plan, et non la ville elle-même ou les du Breul ou Sauval, qui est sans doute l'arrière-texte majeur de *Notre-Dame de Paris*, un plan de 5 mètres sur 4 et demi, Nord-Sud et non pas Ouest-Est comme on aura coutume de les dessiner ensuite. Le dessin manuscrit de la main d'Hugo atteste d'ailleurs cette source. (**fig.2**)

Max Bach, dans son éclairant article « Le vieux Paris dans *Notre-Dame* : sources et ressources de Victor Hugo » insiste sur le fait qu'en 1828, à l'époque où il avait entrepris la composition de *Notre-Dame de Paris*, Hugo était un des visiteurs assidus de l'Arsenal, tant comme invité aux soirées de Charles Nodier, le bibliothécaire, que comme visiteurs des salles de travail. Et dans l'une de ces dernières, à l'arrière il est vrai, se trouvait relégué ce plan de Paris dessiné à vol d'oiseau, c'est-à-dire qu'il représente à la fois le tracé géométrique des rues et l'élévation en perspective des édifices.⁵⁴

Plus prégnant sans doute est le fait que : « En tête du plan, au-dessus des armoiries, se déroule une longue banderole flottante sur laquelle on lit, en majuscules romaines / CITE, VILLE ET UNIVERSITE DE PARIS. »⁵⁵ En effet, cette tripartition est non seulement l'armature du chapitre « Paris à vol d'oiseau » mais est évoquée dès l'incipit : « Il y a aujourd'hui trois cent quarante-huit ans six mois et dix-neuf jours que les parisiens s'éveillèrent au bruit de toutes les cloches sonnant à grande volée dans la triple enceinte de la Cité, de l'Université et de la Ville. » Un peu plus loin : « Enfin, il y a mai et feu de joie à la

⁵⁴ L'*Etude historique et topographique sur le Plan de Paris de 1540* par Alfred Franklin (1869) contient à son tour une « Notice historique » qui nous éclaire sur la tapisserie d'origine et apprend que « ce précieux document était bien connu des écrivains du dix-septième siècle ; Sauval, G.Bride, Félibien » (Paris, Auguste Aubry, 1869, p.1.) La Municipalité de Paris l'aurait utilisé comme tapis de pied, le 21 janvier 1782, lors du bal qui fut donné à l'hôtel de ville pour célébrer la naissance du Dauphin, ou tendu chaque année, le jour de la Fête-Dieu, devant la façade de la Ville. Il ne put résister à de si dures épreuves. En 1787, il était « dans le plus grand délabrement » (*Ibid.*, p.9) et on l'aurait ensuite, vu son état, jeté dans le ruisseau. La copie de Gagnières l'aurait alors remplacé.

⁵⁵ Max Bach, « Le vieux Paris dans *Notre-Dame* : sources et ressources de Victor Hugo », *PMLA*, vol.80, n°4, sep.1965, p.321.

Ville ; mystère, pape des fous et ambassadeurs flamands à la Cité ; et à l'Université, rien ! »⁵⁶ L'historien attribue ensuite l'importance accordée aux artères principales : La Grande Rue de la Harpe, la Grande Rue Saint-Jacques sur la rive gauche et les rues Saint-Martin et Saint-Denis dans la Ville à la largeur à la forme disproportionnée qui leur sont données sur le plan. Si le plan ne montre pas les blanchisseuses qui « criaient, parlaient, chantaient du matin au soir le long du bord »⁵⁷ il montre bel et bien « la Seine chargée de nombreux bateaux du Port-au-Foin au Fort l'Evêque. »⁵⁸

La conclusion de Bach est qu'on peut sans cesse s'en remettre au plan pour suivre « l'exhibition ostentatoire des connaissances archéologiques de Victor Hugo. »⁵⁹ En revanche les bêtues onomastiques attestent la gravure dans l'ouvrage de Mauperché, *Paris ancien* (1818) comme troisième source d'inspiration, plus maniable mais plus aléatoire : Rondelle pour Arondelle ; Bastonier pour Batouer, c'est-à-dire Battoir ; rue Neuve Notre-Dame pour rue Neuve Sainte-Geneviève tout simplement parce que « mais juste sous la banderole qui porte ce nom [rue Neuve], on lit Sainte Geneviève »⁶⁰. L'omission du célèbre moulin de la Gourdaine ou l'adjonction d'un arbre unique à l'extrémité du Terrain derrière la cathédrale corroborent ce calque.

Il importe de citer un autre arrière-texte, autographe cette fois : Victor Hugo a vingt-trois ans quand il écrit, en 1825, « Guerre aux démolisseurs ! », court article d'une grande virulence contre les atteintes portées aux édifices anciens. Véritable manifeste contre la « profanation »⁶¹ que représente à ses yeux l'urbanisation sans frein d'alors, et plaidoyer en faveur du patrimoine. Dans le deuxième « Guerre aux démolisseurs ! » rédigé immédiatement après *Notre-Dame de Paris*, en 1832, Hugo exhibe sa rage que l'écriture du roman n'a pas entièrement pu calmer. Il revient à son texte de 1825 en le nourrissant des amères leçons tirées des récents événements politiques avec encore plus véhémence. Il crache son fiel de plus bel en personnifiant non plus les édifices mais le vandalisme lui-même, devenue véritable allégorie d'une complicité royaliste, bourgeoise, que seule une loi pourrait enrayer :

A Paris, le vandalisme fleurit et prospère sous nos yeux. Le vandalisme est architecte. Le vandalisme se carre et se prélasser. Le vandalisme est fêté, applaudi, encouragé, admiré, caressé, protégé, consulté, subventionné, défrayé, naturalisé. Le vandalisme est entrepreneur de travaux pour le compte du gouvernement. Il s'est installé sournoisement dans le budget, et il le grignote à petit bruit, comme le rat son fromage. Et, certes, il gagne bien son argent. Tous les jours il démolit quelque chose du peu qui nous reste de cet admirable vieux Paris. [...] Le vandalisme a pour lui les bourgeois. Il est bien nourri, bien renté, bouffi d'orgueil, presque savant, très classique, bon logicien, fort théoricien, joyeux, puissant, affable au besoin, beau parleur, et content de lui.⁶²

Remarquons que la « profanation » a fait place à un vandalisme plus sécularisé depuis la Révolution de Juillet :

Au prétexte dévot a succédé le prétexte national, libéral, patriote, philosophe, voltairien, On ne restaure plus, on ne gâte plus, on n'enlaidit plus un monument, on le jette bas. Et l'on a de bonnes raisons pour cela. Une église, c'est le fanatisme ; un donjon, c'est la féodalité.⁶³

Le Paysan de Paris : du phéno-texte à l'hypertexte

⁵⁶ Victor Hugo, « Pléiade », p. 9 et 18.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 122.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 128.

⁵⁹ Max Bach, art. cit, p. 322.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 324.

⁶¹ Victor Hugo, « Guerre aux démolisseurs », 1825/1832, *Revue des Deux Mondes*, in *Notre-Dame de Paris*, Paris, Gallimard, 2002 « folio », p.648.

⁶² *Ibid.*, pp.655-657.

⁶³ *Ibid.*, p.658.

D'une vision surplombante, revendicatrice nous passons avec Aragon à une vision exploratoire, à une pratique de la ville. L'arrière-texte ne peut dès lors plus se distinguer du texte, le récit *est* la découverte même de certains parcours dans Paris. On pourrait même établir une passerelle entre Kristeva et de Certeau. Pour Kristeva, le texte est une « production signifiante »⁶⁴ qui s'exprime dans une « formule », un acte d'engendrement, de génération, de germination. Le géno-texte correspond à une énonciation non grammaticalisée, pas encore mise en formule. Elle est appelée à se structurer elle-même dans les différentes réalisations phénomotextuelles d'un même texte. Pour de Certeau la marche a, à son tour, une fonction « énonciative » : « c'est un procès d'*appropriation* du système topographique par le piéton (de même que le locuteur s'approprie et assume la langue) »⁶⁵ Tout comme le phénomotexte est un géno-texte « formulé », « le lieu de *débordement* de la germination »⁶⁶, un désir qui laisse place « à une nouvelle germination jusqu'à un nouveau débordement »⁶⁷, de même « l'espace est une lieu pratiqué »⁶⁸, car le geste cheminatoire non seulement actualise les possibilités de l'ordre spatial mais improvise, crée de l'équivoque dans les organisations panoptiques, transforme son ontologie en manières d'être et manières de faire, en singularités et en idiolectes, bref, en rêve :

le marcheur transforme en autre chose chaque signifiant spatial. Et si, d'un côté, il ne rend effectives que quelques-unes des possibilités fixées par l'ordre bâti (il va seulement ici, mais pas là), de l'autre, il accroît le nombre des possibles (par exemple, en créant des raccourcis ou des détours) et celui des interdits (par exemple, il s'interdit des chemins tenus pour licites ou obligatoires). Il sélectionne donc [...]

Il crée ainsi du discontinu, soit en opérant des tris dans les signifiants de la « langue » spatiale, soit en les décalant par l'usage qu'il en fait. Il voit certains lieux à l'inertie ou à l'évanouissement et, avec d'autres, il compose des « tournures » spatiales « rares », « accidentielles » ou illégitimes.⁶⁹

On le voit, la métaphorique de Kristeva demeure spatiale, comme si sa *sémanalyse* voulait ajouter un volume à une sémiotique trop statique et plane. Il s'agit d'ouvrir dans son dedans un nouveau dehors, un nouvel espace de *sites* retournables et combinatoires, l'espace de la *signification* qui est toujours en devenir :

A la *surface* de phénomotexte le géno-texte joint le *volume*. A la fonction *communicative* du phénomotexte le géno-texte oppose la *production de signification*. [...] la formule démythifie la valeur de l'objet en montrant ce que tout objet ayant Un Sens communicable oblitère : le processus de travail infini qui germe en lui. Or, si la germination chute, en un point, en formule, c'est pour éprouver de nouveau le vertige de l'infinité comblée, plurielle et débordante qu'il faudrait laisser couler avec l'encre sur le papier.⁷⁰

Or, si d'une part, *Le Paysan de Paris* nous fait troquer en amont l'arrière-texte contre un géno-texte plus dynamique, plus idoine à celui d'un « marcheur », d'un « piéton », l'aspect discontinu, fragmentaire, l'esthétique du collage, etc. nous amènent aussi à considérer en aval l'*hypertexte* comme un possible substitut du concept d'arrière-texte. D'autant plus que les théories sur l'hypertexte recourent également à des métaphores topologiques pour décrire cette nouvelle modalité de l'écriture : « parcours », « navigation », etc. Outre les traits qui distinguent le texte de l'hypertexte : linéarité *vs* arborescence, espacement, lisible-scriptible *vs*

⁶⁴ Julia Kristeva, *Sémiotikè, recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969 « Points », p. 218.

⁶⁵ Michel de Certeau, *op.cit.*, p.148.

⁶⁶ Julia Kristeva, *op.cit.*, p.225.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ Michel de Certeau, *op.cit.*, p.173.

⁶⁹ *Ibid.*, p.149.

⁷⁰ Julia Kristeva, *op.cit.*, pp. 224-226.

lisible-scriptible-visible, c'est surtout l'élément anachronique qui doit retenir des chercheurs intéressés par l'arrière-texte. Si l'intertextualité résonne toujours avec une diachronie antérieure dont elle serait l'héritière « l'hypertexte en revanche, s'inscrit dans une forme de temporalité différente : les propriétés dont il hérite sont celles de la session. En ce sens, rien n'empêche qu'il noue avec d'autres textes des relations implicites ou explicites alors même que ces textes n'ont pas encore été écrits ou sont en train de l'être. »⁷¹

Conclusion

Derrière le texte affiché se lisent toujours tous les textes possibles, qui sont à leur tour la concrétisation particulière d'une infinité d'autres textes. Il y aura cependant toujours un reste irréductible, le réel brut et mat : « Tu n'as pas dénombré les cailloux, les chaises abandonnées. Les traces de foudre sur les brins d'herbe. Les brins d'herbe. »⁷² La ville comme arrière-texte sera toujours en porte-à-faux, résistera toujours à toute écriture qu'elle soit textuelle, phénoménale, hypertextuelle. Que Proust nous serve d'épilogue. Toutes les illusions de Marcel sur Balbec, nourries par ses lectures, par le sacré de l'art, tombent lorsqu'il est confronté au trivial du réel, comme si le lieu ne pouvait jamais rivaliser avec ses mises en discours, et vice versa. C'est cet écart, cette inadéquation, cette déhiscence qui sans doute alimente et signe la longévité de la littérature et de l'imaginaire. La vierge du Porche de l'église persane, sublimée par l'imaginaire et par le désir, se voit soudain réduite, particularisée, par son environnement vulgaire, contingent :

[...] mon esprit qui avait dressé la Vierge du Porche hors des reproductions que j'en avais eues sous les yeux, inaccessibles aux vicissitudes qui pouvaient menacer celles-ci, intacte si on les détruisait, idéale, ayant une valeur universelle, s'étonnait de voir la statue qu'il avait mille fois sculptée, réduite maintenant à sa propre apparence de pierre, occupant par rapport à la portée de mon bras une place où elle avait pour rivales une affiche électorale et la pointe de ma canne, enchaînée à la Place, inséparable du débouché de la grand'rue, ne pouvant fuir les regards du Café et du bureau d'omnibus, recevant sur son visage la moitié du rayon, de soleil couchant – et bientôt, dans quelques heures, de la clarté du réverbère – dont le bureau du Comptoir d'Escompte recevait l'autre moitié, gagnée en même temps que cette Succursale d'un Etablissement de crédit, par le relent des cuisines du pâtissier, soumise à la tyrannie du Particulier. [...] j'essayais de me consoler en pensant qu'il restait d'autres villes encore intactes pour moi, que je pourrais prochainement peut-être pénétrer, comme au milieu d'une pluie de perles, dans le frais gazouillis des égouttements de Quimperlé, traverser le reflet verdissant et rose qui baignait Pont-Aven.⁷³

Ce qu'on recherche en voyageant et en lisant – car la démarche est la même, nous semble-t-il – c'est le dépaysement loin des « effets analgésiques de l'habitude »⁷⁴. L'arrière-texte serait dans ce cas non pas à rechercher mais à fuir pour laisser place à la majestueuse imposture d'Hugo, à l'errance insolite d'Aragon, ou aux inépuisables ressources de Paris.

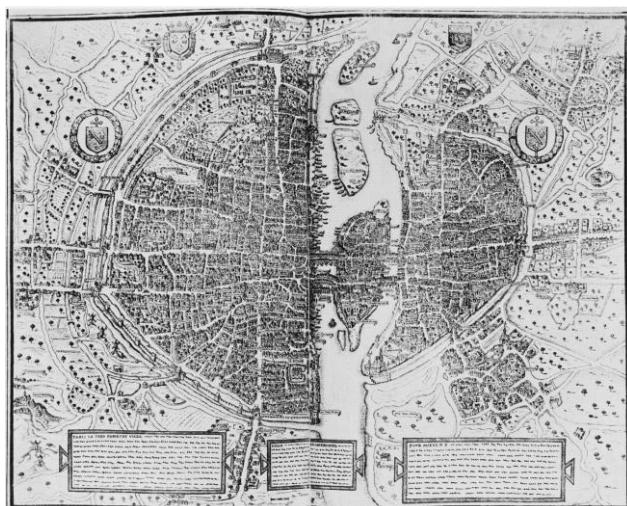
⁷¹ Balpe J.P, et al., *Hypertextes et hypermedias*, Paris, Hermès, 1997.

⁷² Louis Aragon, *op.cit.*, p.221.

⁷³ Marcel Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, Gallimard, 1988 « Pléiade », pp.20-21.

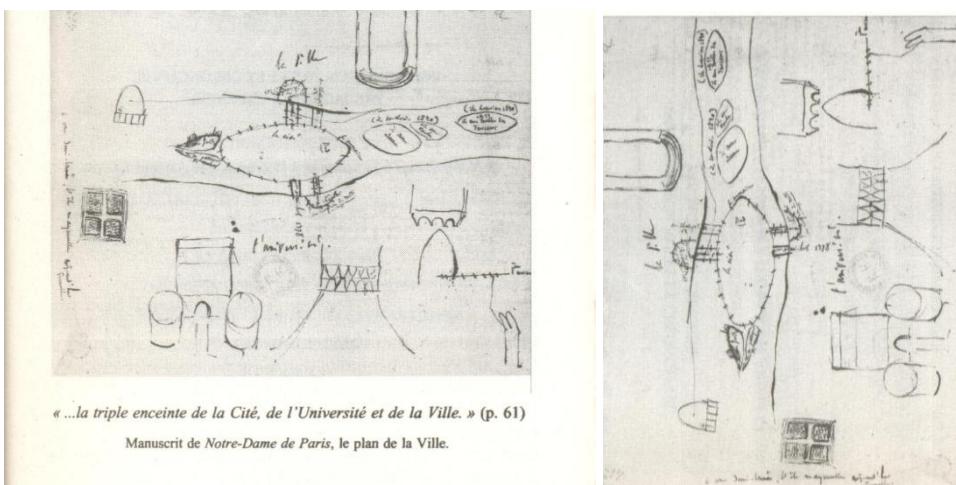
⁷⁴ *Ibid.*, p. 31.

Figure 1



Fac-simile de la copie du Plan dit de Tapisserie exécutée par Gagnières

Figure 2



« ...la triple enceinte de la Cité, de l'Université et de la Ville. » (p. 61)

Manuscrit de *Notre-Dame de Paris*, le plan de la Ville.

Victor Hugo, Manuscrit, in *Notre-Dame de Paris*, Paris, Librairie Générale Française, 1988 « poche », p.4.