

Les ruines du temps : *La Curée* d'Émile Zola et la photographie de Charles Marville au temps de la Troisième République

par Alexandra TRANCA
(Université de Cambridge)

Les ruines imprègnent l'imaginaire de Paris au début de la Troisième République : par les vestiges de la guerre et les projets d'édification dans la photographie de Charles Marville et les récits de démolition et de construction dans *La Curée* d'Émile Zola. Les discours littéraires et visuels de l'époque attestent de l'incidence des ruines dans l'espace parisien sur la perception du temps, qui n'est ressenti comme linéaire. Prendre comme point de départ *La Curée* permettra d'investiguer les relations qui se développent entre la ville en ruine et les modes de représentation contemporains. Plus spécifiquement, on peut ainsi concevoir la problématique autour de la topographie de Paris pendant la période qui suit les conflits externe et interne de 1870-71 et qui se caractérise par la coexistence des ruines de la guerre et de celles produites au cours de l'haussmannisation. Cette coexistence de deux types de vestiges complique le temps linéaire par la juxtaposition des périodes, régimes et configurations urbaines différents. Les rapports entre le Paris représenté dans *La Curée* et la ville contemporaine suscitent d'autant plus des questions sur l'imaginaire urbain et le temps que l'enjeu des années 1870 tourne autour de la reconstruction urbaine et de la représentation de la capitale face à son histoire récente.

La présence des ruines dans le Paris moderne produit des ruptures temporelles et complique la conceptualisation de l'espace urbain. Eventré par le processus de démolition et construction, incendié par les Communards, Paris affronte une crise qui met en question les concepts de mémoire et d'identité, voire de continuité historique. Pour explorer ces questions, je propose un cadre comparatif qui établit un dialogue entre l'œuvre de Zola et celle du photographe Charles Marville. A travers des exemples tirés de deux albums photographiques, mon investigation vise deux types de réflexion sur le vécu urbain récent : la Commune et l'haussmannisation. Les photographies de Marville dans l'album *L'Hôtel de Ville* (1872)¹ portent sur le tout récent trauma des espaces éclatés, des architectures déchirées par la guerre civile, tandis qu'un album postérieur, *Percement de l'avenue de l'Opéra* (1877)², documente l'implémentation d'un projet haussmannien au temps de la Troisième République. Ces deux types de représentation urbaine peuvent encadrer l'imaginaire de *La Curée*, permettant de cette façon de réfléchir sur la condition de la ville pendant cette période charnière, entre deux régimes. Pour suivre ces pistes, l'analyse se déploie sur deux axes qui identifient comme caractéristique de la modernité le développement d'une optique ruineuse, fragmentaire, que l'on retrouve autant dans le roman de Zola, que dans la photographie de Marville. D'une part, on peut argumenter que cette vision fragmentaire est le produit de l'environnement ruineux. Dans un premier temps, mon analyse porte donc sur le contexte particulier de *La Curée* et des deux albums et relève les enjeux temporels que apparaissent en relation avec ces discours. D'autre part, par un double jeu, cette vision s'avère déterminée par et déterminante pour le milieu ruineux. Une deuxième partie se penche sur le langage qui traduit le vécu urbain en

¹ A consulter sur Gallica

<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8447086v/f1.item.r=charles%20marville%20l'h%C3%B4tel%20de%20ville%201871>>.

² A consulter sur Gallica

<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b1200033h.r=charles%20marville%20percement%20de%20l'avenue%20de%20l'op%C3%A9ra>>.

ruine. Dans le premier cas, ce regard fragmentaire reproduit les mécanismes de fragmentation spatiale et temporelle dans les stratégies narratives. Dans le second, la formation de ce regard informe à la fois les modes de perception et détermine la représentation morcelée, décomposée de l'espace et du temps.

L'entre-deux des ruines parisiennes

Les deux formes de représentation, littéraire et photographique, appartiennent à une période de transition dont elles manifestent les symptômes. Un tel symptôme est la superposition de différents âges de Paris et des contextes historiques différents liés à la destruction du tissu urbain : le temps des transformations, au cœur du Second Empire, et les efforts de l'après-guerre, dont la reconstruction sous la Troisième République.

Une superposition de fins et de commencements se manifeste sous la forme des paysages urbains fragmentaires marqués par la contiguïté des ruines appartenant maintenant à deux âges en rupture – le Second Empire, d'une part, et les conflits ultérieurs, de l'autre. Zola décrit les ruines d'un Paris qui n'est plus au moment où son roman apparaît, et pourtant, d'autres vestiges se superposent sur les démolitions de *La Curée*. Par le moment de sa publication, 1871-72, et de son sujet, qui se constitue en rétrospective récente du projet urbain haussmannien, *La Curée* se trouve entre ces deux périodes. Il en découle un chevauchement entre le récit des démolitions en temps de paix, sous le Second Empire, et les destructions de la guerre, la tâche de la reconstruction et le dilemme de l'effacement ou de la préservation des traces du conflit. Le passé et le présent se brouillent à travers ce que Jann Matlock relève comme les conditions de lecture qui se créent autour de *La Curée*. Car le roman apparaît d'abord en feuilleton dans *La Cloche*, à côté des actualités sur la république naissante et sur les destructions de la Commune ; et aussi, à côté de la publicité pour des albums de photographies des ruines de Paris. Comme le souligne Matlock, le roman se lit donc dans la confrontation avec le présent³. Un album sur les ruines urbaines, tel qu'on pourrait découvrir parmi les pages de *La Cloche* en 1871 est *L'Hôtel de Ville* de Charles Marville, dont le sujet se cantonne au milieu des événements contemporains⁴. A la différence des ruines du roman zolien, la ville qu'il représente se trouve jonchée des décombres de la guerre de 1871. Par contre, le deuxième album se remet en rapport avec le passé, car son sujet atteste de la continuation de la politique urbaine haussmannienne. Avec les photographies du percement de l'avenue de l'Opéra, Marville montre que les ruines urbaines produites au cours de la systématisation haussmannienne se perpétuent au-delà du Second Empire. Si le récit de démolition et reconstruction de Zola regarde vers le passé de la fragmentation urbaine sous le Second Empire, les albums de Marville réfléchissent sur le présent, d'abord comme rupture du temps, puis, avec le deuxième album, comme continuation de ce passé impérial.

Pourtant, la photographie de Marville va au-delà de montrer la continuation des projets urbains haussmanniens au début de la Troisième République. De même que le roman de Zola appartient à un projet plus ample, ses images doivent être lues dans le contexte de son œuvre sur Paris. Charles Marville a été longtemps perçu comme le photographe officiel des travaux du Second Empire dont l'appareil photographique devance l'implémentation des travaux haussmanniens afin de documenter et de préserver la configuration topographique de Paris avant la restructuration. Bien que ses clichés forment le corpus de référence pour l'image de Paris avant Haussmann, l'œuvre de Marville a été peu étudiée outre qu'en tant qu'illustration

³ Jann Matlock, « Everyday Ghosts: *La Curée* in the Shadow of the Commune », *Romanic Review*, n° 102, 3/4, 2011, p. 322-25.

⁴ Voir Matlock : « As early as June 1871, editors marketed prints and photographs of the "Ruines de Paris" often in installments destined for collection into albums » (p. 326).

pour les discours créés autour du projet haussmannien, et souvent malmenée par des approches réductrices. D'autant plus que le photographe reste une figure énigmatique. Des recherches récentes rassemblées par Sarah Kennel éclairent sa formation comme illustrateur, les rapports avec les peintres de Fontainebleau, sa collaboration avec architectes et musées, et l'intérêt constant pour la ville, entretenu tout au long de sa carrière. Très stricte du point de vue de la documentation de par les contraintes mêmes de son projet, car ses images doivent se constituer en sources topographiques et historiques fiables, Marville dépasse le cadre mimétique didactique. Par son éducation, ses attachements au monde de l'art, de l'architecture et de la ville, on comprend mieux son approche à la composition, l'attention au traitement des textures, souvent picturale, la maîtrise technique mise au service de l'adaptation à chaque sujet. Il s'avère non seulement innovateur dans le médium photographique, mais aussi pionnier de la photographie urbaine, voire inventeur d'un nouveau genre, le paysage urbain, dont il crée et adapte les conventions formelles⁵, de manière que la ville devient autosuffisante, comme personnage, action et scène. Dans ce sens, si l'album des ruines de L'Hôtel de Ville s'inscrit dans le goût qui s'épanouit au lendemain des destructions de la guerre civile, dans le cas de Marville, l'œuvre représente une continuation du travail sur Paris dont il a poursuivi les constantes métamorphoses pendant toute sa vie. De même, son album de 1877 témoigne de cette attitude cultivée qui le fait revisiter diverses rues, suivant leur transformation, toujours à la recherche des potentialités de l'espace, qu'il explore ici en pleine mutation, à travers le projet en déroulement. Dans les deux cas, les espaces visés se trouvent dans un processus d'éclatement, ce qui conduit à des ouvertures inouïes autant spatiales que temporelles qui font fi de la continuité du tissu urbain et historique. Les deux albums de Marville se constituent en pistes de réflexion sur les différentes perspectives temporelles qu'offrent les ruines en temps de guerre et les ruines créées en temps de paix.

Comme chez Zola, la présence des ruines indique une rupture qui s'associe aux moments de crise. Or la crise, comme le montre Michael Wetherill, produit des ruptures temporelles. Wetherill avance l'argument que c'est

dans la confrontation problématique des textes que la mouvance concrète de l'histoire se manifeste – surtout là où une faille majeure, 1815, 1848, démolitions de Paris, 1870, fait fi de la contiguïté chronologique⁶.

Et il ajoute qu'à

des degrés variables (ce qui constitue une complication de plus), les écrivains évoquent souvent un monde qui réunit les instances diverses du présent et du passé. Ainsi, des paysages urbains qui n'existent plus mêlent passé diégétique et présent de réécriture, passé documenté et conditions actuelles⁷.

C'est ainsi qu'en 1871, Paris en ruine suite à la guerre semble-t-il accomplir les prophéties cataclysmiques des discours courants au temps des travaux haussmanniens, dont on retrouve l'écho chez Zola dans les scènes de démolition. Priscilla Parkhurst Ferguson souligne chez Zola l'association de la désolation des bâtiments mi-abattus avec un champ de bataille, signalé par les « terrains vagues »⁸, l'érosion de la topographie et le renversement ou la

⁵ Voir Sarah Kennel, éd., *Charles Marville: Photographer of Paris*, Washington, The Publishing Office, National Gallery of Art, 2013, p. 13-23.

⁶ Michael Wetherill, « M'introduire dans ton Histoire: Anachronies et achronies du texte narratif: Balzac, Baudelaire, Flaubert, Zola », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, n° 103, 3, 1993, p. 256.

⁷ *Ibid.*

⁸ Priscilla Parkhurst Ferguson, *Paris as Revolution*, Berkeley, University of California Press, 1997, p. 581-82. Voir aussi Matlock, *op. cit.*

suspension des règles. Par la suite, en 1877 quand Marville documente le projet de construction, l'imaginaire urbain se sera enrichi de l'expérience de la ville soumise au bombardement et au feu. De plus, ces dégâts sont toujours visibles sous la forme du squelette calciné du Palais des Tuileries. A ceux-ci s'ajoutent les chantiers qui effacent les espaces urbains et actualisent l'image des tranchées. Tourné vers un temps révolu, le roman de Zola reste donc toujours actuel, vivant et se nourrissant des ruines qui l'ancrent dans le Paris contemporain. Il y a donc un double bouleversement temporel : d'abord celui que produit la présence des ruines dans le texte, et puis, celui que superpose une seconde couche de vestiges en dehors du texte et qui s'active au moment de la lecture pour le public contemporain de Zola.

De plus, Zola aiguise les distorsions temporelles en manipulant la chronologie des travaux urbanistiques, de manière à intégrer les démolitions et projets d'édification à une structure symbolique. On va examiner cette stratégie dans l'épisode du panorama de Paris depuis les hauteurs de Montmartre. Zola représente la ville s'effondrant sous les coups d'Hausmann comme emblématique des politiques pernicieuses du Second Empire, lui-même voué à la destruction. Ce penchant pour le fatalisme ne tient pas qu'aux fautes du Second Empire, mais semble plutôt reproduire un principe universel inscrit dans le projet romanesque. Il s'agit de la cyclicité de l'essor et du déclin des œuvres des hommes. Cette conscience de la circularité de l'histoire et l'idée de destin (comme hérédité) apparaît dans la préface de *La Fortune des Rougon* : « la chute des Bonaparte, dont j'avais besoin comme artiste, et que toujours je trouvais fatalement au bout du drame »⁹. Soit continuité dynastique, soit édifice politique, tout essai de renouvellement, comme dans tout *rêve de magnificence* contient le germe de la déchéance, et la création du Paris moderne est hantée par ce trope hérité, de la chute des empires, avatar de la roue de la fortune, que l'on retrouve chez Volney dans *Les Ruines, ou Méditations sur les révolutions des empires* (1791).

Les ruines de la représentation parisienne

Quels sont les procédés qui rendent compte de l'expérience de ce milieu vestigial, comment est-ce que l'on perçoit le bouleversement temporel dans le roman zolien et la photographie de Marville ? Face au spectre de l'anéantissement, la démarche de Zola en traitant la transformation de Paris dénote une volonté de domination de la matière sur le point de dispersion. Cette volonté de domination se révèle dans les procédés qu'il adopte, dont le panorama. La vue depuis les hauteurs de Montmartre dans le Chapitre II en est illustrative. La construction de la scène s'appuie sur des images de fluidité et la métaphore de l'organicité qui aboutissent à une symbolique de la ville vivante. L'organicité de Paris en tant qu'entité vivante est emblématique des discours contemporains, mais ce qu'il faut souligner c'est qu'elle s'associe aux principes taxonomiques – voir la monographie de Maxime du Camp, *Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie* (1869-76). La métaphore du corps urbain suppose une analyse systématique des parties constituantes du sujet et leur fonctionnement. Comme une sorte de dissection métaphorique, l'artiste ou écrivain dépèce et classe les caractéristiques des rues, quartiers et arrondissements. Selon le cas, écrire la ville disséquée, c'est traduire l'aspiration à une connaissance approfondie du système urbain. Or cette maîtrise est inhérente à la vision panoramique. Bernard Comment rappelle que l'étymologie de *panorama* fait référence à une illusion spatiale et visuelle immersive où le regard embrasse tout d'un coup ou presque une scène représentée sur une surface cylindrique¹⁰. Le regard

⁹ Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, dans *Les Rougon-Macquart*, éd. de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1960-67, t. I, p. 3.

¹⁰ Bernard Comment, *The Panorama*, London, Reaktion Books, 1999, p. 140-41.

circulaire entend donc la centralité du spectateur et la maîtrise de l'horizon. Un travail métonymique et analogique, ajoute Olivier Lumbroso, a donné le sens d'espace sans bornes perçu d'une hauteur¹¹ et c'est dans ce sens que Zola emploie le panorama pour construire sa vue de Montmartre, où Saccard et sa femme, Angèle, regardent Paris au crépuscule vers 1853. Mais ce dispositif panoramique se fonde sur la domination d'un espace statique, selon Lumbroso¹². Ceci dit, ce n'est pas le cas du paysage de Zola. Toujours Lumbroso observe que Zola utilise le panorama comme système sémiotique pour distiller la réalité infinie en représentation synthétique englobante, en accord avec l'étymologie du concept¹³. Et Zola accomplit ceci à travers une construction complexe qui diversifie

les points d'observation [...] du déroulement (mouvement du regard ou déambulation), de la composition ("templa", plans, alignement), de la focalisation (du "coin" d'un quartier au "lointains faubourgs"), du point de vue (vision "omnisciente" ou "vision avec") et des fonctions (didactiques, poétiques, symboliques...)¹⁴.

Zola joue avec ces éléments pour créer un paysage dynamique. La topographie prend forme à travers une alternance de points de vue. La composition du paysage panoramique se fonde sur le mouvement du regard de Saccard, qui cartographie méthodiquement la ville, de gauche à droite, selon le modèle du *templum*. Ce que perçoit Saccard nous parvient par un mélange de monologue et discours indirect libre, soutenu par l'éloquence des gestes ; son regard est doublé par celui d'Angèle, en discours indirect libre, qui reprend et amplifie les impressions produites par la description de son mari. Zola évite la perspective omnisciente du narrateur ou plutôt la dissimule en faisant de Saccard le dépositaire de secret du plan urbanistique d'Hausmann.

Grâce à cette stratégie, Zola permet à Saccard de transposer sur le Paris contemporain le plan de la ville future. Le langage qu'il utilise emprunte aux registres chirurgical et militaire. Ce choix est marquant et porte sur un deuxième aspect à retenir : Saccard double la remarque impersonnelle, laconique « on a coupé Paris en quatre... » d'un geste qui projette et superpose cette image sur la ville qui s'étend au-dessous : « de sa main étendue, ouverte et tranchante comme un coutelas, il fit signe de séparer la ville en quatre parts »¹⁵. Par ce geste, Saccard s'approprie et refait le processus de restructuration urbaine, ou plutôt, dans la logique temporelle du récit, il anticipe cette restructuration. De surcroît, le geste rend l'intervention un acte d'une violence inquiétante, souligné par la comparaison de la main avec un coutelas. La chirurgie tourne à la boucherie. Répétée de manière obsessive, l'entaille devient métaphore taxinomique et permet à Saccard de projeter sur la topographie actuelle de Paris une géographie cartographique, planifiée (« quatre parts ») :

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 (p. 389).

Par sa prescience, Saccard se fait maître du démembrement prévu du tissu urbain et donc du temps à venir. Ce discours où abondent les images violentes est internalisé par Angèle, qui en projette l'image sur le paysage flou qu'elle regarde :

¹¹ Olivier Lumbroso, « Passage des Panoramas. Poétique et fonctions des vues panoramiques dans *Les Rougon-Macquart* », *Littérature*, 116, 1998, p. 17.

¹² *Ibid.*, p. 23.

¹³ *Ibid.*, p. 19.

¹⁴ *Ibid.*, p. 20.

¹⁵ Émile Zola, *La Curée*, dans *Les Rougon-Macquart*, éd. de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1960-67, t. I, p. 389. Toutes les citations qui suivent font référence à cette édition.

elle s'imaginait entendre, sous les ténèbres qui s'amassaient dans les creux, de lointains craquements comme si la main de son mari eût réellement fait les entailles dont il parlait, crevant Paris d'un bout à l'autre, brisant les poutres, écrasant les moellons, laissant derrière elle de longues et affreuses blessures de murs croulants (p. 389).

L'emploi du futur – « Le second réseau trouera la ville [...] Les tronçons agoniseront dans le plâtre [...] » (p. 389) – permet au lecteur de vivre l'expérience d'une prophétie rétrospective, car les gestes et paroles de Saccard se prononcent sur le sort de Paris déjà accompli au moment de la lecture. Cependant, la prédiction enthousiaste « Tout va brûler » (p. 388) aura acquis d'autres significations en 1871-72, survivant toujours valable à destin révolu. De même, les images qui évoquent le registre alchimique : « Oui, oui, j'ai bien dit, plus d'un quartier va fondre » (p. 388) prennent un sens littéral après les incendies de 1871. On les retrouve dans les armatures fondues des constructions modernes dans les photographies de Marville.

De plus, la lecture du passage pourrait s'accompagner de la notion de recyclage, car plusieurs formes de discours et de tropes se superposent en couches poétiques et symboliques – impressionniste, balzacienne, baudelairienne, zolienne. La ville que perçoivent les Saccard en 1853 adopte les tropes du Paris postromantique, donnant à voir un « océan de maisons » et une « mer vivante et pullulante¹⁶ » (p. 387) qui rappellent Baudelaire dans « Paysage », « Rêve parisien » ou le « noir océan de l'immonde cité » de « Moesta et errabunda ». La ville comme entité vivante nous fait retrouver le « monstre délicieux » de Balzac, avec « ce grand innocent de Paris », « immense », « géant couché » qui « s'alanguissait » et dont les « hôtels de la rue d'Anjou ne reluiraient pas si fort [...] s'ils savaient qu'ils n'ont plus que trois ou quatre ans à vivre » (p. 388). En accord avec le repos paisible et la douceur du géant, les épithètes évoquent des tons pastel par le suffixe *-âtre* des « toits bleuâtres », le « gris doux et tendre », la « brume légère » et la « poussière d'or » qui dissolvent la ville de manière impressionniste, comme dans une atmosphère colorée à la Monet. C'est toujours un paysage dynamique grâce aux contours fluides, estompés dans les brumes bleuâtres, aux zones indéterminées, aux mouvements des masses indistinctes. En tension avec ce travail de tissage des images de Paris, le niveau symbolique inscrit la transformation urbaine dans un registre qui marque la violence du processus. Son image emblématique gravite autour du terme *entaille*¹⁷ : *coupé, tranchante, coutelas, trouera, entaille, haché à coups de sabre, coupait, hachaient, couteau vivant, écrasant, brisant, déchirait*.

Ce mélange des temps met sous les yeux du public contemporain de Zola le Paris de 1853, le Paris projeté par Haussmann, qui fait partie de la réalité du lecteur autant que la capitale ravagée par la guerre. L'accumulation des discours a elle-même une dimension temporelle, car ils appartiennent à des périodes différentes – de Balzac à Baudelaire et aux Impressionnistes. Le principe décelé ici correspond plutôt au diorama qui privilégie cette superposition temporelle et qui, selon Lumbroso donne à voir ou « matérialise le passage du temps et le capture pour le spectateur »¹⁸. Pourtant, Lumbroso distingue la « saturation aspectuelle » du diorama de la « saturation topographique » du panorama tandis que les deux sont présentes dans le passage de Montmartre. Le principe du diorama permet le tissage des temps, qui se concentrent pour saturer la topographie de Paris. Car, grâce à la fluidité des

¹⁶ Pour le lien entre la ville et les métaphores aquatiques, voir Jean Borie, *Zola et les mythes* (Paris, Seuil, 1971).

¹⁷ Cf. *Le Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*, la polysémie et le champ sémantique du terme renvoient simultanément aux registres des sciences naturelles et médicales, des constructions et de la gravure (Paris, Larousse, 1866-79, t. VII, p. 628-29).

¹⁸ Lumbroso, *op.cit.*, p. 23.

temps, la configuration urbaine se métamorphose sans répit sous les tropes et images évoqués par le discours, le regard et les gestes des personnages.

Si la fluidité des temps déstabilise la domination de l'espace qu'entend l'aspiration panoramique, il reste que l'amas des temporalités différentes – présent, passé, futur – a chez Zola un but exhaustif : dompter la matière, c'est l'ordonner, la classer, la synthétiser sous forme de représentation. On retrouve cet aspect documentaire chez Marville aussi, en rapport avec la notion de recyclage évoquée auparavant. En même temps, ce recyclage participe aux bouleversements temporels, par exemple dans *Avenue de l'Opéra du Carrefour Saint-Augustin*¹⁹. Marville met au premier plan des matériaux des démolitions qui seront récupérés et remployés, entretenant l'ambiguïté sur l'état de la rue, où le moment de la dissolution de l'architecture et de l'infrastructure se confond avec le moment où le nouveau boulevard prend forme²⁰. Le percement réduit l'espace à la ruine : cette fragmentation même devient un vecteur qui rend aigu, voire visible l'espace, en révélant ses mécanismes internes. Andreas Huyssen parle de la ruine comme spatialisant le temps et temporalisant l'espace²¹. Le recyclage des matériaux – tuiles, pierres de taille, bois – correspond à un recyclage des temps que l'on rencontre dans le récit d'une autre démolition, chez Zola. Il s'agit des travaux à la butte Chaillot, où Zola joue avec les notions de remblai et déblai, soulignant les échanges qui ont lieu autour des démolitions et constructions²². Le résultat est une contamination des espaces et des temps. Le remploi s'accompagne de la récurrence ou plutôt de la résurrection des images de Montmartre dans un contexte différent. Un épisode dans le dernier chapitre de *La Curée* fait pendant à la vue élevée du chapitre II : cette fois Saccard se trouve au milieu des décombres qu'il a prévus, en promenade à travers un paysage de ruines²³. C'est une revisitation à la façon de Marville et l'on reconnaît la même multiplication des angles de vue que le photographe utilise pour cartographier un espace indéfini au moment où l'ancienne configuration des rues disparaît et avant que la forme du nouveau boulevard ait émergé. Tandis que Saccard s'engage dans « la trouée de démolitions que creusait le futur boulevard du Prince-Eugène » (p. 580), Marville se déplace segment par segment, essayant d'inscrire la temporalité d'un espace en dissolution²⁴.

On va conclure avec un bref contrepoint : avec l'exemple de l'Hôtel de Ville, Marville offre une alternative de construction de l'espace et du temps en ruine. Les procédés visuels grâce auxquels il recrée les conditions des espaces éclatés constituent en quelque sorte des non-panoramas. L'album emprunte pourtant une technique narrative qui dénote l'aspiration d'accéder à une vision totalisante de l'espace et du temps. En débutant avec une gravure qui montre l'Hôtel de 1613, l'album remonte dans le temps pour ancrer l'édifice²⁵. Ensuite, un

¹⁹ Consulter en ligne

<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b1200033h/f3.item.r=charles%20marville%20%20percement%20de%20l'avenue%20de%20l'op%C3%A9ra>>.

²⁰ Consulter en ligne

<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b1200033h/f4.item.r=charles%20marville%20%20percement%20de%20l'avenue%20de%20l'op%C3%A9ra>> et

<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b1200033h/f4.item.r=charles%20marville%20%20percement%20de%20l'avenue%20de%20l'op%C3%A9ra>>.

²¹ Andreas Huyssen, « Nostalgia for Ruins », *Grey Room*, 23, 2006, p. 13.

²² Zola, *op.cit.*, p. 416.

²³ *Ibid.*, p. 580-86.

²⁴ Voir la progression séquentielle de l'album : chaque image est prise dans une intersection qui se trouve sur le tracé du futur boulevard.

²⁵ Consulter en ligne

<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8447086v/f7.item.r=charles%20marville%20l'h%C3%B4tel%20de%20ville%201871.zoom>>.

saut jusqu'à la période moderne donne une vue de la façade en 1865 par Marville, à laquelle fait pendant une image prise du même angle en 1871, cette fois avec la façade qui s'écroule²⁶. Cette vue diachronique, révélée par des images successives, rappelle la stratégie du diorama. Pourtant, au-delà d'une volonté de montrer l'état avant et après l'incendie de 1871, les deux photographies illustrent l'approche de Marville revisitant son sujet. De plus, il s'efforce de placer le bâtiment dans son contexte urbain. Par conséquent, les deux images de l'extérieur qui suivent créent l'impression d'une déambulation semi-circulaire²⁷. C'est à peu près le principe des vues à 180 degrés, dites *paysages panoramiques*, mais le regard se pose au niveau du sol. Cependant, un autre détail attire l'attention sur l'évolution en temps de l'édifice : la gravure correspond à l'architecture originale du projet de la Renaissance, avec un corps de logis flanqué de pavillons latéraux, tandis que les photographies de Marville montrent le bâtiment après son élargissement au XIX^e siècle (1837-1846).

Or ce souci pour l'ancrage spatiotemporel est mis en question au moment où le photographe s'enfonce parmi le débris de l'édifice croulant. En jouant avec les perspectives, il brouille la perception du temps, par exemple dans une image qui montre plusieurs rangées de châssis s'ouvrant sur des enfilades de cadres de fenêtres²⁸. Il y a une ouverture continue d'un espace vers l'autre. Réduites à leur châssis, ces ouvertures soulignent la structure modulaire caractéristique à l'architecture de la Renaissance. Sauf qu'ici cette caractéristique va compliquer le statut de la ruine, car la modularité même a permis l'agrandissement du bâtiment d'origine au XIX^e siècle. Alors, le vestige que l'on perçoit est-il celui d'un édifice moderne ou de l'ancienne mairie du temps de Louis XIII ? Si Huyssen constatait que la ruine donne à voir l'histoire dans l'espace et rend visible le temps dans le bâti, on observe que cette dimension ouvre la voie à des configurations alternatives du temps et de l'espace. Le bâtiment effondré transcende les binômes dedans—dehors, fermé—ouvert et suspend les fonctions structurales – voir des escaliers qui n'aboutissent à rien, des ouvertures nouvelles, des entrées bouchées, des portes qui débouchent sur des chutes vertigineuses. De même, le temps que met au jour la ruine n'est plus celui d'un récit linéaire, mais privilégie la synchronie – on pourrait parler d'une temporalité panoramique mais sans qu'il y ait possibilité de domination. Les permutations sont infinies.

Le montage de couches temporelles s'avère générateur de tension car les images fluides interdisent toute possibilité de fixer la représentation. Alors, la récurrence et le remploi, qui utilisent les fragments mêmes, servent d'enregistrer et de récréer le processus de dissolution urbaine. Ces procédés rappellent le processus de la formation des images à partir des sensations, tel qu'il est théorisé par un contemporain de Zola et Marville, Hippolyte Taine. Il envisage les représentations comme « des simulacres, des fantômes »²⁹, c'est-à-dire

²⁶ Voir

<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8447086v/f8.item.r=charles%20marville%20l'h%C3%B4tel%20de%20ville%201871.zoom>> et

<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8447086v/f10.item.r=charles%20marville%20l'h%C3%B4tel%20de%20ville%201871.zoom>>.

²⁷ Voir

<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8447086v/f11.item.r=charles%20marville%20l'h%C3%B4tel%20de%20ville%201871.zoom>> et

<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8447086v/f12.item.r=charles%20marville%20l'h%C3%B4tel%20de%20ville%201871.zoom>>.

²⁸ Voir

<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8447086v/f13.item.r=charles%20marville%20l'h%C3%B4tel%20de%20ville%201871.zoom>>.

²⁹ Taine cité dans Marianne Marcussen et Hilde Olrik, « Le réel chez Zola et les peintres impressionnistes : perception et représentation », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 6, 1980, p. 974.

des métonymies et fragments qui préservent l'essence de l'expérience sensorielle. Rendre visible une rupture à travers les stratégies narratives et visuelles, c'est ressusciter une expérience partagée, ce qui vaut reproduire la transition de la sensation à l'image dans un langage commun, formé lui-même des morceaux d'images reconnaissables. L'état ruineux devient le vecteur d'un changement dans les modes de vision qui portent sur la perception de l'espace. Cette nouvelle sensibilité de l'espace s'associe à déterminer la représentation de la modernité à travers son incarnation urbaine fragmentaire.