LA GEOCRITIQUE DE L'ESPACE DANS RUE DU HAVRE DE PAUL GUIMARD

Corina MOLDOVAN, Assistant Professor Ph.D.,
„Babeş-Bolyai" University of Cluj Napoca

Abstract : Several reasons motivate our choice of a Paul Guimard's novel, often forgotten today; an inportant particularity of the guimardien style is linked to the space-time category, almost all the themes of his writing are generated by the presence of a space apparently common but who eventually justifies its importance in the plot and characters configuration.

In Rue du Havre, space is not only a romanesque background, it is the engine that creates the human interactions, a social imaginary, the search for identity, the sense of life and ultimately shows its absurd and/or repetetive actions.

Our proposed analysis is a geocritical one, as geocriticism offers an approach to texts that emphasize their engagement in a spatial milieu, assuming a literary referentiality between them. The guimardian space thus reveales the effects of the fragmentary, chaotic and hazardous modern world on the human condition.

Keywords: geoctiticism, Paul Guimard, space, human condition.

Qu'est-ce que la géocritique? C'est à cette question que Bertrand Westphal et nous autres, adeptes, vise à répondre; question nécessaire parce que la géocritique, méthode encore jeune, est définie comme une *« poétique dont l'objet serait non pas l'examen des représentations de l'espace en littérature, mais plutôt celui des interactions entre espaces humains et littérature »*[1].

La géocritique est l'objet d'un intérêt de plus en plus vif de la part des chercheurs en sciences humaines en général et des comparatistes en particulier, comme en témoigne le nombre de plus en plus important de colloques et journées d'études qui se placent dans cette perspective[2];

L'ouvrage de Westphal s'inscrit dans une double perspective postmoderne et interdisciplinaire; il s'agit de mettre fermement en place une nouvelle théorie de et sur l'espace et ceci en trois temps:

- tout d'abord en examinant les fondements théoriques de la géocritique dans les trois premiers chapitres,
- puis en exposant la méthodologie géocritique pour compléter les théories antérieures
- enfin en mettant en évidence l'importance du texte dans la construction de

[1] Bertand Westphal, *Le Géocritique, réel, fiction, espace*, Paris, Minuit, 2007, p. 11-18.
Corina Moldovan, « Une nouvelle discipline interdisciplinaire, la géocritique » dans *Annales Universitatis Apulensis, Series Philologica*, 10/2009, p.329.

[2] Rappelons à ce sujet le récent Congres de *L'Association Internationale de Littérature Comparée*, Paris, Sorbonne, juillet 2013 ou une session spéciale a été dédiée à la Géocritique, Atelier dirige par Bertrand Westphal et Clément Lévy et le Colloque "La Géocritique de la Transylvanie", organisé a Cluj-Napoca, juin, 2011 dont les Actes ont été publiés dans Transylvania Review nr.1/2012, sous la direction de Corina Moldovan.

BDD-A23431 © 2013 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:41:17 UTC)

l'espace.

Les trois premiers chapitres exposent ainsi les prémisses théoriques de la géocritique, et c'est par une réflexion sur la spatio-temporalité que s'ouvre très logiquement le livre, avec l'affirmation de la « révolution spatio-temporelle» qui a lieu au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, imposant une nouvelle lecture du temps et donc une nouvelle perception de l'espace: les métaphores temporelles tendent à se spatialiser, l'espace qui jusque là s'était trouvé relégué au second plan par le temps

«contre - attaque» et se trouve revalorisé en même temps que complexifié, à la fois pluriel et hétérogène, objet d'une saisie interdisciplinaire qui intéresse à la fois la géographie, l'architecture, l'urbanisme et la littérature.

Le chapitre suivant met en avant la notion de «transgressivité» et la nécessité de percevoir l'espace dans sa dimension hétérogène, marquée par l'insécurité radicale qui est la caractéristique de l'ère postmoderne ; pour le montrer, l'auteur s'appuie sur plusieurs notions comme celles issues des travaux de Deleuze et Guattari (espace lisse/espace strié, déterritorialisation/reterritorialisation), le poly-système d'Even-Zohar, la sémio-sphère de Lotman, le tiers-espace de Homi Bhabha, toutes notions qui tendent à faire de l'espace un objet pour le moins instable.

La troisième et dernière escale théorique est celle du problème épineux et controversé de la référentialité : quel est le rapport entre le monde fictionnel et le réel de l'expérience ? Le monde est-il homogène et englobe-t-il réel et fictionnel, ou bien est-il hétérogène et se scinde-t-il en plusieurs mondes, dont le monde fictionnel qui est selon Umberto Eco un monde «possible» mais non «actualisé», ce qui ne le rend pas pour autant incompatible avec le monde réel ? «L'espace représenté en littérature est-il coupé de ce qui lui est extérieur (comme le défendent les structuralistes) ou alors interagit-il avec lui ?» (Westphal, 2007, p. 162). Cette dernière hypothèse est celle qui a la faveur de l'auteur et aboutit à une théorie des interfaces, lignes de communication entre le réel et le fictionnel qui interagissent l'une avec l'autre, et une typologie des relations variables et oscillantes du lieu fictionnel avec le réel : consensus homotopique (le lien entre le lieu réel et sa représentation est manifeste, ils ont au moins le même nom et souvent la représentation s'appuie sur une série de réalèmes), brouillage hétérotopique (le lien entre l'espace référentiel et sa représentation est perturbé) et excursus utopique (l'espace représenté est sans référent ou se situe en marge du référent).

Le quatrième chapitre met en place les principes d'une méthodologie géocritique, et s'ouvre sur l'affirmation de son double caractère géocentré et interdisciplinaire ; par son géocentrisme, elle se distingue ainsi de l'imagologie, au sein de laquelle l'espace tient une place particulière mais en évacuant souvent la question du référent; quant à l'aspect interdisciplinaire, il permet à la géocritique de sortir du domaine purement littéraire pour s'appuyer sur d'autres formes d'art mimétique comme le cinéma et se connecter à d'autres disciplines s'intéressant à la question de l'espace, comme la géographie, ou la philosophie.

Cela conduit à mettre en place les « quatre points cardinaux de l'approche géocritique : la multi -focalisation, la polysensorialité, la stratigraphie et l'intertextualité » (Westphal, 2007, p. 200) : multi-focalisation, parce que la géocritique est impensable sur

BDD-A23431 © 2013 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:41:17 UTC)

une seule œuvre et se doit donc de s'appuyer sur un corpus divers, constitué d'œuvres dont le point de vue peut être soit endogène (celui de l'autochtone), soit exogène (celui du voyageur, empreint d'exotisme), soit allogène (celui de qui s'est fixé dans un endroit qui ne lui était pas familier mais qui ne lui est plus exotique), afin de voir leurs interactions ; poly sensorialité, parce que la suprématie du regard sur les autres formes de perception sensorielle n'est pas culturellement universelle, et que tous les sens sont importants et présents dans la perception de l'espace ; stratigraphie car il est nécessaire d'examiner l'impact du temps et de ses différentes strates superposées et réactivables à tout moment sur la perception d'un espace ; intertextualité car la perception de l'espace ne peut qu'être médiatisée par d'autres textes, d'autres œuvres, et son étude ne peut faire l'économie de cette médiatisation qui pose le problème du stéréotype.

Enfin le dernier chapitre, intitulé « lisibilité », s'intéresse à l'importance du texte dans la construction du lieu et des relations entre les deux : l'idée est ici de renverser la doxa qui voudrait que l'espace donne naissance au texte : et si, en effet, c'était le texte qui donnait naissance à l'espace et que l'écrivain était l'auteur de sa ville ? Plus loin encore, le lieu lui même pourrait être considéré comme un texte, et la démarche en sept étapes de Jauss pourrait être applicable à la lecture de l'espace ; la corrélation entre le monde et la bibliothèque cesserait du même coup d'être une simple métaphore pour devenir une hypothèse de travail, celle de la géocritique.

Dans cet essai riche et complexe, foisonnant de références théoriques et littéraires variées (Umberto Eco, George Perec, Thomas Pynchon, Italo Calvino, Jean Echenoz, Andrzej Stasiuk et bien d'autres viennent ainsi illustrer et étayer les arguments), Bertrand Westphal met donc en place une définition de la géocritique, solidement ancrée aussi bien d'un point de vue théorique que méthodologique, ce qui ne peut que favoriser le développement déjà florissant de cette nouvelle méthode.

Quelques exemples d'étude de l'espace d'un point de vue géocritique :

Dans la pensée géocritique, où l'la crise postmoderne associe le déchirement, la déconstruction à des métaphores spatiales telles que le fragment, l'éclat, le labyrinthe, la bifurcation ou l'entropie[3]. Ainsi, pour Georges Perec, dans son *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, il s'agit d'exploiter au maximum un espace bien précis dans un espace urbain donné, la méthode étant la description neutre de chaque détail qui se présente au regard du narrateur. Cette entreprise finit par échouer, car « l'épuisement d'un sujet » est pratiquement irréalisable, même si l'on parle d'un espace limité, la Place Saint-Sulpice. Un autre écrivain, Jacques Roubaud, invite le lecteur à participer à l'agencement de l'intrigue de son roman, *La Belle Hortense* (1985) où il place un escalier devant lequel l'héroïne semble hésiter et où le choix de la direction, à gauche ou à droite changera le récit, le destin des personnages et échappera de la sorte au principe monologique de la linéarité.

Le principe essentiel de la géocritique dans l'approche d'un espace est celui de la multiplicité. Ainsi, la géocritique s'efforcera de montrer que l'espace est disparate,

[3] Corina Moldovan, « La saisie interdisciplinaire de l'espace et du temps. Géographie et littérature. Paris chez Italo Calvino, Georges Perec », dans *Annales Universitatis Apulensis, Series philologica*, 11, tome 3, Alba Iulia, 2011, p.281.

BDD-A23431 © 2013 Editura Universităţii „Petru Maior”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:41:17 UTC)

fragmentaire, que son présent est soumis a des rythmes asynchrones qui rend la représentation complexe, comme par exemple les étoiles d'un ciel d'été qui semblent être présentes toutes en même temps. Ainsi la géocritique sonde les strates qui fondent l'histoire et met en évidence leur simultanéité apparente.

L'espace de la ville

La ville est essentiellement un espace hétéroclite, lui procurant une certaine richesse, un certain mystère : en effet la ville est un espace étrange où toutes les rencontres semblent être possibles, un espace où par conséquent naît l'inspiration...Tous y sont attirés, et plus particulièrement les artistes, les écrivains qu'ils savent être un lieu privilégié pour diffuser leur art... Pourtant très vite l'engouement initial semble s'estomper.

En ce qui suit nous allons considérer les deux aspects de la ville, celui séduisant, positif, ensuite son contraire, le négatif, aliénant.

La ville mouvement et rythme : .La ville même par les parcours la constituant crée le mouvement : elle est un ensemble de réseaux, de croisements. On pense aux réseaux urbains : les métropolitains, les tramways, les routes, qui font de la ville une sorte de « labyrinthe » pour reprendre les termes de Baudelaire qui dans *Les Petites Vieilles* fait allusion à ce mouvement de la ville «dans les plis sinueux des vieilles capitales ». La ville est un vaste tourbillon. Ainsi Kafka, s'est inspiré du tramway de Prague, notamment dans *Le Passager du Tramway*, symbole d'un mouvement aléatoire, dont il ne connait pas réellement la trajectoire, tramway qui l'entraîne, à la manière de ses propres pensées, dans un mouvement puissant : « Je suis debout sur la plate-forme du tramway et je suis dans une complète incertitude en ce qui concerne ma position dans ce monde, dans cette ville, envers ma famille. Je serais incapable de dire, même de la façon la plus vague, quels droits je pourrais revendiquer à quelque propos que ce soit. Je ne puis aucunement justifier de me trouver ici sur cette plate-forme, la main passée dans cette poignée, entraînée par ce tramway, ou que d'autres gens descendent de voiture »[4].

Les métropoles, les villes, concentrent les hommes, les rues y sont bondées, la foule s'y déplace et les hommes créent eux-mêmes un autre mouvement au sein de celui qui leur est déjà imposé par la forme de la ville même. Les temps s'alternent au sein de la ville : certains errent de manière aléatoire ne sachant réellement où aller, d'autres déterminés, hâtent le pas. Chacun s'égare au sein de ce labyrinthe, son déplacement peut lui procurer une certaine ivresse. Ici les individus semblent être entraînés dans une valse: Jean Tardieu dans *Les Jours*, René Char « dans les rues de la ville, il y a mon amour. Peu importe où il va dans le temps divisé. Il n'est plus mon amour chacun peut lui parler. Il ne se souvient plus qui au juste l'aima »[5]. Ici l'être aimé semble valser et alterner les cavaliers, qu'il rencontre aléatoirement, là où ses pas le conduisent.

Les trajets diffèrent, pourtant les nœuds de croisement sont inévitables. Il est d'ailleurs du rôle de l'artiste, dans les villes « de perpétuer la rencontre des éléments, d'immobiliser le mouvant ». La ville est de plus hétérogène : elle est un objectif à atteindre, bien que les raisons de chaque individu y diffèrent.

[4] Franz Kafka, *Le Passager du Tramway (Der Fraghast*), publié pour la première fois en 1908, dans le premier numéro de *l'Hypérion.*
[5] Rene Char, *Allégeance, dans Eloge d'une soupçonnée, Poésie*, Paris, Gallimard, 1988.

BDD-A23431 © 2013 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:41:17 UTC)

Mais cette foule qui offre l'illusion de la multiplicité de la rencontre, isole encore plus, elle est constituée de nombreux individus, mais demeure hermétique à la rencontre, le mouvement de la masse les emporte, il devient impossible de s'arrêter et accentue la solitude.

La ville monstre

Et la ville n'est pas humaine, elle semble être plutôt être une bête, un monstre artificiel né de la main de l'homme. Zola fait ainsi de Paris, un grand corps frémissant en faisant de chacun de ses quartiers un organe précis ; on peut ainsi relever dans *le Ventre de Paris*, « l'haleine géante de la ville, Zola poursuit en la décrivant comme un grand corps malade « caprice nerveux et détraqué». Oliver Twist découvre Londres comme un monde terrible où seules la ruse et la force triomphent. Dans la *Fille aux yeux d'or* la ville montre : « non pas des visages, mais bien des masques, masques de faiblesses, masques de force, masques de misère, masques de joie, masques d'hypocrisie, tous exténués.(...) Que veulent-ils de l'or ou du plaisir? Quelques observations sur l'âme de Paris peuvent expliquer les causes de sa physionomie cadavéreuse qui n'a que deux âges, ou la jeunesse ou la caducité : jeunesse blafarde et sans couleurs, caducité fardée qui veut paraître jeune. En voyant ce peuple exhumé, les étrangers qui ne sont pas tenus de réfléchir éprouvent tout d'abord un mouvement de dégoût pour cette capitale, vaste atelier de jouissance, d'où eux-mêmes ne peuvent se sortir et restent à s'y déformer volontiers »[6].

La ville est donc un monde violent et dangereux, où les gens se connaissent de manière superficielle. Où valsent les masques que seuls les enfants, les plus naïfs, les jeunes arrivants non initiés ne perçoivent pas.

La Ville chez Paul Guimard

Paul Guimard est né en 1921 à Saint-Mars-la-Jaille (Loire Atlantique). Il fait ses études à Nantes et devient journaliste à *L'Ouest-Éclair*. Il débute dans le roman avec *Les Faux Frères* (Prix de l'Humour, 1956). Le Prix Interallié a couronné le second, *Rue du Havre*, en 1957. Puis il écrit, en collaboration avec Antoine Blondin, une comédie, *Un garçon d'honneur*, crée au théâtre Marigny en 1960. Épris de navigation, il a fait il a fait plusieurs fois le tour du monde. Son roman *Les choses de la vie* a obtenu le Prix des Libraires 1968 et le film qu'il a inspiré a reçu le Prix Delluc 1970.

Le thème principal des romans de Paul Guimard est le hasard et ses conséquences. Il le dissèque sans pitié, peut-être pour masquer l'affolement qu'il fait naitre en lui. L'essentielle préoccupation de l'auteur va demeurer s'incruster dans chacune de ses œuvres : » est-ce que nous sommes des guignols, et pour amuses qui ? »

La ville – un univers concentrationnaire

Il est connu que Paul Guimard en tant qu'instance narrative se promène beaucoup dans ses romans et il a choisi comme démarche propice l'espace de la ville. Cette dernière devient dans cette perspective un foyer d'étrangeté dans la réalité urbaine, le mythe de Paris,

[6] Balzac, La Fille aux yeux d'or, roman paru en 1835, troisième volet de *l'Histoire des Treize, Scènes de la vie parisienne*.

BDD-A23431 © 2013 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:41:17 UTC)

la ville de la lumière connaissant un autre fonctionnement dans l'univers guimardien[7].

La grande ville est devenue un véritable « univers concentrationnaire »[8] où les hommes se perdent dans l'anonymat de la foule. C'est un temps cyclique de la vie commune et quotidienne et dans ce sens la considération de Mikhaïl Bakhtine qui observe l'uniformité des jours et l'impossibilité de faire quelque chose contre l'univers dont le cours ne peut pas être changé est applicable dans le roman *Rue du Havre*:

Aux marches de la grande ville, la foule qui venait de Saint-Germain, du Pecq ou de Maison Laffite, s'éparpilla comme un sac de billes lancé sur un trottoir.

Cette phrase envisage la métaphore d'une ville qui est devenue selon l'expression du narrateur,

un univers concentrationnaire où l'on décrit le cadre habituel où toute initiation est annulée et dont la caractéristique principale est l'uniformisation qui mène finalement à la dépersonnalisation.

Paul Guimard a choisi de placer les personnages du roman dans un quartier, lieu de la vie publique et qui a une signification à part: le quartier Saint Lazare, espace urbain envisagé comme un univers de contradictions qui offre une apparence unanime à ses habitants comme si tous ces gens différents uns des autres avaient subi un état d'âme épidémique. Le quartier Saint- Lazare est présenté plutôt comme un quartier de passe, les personnages sont envisagés plus comme des passagers que des habitants du quartier où même les plus intimes sentiments subissent les lois de l'horaire et en conséquence ce qui caractérise la foule est l'anonymat. Julien Legris, assis à l'angle d'un magasin de nouveautés est vendeur de billets de loterie et n'a aucune autre activité hors son métier. La platitude des jours du vieillard est codifiée dans la grisaille parisienne avec laquelle il se confond jusqu'à devenir invisible pour les autres. Dans ce sens les personnages guimardiens sont de véritables caricatures de la société contemporaine, n'ont pas de nom, on les appelle après l'heure d'arrivée de leur trains, telle *la grosse femme de huit heures quarante deux*.

Le poste occupé par ce personnage lui permet d'observer la foule qui vient pendant la matinée de la Gare Saint-Lazare et qui pendant le soir se dirige en sens inverse. Julien Legris devient le créateur d'un roman imaginaire entre deux passants dont l'existence dépend d'une éternité: l'abolissement d'onze minutes: le train du François arrivait à huit heures quarante quatre, celui de Catherine à huit heures cinquante deux.

Un jour, le jeune homme s'arrête devant lui, car le Grand Magasin de Paris qui l'emploie a besoin d'un Père Noël. Quand le destin fait que François s'arrête devant Julien et lui propose de faire le Père Noël pour quelques minutes, ce dernier, surpris que cette fois c'était lui- même en cause, qu'un bienfaisant s'était annoncé pour sa propre existence, oublie de calculer et d'estimer l'heure de la rentrée du train dans la gare. Julien parle, parle, les onze minutes s'écoulent mais finalement la rencontre tant voulue ne se produit malheureusement pas.

Cette chose montre une réalité souvent reprise dans les romans guimardiens, le fait que la fatalité passe toujours de justesse devant le destin. A la fin du roman, dans la même rue du Havre, au cinquième étage du numéro 6, une petite fille, Constance, projette par

[7] Anca Rus, « Le Paris de Paul Guimard, ou les métaphores spatiales de la condition humaine, dans *Paul Guimard, Actes du Colloque Interantional*, Cluj-Napoca, septembre 2011.
[8] Paul Guimard, *Rue du Havre*, Paris, Denoël, 1991

BDD-A23431 © 2013 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:41:17 UTC)

caprice un cendrier de cristal par la fenêtre et sous le choc de l'objet lourd Julien est mort: soixante années d'une vie sans objet ont trouvé en un instant leur justification: l'abolissement de onze minutes.

Enfin, l'automatisme de l'existence suggéré par la société contemporaine semble être un élément de référence chez Guimard. L'élément de structure narrative que Paul Guimard exploite dans les deux romans est l'espace et la forme de l'espace qu'il utilise pour sa démarche est la rue, lieu privilégié d'observation et le seul dans ce roman et qui devient le lien objectif entre les personnages. Julien Legris passe quotidiennement par la gare Saint Lazare où il touche de prés une masse de banlieusards dépourvus d'identité. Lui-même n'est qu'un « prisonnier » de ce « troupeau »obéissant, réduit au son des milliers des pas retentissants dans ce milieu hostile, la Gare Saint Lazare

Sur les traces de Guimard

Il convient a un géo-critique convaincu de refaire le trajet de ses personnages favoris, les espaces qu'un roman ou un autre créent et qui se superposent souvent sur le paysage réel. En visitant Paris, Rue du Havre, on peut aisément retrouver les endroits précis mentionnés dans le roman de Guimard. Tels les lecteurs de Umberto Eco ou de Georges Perec, on a essayé de plonger effectivement dans l'univers romanesque. Ainsi : « *En quittant la Cour de Rome, Julien Legris se lassa porter par la foule vers la rue du Havre…Devant Julien, comme devant une borne, défilait une humanité indifférente, hétéroclite, que jour après jour il avait appris à déchiffrer, à connaitre et, faute de mieux, a à aimer. En dix années de station immobile, il avait levé les masques de beaucoup de ces robots qui, à d'invariables heures, le frôlaient sans le voir. »*[9]

Le regard du narrateur- observateur donne naissance a une histoire qu'il ne devine même pas être tragiquement la sienne. La technique de l'observation est dans ce sens semblable a celle de Georges Perec : le personnage choisit une « position stratégique », il cherche de « saisir un mot, une attitude, un geste par lesquels un coin d'âme se découvrirait ». Dans sa solitude, Julien organise des fiches de ses personnages qui sont les acteurs d'une pièce de théâtre qu'il a l'impression de diriger, dans un espace et un temps qui ne lui appartient pas, les siens ayant été effectivement anéantis par l'Histoire.

Mais revenons a la Gare Saint Lazare : dans une étude de 2003, Stéphanie Sauget[10] fait le point de la fascination et de l'effroi que suscitaient les gares au XIXème siècle. Ainsi, la même Saint-Lazare semble avoir été un point d'attraction pour les Parisiens car elle permettaient aux bourgeois d'aller se promener a Saint-Germain et admirer « le prodige des chemins de fer » en ayant aussi la possibilité de côtoyer les autorités et les aristocrates qui ne perdaient aucune occasion de se montrer dans les gares ou l'on organisait des festivités, signe de la « mise en scène » du pouvoir impérial. La gare a alors le rôle de donner une forte impression de la capitale, des le débarquement. La gare « se transforme alors en livre d'images édifiantes, offert a la consommation collective ».

Ainsi Emile Zola est le premier a appeler cette révolution esthétique : « Vous, poète

[9] *Rue Du Havre*, op.cit., p.15
[10] Stéphanie Sauget,"Les séductions de Paris au XIXeme siècle vues des gares" dans *Hypotheses*, PU Sorbonne, 2003, p. 119.

BDD-A23431 © 2013 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:41:17 UTC)

moderne, vous détestez la ville moderne . Vous allez contre vos dieux, vous n'acceptez pas franchement votre âge. Pourquoi trouver une gare laide ? C'est beau une gare »…écrit-il pour défendre la série de 12 toiles que, en 1877, Monet présente a l'exposition Universelle et qui ont comme sujet la gare Saint-Lazare, surprise dans des conditions atmosphériques et des points de vue différents, Monet affirmant le besoin de surprendre l'espace dans une discontinuité affective, certes impressionniste : l'ensemble pourtant créant cette idée de mouvement, d'agitation, de rythme et de mouvement. D'ailleurs Monet demande l'autorisation d'installer son chevalet dans la gare. La séduction se transforme en création d'un imaginaire moderne. Zola a sont tour fait de la gare Saint-Lazare un personnage central, dans *La Bête Humaine*, publie en feuilleton entre 1889 et 1990. Zola aussi avait obtenu l'autorisation de la visiter, la photographier, se promener en locomotive. Le résultat de toutes ses « mises en scène », cette fois artistiques et dans le contexte des Expositions Universelles, est que de plus en plus de visiteurs viennent a Paris et admirent les gares des impressionnistes et des romans populaires. Transfigures par le désir, les gares deviennent le support de rêve de l'ailleurs, de spleen et idéal. Ou bien comme dans le film de Jean Renoir, *La Bête Humaine*, de 1938, qui se trouve a l'embouchure de deux axes, le négatif, la noirceur des sentiments le cynisme, d'autre part le positif, dédié a l'humanité, le cote philanthropique. La figure-mère de ce film est cet interminable élancement vers la sortie du tunnel quand les personnages espèrent voir enfin surgir la lumière et vont en fait a la rencontre de leur destin et de leur mort.

Car les gares c'est aussi ce qui se passe derrière les façades polies, les réclames ; ainsi ce lieu de brassage est perçu comme lieu de la perversion, voire érotique, mais un érotique malsain, la trépidation des machines, les bruits des moteurs, l'imaginaire du départ créant une ambiance surchauffée qui troubles les sens. La gare devient ainsi une « cour des miracles » moderne, ou les bourgeois et les aristocrates sont remplaces par d'autres catégories, les vagabond, les prostituées, les voleurs, les pédophiles…la gare s'impose peu a peu comme un lieu de la souffrance et de la mort (suicides et accidents).

C'est ce qui se passe dans la gare prison de Guimard, décor absurde et malveillant, imposant sans espoir le destin lie a l'horaire.

Les Grands Magasins de Paris – Les Galeries Lafayette

Le roman suit le destin du personnage qui semble changer tout d'un coup. Julien se voit offrir un poste de Père Noel dans la Maison du Bonheur située au dernier étage des Galeries Lafayette. Comme par miracle, notre personnage devient *« un symbole rutilant autour duquel s'agglomérèrent des désirs innombrables »*. A l'espace concentrationnaire de la gare s'oppose l'univers magique des grands magasins, ou *« chacun peut trouver de quoi donner une réalité a ses songes quels qu'ils soient »*.Si pour Julien le grand magasin est envisagé comme la scène ou ses rêves d'amitié et de communication s'accomplissent, ne fut-ce que pour la saison des fêtes, pour François les galeries sont un lieu du morcellement existentiel, le sien, des autres. Ainsi le grand magasin tient a la fois *« de la ruée vers l'or, de la bataille de Poitiers, de l'incendie du bazar de la charité, de la révolte des boxers, de la prise de la smalah d'abd-el-kader, de la pluie des sauterelles dans le sud-oranais, du passage de la bérézina, de la charge de la brigade légère, d'un cap Horn enfin ou s'affrontèrent deux*

BDD-A23431 © 2013 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:41:17 UTC)

océans-celui des tentations offertes, celui des désirs exacerbées »[11]. Comme chez Zola, dans *Au Bonheur des dames*, les galeries deviennent le lieu de l'affirmation de la collectivité dans lequel chacun a perdu sa propre individualité et s'accorde à la masse. Cet emplacement les transforment d'une telle manière qu'il éveille en eux une certaine agressivité de l'esprit à cause de la confrontation de deux océans : celui des tentations offertes et celui des désirs exacerbés. (*Et les couples s'en allaient en murmurant des chiffres plus beaux que les poèmes*). Pourtant, chez Zola, le grand magasin est le symbole du modernisme et des crises qu'il suscite. Zola semble cautionner un système qu'il admirait en effet pour ses réussites. Mais il déplorait aussi ses excès, et l'a montré en fait comme un gouffre qui aspire les clientes, pour ne les rejeter que dénuées de toute ressource financière. Il symbolise l'ogre capitaliste, qui avalerait n'importe quel profit, sans se soucier des disparitions annexes.

Dans ce tableau des grands magasins apparut le penchant socialiste de Zola qui lisait Fourrier, Proudhon et Marx.Cependant, contrairement aux autres romans de la série, *Au bonheur des dames* frappe par son optimisme. Dans le dossier préparatoire à la rédaction de son livre, Zola écrivit : «*Je veux, dans "Au bonheur des dames", faire le poème de l'activité moderne. Donc, changement complet de philosophie : plus de pessimisme d'abord, ne pas conclure à la bêtise et à la mélancolie de la vie, conclure au contraire à son continuel labeur, à la puissance, à la gaîté de son enfantement*»

Chez Paul Guimard l'espace du grand magasin est envisagé de la perspective d'un écrivain qui comprend le destin d'une génération qui est suffoquée par la société de consommation. Derrière un ton ironique, il se rend compte que les femmes sont les premières à subir les effets néfastes de la publicité. François démontre comment une activité quotidienne dans notre société contemporaine, comme celle de faire des courses relève la méchanceté et l'inconscience des gens. *Les trottoirs du boulevard Haussmann, du cote des grands magasins, ploient sous le poids des passants…Dans cette foule qui n'est que regards, j'ai le sentiment épuisant de n'être pas d'ici.moi aussi j'ai l'impression d'être en occupation et que ce soit dans mon propre pays n'arrange rien. Je déambule entre deux murs et mes voisins ne sont pas mes semblables.*

En essayant de systématiser les constatations faites, toute au long de cette présentation, nous pouvons tirer une première conclusion, qui consiste dans le fait que dans l'univers romanesque guimardien, le vrai porteur de signification dans le devenir des personnages est l'espace. Tout dépend et tout se met en mouvement en fonction de l'endroit où l'on se trouve. Ainsi, nous ne pouvons pas parler de destinées humaines que par rapport à cette catégorie qui est le facteur générateur et déterminant de la configuration du destin des protagonistes.

Les protagonistes sont toujours placés dans des lieux bien déterminés où ils réussissent à s'individualiser, ou en revanche, à se perdre dans le tumulte. D'une part, l'espace est l'instrument qui crée de la fiction est qui devient important grâce aux événements qui s'y déroulent et d'autre part il confirme sa signification dans la quête identitaire des personnages. L'espace et le temps se trouvent dans un rapport d'interdépendance, mais ce qui caractérise le chronotope guimardien, c'est que le temps est

[11] *Rue du Havre*, op.cit, p.45. Toutes ces références indiquent ironiquement la psychologie populaire, l'attrait terrible de la consommation et les désastres qui en dérivent.

BDD-A23431 © 2013 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:41:17 UTC)

continu, tandis que l'espace est celui qui varie et au niveau duquel se produisent les incidents fortuits, en soulignant aussi la prédilection de Paul Guimard pour les lieux (é)pris de la réalité.

Ce qui frappe encore plus dans les romans de Guimard c'est la présence constante de la mélancolie. Le ton de l'écrivain est toujours empreint d'une douceur très triste. L'étude psychologique, le trait juste est toujours la, et les perceptions diverses qu'il veut donner d'un même événement découlent de ces analyses.

On note aussi une tendance a l'aphorisme qui est peut-être une autre marque démiurgique : le créateur va jusqu'à redéfinir la nature de ses sentiments. Ainsi, il observe dans *Rue du Havre* : *« On devient malheureux mais on nait solitaire »*.

BDD-A23431 © 2013 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:41:17 UTC)