

Paris, capitale du XIX^e siècle

Perspectives littéraires, artistiques, architecturales et sociales

Mémoire soumis par

**LAURA OMER, Licence Lettres Modernes (Paris 7)
GDED (DCU)**

Mémoire de recherche en Français pour l'obtention
du Master

à

**St. Patrick's College, Drumcondra
(Qui appartient à Dublin City University)**

Par: Laura Omer (n° 11264489), Département de Français, St. Patrick's College, Drumcondra

Directeur de thèse: Dr. Alan English, Dép.de français, St. Patrick's College, Drumcondra

Examinateur externe: Dr Loïc Guyon, Dép. des études françaises, Mary Immaculate College,
Limerick

Présenté: en juin 2014

I hereby certify that this material, which I now submit for assessment on the programme of study leading to the award of "MA in Humanities (French) by Major Thesis" is entirely my own work, and that I have exercised reasonable care to ensure that the work is original, and does not to the best of my knowledge breach any law of copyright, and has not been taken from the work of others save and to the extent that such work has been cited and acknowledged within the text of my work.



Signed: Laura Omer.

ID No.: 11264489.

Date: 30th June 2014

Remerciements

Ce mémoire de Master est le résultat d'un travail de recherche de deux ans.

En préambule, je souhaite adresser tous mes remerciements à l'égard du Docteur Alan English, directeur de recherche de ce mémoire, pour ses conseils précieux, son œil critique et avisé et pour le temps qu'il a bien voulu me consacrer.

Enfin, j'adresse mes plus sincères remerciements à ma famille et mes amis, qui m'ont aidé et toujours encouragé au cours de la réalisation de ce mémoire.

**« L'humanité est condamnée
au progrès à perpétuité »**

Alfred Sauvy
Théorie générale de la population, 1954.

Paris, capitale du XIX^e siècle
Perspectives littéraires, artistiques, architecturales et sociales
-Laura Omer-

This study examines Paris in the 19th century – and up to 1914 –, focussing in particular on the period after about 1840, taking in various perspectives from the arts and social history.

Initially, I present and examine “Old Paris” with particular reference to the city’s infrastructure and politics, emphasizing also those developments and innovations, especially in the areas of health and hygiene, affecting the day-to-day lives of Parisians.

I proceed to examine how the demolition and reconstruction of the capital, orchestrated by Haussmann (1853- 1870), impacts on Parisians from all socio-economic backgrounds. In particular, it will be shown that the introduction of gas for houses and streets, the construction of city parks, the extension of railways and the arrival of new ways of shopping and purchasing are all manifestations of the new ethos underpinning the city: “Paris embellished, Paris extended, Paris cleansed”.

I focus subsequently on how the social activities of the city’s population change and develop in response to the city’s topological metamorphosis. At this time, Paris starts to become a bohemian city: cafés and cabarets become more common and a range of distractions covering all tastes become available. I also consider here the evolving relationships between men and women, the role of prostitution and fashion trends, and their impacts, for both sexes.

Finally, I consider the sense of loneliness created by life in the megalopolis and the problems created by the increasing availability of alcohol from about 1870. In particular, we will see how contemporary medicinal advancements supported the creation and work of the “Ligue Antialcoolique”.

The latter part of this thesis gives greatest focus to the “Belle Epoque” (1871- 1914). This period of great social and artistic change was interrupted by the First World War, leaving behind the “New Paris” and memories of Paris at its peak.

TABLE DES MATIERES

Introduction

1. Contextes historiques.....	2
• Changement des mœurs avec changements politiques	
2. Contextes sociologiques	6
• « Les réalistes de talent devraient s'appeler plutôt des illusionnistes »	
3. Contextes littéraires et artistiques.....	10
• Honoré de Balzac	
• Charles Baudelaire	
• Victor Hugo	
• Emile Zola	
4. Esquisse des chapitres.....	20

Chapitre I – Paris embellie, Paris agrandi, Paris assaini

1. Mise en contexte.....	24
2. Les grands travaux sous l'Empire (1852-1870).....	27
• Le changement à travers les romans réalistes	
• Une nouvelle vision dans la peinture	
3. Début de l'hygiénisme	37
• Avant l'hygiénisme du XIXe siècle	
• Le parcours des eaux usées	
• L'eau potable	
• Et la lumière à gaz fut !	
4. Amélioration de la vie citadine et des développements dans l'éducation	44
• La boîte à ordures	
• Un peu de vert dans la ville	
• Le réseau ferroviaire et l'évolution des transports	
• L'éducation	
5. Paris chamboulé politiquement et structurellement.....	52

Chapitre II – Transformation de la gente féminine

1. Répartition sociale au sein de Paris	55
2. Les grands magasins : stratégie commerciale.....	56
3. Changement vestimentaire.....	59
• Le corset féminin : accessoire de mode et d'art	
• La mode masculine	

4. Un battement d'aile dans les mentalités	64
• Les courtisanes	
• Une prostitution cachée mais monnaie courante	
• Différentes prostitutions pour différentes classes sociales	
• Prostituée pour la fin du mois	
5. Paris : ville de bohème.....	75
• L'art du spectacle chamboulé	
• Les nouvelles femmes convoitées	
6. Des soirées animées	80
• La publicité	

Chapitre III – Un fléau : l'alcoolisme

1. La notion du boire	83
2. « Tableaux parisiens »	86
3. L'alcool.....	90
• L'absinthe	
• L'absinthe : un art de vivre	
• L'absinthe : une source d'inspiration	
4. Les dégâts liés à l'alcool.....	95
5. La France : un pays alcoolique ?	98
• Réveil des intellectuels	
• Ligue antialcoolique	
6. Un changement radical	104

Conclusion

1. Des changements radicaux au XIX ^e siècle	106
2. Haussmann : destructeur et bâtisseur à la fois.....	110
3. La fin du rêve ou la modernité déchantée.....	114

<u>Compte du nombre de mots</u>	116
--	-----

<u>Appendice</u>	I
-------------------------------	---

<u>Bibliographie</u>	- 1 -
-----------------------------------	-------

Convention d'imprimerie et abréviations

- **Convention**

Sauf indication contraire, le lieu d'édition est Paris pour toutes les références.

- **Abréviations**

C - *La Curée*, Emile Zola

CB - *La Cousine Bette*, Honoré de Balzac

P-B - *Pot-Bouille*, Emile Zola

PG - *Le Père Goriot*, Honoré de Balzac

Introduction

Ah ! sachez-le : ce drame n'est ni une fiction, ni un roman. All is true, il est si véritable, que chacun peut en reconnaître les éléments chez soi, dans son cœur peut-être.

Balzac, *Le Père Goriot*, 1835.

Paris fait rêver... c'est la ville de l'amour, de la lumière, de la mode. Cette réputation se développe surtout au XIX^e siècle, en particulier à partir de la restructuration de Paris par le baron Haussmann dans les années 1850 et 1860 mais aussi avant cette date. La période entre 1871 et 1914 (communément appelée « la Belle Epoque ») voit aussi un foisonnement culturel et économique. Bien des monuments marquants de Paris datent de la période après 1850 : citons par exemple l'Opéra Garnier (1863) et la Tour Eiffel (1889) ou bien le petit Palais, le musée d'Orsay et le pont Alexandre III, tous de l'an 1900. L'architecture typique de des années 1850 et 1860 persiste à travers les façades des immeubles qui, dans tout Paris, obéissent à de strictes règles d'urbanisme. Ces demeures caractéristiques sont entourées très souvent par de grandes avenues, de rues et de parcs marqués par un mobilier urbain. Ce patrimoine urbain est le fruit des gigantesques changements parisiens menés par le préfet Georges-Eugène Haussmann, soutenu inconditionnellement par Napoléon III. Ces modifications ont été réalisées entre 1853 et 1870, entraînant un bouleversement visuel, culturel et social. La présente étude a pour objectif d'examiner quelques aspects de ces bouleversements, et ce jusqu'en 1914, date du commencement de la première guerre mondiale.

Avant cette subversion urbaine, Paris est en proie à des épidémies du fait du manque d'hygiène, la circulation est difficile dans les petites rues étroites et les soulèvements populaires sont très fréquents. Le XVIII^e siècle n'a pas été marqué par une grande révolution industrielle comme en Grande-Bretagne. En fait la France est le pays européen le plus en retard au niveau économique et industriel en raison d'un quart de siècle de guerres napoléoniennes, d'une démographie basse (les batailles ayant tuées plus d'un million d'hommes) et d'un rétrécissement géographique (frontières originelles d'avant la Révolution). Conscient de ce retard à son arrivée au pouvoir, Louis-Napoléon a la ferme volonté de redresser la situation en commençant par rénover tout Paris et non pas juste certains quartiers ou îlots – comme il en était le cas sous la monarchie de Juillet. Ces travaux d'urbanisation vont permettre la création d'un Paris aéré et sain. De

plus le besoin de main-d'œuvre crée une accélération dans le domaine de l'emploi ainsi que de la productivité. Un changement de nature industrielle s'établit dans Paris. Vers le milieu du XIX^e, l'apogée de la métallurgie permet la construction d'édifices, et entraîne l'agrandissement du transport ferroviaire et une industrialisation basée sur le bien de consommation.

La ville de Paris se métamorphose en un ensemble où 20 arrondissements remplacent les 12 anciens, chacun possédant un nom et sa propre mairie. La capitale est aérée par des boulevards élargis, et assainie par l'introduction des égouts. Le nouveau Paris a de la cohérence du fait des règles architecturales déterminées et affiche une beauté esthétique avec des décos sur les bâtiments. Paris partage son enthousiasme lors de diverses Expositions universelles où les différentes nations participantes vantent leurs intellectuels tout en exhibant leurs produits de qualité mêlés d'esthétique. Ces contextes permettent de créer un soutien à l'économie française et d'établir la stimulation de la concurrence de la part des homologues. Avec cet élan de la pensée économique, la pensée sociale se développe : les conditions sociales de la profession libérale s'améliorent et des écoles gratuites s'ouvrent afin de former les artisans.

Avant de d'examiner Paris lors de son apogée au XIX^e siècle, il est important de se remémorer le contexte historique et littéraire.

I. Contextes historiques

Le XIX^e siècle est qualifié par l'historien britannique Eric Hobsbawm (1917- 2012) du « long XIX^e siècle ». Cet historien, fidèle au marxisme, essaie de comprendre, d'examiner et de penser l'identité de ce siècle ; sa recherche, consacrée à l'histoire du monde du XIX^e siècle, est écrite dans une trilogie dont les préoccupations centrales sont résumées comme suit par Enzo Traverso :

L'Ere des révoltes : 1789-1848 (1970), « qui analyse les bouleversements sociaux et politiques qui ont accompagné la transition de l'Ancien Régime à l'Europe bourgeoise » ; (2) *L'Ere du capital : 1848-1875* (1978) qui « reconstitue l'essor du capitalisme industriel et la consolidation de la bourgeoisie comme classe dominante », et (3) *L'Ere des empires : 1875-1914* (1989) où l'auteur « étudie l'avènement de

l'impérialisme et se termine avec l'apparition des conflits entre les grandes puissances qui fissurent le « concert européen », en créant les prémisses de son « éclatement »¹.

Non seulement cette période est longue mais elle hante le siècle suivant ; d'ailleurs les historiens Emmanuel Fureix et François Jarrige écrivent dans leur ouvrage que « le XIX^e siècle n'a cessé d'obséder le XX^e siècle. Il est devenu un objet propre d'analyse, non pas tant une séquence de l'histoire qu'une expérience essentielle et profonde, perçue tour à tour comme un âge d'or perdu ou comme une époque de traumatismes et de souffrances»².

Le XIX^e siècle couvre alors une période de 125 années, s'étendant de la fin de la Révolution française à la Première Guerre mondiale, soit de 1799 à 1914 (A, I-II-III). Du fait de sa longévité, il est possible de présenter ce siècle en deux grandes parties : la première de 1799 à 1815 qui est marquée par la peur des mouvements révolutionnaires et la deuxième de 1815 à 1914 qui voit une prospérité économique fulgurante, dont une période communément appelée la « Belle Epoque » – s'étendant à peu près de 1871 jusqu'à la veille de la guerre en 1914.

Ce siècle, mouvementé politiquement et industriellement, voit aussi l'art impacter dans tous les domaines. Certains intellectuels, scientifiques et artistes vont concentrer leur créativité dans les recherches technologiques, d'autres vont commenter l'air du temps en écrivant, dessinant ou peignant. Ce témoignage a tendance à se politiser plus particulièrement lors de la Seconde République (1848- 1852), période qui permet d'abord la liberté totale de la presse (réduite auparavant à la suite d'un attentat manqué contre le roi Louis-Philippe en 1835) mais qui la recontrôle étroitement par une série de lois dès le début du règne de Napoléon III. La loi du 11 mai 1868, concernant la presse, supprime les autorisations préalables et les avertissements³.

- Changement des mœurs avec changements politiques

Le XIX^e siècle n'est pas seulement une période de changement urbain et de libéralisme économique mais aussi celle de l'achèvement du bouleversement dans les mentalités enclenché par la Révolution française de 1789. L'héritage social et culturel est lourd, la noblesse et le clergé ont moins d'influence et le pouvoir déterminant se trouve dans la bourgeoisie libérale et réformatrice (composée d'entrepreneurs, de banquiers, de grands

¹ Enzo Traverso, « Le siècle de Hobsbawm », dans *La Revue internationale des livres et des idées*, n° 10, 2009, p. 14.

² Emmanuel Fureix et François Jarrige, *La modernité désenchantée: relire l'histoire du XIX^e siècle français*, La découverte, 2015, p.16.

³ Marc Martin, *Médias et Journalistes de la République*, Odile Jacob, 1997, p. 27.

négociants, de hauts fonctionnaires et de directeurs de compagnies ferroviaires ou maritimes) où se place la puissance financière. De par les changements scientifiques et techniques, la société française voit apparaître une nouvelle classe : le prolétariat. Cette catégorie, moins conservatrice que les paysans, est politisée avec un syndicat et des idées socialistes (appuyées par des idées mondiales telles que celles de Marx ou de Tocqueville). De plus l'aménagement de Paris permet une répartition spatiale différente : plusieurs classes sociales habitent sous le même toit, tout en gardant une hiérarchie liée, entre autres, aux loyers. Toutes ces mutations économiques et sociales mêlées au progrès engendrent une continuation de la déchristianisation révolutionnaire et impacte sur le genre de vie de chaque individu.

La France subit un retard économique à la fin du XVIII^e siècle du fait des maladies et des choix de l'Etat. La seule prospérité de l'ancienne France fut d'être la première puissance agricole européenne ; le reste de son économie est stagnante et seule l'introduction du capitalisme commercial permettra au pays de survivre. La Révolution de 1789 a transformé les institutions politiques et sociales tandis que le XIX^e siècle accélère les mutations économiques et culturelles grâce à la Révolution industrielle et scientifique. Bien qu'un exode rural se produise du fait des développements dans la capitale, la France, à la différence de l'Allemagne ou de l'Angleterre, continuera à tenir un équilibre entre ses campagnes et ses grandes villes. Les architectes s'intéressent vivement au XIX^e siècle du fait de la transformation des classes sociales et de leur conscience sociale. De plus l'habitation, les classes sociales et la densité de la population sont remaniés par l'intervention du pouvoir politique. Le genre de logement n'est plus le même, passant de petites maisons serrées, abritant des familles nombreuses, dans un labyrinthe, à des immeubles, spacieux et identiques, construits dans les années 1850 et 1860, dans de nouvelles avenues linéaires ; par conséquent les commerçants habitant les anciennes demeures se retrouvent éjectés dans la province et laissent place à une classe ouvrière et aux nouveaux riches. Tout ce remue-ménage engendre une mutation au sein de la ville, de la population citadine et de la stratification sociale.

Une culture de masse entraînée par le succès des romans, des théâtres, des expositions, des cabarets et vers la fin du siècle le cinéma. La culture par le biais du divertissement devient commune et pour tous, d'où l'émergence du sentiment d'appartenance à une collectivité émoustillée par le même intérêt lors des temps libres. Au XIX^e siècle l'analphabétisme recule grâce à une économie en expansion et à

l'urbanisation ; ces dernières favorisent la distribution dans les rues et les gares des journaux, des revues et des livres de poches, traitant des faits divers, pour un prix accessible. Les publicités et les lieux de lecture, comme les lectures publiques ou les bibliothèques de gares, apparaissent dans le nouveau Paris et incitent les citadins à s'intéresser à de nouveaux plaisirs.

De nombreux courants artistiques émergent, se côtoient et même se superposent. Les changements interviennent rapidement dans le domaine de la peinture qui voit apparaître la photographie (dont l'invention officielle date de 1839) et le cinéma (vers la fin du XIX^e siècle). Dans le cas de la littérature, ce sont les romans et les livres qui sont synthétisés dans des revues ou représentés au théâtre. Les publicités pour les spectacles sont affichées sur les colonnes Morris placées dans les grands boulevards. De par cette stratégie de commercialisation l'art descend dans la rue : des peintres célèbres, comme Toulouse-Lautrec, Alfons Mucha ou Leonetto Cappiello mettent leurs talents au service de ces affiches. Petit à petit le concept de cette période se définit par l'art partout et pour tous, et entraîne la multiplication de l'artistique dans la vie, les lieux et objets de tous les jours. Les entrepreneurs aspirent que l'art s'installe chez le peuple (en créant des objets de commodités construits à la chaîne afin de répondre à ce besoin) et les architectes rêvent que l'art s'intègre dans leurs créations (c'est le cas des gares de chemin de fer et, plus tard, de l'entrée des bouches de métro durant la Belle Epoque).

Au XIX^e siècle la foi en la science s'inscrit dans la conscience de la population pour son « miracle » hygiéniste et ses mutations dans le domaine technique. La vie change : l'espérance de vie augmente et il est plus facile de vivre grâce au progrès aussi simple que représentent l'eau courante, le chauffage et l'éclairage au gaz. Les concours proposés tout autour de l'Europe permettent aux chercheurs de présenter des trouvailles qui engendreront la Révolution industrielle. Ceci explique pourquoi en moins de 30 ans, c'est-à-dire entre 1840 et 1870, la France passe de l'âge du fer, du charbon et de la vapeur à celui de l'acier, du pétrole et de l'électricité. L'amélioration du mode de vie de la population entraîne une joie de vivre qui se répercute sur la vie culturelle. La France se retrouve en tête des nations de l'industrialisation et en tant que pays avancé il se doit de montrer la voie. C'est pourquoi, à partir de 1855, les Expositions universelles se succèdent en France et à Paris tous les onze ans. C'est un moyen de vanter le progrès et les innovations de la nation. A partir de cette année, les Beaux-Arts sont inclus dans l'Exposition, ce qui prouve que l'essor d'un pays passe par le beau dans l'utile et l'art pour tous. Lors de ces événements, Paris exalte l'empire colonial de la France en

présentant des musiques exotiques, des animaux ou objet précieux et aliments venus d'ailleurs. Ce n'est pas seulement le matérialisme qui est exposé mais c'est aussi un idéalisme qui est présenté : en 1889 la Tour Eiffel est érigée pour fêter le centenaire de la Révolution française. A la portée emblématique de ces manifestations il est possible d'associer la maxime attribuée à l'enseignement du philosophe grec Aristote (384 av. J.C.- 322 av. J.C.) : « Le progrès ne vaut que s'il est partagé par tous ». En effet, et à cette époque plus particulièrement, le changement et le progrès sont rapides, seulement si partagés par un nombre minimum d'acteurs, et dans ce cas ce sont les pays développés. La capitale sera appelée Ville Lumière après l'exposition internationale d'électricité en 1881, où tout Paris, jusqu'aux fontaines, est éclairé la nuit. Ensuite viendra l'exposition universelle de 1900, avec pour attraction la Tour Eiffel transformée en phare, éclairant des lumières colorées à 100 kilomètres à la ronde. Paris illumine et éblouit, le monde sera en admiration devant la célébration du centenaire de la Révolution des Lumières. Le progrès n'effraie plus il émerveille.

2. *Contextes sociologiques*

Paris est un sujet intarissable aux yeux de la société du XIX^e siècle et ceci jusqu'à présent. En fait, dans l'introduction qu'il écrit en 1856 pour le livre *Paris et les Parisiens au XIXème siècle*, Théophile Gautier insiste sur l'évolution et la diversité de la capitale qui provoquent en lui tant de curiosité⁴. Cet intérêt se réveille chez tous les intellectuels côtoyant la population mouvante du Paris en pleine ébullition. Toutefois les auteurs et artistes de cette époque ne perçoivent jamais cette métropole de manière identique, chacun la présentant d'une manière unique tout en restant authentique. La métropole évolue tellement rapidement que Gautier déclare observer un changement perceptible d'un jour à un autre :

En effet, Paris est la mine inépuisable, le sujet toujours neuf, le thème sur lequel l'antiquaire, le philosophe et le poète peuvent broder des variations à l'infini ; c'est un modèle aux aspects multiples et que chaque peintre saisit à sa manière ; et puis, que de Paris différents dans Paris ! [...] Quelle diversité

⁴ Théophile Gautier collaborera dans l'écriture de plusieurs articles et introductions sur Paris et les Parisiens. Dans *Paris et les Parisiens au XIX^e siècle ; mœurs, arts et monuments*, texte écrit par MM. Alexandre Dumas, Théophile Gaultier, Arsène Houssaye, Paule de Musset Louis Enault et Du Fayl, Gaultier écrit dans l'introduction (Morizot, 1856, p. 1) : « Avec ce titre magique de PARIS, un drame, une revue, un livre est toujours sûr du succès. Paris a sur lui-même une curiosité inextinguible que rien n'a pu satisfaire encore, ni les gros ouvrages sérieux, ni les publications légères, ni l'histoire, ni la chronique, ni l'étude, ni le me moire, ni le tableau, ni le roman. ».

ondoyante ! Quelle physionomie mobile ! A chaque heure il faut faire son portait : celui d'hier ne ressemble déjà plus⁵.

L'art et la littérature ont entretenu des rapports réciproques différents à travers les âges. A titre d'exemple, lors du Moyen Age et de la Renaissance, le mécénat permettait aux peintres de vivre de leur art, mais n'autorisait pas les artistes à représenter la réalité telle qu'elle était. Le devoir d'embellir, lié à l'esprit et aux règles classiques et romantiques de l'époque, entraîne l'achèvement d'un tableau non réaliste centré sur un individu, le plus souvent le mécène lui-même ou l'un de ses proches, dans une situation exagérée ou improbable. Cependant lors du XIX^e siècle, le style évolue et les peintures représentent le « vrai » : il est possible de regarder les tableaux comme narration de cette période. La réalité, les écrits et les peintures peuvent se combiner pour témoigner de ce temps, car les mouvements principaux auxquels l'Art appartient sont le réalisme et le naturalisme. Ces arts, regroupés au sein de l'Académie des beaux-arts⁶, créée en 1816, représentent la réalité telle qu'elle est, et permettent de recueillir le témoignage d'une époque qui verra l'essor de la photographie dans les années 1840, puis du cinéma dans les années 1890. Les images vont compléter de manière distincte et précise l'imagination du lecteur qui souhaite se représenter le réel du roman du XIX^e siècle.



Figure 1.

Adolphe Yvon, *Napoléon III remettant au baron Haussmann le décret d'annexion des communes limitrophes, le 16 février 1859* (1865).

Musée Carnavalet, Paris, France. Huile sur toile : 327 × 230 cm.

⁵ Alexandre Dumas, Théophile Gautier, Arsène Houssaye, Paul de Musset, Louis Enault et du Fayl, *Paris et les Parisiens au XIX^e siècle : mœurs, arts et monuments*, Morizot, 1856, p. 2.

⁶ L'Académie des beaux-arts regroupe la peinture, la sculpture, la musique et l'architecture.

Non seulement la peinture témoigne mais, en plus, elle amplifie un écrit qui pourrait être considéré comme secondaire : c'est le cas de la grande toile d'Adolphe Yvon intitulée *Napoléon III signant le décret d'annexion des communes limitrophes le 16 février 1859* (Figure 1, page précédente) qui fut commandée par le conseil municipal, mais qui se voit refusée du fait de ne pas être assez prestigieuse. Aujourd'hui, ce tableau commémore avec transparence le décor de l'acte qui amorça la fusion du Paris d'aujourd'hui.

- « Les réalistes de talent devraient s'appeler plutôt des illusionnistes »⁷

Ce qui anime les auteurs de la deuxième moitié du XIX^e siècle n'est pas une usure du style romantique, ni du mouvement réaliste, mais le profond changement créé par le progrès de cette époque. Ce progrès se caractérise par des bouleversements scientifiques et techniques qui entraînent un changement dans les stratifications des classes sociales françaises. C'est l'apparition de la classe prolétaire, ou ouvrière, ainsi que de la bourgeoisie libérale. Les mentalités sont en pleines mutations, la noblesse et le clergé ont moins d'influence et cet affaiblissement est déterminant à la bourgeoisie réformatrice.

Du côté de la littérature et de l'art, les progrès des sciences dans tous ses domaines se répercutent dans la pensée des artistes en influençant la pensée rationaliste. Le besoin de contraindre l'art à représenter la réalité est une manière de rejeter le romantisme et ses valeurs. Le style romantique fait donc place au réalisme puis au naturalisme – comme expliqué dans la partie « Contexte littéraire » – ; l'idéal fait place à la réalité, avec véracité et infiniment plus de détails. Les artistes rendent donc un bilan de la société dans laquelle ils vivent tels des historiens sociaux. Le mouvement réaliste, né sous l'influence de Balzac et Stendhal, apparaît vers 1848 lors de la révolution et de la proclamation de la Deuxième République. Dans la préface de *Pierre et Jean*, Maupassant définit comme suit la vision des auteurs de ce mouvement littéraire et culturel : « Le réaliste, s'il est un artiste, cherchera, non pas à nous montrer la photographie banale de la vie, mais à nous en donner la vision plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même »⁸. Soit un besoin de minutie et d'objectivité des auteurs qui doivent puiser dans le monde contemporain les thèmes sociaux et historiques. De plus, la découverte scientifique de la photographie,

⁷ Guy de Maupassant, *Préface de Pierre et Jean* (Edition 1888), Hachette, 2008, p. 15.

⁸ Maupassant, *op. cit.*, p. 3.

commercialisée dans les années 1840, influe sur l'idée de la reproduction fidèle à la réalité. A la différence des romantiques, les artistes réalistes s'inspirent de l'Homme, et non du mythe, quelle que soit sa provenance (riche ou pauvre) ou sa situation géographique (ville ou province). L'idée est de décrire de manière véridique ce que le milieu influence dans la vie des individus, d'où un besoin de se documenter sur le terrain afin de répondre à l'obsession des détails. Les thèmes abordés sont les mœurs de l'époque, la misère, les ascensions sociales, l'influence du milieu sur l'individu et la dénonciation des défauts de la bourgeoisie. Ainsi c'est à cette étape qu'apparaissent dans les romans les prostituées, les ouvriers et les artisans. Par souci d'objectivité, les auteurs emploient (pour la plupart) la troisième personne, un vocabulaire technique et des interventions directes du narrateur, éléments qui se retrouvent par exemple dans les écrits de Balzac.

Le mouvement naturaliste suit de très près le réalisme et en développe certaines spécificités. Si ces deux courants décrivent la réalité sans l'idéaliser, le naturalisme a pour but particulier d'enrichir la littérature grâce à une méthode d'observation avoisinant l'approche scientifique. En effet l'avancement des sciences psychanalytiques influe dans l'écriture de ces romans. Il n'est plus seulement question de s'intéresser à ce que nos sens perçoivent, mais d'y insérer des déterminismes biologiques et communautaires. Tout comme dans un laboratoire, l'écrivain tente une expérimentation sur un personnage garni d'une hérité dans un environnement précis. Tout le roman sera donc l'observation de ce protagoniste, l'explication de son comportement de manière impartiale et la possibilité d'en tirer des conclusions. L'observation sur le terrain est très importante à l'écriture du roman expérimental, et de plus l'objectivité de l'auteur est déterminante. L'écrivain observe la réalité humaine tout comme un scientifique observe la nature.

A partir du milieu du XIX^e siècle, la littérature et la peinture vont traiter le sujet de la société sans réel tabou ; c'est le cas de la prostitution florissante qui, bien que considérée comme outrage aux bonnes mœurs, sera représentée dans des tableaux de nombreux peintres dont Manet, Degas, et Toulouse-Lautrec et qui sera décrite dans la littérature comme celle de Zola, Maupassant ou Alphonse Daudet. D'autres thèmes tels que la bohème, les temps libres, les nouvelles infrastructures de la ville, le mouvement de la foule et l'industrialisation (le train, les voitures à explosion, l'éclairage nocturne) sont évoqués et reproduits à travers l'art. La peinture et l'écrit sont complémentaires, certains artistes travaillent en collaboration comme Manet qui produira pour Zola

l'illustration du roman *Nana*. Ce travail ne s'arrête pas seulement au partenariat car entre écrivains et peintres il y a aussi la critique constructive. D'ailleurs il est très courant que des écrivains à grande notoriété font paraître leurs analyses dans des journaux de critiques d'art : c'est le cas de Zola qui, en 1866, fera le compte rendu du Salon annuel de peinture dans le journal *L'Evènement illustré*. Mais l'art témoigne aussi du silence et de la face cachée de Paris : le centre et l'Est parisiens sont abandonnés aux plus pauvres comme les prolétaires, et les rénovations dans ces quartiers sont les moins rapides, voire inexistantes. Dans le tableau de Johan Barthold Jongkind, reproduit dans la figure 2, la capitale est inachevée et ressemble au Paris moyenâgeux, sombre et contaminé.



Figure 2.

Johan Barthold Jongkind, *La rue Saint-Séverin* (1877)
Musée Carnavalet, Paris, France. Huile sur toile 47,5 × 34,5 cm

3. Contextes littéraires et artistiques

Au XIX^e siècle de nouvelles valeurs économiques et morales émergent, la bourgeoisie accède à un pouvoir plus important et les artistes se définissent en fonction de leur place dans la société. A cette époque les mouvements littéraires évoluent et changent rapidement ; les influences les plus importantes qui suivent le rationalisme des Lumières sont celles apportées par les mouvements et les esthétiques suivantes :

- le romantisme (1820-1850) éclot à la fin du XVIII^e siècle (dans les textes de Chateaubriand) mais s'impose avec Lamartine. Les poètes, les romanciers et les dramaturges romantiques s'intéressent à l'émotion du « moi », aux aspects religieux, à

la nature, à l'histoire, au peuple. George Sand ou même Hugo appartiennent à ce mouvement qui ont le « mal du siècle ».

- le parnasse ou « l'Art pour l'Art » est un « mouvement de poésie qui s'opposa aux épanchements romantiques et prôna une perfection formelle et un lyrisme impersonnel »⁹. Il « naît officiellement en 1867 chez l'éditeur Lemerre mais le groupe existait déjà depuis sept ans autour de la *Revue fantaisiste* lancée par le Bordelais Catulle Mendès qui trouvera le nom le Parnasse, où l'on verra Gautier, Baudelaire, Banville, Sully-Prudhomme, Villiers de l'Isle- Adam »¹⁰. Théophile Gautier est le maître reconnu du groupe ; d'ailleurs Baudelaire lui dédicace son recueil *Les Fleurs du mal* et parle de ce « maître » comme un « parfait magicien ès lettres françaises »¹¹.

- le réalisme (1830- 1900) s'affirme comme mouvement avec les frères Goncourt, Maupassant, Zola et Huysmans qui se vouent à représenter et à critiquer scrupuleusement, selon leurs points de vue, la société de leur temps. Ce mouvement influe la poésie, le théâtre et la peinture.

- le symbolisme (1880-1900) avec pour chef de file Etienne (dit Stéphane) Mallarmé, mais dont Baudelaire est le père spirituel avec ses *Fleurs du mal* en 1857. Ce genre marque le retour du mystérieux, de l'irrationnel et du pouvoir de la suggestion dans l'entreprise poétique qui travaille à révéler des vérités cachées.

- le naturalisme (1866/68-1890) est une prolongation du réalisme . Bien qu'existant auparavant avec des auteurs tels que Balzac, Stendhal ou Flaubert le naturalisme littéraire naît sous la plume de Zola comme l'explique Henri Mitterand :

Veut-on savoir ce que c'est que le naturalisme ? Dans l'histoire, c'est l'étude raisonnée des faits et des personnages, la recherche des sources, la résurrection de sociétés et de leurs milieux ; dans la critique, c'est l'analyse du tempérament de l'écrivain, la reconstruction de l'époque où il a vécu, la vie remplaçant la rhétorique ; dans les lettres, dans le roman surtout, c'est la continue compilation des documents humains, c'est l'humanité vue et peinte, résumée en des créations réelles et éternelles.¹²

- et en « fin de siècle » le décadentisme¹³. Le mouvement décadent dérive du romantisme et s'oppose au naturalisme ; ses artistes anticonformistes « ont eu en commun le refus du conformisme et la recherche d'une esthétique raffinée résolument marginale »¹⁴. Georges Charles, dit Joris-Karl Huysmans se révèle l'initiateur de ce mouvement.

⁹ Dictionnaire Larousse pour la définition du Parnasse.

¹⁰ Robert Sabatier, *Histoire de la poésie française du XIX^e*, vol 2, Albin Michel, 1977, p. 10.

¹¹ Charles Baudelaires dédicace dans *Les Fleurs du mal*.

¹² Henri Mitterand, *Zola et le naturalisme*, PUF, 2002, p. 24.

¹³ Ce terme est associé aux mouvements artistique et littéraire de la fin du XIX^e siècle. Il est utilisé par le pastiche d'Henri Beauclair et Gabriel Vicaire dans *Les Déliquesances d'Adoré Floupette, poète décadent*, en 1885.

¹⁴ Dictionnaire Larousse pour la définition de Décadent.

Dans le domaine de la peinture, c'est le mouvement impressionniste, apparu dans les années 1860-1865, qui a tendance à scandaliser bien que lié à la représentation réaliste. Tout comme les écrivains, les peintres quittent l'art académique pour des raisons politiques. Souvent issus de milieu populaire, et non plus liés à l'aristocratie, les artistes sont républicains et opposés au coup d'Etat de Napoléon III. Le beau et l'idéal ne sont plus dominants mais le monde quotidien et la vie moderne deviennent le noyau central de l'esthétique. Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875) est considéré comme le précurseur de ce mouvement, qui sans avoir véritablement sa propre école, regroupe autour de lui un grand nombre d'artistes qui suivent leur cheminement personnel¹⁵. La production littéraire et artistique vont marquer très distinctivement le siècle et apporter aux chercheurs un témoignage tel que les films et les photographies le feront pour le XX^e siècle.

Tout comme la ville de Paris, l'attitude des écrivains du XIX^e siècle se métamorphose. L'écrivain n'est plus le serviteur ou même « le singe » du mécène, son statut évolue grâce à l'indépendance financière donnée par le monde de la presse et de l'édition (la notion de propriété littéraire est reconnue après la Révolution avec le droit pour les artistes littéraires d'être des citoyens). L'auteur n'écrit plus pour satisfaire un grand du monde, d'où la possibilité pour lui d'inscrire dans ses écrits les fruits de sa pensée et donc son autorité morale. Fascinés par les progrès scientifiques de leur époque, les écrivains réalistes donnent à leur écriture et par conséquent à la littérature une nouvelle mission. En décrivant la réalité humaine, les auteurs créent aussi un mouvement militant et une conscience morale dénonçant la pauvreté sociale. Ainsi, pour reprendre les mots de Philippe Hamon, la définition du réalisme est « à la fois, une linguistique (le mot, la forme, est subordonné à l'idée), une esthétique (celle de la mimésis, de la transparence au réel, du vraisemblable référentiel), une philosophie (une théorie de la personne déterminée et influencée par l'action des milieux) et une méthode de travail. Mais aussi, certainement, une pédagogie »¹⁶. Afin de mieux comprendre les diverses formes que prend le réalisme, surtout en littérature, il sera instructif de nous rappeler l'apport des auteurs les plus souvent associés à ses idées au XIX^e siècle :

- Honoré de Balzac (1799- 1850) est un auteur décrit le cadre de la vie des parisiens tel quel comme le commente Pierre Laubriet : « il cherche surtout à faire surgir aux yeux du lecteur l'histoire pour ainsi dire quotidienne d'une époque ; le dessous des choses,

¹⁵ Par exemple Renoir, Monet, Manet, Degas, Cézanne, Caillebotte ou même Van Gogh.

¹⁶ Philippe Hamon, *Le Personnel du roman : le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Librairie Droz, 1998, p. 29.

tout ce qui échappe à l'histoire officielle, selon l'expression : « l'histoire vue en déshabillé ». Il en aime peindre d'abord les cadres, et il se fait « archéologue » en même temps qu'historien. S'il décrit certains coins du vieux Paris ou de villes de province, c'est afin d'en fournir l'image aux générations futures »¹⁷.

- Charles Baudelaire (1821- 1867) transmet aux lecteurs d'aujourd'hui l'importance de la notion d'évasion, dans le monde du vin, du rêve, et du voyage, afin d'atteindre l'idéal. Dans une époque en plein bouleversement, Baudelaire exprime le « spleen » qui affecte la conscience de certains individus.

- Victor Hugo (1802-1885) et Emile Zola (1840-1902) car tous deux sont engagés socialement et politiquement. Par le biais de leurs écrits ces deux auteurs dénoncent et défendent des situations qui leur tiennent à cœur. Bien qu'écrivain naturaliste Zola va prendre position dans ses romans, comme l'indique Christophe Charle : « Enfin, le naturalisme qui, selon Zola, se veut impartial et au-dessus des classes et des partis, devient, sous l'influence de Zola, l'exemple de l'engagement littéraire et politique »¹⁸. Hugo mènera sa vie et ses écrits en accord avec ses convictions socialistes et mènera sans relâche, avec acharnement et jusqu'à la fin de ses jours le combat contre l'injustice. Ci-après le développement plus approfondi des quatre principaux auteurs qui nous intéressent pour étudier les changements du XIX^e siècle :

- Honoré de Balzac

De 1842 à 1850, Balzac a pour projet *La Comédie humaine* qui consiste en un vaste ensemble de romans visant à assimiler l'histoire des personnages dans le cours général de la chronologie contemporaine. Chez Balzac, le moment présent est amplifié du fait du rétrécissement temporel et ses personnages enfermés dans le monde qui les entoure : c'est le *hic et nunc*¹⁹. C'est grâce à cet état d'esprit que Balzac écrit l'histoire des mœurs, dans un cadre de vie parisien, provincial et campagnard, en s'attachant souvent aux plus petits détails du moment présent et ne craignant pas de décrire un tableau grossier, sordide ou sensuel. Balzac établit dans son *Avant-propos à La Comédie humaine* « la comparaison entre l'Humanité et l'Animalité »²⁰ « envisag[ée] sous

¹⁷ Pierre Laubriet, *L'Intelligence de l'art chez Balzac: d'une esthétique balzaciennne*, Slatkine, Suisse, 1980, p. 22.

¹⁸ Christophe Charle, *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme: roman, théâtre et politique : essai d'histoire sociale des groupes et des genres littéraires*, Presses de l'École normale supérieure, 1979, p. 68.

¹⁹ Latin signifiant ici et maintenant.

²⁰ Balzac, *La Comédie humaine*, Bibliophiles de l'originale, 1842, p. 8.

l'angle de la classification et de l'ordonnance »²¹. D'une certaine manière, Balzac recense les espèces sociales, tout comme le naturaliste le comte de Buffon l'a fait pour les animaux au XVIII^e siècle, en débarrassant la science zoologique de l'influence religieuse et en copiant son système de classification. Dans ses romans Balzac crée des héros souvent dominés par l'avidité de l'argent. Ce matérialisme influe sur les valeurs et l'écriture des romans balzaciens, d'où une structure romanesque similaire d'un roman à un autre, commençant par une présentation minutieuse et lente des personnages et de leur milieu, une crise subite déclenchant des passions et, pour finir, un dénouement spectaculaire. Dans cette thèse nous étudierons plus particulièrement les romans ou les essais écrits entre 1830 et 1840, liés à *La Comédie humaine*, comme « La Cousine Bette » ou le *Traité de la vie élégante*.

Il faut noter que Balzac nous parle directement très peu : c'est plutôt par le caractère et la condition sociale du personnage qu'il s'adresse à ses lecteurs. Afin d'être clair sur la position de chaque protagoniste, l'auteur s'applique à décrire fidèlement le gestuel, l'habillement et l'accent associé à sa classe sociale et son milieu de provenance. A ce propos, Hippolyte Taine, historien, critique littéraire et critique d'art, écrit que « Balzac a saisi la vérité parce qu'il a saisi des ensembles. Son œuvre est le plus grand magasin de documents que nous ayons sur la nature humaine »²². Ceci amorce l'idée que Balzac a représenté la totalité de la société, et non pas seulement une partie, en s'introduisant dans toutes les classes sociales et toutes les professions implantées dans leur contexte. En présentant la relation entre l'homme et son environnement, Balzac montre son époque sans fantaisie mais avec réalisme, en y ajoutant quelque fois une pincée d'ironie et de satire, mais sans écrire un roman à thèse, bien qu'il soit libéral sous la Restauration et légitimiste sous la monarchie de Juillet.

- Charles Baudelaire

Baudelaire est un poète incompris de son vivant, appartenant au cercle des poètes maudits de par sa vie tourmentée, marginale, provocatrice et d'autodestruction. Il est le précurseur du mouvement symboliste, et son œuvre garde certains traits du romantisme. Sa pensée est parfois à l'opposé des écrivains de son époque, et plus particulièrement

²¹ Chantal Massol et Marie-Rose Corredor, *Stendhal, Balzac, Dumas : un récit romantique ?*, Presses universitaires de Mirail, 2006, p. 60.

²² Hippolyte Taine, *Nouveaux Essais de critique et d'histoire*, Hachette, 1866, p. 170.

Zola ; pour Baudelaire, la modernité triomphante et arrogante des nouvelles technologies n'ouvrent pas à multiple possibilités de « futures prodiges »²³.

Il veut que la poésie soit destinée au Beau et non à la Vérité, et rêve de détacher la poésie de la morale, d'où l'influence évidente des styles parnassien (qui vise la perfection du produit fini dans l'idée de créer l'art pour l'art) et romantique (qui vise à susciter l'émotion et le bouleversement). La vie, le peuple et le progrès sont des thèmes qui prouvent la modernité de ses écrits. Mais tout comme Paul Verlaine ou Arthur Rimbaud, Baudelaire fait passer dans ses poèmes la mélancolie et des sentiments d'incompréhension, de tristesse et de solitude, malgré la foule de la ville ainsi que l'espoir suscité par les progrès collectifs. Baudelaire traduit le mal de vivre en cette fin de siècle qui se lit par l'angoisse du lendemain et la peur du passage dans un nouvel âge. Par conséquent, l'ensemble de sa poésie est incompatible au positivisme et l'intérêt pour le laid est dominant. A la différence du romancier Joris-Karl Huysmans qui s'oppose au progrès et à la modernité qu'apporte son époque, Baudelaire objecte seulement une certaine forme de la modernité. Il définit des deux manières suivantes la modernité : « C'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable » et elle consiste à « dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire »²⁴. Baudelaire, face à la modernité de son époque, perd croyance dans le progrès et considère que les changements de la société ne sont pas liés à l'essor scientifique et industriel; comme le souligne ici Gerald Froidevaux :

A la modernité scientifique et industrielle de son époque, Baudelaire oppose sa théorie de la modernité culturelle. C'est par ce biais qu'il dénonce le pouvoir autonégateur propre à toute « chose moderne » ainsi qu'à l'idée de modernité. On comprend dès lors que la « modernité » baudelairienne, loin de glorifier les exploits de l'homme contemporain, puisse apparaître comme une entreprise de sauvetage et s'exprimer, sinon par une volonté de retour, du moins par le désir de dompter les démons libérés par l'esprit inventif de l'homme moderne²⁵.

Est-ce une peur déclenchée par la conscience d'approcher de la fin d'un siècle décadent ? ou la crainte d'un nouveau siècle et de son entre-deux ? Toute cette appréhension d'anéantissement déclenche l'inspiration chez les poètes. En 1857, Baudelaire publie le recueil intitulé *Les Fleurs du mal*, qui, bien qu'il captive les lecteurs, est presque aussitôt condamné pour « outrage à la morale publique et aux

²³ Zola, « A la jeunesse », *Le Figaro*, 7 février 1896, Nouvelle campagne.

²⁴ Baudelaire, *Baudelaire œuvres complètes*, « Le Peintre de la vie moderne », Seuil, 1968, p. 553.

²⁵ Gerald Froidevaux, « Modernisme et modernité : Baudelaire face à son époque », *Littérature*, 1986, vol. 63, n° 63, p. 90.

bonnes mœurs »²⁶ lors d'un jugement rendu le 20 août 1857 par le tribunal de la Seine. Par conséquent, les poèmes jugés particulièrement scandaleux sont censurés. En tant que poète, Baudelaire, n'a pas de mauvaises intentions envers ses lecteurs, voulant seulement que la poésie soit destinée au Beau et non à la Vérité, ce qui l'oppose aux réalistes qui souhaitaient écrire afin de refléter la vérité et la réalité. Dans son projet d'épilogue de la seconde édition des *Fleurs du mal*, en 1861, Baudelaire change, tel un alchimiste, la boue – la réalité brute – en or – la beauté de ses écrits – : « Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or »²⁷. La beauté n'est pas dans les choses car elle résulte d'un travail artistique qui consiste à mettre ordre là où la création n'est que chaos. L'une des parties du recueil s'intitule « Spleen et idéal » ce qui insinue aussitôt au lecteur l'avènement d'idées contradictoires et d'une dynamique conflictuelle, car ce titre traduit l'idée que le poète ressent l'ennui et en même temps l'envie que son aspiration accède à un idéal. Sa propre expérience de la vie va l'amener à traiter des sujets tels que la chair et l'esprit ou l'ici et l'ailleurs.

En écrivant ses poèmes, Baudelaire souhaitait ardemment détacher la poésie de la morale, d'où certains écrits à tendance malsaine, qui invoquent le désir de l'homme envers la femme et réciproquement. C'est tout particulièrement dans la section « Tableaux parisiens » que le poète représente Paris comme une grande ville en plein bouleversement : la capitale est pleine de dangers pour l'âme, les tentations et les paradis artificiels, tels que la drogue ou l'alcool (que Baudelaire lui-même expérimente afin de décrire leurs effets de manière clinique) sont décevants. Le seul moyen pour résoudre la contradiction du bien et du mal est non pas la révolte, mais la mort, qui nous amène vers un nouveau lieu inconnu. Tandis que certains écrivains de l'époque décrivent la ville et la population comme le feront des historiens ou des analystes scientifiques, Baudelaire, lui, décrit les foules d'ombres et la complexité des sentiments ressentis – en particulier l'angoisse – par les anonymes dans cette grande ville, sans même décrire cette dernière elle-même. Dirigée par la vie moderne et le capitalisme, la ville est fatale car elle ruine l'esthétique, vulgarise la morale, désoriente et écrase l'âme, c'est l'enfer sur Terre. Baudelaire témoigne ainsi de l'ambiance de Paris en pleine modification et modernisation, il n'est pas inconnu de cette métropole, ville natale, qui à la fois le fascine et l'étouffe ; il est l'un des écrivains qui témoigne à sa manière et permettent la compréhension des troubles et des perceptions du XIX^e siècle.

²⁶ André Guyaux, *Baudelaire: un demi-siècle de lecture des Fleurs du mal, 1855-1905*, Presses Paris Sorbonne, 2007, p. 247.

²⁷ Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Ébauche d'un épilogue pour la 2^e édition.

- Victor Hugo

Hugo est l'un des écrivains charismatiques du XIX^e siècle non seulement en France mais mondialement. Né en 1802 et décédé en 1885, sa vie s'étend tout au long du siècle, et de par ses combats pour le peuple de la nation il est possible de dire que le siècle a grandi avec lui. Dans *Les Misérables* les circonstances de vie de plusieurs des personnages sont intolérables, d'où la dénonciation de la pauvreté. Ce poète et écrivain est avant tout un homme engagé politiquement pour l'abolition de l'esclavage²⁸, les droits de la famille (plus particulièrement les droits de la femme²⁹ et l'enfant³⁰) et contre la misère ainsi que la peine de mort³¹. Il ne se bat pas pour la gloire mais simplement dans la continuité du progrès que subit son époque.

En juin 1848, Hugo est élu député à l'Assemblée Constituante (c'est à cette époque qu'il écrit *Les Misérables*). C'est le début d'une carrière politique jusqu'à sa mort, bien qu'elle s'interrompe pendant 19 ans suite à son exil à Bruxelles puis à Jersey du fait du coup d'Etat de Napoléon III. Au total, en tant que politicien observateur puis contestataire, Hugo a traversé trois régimes et a fait partie de cinq assemblées où il prononcera plus d'une centaine de discours dont plusieurs choquants. L'une de ces allocutions marquantes est le discours sur la misère où Hugo se sert d'exemple concret afin de faire reconnaître que ce n'est pas une fatalité et qu'il est possible de l'éradiquer. Ses batailles par le biais de discours devant l'Assemblée ou d'articles de journaux ont un aspect humaniste, national et populaire. Dans un pays en plein essor, sous l'emprise de l'industrialisation, la misère est un fléau qui, à ses yeux, peut et doit disparaître. Il est le pionnier de l'éducation laïque et obligatoire pour les enfants qui, comme il le décrit, sont utilisés comme main d'œuvre et non pas comme des êtres à part entière. De plus, Hugo traite la question de la femme, de ses droits et de sa position sociale. Rappelons qu'au XIX^e siècle la femme est considérée comme mineure et dépendante d'un homme tout au long de sa vie bien qu'égale à l'homme en ce qui concerne l'incarcération ou les responsabilités commerciales.

²⁸ « Un seul esclave sur la Terre suffit pour déshonorer la liberté de tous les hommes. » Victor Hugo, dans *La Gironde*, le 17 janvier 1862.

²⁹ « Une moitié de l'espèce humaine est hors de l'égalité, il faut l'y faire rentrer : donner pour contrepoids au droit de l'homme le droit de la femme. » Victor Hugo, *Actes et paroles : depuis l'exil, 1870-1876*, Michel Lévy, 1876, p. 278.

³⁰ « L'enfant doit être notre souci. Et savez-vous pourquoi ? Savez-vous son vrai nom ? L'Enfant s'appelle Avenir. » Victor Hugo en 1869, *Actes et paroles (Les 4 volumes)*, Arvensa, 2014, p. 678.

³¹ « La peine de mort est le signe spécial et éternel de la barbarie » Victor Hugo lors de son discours à l'Assemblée constituante, le 15 septembre 1848. Victor Hugo, *Quatorze Discours*, Librairie nouvelle, 1851, p. 6.

La vie privée de Victor Hugo³² ainsi que son admiration pour le travail de ses amies George Sand et Louise Michel (qui se battent pour améliorer la position féminine dans la société) le poussent à aborder, dans la pièce de théâtre *Angelo Tyran de Padoue* (1835), la condition de la femme en société (femme mariée) et hors de la société (la comédienne). Il milite contre l’aliénation de la femme lors de la Deuxième République (qui accorde le suffrage universel seulement aux hommes) et durant son exil il écrit : « Dans notre législation telle qu’elle est, la femme ne possède pas, elle n’est pas en justice, elle ne vote pas, elle ne compte pas, elle n’est pas. Il y a des citoyens, il n’y a pas de citoyennes. C’est là un état violent : il faut qu’il cesse »³³. Hugo prendra tout au long de sa vie le côté des opprimés, ses œuvres prendront le relais de l’action et l’action celui de ses œuvres. Ses romans, et plus particulièrement *Les Misérables*, sont populaires au sein de la population ouvrière qui se cotise pour acheter le roman afin de le lire à plusieurs, ou le faire lire à haute voix. Au fil de son existence, les convictions d’Hugo sont profondes et il militera jusqu’à sa mort, le 23 mai 1885. Par reconnaissance de son combat pour l’avenir de tous les individus, la France lui fait des funérailles nationales.

- Emile Zola

A ses débuts, Zola affiche un héritage romantique, mais il s’en éloigne pour s’orienter vers le réalisme de Balzac et Flaubert (qu’il découvre lors de son emploi aux éditions Hachette) et devient le chef de file du naturalisme. En effet, de 1862 à 1869, Zola, engagé comme manutentionnaire, est rapidement promu chef de publicité ; il est en contact avec de grands écrivains et lit abondamment. C’est à cette période que sa vie prend un tournant : il écrit ses premiers textes et il émet des idées républicaines appuyant son opposition au régime du Second Empire. Il partage cette opinion politique dans des chroniques publiées dans journaux républicains. Il faut noter qu’il ne sera jamais extrémiste lors de son adhésion politique.

En tant qu’écrivain, Zola admire et s’inspire de l’œuvre de Balzac en planifiant une série de romans qui deviendra le cycle des *Rougon-Macquart*³⁴. A la différence de Balzac, qui fait souvent un récit sur une période de quelques jours, Zola, lui, fait évoluer les personnages de ses romans sur une longueur de 14 ans ; cependant le réalisme de

³² Au cours de sa vie il divorça, eût une relation avec une comédienne et commit l’adultère.

³³ Lettre adressée au journal *L’Avenir des femmes* en 1872.

³⁴ Le cycle est appelé *Histoire naturelle d’une famille sous le second Empire*, regroupant 20 volumes écrits entre 1869 et 1893.

l'observation sociale est similaire chez les deux écrivains. De plus, Zola place les événements historiques comme toile de fond et facteur d'explication du comportement humain et de l'hérédité de ses héros, ce qui n'est pas le cas de son prédécesseur. C'est un écrivain qui aime le progrès et la science et il les inclut dans ses écrits ; c'est pourquoi il s'inspire des théories de l'hérédité naturelle de Charles Robert Darwin (*De l'origine des espèces*, 1859), des découvertes scientifiques de Louis Pasteur (« théorie des germes », 1866), des principes du positivisme énoncés par Auguste Comte (*Cours de philosophie positive* 1830-1842) et de l'architecture novatrice de Gustave Eiffel qui utilise de nouveaux matériaux. Zola est tourné vers l'avenir non seulement pour voir s'améliorer l'univers industriel mais aussi la politique et le moral. Ces visions d'avancement et d'espoir sont partagées dans sa lettre écrite à Jean-Baptiste Baille, le 2 juin 1860, où il énumère les progrès et l'avancement agité de son époque :

Ainsi donc, ce qui caractérise notre temps, c'est cette fougue, cette activité dévorante ; activité dans les sciences, activité dans le commerce, dans les arts, partout : les chemins de fer, l'électricité appliquée à la télégraphie, la vapeur faisant mouvoir les navires, l'aérostat s'élançant dans les airs. Dans le domaine politique, c'est bien pis : les peuples se soulèvent, les empires tendent à l'unité. Dans la religion, tout est ébranlé ; à ce monde nouveau qui va surgir, il faut une religion jeune et vivace. Le monde se précipite donc dans un sentier de l'avenir, courant et pressé de voir ce qui l'attend au bout de sa course³⁵.

Au cours de sa vie littéraire, Zola s'engage dans la politique afin d'améliorer la condition ouvrière. Son côté progressiste fait qu'il se consacre aussi à l'amélioration et à la libération de la condition de la femme. Il considère cette dernière comme le noyau familial et social, d'où le besoin de supprimer la ségrégation instaurée entre les deux sexes. Cette égalité pour laquelle se bat Zola passe par son opposition à la polygamie et à l'exploitation de la femme aux niveaux éducatif, salarial et marital. Sans être féministe, Zola lutte pour l'égalité de la femme et l'homme dans une époque où s'instaure la libéralisation de l'enseignement – dans le suivi de Jean-Jacques Rousseau – et où les questions de valeurs et de mœurs sont remises en cause. En plus de ces combats, Zola s'oppose à la peine de mort en mettant en cause la justice humaine et le besoin de réécrire le Code pénal. Pour tous les thèmes qu'il aborde, Zola s'exprime dans les journaux, puis appuie ses idées dans ses romans. Sa critique est construite, il est engagé, il fait beaucoup de recherche sur le terrain, créant son aptitude à plaider en exposant dans ses discours des faits véridiques devant l'Assemblée. Le besoin de vérité le pousse devant les tribunaux en tant que défenseur du capitaine Alfred Dreyfus. D'ailleurs dans sa lettre ouverte au président de la République Félix Faure, intitulée *J'accuse* et publiée dans le journal *L'Aurore* le 13 janvier 1898, il fait part de son

³⁵ Henri Mitterand, *Autodictionnaire Zola*, Place des éditeurs, 2012, définition du mot « Fougue ».

indignation et de sa révolte. La vérité est le noyau du pamphlet, comme l'indique le passage suivant, où c'est contre l'injustice et l'intolérance que l'auteur s'engage : « La vérité est en marche et rien ne l'arrêtera. [...] Quand on enferme la vérité sous terre, elle s'y amasse, elle y prend une force telle d'explosion que le jour où elle éclate, elle fait tout sauter avec elle »³⁶. Suite à cette affaire, Zola essuie l'hostilité de l'Etat et de l'Eglise : il est traduit pour diffamation par le ministre de la Guerre devant la cour d'assises de la Seine, et après un procès de quinze jours³⁷, il sera condamné à la peine maximale encourue (un an de prison ferme et 3 000 Francs d'amende), et sur les conseils de son avocat, Zola prend aussitôt le chemin de l'exil vers Londres.

Zola est un écrivain qui se bat de manière rhétorique pour une société meilleure, il s'indigne des médiocrités des politiques, des iniquités de la justice et il révoque la religion. Son besoin de véracité engendre l'idée que Zola est quelque part un historien et ceci nous permet de comprendre la mentalité du XIX^e siècle tandis que ses descriptions permettent aux lecteurs de reconstruire en détail les différents endroits de Paris, de pénétrer dans les différentes couches de la société, de revivre le temps et de sentir l'atmosphère dégagée.

4. *Esquisse des chapitres*

Il n'est pas possible de parler du XIX^e siècle, et plus particulièrement des interventions d'Haussmann à partir des années 1850, sans faire état des lieux de Paris. On se consacrera donc, dans le premier chapitre, à la présentation de la structure de la vie dans la capitale avant sa reconstruction totale. S'ensuivra la description de la métamorphose de Paris, en commençant par la démolition des vieux immeubles et la construction de bâtiments réglementés dits haussmanniens. Ceci entraîne une structure hiérarchique verticale : les immeubles hébergent plusieurs classes sociales au sein d'un même édifice et par conséquent l'identité de la population parisienne se modifie. L'importance de ce chantier émerge de la conscience hygiéniste, et la création de parcs et l'agencement de larges voies bordées d'arbres laissant pénétrer l'air et la lumière. Les recherches de l'époque prouvent l'importance de l'assainissement de la ville pour éradiquer les fléaux corporels et sociaux, tels que l'alcool³⁸ (l'introduction du terme « alcoolisme » est

³⁶ Emile Zola, *J'accuse... !*, Complex, 1988, p. 111.

³⁷ Du 7 au 23 février 1898.

³⁸ « Les recherches d'historiens sur l'antialcoolisme des XIX^e et XX^e siècles sont plus nombreuses que celles sur l'histoire des consommations de boissons alcooliques pour les périodes antérieures. » Institut national de la santé et de la recherche médicale, « Dimensions historiques, culturelles et sociales du “boire” » dans *Alcool – Dommages sociaux, abus et dépendance*, INSERM, 2003, p. 57.

utilisé dans la seconde moitié du XIX^e siècle avec le médecin suédois Magnus Huss en 1848³⁹). Une fois les rues élargies, la Seine est utilisée afin de les nettoyer et des égouts sont construits pour déverser les eaux usées en aval du fleuve. L'eau usée ne provient pas seulement des rues et des bornes fontaines mais aussi des habitations ayant l'eau courante. Dans cette avancée d'assainissement, des boîtes à ordures sont installées dans les logements et les lieux publics afin d'éviter d'avoir des rues et des parcs jonchés de détritus. Dans les rues et jardins publics, tout récemment construits, des lampadaires à gaz sont installés qui permettent une plus grande sécurité la nuit tombée et créent un chamboulement dans les mentalités. Avec des avenues éclairées, il est maintenant possible de sortir plus facilement sans craindre les dangers autrefois associés au noir de la nuit ! Les Parisiens sortent donc plus tardivement, et certains font même des achats après que l'obscurité est tombée. Les mentalités changent avec les inventions, et à partir du milieu du siècle, la Révolution industrielle et scientifique bat son plein, le réseau ferroviaire, de nouveaux métiers et de nouvelles classes sociales. On va s'attacher à voir si ces nouvelles inventions permettent un changement radical des pensées littéraires et de la production artistique.

Lors du second chapitre, nous exposerons la transformation de la société et plus particulièrement la gente féminine. Cette métamorphose est reliée très intimement au mode de vie durant le XIX^e siècle. La création d'immeubles haussmanniens et les avancements dans le monde industriel font que les différentes classes sociales se côtoient régulièrement. En plus de la transformation de la capitale, s'effectue un changement dans les mentalités des Parisiens, qui se traduit dans l'habillage – facilité par les achats dans les grands magasins – et les sorties à l'Opéra, au théâtre et au cabaret. Le corset est donc l'élément déclencheur, porté par toutes les femmes, jour et nuit. Il est tellement séduisant, voire aguicheur, qu'il est repris par tous les artistes qui traduisent l'obsession masculine, bien que dangereux à la santé de la gente féminine. C'est à cette période que l'idée de Paris « capitale de la mode » s'impose autour du monde. La vogue du corset fait qu'une grande majorité de femmes révèlent leurs attributs, et certaines en profitent afin d'en tirer un profit financier. Derrière les façades haussmanniennes, à cette époque où tout s'achète, un nouveau commerce réglementé par l'Etat se développe : la prostitution devient monnaie courante. La Révolution française qui avait séparé l'Eglise de l'Etat voit à la Belle Epoque un chavirement des

³⁹ Dan Véléa et Luc Ciccotti, *Module 3 de psychiatrie: soins infirmiers en troubles de la conduite alimentaire, conduites alcooliques et toxicomaniaques. Théorie et cas concret*, Heures de France, 2004, p. 97.

mœurs familiales : pauvres ou riches, le sexe est monnayé. Quel que soit leur statut, des femmes vendent leurs atouts mais cette prostitution n'est pas toujours légale et peut être extrêmement dangereuse. Enfin dans ce chapitre le monde du spectacle et la vie de bohème seront présentés. Les progrès permettent un changement dans l'évènementiel, certains endroits deviennent à la mode ou se spécialisent dans un thème, mais tous se livrent à une chasse au client en utilisant des affiches. Les modifications urbaines entraînent des changements de mentalités, créant en finalité une ville qui ne dort pas et où les esprits bouillonnent sans interruption.

Dans le troisième chapitre, nous verrons la répercussion des changements de la ville sur l'individu. La ville capitaliste crée des foules où certains individus se perdent émotionnellement et se consolent dans l'univers des cafés florissant à chaque coin des avenues et rues de Paris. Le débit de boisson coule à flot, grâce à la Révolution industrielle qui permet l'accroissement de la productivité agricole, et la rapidité des transports, comparés à une charrette tirée par des chevaux, permettent une plus grande quantité d'importation d'alcool de tous genres. De plus, les nouveaux procédés scientifiques facilitent la création et l'innovation des boissons par distillation. L'absinthe, symbole aujourd'hui d'alcoolisme, se démocratise lors de la seconde moitié du XIXème siècle, et l'heure de l'apéritif s'inscrit dans le mode de vie de toutes les classes sociales, du fait de la palette de prix. La ville se transforme en un gouffre de solitude alimenté par la dipsomanie de masse, devenue un art de vivre. L'alcoolisme devient un problème d'hygiène et de sécurité touchant tout le pays. La médecine confirme les soupçons de dépendances et des dommages causés par la consommation des spiritueux. C'est aussi à cette période que se forme une ligue nationale antialcoolique, qui exerce une pression politique considérable pour que soient mises en place des législations sur l'alcool et la totale interdiction de vente ou de consommation d'absinthe. La littérature décrit dans de nombreuses œuvres les symptômes et la folie provoqués par les eaux-de-vie. La prohibition de l'absinthe s'installe et la fée verte meurt et laisse champ libre au pastis. La lutte antialcoolique s'essouffle à la veille de la Première Guerre mondiale.

La France a subi bien de changements au XIX^e siècle de par les Révolutions industrielles et les innovations technologiques. Charles Péguy écrivait en 1913, à propos de la prospérité spectaculaire de la Belle Epoque en particulier, que : « Le monde a moins changé depuis Jésus-Christ qu'il n'a changé depuis trente ans »⁴⁰. Nous

⁴⁰ Charles Péguy, *L'Argent*, République des Lettres, 8 janvier 2014, livre numérique Google.

discuterons plus loin, surtout dans le chapitre II, certains de ces changements autour de 1870 et après. Avant cela il convient de porter notre attention sur la rénovation urbaine de Paris au milieu du XIX^e siècle et sur l'état de la ville avant ces travaux.

Chapitre I – Paris embelli, Paris agrandi, Paris assainie

*Agrandir, embellir, assainir, [...].
Pour embellir Paris,
il y a plus à démolir qu'à bâtir.*

Interjection adressée par Napoléon III au baron Georges-Eugène Haussmann, lors de sa nomination comme préfet de la Seine en juin 1853.

A la fin du XIX^e siècle Paris est une ville rayonnante et la capitale des arts et des plaisirs. Cependant un siècle auparavant Paris est une ville qui faisait peur. Lors de ce chapitre nous allons voir les grandes étapes de la métamorphose de cette capitale. Il convient de commencer avec l'état des lieux, puis nous verrons avec plus de détails les modifications architecturales, la répercussion au niveau social et finir avec les changements sanitaires.

I. Mise en contexte

A la fin des années Lumières et au début du règne du roi Louis-Philippe 1^{er}, Paris regroupe dans seulement douze arrondissements⁴¹ un grand nombre d'habitants. C'est un véritable labyrinthe, composé de petites rues, dans lequel les Parisiens ont du mal à circuler. Comparée aux autres métropoles européennes telles que Londres ou Berlin, la capitale de la France est sale, empuantie par les poussières et les brumes industrielles. C'est aussi une capitale surpeuplée du fait de l'afflux des provinciaux⁴², ce qui crée une immigration interne. Dans cette ville, l'accroissement démographique est très élevé et la mortalité assez forte. La population se retrouve dans des conditions insalubres dans un « vieux Paris » aux structures moyenâgeuses. Certains, comme l'écrivain Eugène Sue, décrivent Paris, avec ses « taudis », comme une ville « sordide » et noire⁴³. Les rues sombres et étroites entassent dans des maisons malsaines la classe ouvrière et populaire. Dans ces allées, il n'y a pas de caniveaux et les égouts sont au milieu des rues (A, IV).

⁴¹ Aujourd'hui il y a 20 arrondissements.

⁴² « La population urbaine est déjà importante au début du XIX^e siècle (5,5 millions d'habitants en 1806) ~ le département de la Seine comptait alors près de 700 000 habitants. Elle aurait augmenté de plus d'un million d'habitants de 1806 à 1831. Vers 1830, la croissance devient plus rapide [...]. En effectifs absolus, la croissance est très régulière de 1831 à 1911. On observe seulement une hausse légère à partir de 1850. » Yves Tugault, *La Population de la France, croissance urbaine et peuplement*, Chapitre X, p. 208, disponible à : <http://www.cicred.org/Eng/Publications/pdf/c-16.pdf>

⁴³ Eugène Sue, *Œuvres illustrées : Les Mystères de Paris*, 1850, Deleytar, p. 115.

Ce système ne s'étend que sur une centaine de kilomètres dans la ville. De plus, le manque de place ainsi que l'insuffisance de logements sont propices aux pandémies de choléra, qui déciment rapidement les plus faibles de Paris, comme en 1832 où « en "six mois et six jours" l'infection fut la cause de 18 402 morts »⁴⁴. Le petit peuple de l'Est de Paris est par conséquent vulnérable et, très souvent, a des difficultés alimentaires du fait de sa pauvreté. La criminalité, la prostitution et les suicides augmentent. Cette pauvreté populaire du début du XIX^e siècle est présentée, d'une manière émouvante et troublante, par Hugo dans *Les Misérables*. Dans ce roman de cinq parties, l'auteur décrit la vie de misérables gens dans Paris et la province entre 1815 et 1833, en suivant l'itinéraire du forçat Jean Valjean. Hugo s'inspire des événements socio-économiques et historiques de son époque afin de placer ses personnages, de toutes couches sociales, dans un univers contemporain à la société dans lequel il vit.

Ce n'est pas seulement à travers la littérature que témoigne Hugo, c'est aussi par engagement politique : il rappelle au gouvernement, de catégorie sociale bourgeoise et noble, que la misère de la France et de Paris est alarmante. Son soutien de la lutte contre le paupérisme passe par défense du travail des enfants à la condition féminine. Si Hugo fait scandale dans son discours sur la misère présenté à l'Assemblée nationale, lors de la séance du 9 juillet 1849 devant 650 députés. Son éloquence démocratique et sociale permet de partager la miséreuse vie d'une grande majorité des Français et plus particulièrement des Parisiens. En s'exprimant avec détermination devant l'Assemblée législative, Hugo veut convaincre son auditoire d'abolir la misère en faisant un constat alarmant des ruelles de Paris. L'extrait ci-dessous fait état des lieux de la misère mêlée à la souffrance de certains et la mort d'autres :

Je ne suis pas, messieurs, de ceux qui croient qu'on peut supprimer la souffrance en ce monde ; la souffrance est une loi divine ; mais je suis de ceux qui pensent et qui affirment qu'on peut détruire la misère. Remarquez-le bien, messieurs, je ne dis pas diminuer, amoindrir, limiter, circonscrire, je dis détruire. Les législateurs et les gouvernants doivent y songer sans cesse ; car, en pareille matière, tant que le possible n'est pas fait, le devoir n'est pas rempli.

La misère, messieurs, j'aborde ici le vif de la question, voulez-vous savoir jusqu'où elle est, la misère ? Voulez-vous savoir jusqu'où elle peut aller, jusqu'où elle va, je ne dis pas en Irlande, je ne dis pas au Moyen Age, je dis en France, je dis à Paris, et au temps où nous vivons ? Voulez-vous des faits ?

Il y a dans Paris, dans ces faubourgs de Paris que le vent de l'émeute soulevait naguère si aisément, il y a des rues, des maisons, des cloaques, où des familles, des familles entières, vivent pêle-mêle, hommes, femmes, jeunes filles, enfants, n'ayant pour lits, n'ayant pour couvertures, j'ai presque dit pour vêtement, que des monceaux infects de chiffons en fermentation, ramassés dans la fange du coin des bornes, espèce de fumier des villes, où des créatures s'enfouissent toutes vivantes pour échapper au froid de l'hiver.

Voilà un fait. En voulez-vous d'autres ? Ces jours-ci, un homme, mon Dieu, un malheureux homme de lettres, car la misère n'épargne pas plus les professions libérales que les professions manuelles, un malheureux homme est mort de faim, mort de faim à la lettre, et l'on a constaté, après sa mort, qu'il n'avait pas mangé depuis six jours. (Longue interruption). Voulez-vous quelque chose de plus douloureux

⁴⁴ Renée Le Mée, « Le choléra et la question des logements insalubres à Paris (1832-1849) » dans *Population*, 53^e année, n°1-2, 1998, p. 380.

encore ? Le mois passé, pendant la recrudescence du choléra, on a trouvé une mère et ses quatre enfants qui cherchaient leur nourriture dans les débris immondes et pestilentiels des charniers de Montfaucon !⁴⁵

Le discours insiste aussi sur le grand déséquilibre entre la rive gauche qui abrite les beaux quartiers et la rive droite où se logent les plus pauvres. Avant la reconstruction de Paris, « au total, 81 % des mendiants ont élu domicile sur la rive droite de la Seine, 1 % habitent la Cité, 18 % se sont retirés dans les quartiers de la rive gauche »⁴⁶. L'Île de la Cité, Notre-Dame, Le Marais et l'Est de Paris sont les parties les plus anciennes de la ville, ce qui explique que la densité de la population est trois fois plus élevée que de nos jours. C'est l'un des facteurs qui contribuent au besoin urgent d'agrandir la ville car cette proximité est un foyer pour de nombreuses maladies contagieuses. Cette réalité mêlée à des causes politiques et à la défense de la capitale déterminent donc la Chambre des Députés à décider d'adopter, le 26 mai 1859, un projet de loi visant à agrandir les limites du Paris *intra-muros* à partir du 1^{er} janvier 1860.

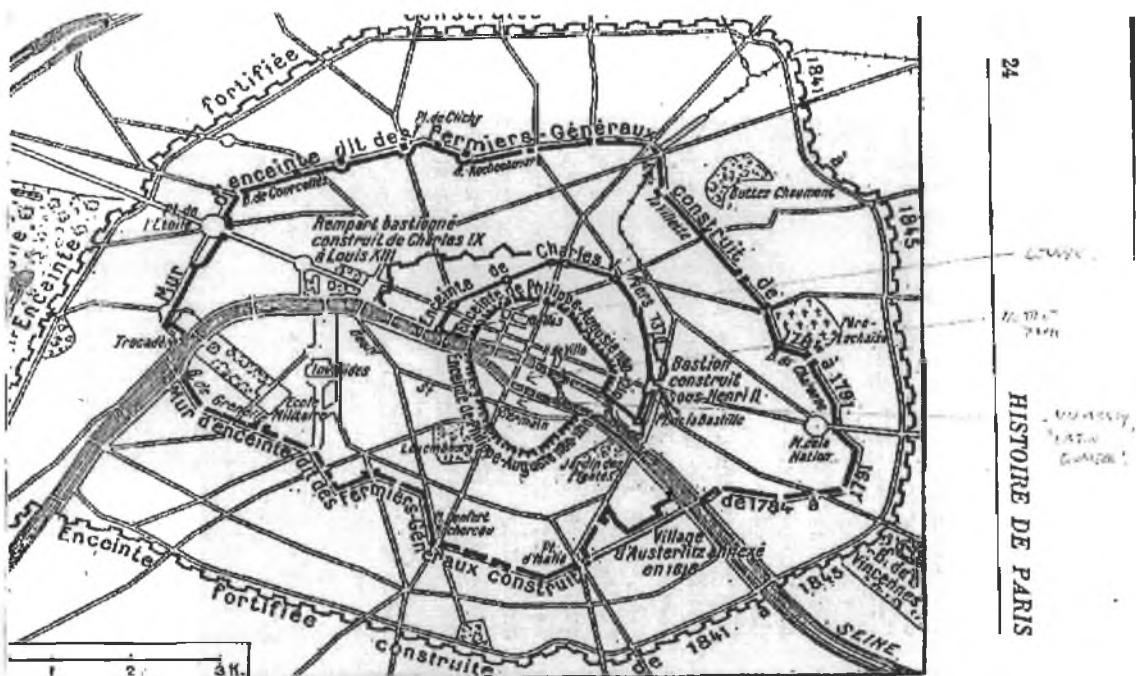


Figure 3.

Carte des enceintes de Paris

Annie Fourcault, Emmanuel Bellanger, Mathieu Flonneau, *Paris/banlieue, conflits et solidarités*, Créaphis, 2007, p. 24.

⁴⁵ Hugo, *Quatorze Discours*, Librairie nouvelle, 1851, p. 13.

⁴⁶ Christian Romon, « Le monde des pauvres à Paris au XVIII^e siècle », dans *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, 37^e année, n° 4, 1982, p. 729-63, (p. 741).

Tous les territoires compris entre le mur « des Fermiers généraux »⁴⁷ (érigé un siècle plus tôt durant la Révolution), et l'enceinte de Thiers se retrouvent annexés à Paris⁴⁸ (Figure 3 page précédente). Environ 400 000 habitants vivent dans ces onze communes de la périphérie, la plupart de classe travailleuse, éjectée par les gros prix du Paris en voie de rénovation.

En 1859, ces communes seront annexées par Napoléon III et l'année suivante, le baron Haussmann fera détruire le mur des Fermiers généraux. Ainsi, en deux ans, Paris passe de 4 000 à 7 800 hectares et de 12 à 20 arrondissements.

Il faut noter qu'initialement le premier mur avait un but fiscal : intercepter les taxes et les droits d'octroi. Tout comme l'ancien mur, l'enceinte de Thiers relevait à ses portes des redevances sur les marchandises nécessaires aux Parisiens. De différents prix étaient fixés selon le produit et certaines matières premières et de nécessité faisaient l'objet d'exemption. Pendant 20 ans, les Parisiens furent exonérés d'impôt foncier et de l'impôt sur les portes et fenêtres, l'imposition indirecte permettant à la ville de rembourser les emprunts. Le 8 août 1851, au début des gros emprunts de Paris, une loi adoptée d'urgence par l'Assemblée nationale prolonge la surtaxe sur les boissons de 19 ans afin de rembourser une grosse somme de 50 millions de francs-or à la Banque de France pour la construction du marché couvert des Halles : « La surtaxe d'octroi perçue actuellement sur les boissons à Paris est prorogée jusqu'au 31 décembre 1870, pour le produit en être exclusivement affecté, conjointement avec les sommes à prélever sur les autres recettes de la ville, au remboursement de l'emprunt »⁴⁹.

2. *Les grands travaux sous l'Empire (1852-1870)*

Au milieu du XIX^e siècle, les changements dans Paris sont si radicaux qu'ils constituent la plus large rénovation urbaine à ce moment de l'histoire. A la tête de la France se trouve Napoléon Bonaparte, élu premier président de la République en 1848, mais qui se proclame « empereur des Français » après le coup d'état en 1851. Celui-ci ne connaît pas vraiment la capitale mais veut la moderniser et en faire « la plus belle ville qui ait jamais existé »⁵⁰. Son inspiration découle de ses séjours à Londres, ville et capitale

⁴⁷ Mur élevé à partir de 1784 pour des raisons fiscales appelées « octrois ». Sa construction, pilotée par Adolphe Thiers, se finit en 1844 à Thiers repoussant à deux kilomètres la limite nord de Paris.

⁴⁸ Ces communes sont Auteuil, Passy, Batignolles, Montmartre, La Chapelle, la Villette, Belleville, Charonne, Bercy, Vaugirard, Grenelle et diverses petites enclaves.

⁴⁹ *Recueil général des lois, décrets et arrêtés*, Article 2905. – 4–8 août 1851, p. 342.

⁵⁰ Walter Bruyère-Ostells, *Napoléon III et le second Empire*, Vuibert, 2004, p. 156.

aussi, qui vient d'être transformée esthétiquement et fonctionnellement par la Révolution industrielle, comme le notent les historiens Robert et Isabelle Tombs :

Londres, en dépit ou en raison de sa gouvernance décentralisée, était la ville la plus moderne et économiquement la plus avancée. La plupart des Français ne voulaient sans doute pas le reconnaître. Louis-Napoléon Bonaparte était un de ceux qui l'admettaient, et son opinion comptait. Il voulut transformer Paris, rattraper Londres, et faire de cette œuvre la marque de son règne. Il créa des logements ouvriers modèles dans les mois qui suivent son élection à la présidence, et commanda au jeune architecte Bertrand un gigantesque marché couvert, inspiré du Crystal Palace – les fameuses Halles centrales, dont la construction démarra en 1851. Après son coup d'Etat, disposant du pouvoir dont les régimes précédents n'avaient pu que rêver, il trouva un agent efficace en la personne de Georges Haussmann, préfet du département de la Seine. Londres était, à tous deux, leur modèle. Ils concurent un « Hyde Park » parisien, le Bois de Boulogne, dont le lac, imité du Serpentine Lake londonien, marqua l'achèvement, et bâtirent de petits parcs urbains désignés par le nom anglais de *squares*. Des efforts couronnés de succès furent faits pour égaler et même dépasser les standards londoniens en matière d'ordre public, d'éclairages des rues, de circulation, de transport public, de commerce, de régulation sanitaire, d'approvisionnement d'eau.⁵¹

Ainsi Napoléon III veut pourvoir dans Paris des parcs aérés, des rues adaptées aux transports modernes et des réseaux d'assainissements. De plus, en se servant des théories hygiénistes de Claude-Philibert Barthelot⁵², il souhaite améliorer la vie des citadins. Il ne faut pas oublier que la transformation projetée de la capitale est aussi stratégique, car l'Empire se sent menacé. En effet, durant le règne de Louis-Philippe (de juillet 1830 à février 1848), les Parisiens avaient soulevé de nombreuses émeutes et c'est pour cette principale raison que Napoléon III veut être capable de les dissiper rapidement. Pour cela, des voies plus larges faciliteraient le déplacement des troupes et une structure linéaire permettrait de tirer au canon sur les émeutiers.

Au début du règne de Napoléon III, la France est prospère de par son enrichissement sous Louis-Philippe ce qui rend possible le financement des travaux, qui selon Haussmann répond au « triple besoin de la sécurité, de la circulation et de la salubrité »⁵³. Ainsi les Parisiens ne subiront aucune augmentation de leurs impôts locaux, malgré le coût exorbitant des travaux financés et dirigés par l'état. L'argent est emprunté à la Banque de France et les travaux réalisés par des entreprises privées. En 17 ans, le coût des travaux s'élève à 2,5 milliards de francs-or, « en comptant l'augmentation des prix fonciers, du profit des banques et de divers intermédiaires »⁵⁴, avec 1 385 millions empruntés (soit aujourd'hui 25 milliards d'euro).

⁵¹ Robert Tombs, Isabelle Tombs, *La France et le Royaume-Uni: Des ennemis intimes*, Armand Colin, 2012, disponible sur Google Book.

⁵² Plus connu sous le titre de comte de Rambuteau et qui lors de son mandat à améliorer le réseau des égouts, créer des espaces verts, installé l'éclairage au gaz dans Paris ainsi que des vespasiennes sur les voies publiques.

⁵³ René Sébillot, *Paris*, Fayard, 1962, p. 284.

⁵⁴ Bernard Marchand, *Le Financement des travaux d'Haussmann : un exemple pour les pays émergents ?*, Université Paris VIII, 2011, p. 2.

Sous l'influence de Napoléon III et de son préfet Haussmann, qui passera dix-sept ans à la tête de la préfecture, la ville est complètement restructurée. Comme nous le rappelle Nicolas Chaudun, « 120 000 logements vétustes sont détruits, [et sont] remplacés par 320 000 appartements neufs représentant 34 000 immeubles qui bordent 300 kilomètres de voies nouvelles »⁵⁵.



Figure 4.

A gauche : Charles Marville, *Rue Soufflot, pendant la démolition* (Paris vers 1853).
Musée Carnavalet, Paris. Photographie calotype.

A droite : Charles Marville, *Percement de l'avenue de l'Opéra* (Paris vers 1877)
Musée Carnavalet, Paris. Photographie calotype.

En effet l'objectif principal de Haussmann est d'aérer la capitale pour mieux circuler et créer une ville plus propre. Ainsi de vieux quartiers sont détruits laissant place à de larges axes rectilignes entre la périphérique et le centre-ville. De chaque côté des avenues, les anciens bâtiments sont détruits comme il est possible de constater sur les photographies de Charles Marville (Figure 4). Ces vieilles bâties seront remplacées par de nouveaux immeubles construits dans un style qualifié aujourd'hui d'« haussmannien ». Ce sont des immeubles bourgeois à plusieurs niveaux, en pierre de taille blanche, à la décoration surchargée et avec des balcons sur toute la longueur des deuxième et cinquième étages. Ces immeubles s'ouvrent sur de vastes cours aérées qui communiquent avec d'anciens bâtiments et sont équipés d'eau courante et de gaz. L'eau potable provient des aqueducs⁵⁶ ainsi que des réservoirs, et les eaux épuisées vont dans un système d'égouts, qui s'étend sur 500 kilomètres, se déversant dans la Seine. Les nouveaux bâtiments uniformisés sont dévolus à une activité précise ou à une hiérarchie. Le rez-de-chaussée ou entresol sert aux commerces ou au concierge et le premier étage loge les dirigeants des commerces, tandis que le deuxième étage, loin du bruit et de la pollution, et sans trop d'escalier, possède un grand balcon élégant en fer forgé et de hauts plafonds. Ce niveau est nommé « bel étage » ou « étage noble » et abrite les

⁵⁵ Nicolas Chaudun, *Haussmann, Georges-Eugène, préfet-baron de la Seine*, Actes Sud, 2009.

⁵⁶ Aqueducs de la Vanne, de la Dhuis et de la Marne.

familles bourgeoises. Au-dessus, les troisième et quatrième étages, qui ont des encadrements de fenêtres moins riches et moins travaillés, logent les fonctionnaires. Le cinquième étage, qui possède un petit balcon filant sans décoration, héberge les petits employés. Et enfin, sous la toiture mansardée et percée de lucarnes, se trouvent les chambres de bonnes qui regroupent les pauvres, les domestiques et les étudiants. Ici les plafonds sont plus bas que ceux du deuxième étage et on y trouve les escaliers de service pour le personnel permettant un accès aux cuisines.

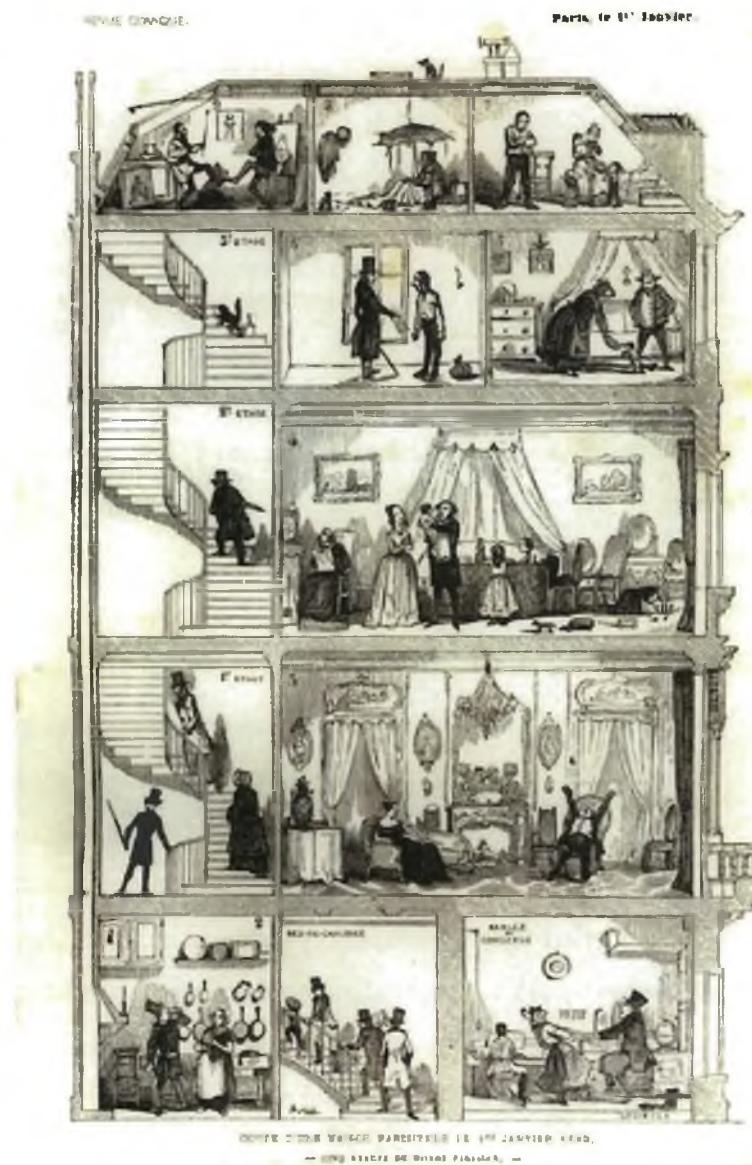


Figure 5.

Bertall, *Cinq étages du monde parisien* (1845, gravé par Lavieille), publiée dans la revue comique *Le Diable à Paris, Paris et les Parisiens*, » Jules Hetzel éditeur.

Le corps de bâtiment dit haussmannien regroupe, de façon hiérarchique, différentes classes sociales. Comme on le voit dans la Figure 5, on descend l'échelle sociale en montant l'escalier des immeubles. Ils sont de cinq à sept étages et abritent les

fastueux, ont été déboutrées par les historiens. A la fin de son édilité, loin de s'être enrichi, le préfet était ruiné⁵⁹.

- Le changement à travers les romans réalistes

Les grands travaux d'Haussmann permettent à Paris une modernisation mais aussi une uniformité des quartiers. Le caractère et l'apparence des immeubles ont très importants durant tout le XIX^e siècle, seulement ce privilège n'appartient qu'aux individus ayant de l'argent. Il faut noter que la position spatiale était toute aussi importante que l'aspect externe, d'où la continuation du prestige de certains quartiers après les travaux.

Dans *Le Père Goriot* de Balzac (paru en 1835), la description des bâtiments parisiens est détaillée grâce à la vision globale de l'auteur. Le roman débute avec la description de la pension de Madame Vauquer, cette « Pension bourgeoise des deux sexes et autres »⁶⁰ qui se place dans la rue Neuve-Sainte-Geneviève, entre le quartier latin et le faubourg Saint Marceau, et où les petits bourgeois et étudiants se fréquentent. La description du bâtiment est abrupte, claustrophobique et miséreuse comme on peut en juger avec l'extrait suivant :

La façade de la pension donne sur un jardinet, en sorte que la maison tombe à angle droit sur la rue Neuve-Sainte-Geneviève, où vous la voyez coupée dans sa profondeur. [...] On entre dans cette allée par une porte bâtarde, surmontée d'un écriveau sur lequel est écrit : MAISON-VAUQUER, et dessous : *Pension bourgeoise des deux sexes et autres*. Pendant le jour, une porte à claire-voie, armée d'une sonnette criarde, laisse apercevoir au bout du petit pavé, sur le mur opposé à la rue, une arcade peinte en marbre vert par un artiste du quartier. Sous le renforcement que simule cette peinture, s'élève une statue représentant l'Amour. A voir le vernis écaillé qui la couvre, les amateurs de symboles y découvriraient peut-être un mythe de l'amour parisien qu'on guérit à quelques pas de là. [...] / A la nuit tombante, la porte à claire-voie est remplacée par une porte pleine. Le jardinet, aussi large que la façade est longue, se trouve encaissé par le mur de la rue et par le mur mitoyen de la maison voisine, le long de laquelle pend un manteau de lierre qui la cache entièrement, et attire les yeux des passants par un effet pittoresque dans Paris⁶¹.

Dans la pension, il y a de l'eau courante, une cheminée « au foyer toujours propre » (Balzac, PG, p. 8), les pièces sont éclairées, le salon est entièrement boisé et « communique à une salle à manger qui est séparée de la cuisine par la cage d'un escalier » (Balzac, PG, p. 8). Le décor est de mauvais goût, les peintures s'écaillent, les fleurs sont artificielles, la crasse est partout et l'odeur qui s'y propage est « sans nom dans la langue, et qu'il faudrait appeler l'odeur de pension. [Cette pièce] sent le renfermé, le moisi, le rance ; elle donne froid, elle est humide au nez, elle pénètre les vêtements ; elle a le goût d'une salle où l'on a dîné ; elle pue le service, l'office, l'hospice » (Balzac, PG, p. 10-1).

⁵⁹ Xavier Hochet, *Transformer l'entreprise: De la décision à l'action*, Odile Jacob, 2008, p. 113.

⁶⁰ Balzac, *Le Père Goriot*, Wahlen, 1835, p. 8.

⁶¹ Balzac, *op. cit.*, p. 8.

Le lecteur se rend compte que cette pension est bien plus misérable que les appartements des nouveaux riches, très détestés par les anciens nobles, classe sociale incarnée dans le roman par Delphine (épouse du riche banquier Nucingen) et Rastignac (noble désargenté qui s'enrichira par des opérations frauduleuses puis par son mariage). Leur appartement se situe sur la rive droite de la Seine, plus précisément rue d'Artois dans le quartier de la chaussée d'Antin (IX^e arrondissement). Lorsque le père Goriot conduit Rastignac dans sa nouvelle demeure, un appartement au troisième étage « sur le derrière d'une maison neuve et de belle apparence » (Balzac, PG, p. 249), la femme de chambre s'y trouve déjà et l'espace que le père Goriot offre à sa fille et son gendre est déjà meublé. Il y a une courte description des pièces : une antichambre, un petit salon, une chambre à coucher et un cabinet donnant vue sur le jardin, complétée par des adjectifs (Balzac, PG, p. 249) décrivant l'appartement : « joli », « délicieux » et « gracieux ». Ces derniers insistent sur la richesse et la délicatesse de l'apparence de l'ensemble. Le faubourg Saint-Germain est aussi cité pour faire refléter le luxe de par les « beaux dîners » (Balzac, PG, p. 127), l'appartenance à la haute société (« la mode commençait à mettre au-dessus de toutes les femmes celles qui étaient admises dans la société du faubourg Saint-Germain » (Balzac, PG, p. 166)) et les grosses sommes d'argent : « Au faubourg Saint-Germain, attendait le luxe d'un grand seigneur, un équipage que trente mille francs n'auraient pas payé » (Balzac, PG, p. 81). L'aristocratie habitant ce quartier est représentée par la vicomtesse de Beauséant et la duchesse de Langeais.

Dans le roman de Zola intitulé *La Curée* (paru en 1871), la littérature continue à décrire/ permet d'imager aux lecteurs la métamorphose urbaine créée par les grands travaux haussmanniens/ par l'atmosphère engendrées par les travaux haussmanniens. Dans l'extrait suivant, on peut découvrir la façade du nouvel hôtel du Parc Monceau, dans les « beaux quartiers », que les rues étroites et pauvres ont disparues :

[U]n grand hôtel, situé entre cour et jardin. Les deux grilles, chargées d'ornements dorés, qui s'ouvraient sur la cour, étaient chacune flanquée d'une paire de lanternes en forme d'urnes également couvertes de dorures et dans lesquelles flambaient de larges flammes de gaz⁶².

L'action de tous les romans parisiens de Zola se place sur la rive droite de la Seine et l'auteur considère avec exactitude la toile de fond historique. Bien qu'historiquement véridiques, ces romans ne sont pas narrés sur un ton neutre : c'est le cas de *Pot-Bouille*, critique bourgeoise, qui met en scène les différents locataires d'un immeuble bourgeois

⁶² Zola, *La Curée* dans *Les Rougon-Macquart, Œuvres complètes*, Cercle du livre précieux, 1966, p. 322.

de six étages qui se targue d'une très haute respectabilité et d'une morale impeccable. Derrière cette belle façade, située rue Choiseul, se dissimule l'absence de moralité de tous les occupants qui est colportée par les domestiques via les fenêtres de cuisine, situées côté cour, et les escaliers de services. Cet extrait décrit l'arrivée d'Octave, vendeur de tissus qui désire faire fortune dans la capitale, devant cet immeuble bourgeois, où il sera pensionnaire du couple Campardon. Comme le lecteur peut le voir à travers les yeux du jeune provincial Octave Mouret, l'extérieur et l'intérieur sont très chargés tout comme la réalité de l'époque :

Et le fiacre n'eut qu'à tourner, la maison se trouvait la seconde, une grande maison de quatre étages, dont la pierre gardait pâleur à peine roussie, au milieu du plâtre rouille des vieilles façades voisines. Octave, qui était descendu sur le trottoir, la mesurait, l'étudiait d'un regard machinal, depuis le magasin de soierie du rez-de-chaussée et de l'entresol, jusqu'aux fenêtres en retrait du quatrième, ouvrant sur une étroite terrasse. Au premier, des têtes de femme soutenaient un balcon à rampe de fonte très ouvragée. Les fenêtres avaient des encadrements compliqués, taillés à la grosse sur des poncifs ; et, en bas, au-dessus de la porte cochère, plus chargée encore d'ornements, deux amours déroulaient un cartouche, où était le numéro, qu'un bec de gaz intérieur éclairait la nuit⁶³.

En entrant dans le bâtiment, le narrateur dépeint « la cour, au fond, pavée et cimentée, avait un grand air de propreté froide [...] ». De plus avec « eau et gaz à tous les étages » (Zola, P-B, p. 34), finies les corvées de bois ou de charbon (B, V). La description de Zola continue en insistant sur le luxe et les couleurs dorées. A chaque étage sont décrits les locataires : au premier étage, le fils du propriétaire du magasin de soierie ; au second, « des gens qu'on ne voit pas, que personne ne connaît... La maison s'en passerait volontiers ». Au troisième palier, sont logés des bourgeois, et c'est au quatrième que va se loger Octave, dans un décor différent comme celui du dessus où les bonnes ont leur chambre.

Zola accorde une place importante aux descriptions, ceci permet de donner un effet plus réel bien que son champ lexical montre une vision à tendance négative.

- Une nouvelle vision dans la peinture

Ces immeubles aux balcons forgés dans une ville au concept de rectitude ne sont pas seulement représentés dans la littérature de l'époque. Le Paris d'Haussmann fascine aussi les peintres français et notamment les impressionnistes comme Renoir, Caillebotte, Pissaro, Degas, Monet et l'impressionniste moins bien connu Johan Barthold Jongkind, qui observent et reproduisent, en se plaçant à de différentes perspectives, ces nouveaux quartiers et grands boulevards inondés de lumière mettant l'accent sur la population (Figure 6).

⁶³ Zola, *Pot-Bouille*, Cercle bibliophile, 1967, p. 32.



Figure 6.

A droite : Gustave Caillebotte, *La pluie* (1877)
L'Institut d'Art de Chicago, Etats-Unis. Huile sur toile : 212,2 × 276 cm

A gauche : Camille Pissaro, *Avenue de l'Opéra* (1898)
Musée Belgrade, Serbie. Huile sur toile : 65 × 81 cm

En 1880, dans le journal *Le Voltaire*, Zola fait un compte rendu de l'analyse du naturalisme au Salon officiel. Il écrit que les peintres modernes « se sont appliqués à rendre des coins de nature autour de Paris, sous la vraie lumière du soleil, sans reculer devant les effets de coloration les plus imprévus »⁶⁴. Caillebotte est l'un de ceux qui peignent la curiosité de l'animation de la ville dans une grande sélection de ses tableaux. Ce dernier vit dans un appartement haussmannien, rue Halévy, avec son frère, et il utilise intimement cette localisation ainsi que son milieu social dans ses toiles. Dans plusieurs tableaux, nous pouvons voir, dans la ville bourgeoise aux grandes artères rectilignes et de même hauteur, un ou des hommes en habit et en haut de forme se pencher au balcon, sûrement pour voir l'animation sur les trottoirs (Figure 7 et C, VI).

⁶⁴ Zola, *Oeuvres critiques III*, Cercle du livre précieux, 1969, p. 1018.

« Gare l'eau ! », « gare dessous ! » criaient les habitants des cités médiévales avant d'expédier leurs ordures et excréments par les portes et fenêtres. Cette délicatesse n'empêchait pas les passants d'être aspergés par des jets d'immondices. Louis XI a lui-même reçu le contenu du vase de nuit d'un étudiant auquel, sans rancune, il aurait fait octroyer une bourse d'étude.⁶⁹

En 1506, Louis XII essaie d'instaurer un ramassage des immondices de Paris mais faute de financement, cette initiative n'aboutit pas. Et sous Henri IV, en 1608, Maximilien de Béthune, duc de Sully, prévôt de Paris, confie à un entrepreneur l'enlèvement des ordures et la perception d'une taxe destinée à en couvrir les frais. Le relèvement de cette taxe provoque une émeute qui constraint l'entrepreneur à se retirer. Malgré ces plusieurs décrets d'hygiène, les Parisiens continuent de jeter leurs détritus par leurs fenêtres sans regarder si quelqu'un se trouvait en dessous ! Dans le roman de Zola intitulé *La Terre*, la mésaventure de Lise et Fanny illustre les habitudes parisiennes du milieu du XIX^e siècle.

Par la fenêtre ouverte, de l'ordure venait d'être jetée à pleine main, une volée de merde [...] ; et les robes de ces dames s'en trouvaient perdues éclaboussées du haut en bas⁷⁰.

En plus des déchets ménagers, il faut rajouter les activités artisanales ainsi que la circulation des animaux. Malheureusement la capacité d'évacuation est insuffisante puisque les habitants sont autorisés à jeter à la rue leurs résidus domestiques (entre dix-neuf heures et sept heures du matin), avec seulement un ou deux services par semaine de ramassage d'ordures ménagères collectaient les immondices de la ville. Grâce aux taxes locales, la ville de Paris payait des tombereaux à chevaux afin de lutter contre les problèmes d'hygiène. A cette collecte s'ajoutent des chiffonniers qui récoltaient les matières revendables, telles que les os ou les chiffons, et certains paysans en quête de matières fertilisantes qui récupéraient les immondices urbaines après avoir vendu sur Paris leur récolte.

• Le parcours des eaux usées

Sous l'Empire, les égouts existants sont encombrés par les ordures stagnantes, ce qui fait que l'eau ne s'écoule pas. Pour assainir la ville en proie à des épidémies, le service des égouts est confié, en 1806, aux ingénieurs des Ponts et Chaussées⁷¹. L'ingénieur Girard a pour projet initial la planification des égouts dans le but de laver les rues et d'éliminer les eaux usées. Pour cela, il va créer des points d'eau et des canalisations à

⁶⁹ Catherine de Silguy, *La Saga des ordures : du Moyen Age à nos jours*, L'Instant, 1989, p. 13.

⁷⁰ Zola, *La Terre* dans *Œuvres complètes*, Cercle du livre précieux, 1966, p. 902.

⁷¹ *Annales des ponts et chaussées : partie technique. Mémoires et documents relatifs à l'art des constructions et au service de l'ingénieur*. Commission des Annales des ponts et chaussées, 1836.

des emplacements stratégiques de la capitale. Les bornes-fontaines, alimentées par l'eau provenant de la construction du canal de l'Ourcq, affluent de la Marne, sont sur les points hauts de la ville afin que l'eau du lavage de la rue puisse descendre dans les égouts placés en contrebas. Le métier de balayeur de rue apparaît pour la première fois dans la capitale, ces hommes ayant pour tâche de dégager les boues de la rue. En 1832, Paris compte 1784 bornes-fontaines et autant de points d'évacuation. Comme le décrit le passage suivant, le nombre de ces points d'eau ne cesse d'augmenter dans la capitale pour débarrasser les rues de déchets :

Ainsi en 1840 Paris compte 16 fontaines monumentales, 40 fontaines publiques [...], 1600 bornes-fontaines (dont 580 en cours de réalisation ou projetées). Deux fois par jour et pendant une heure, les eaux de bornes fontaines se déversent sur la chaussée afin d'entraîner les matières qui y sont déposées.⁷²

Au second Empire, sous l'égide du baron Haussmann, Eugène Belgrand, lui aussi ingénieur des Ponts, va poursuivre l'amélioration des égouts. Avec les travaux d'urbanisme apparaît la création des fosses septiques ainsi qu'un mécanisme d'évacuation des eaux usées jusqu'à l'égout. Pour cela, toutes les rues sont doublées d'une galerie en sous-sol, les chaussées sont réorganisées et le ruisseau central (le caniveau) est placé sur le côté du trottoir. C'est la naissance de la voie publique. A la différence de Girard, Belgrand veut créer un réseau d'égouts allant vers l'aval de la Seine et non pas en suivant les pentes de la ville. Sa longueur et sa conception font de Paris l'une des villes les plus modernes au monde.

Tous les rejets d'eau se font à l'aval de la Seine, plus exactement à Clichy dans la seconde boucle et non plus dans la partie traversant la capitale. Les égouts construits sont très spacieux (D, VI) et permettent la circulation des égoutiers debout sur des bateaux-vannes ou wagons-vannes (utilisés dans le curage d'égout). Ce sont seulement les nouveaux immeubles qui vont être raccordés à ces égouts afin de déverser leurs eaux usées et d'avoir de l'eau courante. Quant aux anciennes maisons, elles ont chacune une fosse septique (le « tout-à-l'égout » est obligatoire à partir de 1894). Ces égouts sont une nouveauté pour les Parisiens qui s'y pressent pour les visiter bien que l'air y soit peu respirable. Des balades sont organisées pour répondre à cette curiosité, avec pour guides les égoutiers, eux-mêmes nettoyeurs, qui connaissent parfaitement ces labyrinthes sous Paris. Ces hommes, revêtant une combinaison de travail, ont comme responsabilité de pousser, à l'aide d'une longue planche au bout d'un bâton, les sables provenant des rues, les boues et les immondices provenant des cuisines, des sanitaires et

⁷² Sabine Barles, *La Ville déléterie : médecins et ingénieurs dans l'espace urbain, XVIII^e - XI^e siècle*, Seyssel, Champ Vallon, 1999, p. 212.

de la rue afin que les égouts ne se bouchent pas. L'air est nauséabonde et même dangereuse pour leur santé (du fait de la concentration microbienne de l'eau). C'est un nouveau métier peu rémunéré, très physique et dangereux (E, VII). Dans le passage suivant on voit que l'air des égouts de Paris est néfaste, dangereux et quelques fois mortel pour la santé des employés qui y travaillaient.

Chaque égout de Paris a ses immondices particulières [...]. Comme aussi chaque égout a une odeur qui lui est propre ; – odeur fade – ammoniacale – d'hydrogène sulfuré – odeur putride, – odeur d'eau de savon ou de vaisselle croupie en été entre les pavés. L'odeur fade est la plus innocente de toutes ; c'est l'odeur des égouts bien tenus et dans lesquels l'air circule. – l'odeur ammoniacale, c'est l'odeur des fosses d'aisances en grand. – *L'hydrogène sulfuré* a la propriété de noircir l'or et l'argent, et surtout de tuer son homme comme ferait un coup de sang. C'est l'odeur des égouts qui ont été négligés depuis longtemps. – L'odeur putride, qui est rare, se trouve cependant dans toute sa pureté à l'embouchure de l'égout de l'abattoir du Roule. – *L'odeur forte, repoussante* et fétide domine au Gros-Caillou, dans les rues de l'Oursine, de Croulebarbe, au faubourg Saint-Denis. Il y a encore une septième classe d'odeurs, qu'on peut appeler odeurs spéciales. Ainsi l'égout Amelot c'est la vacherie et l'urine des animaux ; la rivière de Bièvre exhale une douce odeur de tan qui est le serpolet de ces rivages ; l'égout de la Salpêtrière réunit à lui seul le plus horrible assemblage de toutes ces douces odeurs. [...] Or, les égouts, ces tristes réceptacles de tant d'odeurs nauséabondes et mortelles, Paris a trop peu d'eau pour les laver et pour les assainir ; il faut que des hommes descendant, au péril de leur vie, dans ces voûtes étroites, pour balayer le sable et la boue qui les obstruent. Il faut pourtant bien que vous sachiez comment cela se fait, vous autres heureux de ce monde, qui ne voyez que le ciel et la terre, et qui mourriez d'effroi s'il vous fallait descendre dans les entrailles infectes de la belle ville que vous habitez⁷³.

Depuis 1935, l'eau est traitée dans des stations d'épuration à ne pas polluer, mais au XIX^e siècle, l'eau est seulement drainée dans les égouts afin d'éviter la peste et le choléra. Les eaux usées sont rejetées dans la Seine ou dans des champs d'épandage. Du fait des déchets solides, des couches noires se forment sur le bord du fleuve. Les matières organiques jetées s'altèrent dans l'eau et la croissance des microbes nécessaires à cette dégradation va consommer de grandes quantités d'oxygène, d'où un taux élevé d'azote dans la Seine. Cette grosse baisse d'oxygène fait diminuer presque quasiment la population de poissons (F, VIII). Les bateliers iront jusqu'à se plaindre car leurs bateaux ne passent plus à certains endroits à cause de l'amoncellement de cette boue. Après quelques kilomètres, la Seine s'aère du fait de l'oxygène, du niveau des fonds et de l'abaissement du processus de dégradation. L'extrait suivant montre qu'il était nécessaire de nettoyer les fonds de la Seine encombrés par les ramas :

L'eau de la Seine est réputée bleue à l'amont de Paris, verte dans la capitale (à cause de proliférations d'algues planctoniques probablement) et noire à l'aval des rejets. Le Service de la navigation doit demeurer extrêmement vigilant et curer régulièrement les fonds de la Seine car les bateaux s'y échouent parfois sur des atterrissements, tant les fonds évoluent rapidement à cause des matières déversées.⁷⁴

L'eau de la Seine sera seulement utilisée pour laver les rues du fait de son insalubrité et ce sera de même pour l'eau du canal de l'Ourcq. En effet les Parisiens

⁷³ Jules Janin, « Les égouts », *La Revue de Paris*, 1836, t. 34, p. 201.

⁷⁴ Yves Michaud, *Université de tous les savoirs*, Odile Jacob, 2004, p. 201.

buvaient l'eau de leur fleuve sans même la filtrer mais seulement en la laissant reposer, ce qui entraîna plusieurs épidémies de choléra. Pour assurer la consommation, une eau de source est importée de Champagne et d'autres embouchures par des aqueducs gravitaires fermés (à l'abri des impuretés). Ces eaux sont stockées aux portes de Paris dans de grands réservoirs. Par conséquent deux réseaux indépendants seront créés, l'un étant potable et l'autre non-potable.

Cependant la Seine est toujours utilisée par les citadins pour leurs activités et loisirs nautiques tels que la baignade, les balades en barques ou la pêche – les tableaux de Renoir et de Monet nous le confirment avec la série de six tableaux peints à la Grenouillère pendant 1869 (G, IX). Ces deux impressionnistes ont passé leur été côté à côté afin d'exprimer sur leurs toiles l'agitation de cet établissement de bain, facilement accessible par le chemin de fer et situé à la campagne (à l'Ouest de Paris sur l'Île de Croissy). Ce lieu est très prisé par les canotiers, les artistes et la petite bourgeoisie parisienne en fin de semaine car il regroupe une guinguette, des bains et des canots sur la Seine. La renommée de ces bains est telle qu'elle attira même la curiosité de l'empereur et de l'impératrice en juillet 1869⁷⁵.

Les peintures de Monet et de Renoir, prouvent, par la représentation de groupes d'individus, que c'est non seulement un lieu de rendez-vous mais aussi un coin de baignade populaire. Les deux tableaux qui suivent (Figure 8) représentent l'îlot du « camembert » (au milieu duquel se dresse un arbre) et le bateau-café⁷⁶. Chacun des peintres s'attache à représenter des aspects qui sont propres à leur style, mais tous deux reproduisent la nature mêlée à la foule. Monet, peintre de l'eau, néglige la rive mais s'attarde sur les reflets de la Seine sans se soucier de détailler les passants, tandis que Renoir, peintre de la nature humaine, semble se rapprocher vers la foule afin de mettre davantage de détails sur les promeneurs et de donner plus d'importance aux figures. Cependant dans les deux tableaux, nous pouvons distinguer des silhouettes dans l'eau au deuxième plan à gauche : c'est un petit bain, entouré d'une corde, où tout le monde peut trouver pied sur un lit de sable fin. Les passants n'ont pas un net reflet de l'eau mais seulement une esquisse, ce qui donne une impression d'agitation dans ce lieu. Bien que le ciel se reflète dans l'eau, celle-ci est de couleur verte et marron. Cette nuance est très sombre comparée à d'autres tableaux de Monet et de Renoir ; on peut donc

⁷⁵ Benoît Noël, Jean Hournon, *Les arts en Seine: le paradis des impressionnistes : la Grenouillère, le bal des canotiers, la Maison Fournaise*, Les Presses Franciliennes, 200, p. 26.

⁷⁶ Vieille péniche amarrée et goudronnée où sont servis des rafraîchissements. Un pont relie l'îlot au bateau.

confirmer, même à travers quelques tableaux de cette époque, que l'eau de la Seine est sale, et que le manque d'oxygène augmentant la température de l'eau attire ici une grande vague de plaisanciers.



Figure 8.

A gauche : Pierre-Auguste Renoir, *La Grenouillère* (1869)
Musée national de Stockholm, Suède. Huile sur toile : 66 × 86 cm

A droite : Claude Monet, *Baignade à la Grenouillère* (1869)
Musée Metropolitan de l'Art, New York, Etats-Unis. Huile sur toile: 73 × 98 cm

• L'eau potable

Après la Commune et le siège de Paris, l'eau potable est en pénurie du fait des aqueducs détruits. Beaucoup de Parisiens dépourvus se retrouvent dans l'incapacité de s'en procurer gratuitement. Comme l'indique la citation suivante, les personnes aisées payaient des porteurs d'eau provenant des portes de Paris : « Au Mont-Valérien, l'eau est rare, excepté, toutefois, celle qui tombe du ciel ; il faut charrier au fort une partie de la consommation : comme à Paris, on paye le porteur d'eau, du moins pour les suppléments »⁷⁷. Les plus pauvres, quant à eux, buvaient l'eau de la Seine, et craignant pour leur santé, ils s'abreuvraient de vin, moins cher que de l'eau, dans les cabarets. C'est ainsi dans les années 1870, un philanthrope anglais vivant en France, Sir Richard Wallace, offre aux Parisiens 50 fontaines à boire dans afin de désaltérer ses concitoyens. Avec l'aide de Belgrand, ces points d'eau, alimentés à partir du réseau d'eau potable de la ville, sont disséminés à partir de 1875. Il fut décidé que l'emplacement stratégique des fontaines serait sur les places, à l'angle des rues et dans les parcs afin qu'elles puissent se distinguer de loin par les passants. On les appelle

⁷⁷ Louis et Ludwik Jerzerski, *Combats et batailles du siège de Paris, septembre 1870 à janvier 1871*, Garnier frères, 1872, p. 329.

aussi les « brasseries à quatre femmes »⁷⁸ du fait de sa représentation de quatre caryatides en guise de colonne, symbolisant la Bonté, la Simplicité, la Charité et la Sobriété. Ces fontaines sont en fonte car c'est un matériau solide, de couleur vert foncé (tout comme le mobilier urbain de l'époque) et distribuent un mince filet d'eau à leur centre (H, X).

- Et la lumière à gaz fut !

Avec les changements urbains, un nettoyage journalier dans les rues et un service à l'égout performant, Paris ne sent plus mauvais. Les chaussées sont améliorées et ce n'est pas seulement les immeubles qui bénéficient de l'éclairage au gaz, c'est aussi les rues. « Luxe, confort et propreté sont les maîtres mots de cette invention française du début du XIX^e siècle »⁷⁹, car le gaz permet la création de nouveaux appareils ménagers (tels que les gazinières et chauffe-eau) et de matériels utilisant cette énergie (tels que les becs à gaz et les lampadaires). Ce gaz industriel, un sous-produit du charbon, permet l'éclairage public à partir de 1829. Les essais officiels se sont faits rue de Rivoli, sur les places Vendôme, du Carrousel, de l'Odéon, et du Palais Royal. Petit à petit, le nombre de becs à huile dans les rues diminue pour laisser place aux becs à gaz. Selon la compagnie de réverbères, l'intensité de la flamme est plus ou moins forte. C'est d'ailleurs sous Haussmann, en 1855, que les six sociétés gazières servant à alimenter la ville sont fusionnées en une seule compagnie appelée « Compagnie parisienne d'éclairage et de chauffage par le gaz ». En 1855, il y a 533 km de réseau de distribution de gaz et 20 766 becs d'éclairage public⁸⁰ (I, XI).

Cette entrée de la France dans l'ère industrielle façonne aussi un changement de la mentalité parisienne. Les rues ne sont plus dans la pénombre, la vie urbaine se modifie, et l'éclairage incite les Parisiens à sortir plus le soir et à veiller tard. Après plusieurs explosions et accidents de fuite de gaz, dus souvent à l'abus d'alcool, où les réverbères se retrouvent pliés sous le poids d'hommes saouls, les fabricants créent des réverbères très solides en fonte. Hormis ces incidents, les commerces et les grands magasins profitent pleinement de cette invention. Et à partir de 1878 apparaissaient les premiers systèmes d'éclairage électrique :

⁷⁸ Dessinées par Charles-Auguste Lebourg. Jusqu'à aujourd'hui, certaines de ces fontaines sont présentes et en marche dans la capitale, elles sont un des symboles de Paris.

⁷⁹ Exposition de la bibliothèque Forney (Paris IV), lors des journées du patrimoine en 2011, intitulée *Gaz à tous les étages. La naissance du confort 1850-1920*.

⁸⁰ Le remplacement de l'éclairage à huile par le gaz- Mémoire de l'électricité du gaz et de l'éclairage public. Disponible à : www.mage-paris.org/

[D]e 1878 à 1889, 76 hôtels et restaurants sont passés à l'éclairage électrique. En 1902, 30% des immeubles de l'ouest parisien ont fait la conversion. Il ne faut pas pour autant en exagérer les effets. Voici le Grand Hôtel, boulevard des Capucines, qui consommait 334 000 m³ avant le raccordement à l'électricité en 1880 et 30 000 m³ de plus cinq ans après. En revanche, l'éclairage municipal converti à l'électricité progressait rapidement⁸¹.

Les deux types d'éclairage vont se côtoyer jusqu'au début du XX^e siècle.

Le regard envers la nuit change lui aussi. Il n'y a plus de noir complet à Paris et la lumière artificielle permet de repousser les mythes et les peurs de certains habitants et pour certains d'autres, comme la police, c'est un allié. Certaines activités du jour se poursuivent la nuit. Les fêtes nocturnes se banalisent et de nouveaux lieux moins coûteux s'ouvrent la nuit : le cabaret, la guinguette, les bals. Quelle que soit leur classe sociale, les Parisiens en profitent (J, XI) – c'est l'apparition du *by night*.

4. Amélioration de la vie citadine et des développements dans l'éducation

- La boîte à ordure

Comme nous l'avons vu précédemment la nouvelle ville est aérée grâce à la structure de ses rues et les trottoirs sont nettoyés quotidiennement à l'eau. Les Conseils départementaux d'hygiène, fondés en 1848, favorisent le développement des égouts et de l'alimentation en eau potable. La création des canalisations souterraines et l'interdiction de jeter par la fenêtre les pots de chambres et autres déchets amorcent la révolution sanitaire⁸². Ces changements vont créer et susciter une conscience hygiéniste en France. Des médecins sont employés afin de trouver des solutions pour lutter contre les maladies familiaires, comme la variole et la scarlatine chez les enfants ou le typhus et la typhoïde chez les pauvres ou la tuberculeuse et le choléra chez les riches comme les plus démunis. Les mesures préventives pour protéger la santé débutent avec le filtrage et le traitement de l'eau ainsi que la séparation des eaux usées et potables. Le physicien Louis Pasteur développe la pasteurisation (recherche débutée en 1864 et brevetée en 1871) et une théorie des germes selon laquelle certaines maladies sont causées par des micro-organismes (mémoire publié en 1878), d'où le développement, lors de la deuxième partie du XIX^e siècle, de l'hygiène corporelle par le lavage des mains, de la toilette quotidienne à l'eau et au savon ainsi que du lavage du linge. D'ailleurs dans la

⁸¹ Jean-Pierre Williot, *La Respiration des gazomètres ou la consommation de gaz manufacturé à Paris de 1860 à 1960*, Flux, 2003, p. 85.

⁸² En 1799, une ordonnance de police impose aux propriétaires et locataires parisiens de balayer chaque jour devant leur logis. *Recueil de décrets, ordonnances, traités de paix, manifestes, proclamations, discours &c. &c. de Napoléon Bonaparte: v. Contenant les dites pièces sous le gouvernement consulaire [1799-1804]*, Juign, Londres, Royaume-Unis, 1813, p. 588.

circulaire de 1883⁸³, les instituteurs se voient supprimer la leçon de catéchisme pour la remplacer par la leçon d'hygiène. Une « visite de propreté » effectuée chaque matin par l'instituteur dans la classe est instaurée. De plus, la création des *water-closet* (toilettes chez soi) et des vespasiennes avec fosses septiques ou tout-à-l'égout permettent aux rues de Paris d'être plus propres et par conséquent moins porteuses de microbes⁸⁴.

C'est aussi à cette période, plus précisément en 1884, que le préfet de la Seine, Eugène Poubelle signe un arrêté obligeant les propriétaires des immeubles à mettre à la disposition des locataires des récipients spéciaux, munis de couvercle, pour déposer leurs ordures ménagères. C'est la création de la collecte sélective car les boîtes, d'une dimension précise, étaient au nombre de trois et permettaient la relève des matières putrescibles dans l'une, des papiers et chiffons dans la seconde, et du verre, de la faïence ainsi que des coquilles d'huîtres dans la troisième. Ces boîtes servant au tri sélectif étaient placées devant leurs portes afin d'être ramassées par les services municipaux. Même si ce fut un arrêté, la population n'acceptera que très difficilement ces récipients servant de vide-ordure car, à leurs yeux, ils étaient plus une restreinte qu'un avantage. En effet les propriétaires craignaient la hausse des taxes, les concierges un surplus dans leurs tâches journalières et les chiffonniers la disparition de leur gagne-pain. Avec l'apparition des boîtes à ordures, les chiffonniers perdent la moitié de leur chiffre d'affaires, créant une crise monétaire. Ainsi, afin de défendre leurs intérêts, ils obtiendront la permission d'accompagner les tombereaux lors des ramassages d'ordures. Joseph Barberet nous fournit le témoignage de monsieur Potin, maître chiffonnier, qui a perdu un peu plus de la moitié de son chiffre d'affaire ainsi que sa main d'œuvre :

Avant l'arrêté, un chef de famille avec sa femme et ses trois enfants gagnait 10 Frs par jour, soit 2 Frs par personne en moyenne. Depuis qu'on ne peut plus vider les ordures sur la voie publique, 50 % des détritus utilisables que recueillaient les chiffonniers sont perdus pour l'industrie française. Et au lieu de 2 Frs par jour, les chiffonniers gagnent à peine 1 Fr. Je suis marchand de chiffons ! J'employais, avant l'arrêté, six hommes et un certain nombre de femmes. J'achetais en moyenne pour 500 Frs par jour de détritus ; depuis, je n'en achète plus que pour 140 ou 150 Frs ; au lieu de six hommes, je n'en emploie plus que trois, et sur dix ou douze femmes, j'ai été obligé d'en renvoyer la moitié. Or ces hommes et ces femmes, qui ne peuvent plus travailler chez moi, ne trouvent pas plus d'ouvrage chez mes

⁸³ La circulaire de 1883 et le programme d'enseignement moral et civique, *L'instruction morale à l'école Ressources et références*, disponible à :

http://cache.media.eduscol.education.fr/file/Morale/62/6/morale_Jules_Ferry_190626.pdf

⁸⁴ A cet égard, il faut mentionner la loi de 1894 qui contraint les immeubles à déverser leurs eaux usées à l'égout et non plus dans la Seine.

confrères, ils sont sur le pavé de Paris, il leur est impossible de s'employer. Il est évident que ces femmes ne peuvent guère aller faire de la couture ou de la lingerie. Voilà la crise que nous subissons⁸⁵.

- Un peu de vert dans la ville

Au XIX^e siècle, l'émergence d'une nouvelle ville plus cohérente et organisée influe sur la conception d'espaces verts. Le conservateur des promenades de Paris, Jean Nicolas Forestier⁸⁶, propose de créer une ville à partir ou à l'intérieur d'un « système de parc ». Afin de répondre aux demandes hygiénistes des arbres sont plantés sur toutes les avenues, et, des « espaces verdoyants » – selon la terminologie de l'époque – qui sont les bois, les jardins, les parcs et les petits jardins appelés « squares » (terme repris de l'anglais) sont intercalés entre boulevard et immeubles. Ceux-ci vont remplacer les parcelles rurales et les forêts mal entretenues ou dangereuses. A la différence de Londres, où elles se trouvent au sein des cours d'immeubles, ces zones sont indépendantes et autonomes dans les quartiers. L'embellissement à Paris se fait avec la création de deux mille hectares de promenades dans les bois, parcs et jardins. A la tête de cette entreprise, Jean-Charles-Adolphe Alphand, directeur des promenades en 1859 ainsi que ses collaborateurs architectes et ingénieurs. Deux bois *extra-muros* sont aménagés : le bois de Boulogne, ancienne forêt de Rouvray à l'Ouest, et le bois de Vincennes à l'Est de Paris. Ces lieux passent donc de l'état brut en hauts lieux de promenade. Deux grands parcs *intra-muros* sont également construits : les Buttes-Chaumont et le parc Montsouris.

Tous les parcs sont composés de chemins, de pelouses et de plantations, mais aussi d'un mobilier urbain implanté rationnellement ; de plus des restaurants et des buvettes y sont construits. Selon Françoise Choay, le mobilier urbain désigne des objets légers, mais non mobiles, destinés à la commodité et au confort extérieur des habitants⁸⁷. L'architecte Gabriel Davioud dessine et réalise le mobilier urbain de la ville : ce sont des grilles, des balustrades, des kiosques, les colonnes Morris et d'affichage, des « arceaux de fonte pour ourler les pelouses »⁸⁸, des grilles et corsets d'arbres, des bassins, des pompes, des urinoirs, des abris, des candélabres... et tout autant d'objets pratiques, en bois ou métal, qui contribuent à la praticabilité, à l'urbanité et à l'esthétique de l'environnement. Ces mobiliers urbains permettent une homogénéité

⁸⁵ Joseph Barberet, *Le Travail en France : monographies professionnelles*, extrait de la déclaration de M. Potin, maître chiffonnier, à la Commission dite des 44, Hachette, 1886.

⁸⁶ Architecte paysagiste, écrivain et inventeur de l'expression « espace vert ». *Grandes villes et système de parcs*, Hachette, 1906.

⁸⁷ Définition inspirée de Françoise Choay, *Design(s) : de la conception à la diffusion*, Bréal, 2004, p. 28.

⁸⁸ *Design(s) : de la conception à la diffusion*, Bréal, 2004, p. 33.

dans la capitale et « contre-pointent, de façon ludique, la masse minérale des immeubles, grâce à la légèreté de formes étrangères au vocabulaire classique »⁸⁹. George Sand définit les squares de Paris comme un « luxe pour tous » permettant d'éveiller la curiosité du peuple⁹⁰. Cet enseignement se fait par différents aspects : (1) **le botanique**, car les jardins renferment une collection de différents végétaux et minéraux provenant du monde entier. (2) **le géographique**, puisqu'en se promenant parmi les nombreux petits chemins, le promeneur doit se retrouver. D'autres utilisent cette notion pour la reconnaissance des végétaux exotiques qui les entourent. (3) **et le social**, étant donné que l'excursionniste doit respecter des règles de bonnes tenues et de propreté imposées par le code de « bon comportement », comme les horaires ou l'interdiction de la cueillette des fleurs. Des gardes patrouillent dans les jardins publics et, en cas d'incivilité, ils réprimandent.

Avec un afflux de promeneurs dans les coins verts créés dans la capitale, certains peintres vont y trouver une source d'exaltation. Le cycle des *Jardins publics* du peintre Edouard Vuillard (Figure 9) semble être inspiré par les parcs municipaux, le jardin des Tuileries et le bois de Boulogne.



Figure 9.
Edouard Vuillard, *Jardins publics: fillettes jouant, l'interrogatoire- la conversation, les nourrices, l'ombrelle rouge* (1894).

Musée d'Orsay, Paris, France. Peinture à colle sur toile: 213,5 × 154 cm.

La conversation (partie centrale) : 214 × 156 cm.

Les nourrices (partie gauche) : 213,8 × 73 cm.

L'ombrelle rouge (partie droite) : 214 × 81 cm.

Ces peintures à la colle sur toiles représentent des scènes familiales dans un parc : la vie des bourgeois parisiens est discernée par les yeux du peintre, placé derrière la grille qui est représenté par l'encadrement des œuvres. Dans le premier tableau au premier plan,

⁸⁹ Gabriel Davioud dans Pierre Merlin, Françoise Choay, « Mobilier urbain » dans *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, PUF, 1988.

⁹⁰ George Sand, *La Rêverie à Paris*, Clamann-Lévy, 1867, p. 306.

des femmes discutent tout en surveillant leurs fillettes qui se distraient. La deuxième, une femme grondant ou interrogeant son enfant. La seconde suite de peintures met en scène des enfants en train de jouer pendant que leurs gouvernantes les surveillent. Le seul personnage sans compagnie est une femme assise sur un banc, sous son ombrelle rouge, qui se repose ou attend une amie.

Ces parcs permettent non seulement aux Parisiens de découvrir la nature reconstituée, mais de se divertir et de se rencontrer en se rendant près des kiosques à musique ou dans des buvettes. Les jours de fête, ils s'endimanchent pour se rendre aux jardins. Le plus important était de voir et d'être vu avec son attelage ou la dernière robe à la mode, comme le fait remarquer Arthur Mangin dans les phrases suivantes :

On ne va plus au bois pour se promener une heure ou deux en bonne compagnie, pour voir le ciel et les arbres, pour faire diversion aux travaux et aux soucis d'une vie occupée. Ceux et celles qui ont une voiture, des chevaux, des toilettes, des bijoux, de la beauté, y vont pour les montrer. Ceux et celles qui n'ont rien de tout cela y vont pour voir les chevaux, les voitures, les bijoux et la beauté des autres. C'est un concours général de luxe et d'excentricité.⁹¹

C'est une société de consommation où tous les biens acquis sont exposés. Le jardin en lui-même est exposé sous les yeux des riverains. Si la ville est séparée des jardins par les grillages et une ceinture de gazon, la clôture ne constitue pas une séparation nette entre la ville et le jardin, mais crée plutôt une certaine fusion entre deux. De l'autre côté de la grille, les passants peuvent bénéficier de la beauté de cette nature maîtrisée et contrôlée par l'être humain. Cette forme de publicité attire, parce qu'il n'y a plus le besoin pour les plus riches de se rendre à la campagne ou pour les plus pauvres de rester dans le bruit infernal de la ville. Le dépaysement est donc inclus dans la promenade urbaine.

- Le réseau ferroviaire et l'évolution des transports

Avant 1830, le mode de transport le plus utilisé à Paris était la voie d'eau. La Révolution industrielle introduit de nouveaux modes de transport avec la construction de gares et de chemins de fer. Six grandes compagnies de chemin de fer sont créées et la longueur des voies ferrées est multipliée par cinq, comme Michèle Merger le spécifie dans les phases suivantes :

Sous le second Empire, et plus particulièrement de 1852 à 1860, l'extension du réseau ferré s'est encore accélérée. Plusieurs facteurs ont été à l'origine de ce développement : 1) l'allongement de la durée des concessions, 2) la création des six grandes compagnies qui pouvaient bénéficier de la garantie d'intérêt versée par l'Etat en cas de déficit, 3) le recours aux obligations pour constituer le capital social. L'accroissement des lignes a été impressionnant de 1852 à 1857 et de 1860 à 1864: dès 1860, la longueur

⁹¹ Arthur Mangin, *Les Jardins, histoire et description*, Alfred Mame et fils, Tours, 1867, p. 366.

exploitée était trois fois supérieure au réseau de 1850 et elle atteignait près de 9 500 kilomètres. Dix ans plus tard, elle avait presque doublé puisqu'elle dépassait 17 000 kilomètres.⁹²

C'est le triomphe de l'architecture de fer puisque, tout comme les grands magasins, les gares sont reconstruites avec du fer pour leur structure apparente. Les gares Saint-Lazare, du Nord, de l'Est, de Lyon, d'Austerlitz et de Montparnasse ne vont pas être déplacées mais seulement modifiées pour différentes occasions comme l'Exposition universelle de 1889, afin d'accueillir les visiteurs. Ces gares datent du développement du chemin de fer français et sont éparses avec, au centre du réseau en étoile, Paris. Afin de permettre les échanges entre les compagnies empruntant le réseau ferré non-interconnecté, Louis-Napoléon donnera son feu vert pour la construction de la ligne de Petite Ceinture⁹³.

Haussmann va joindre les gares avec les grands boulevards. Sous sa dictée les architectes utilisent ces embranchements comme point de départ des grands boulevards au centre-ville. Bien que de nouveaux grands axes routiers soient construits, la capitale restera très encombrée. Entre la gare de l'Est et le centre de Paris est créé le boulevard Sébastopol, qui sera plus tard prolongé par le boulevard Saint-Michel, passant de l'autre côté de la Seine. Le commerce intérieur alors s'épanouit de par la voie des chemins de fer. La possibilité d'acheminer plus de matières premières plus rapidement permet de diminuer à la fois perte et coût des produits créant ainsi une ouverture d'une économie nationale. C'est, par exemple, le cas du lait qui, de par son acheminement par train de marchandise voit ses quantités en ville augmentées et son prix diminué dans la ville, comme le détail Armand Hussin dans les paragraphes cités ici :

La mise en activité des grandes lignes de chemins de fer a développé le commerce en gros du lait. Des entrepreneurs ont pu acheter à des fermiers tout le lait disponible provenant de leurs étables, l'acheminer vers les stations proches et composer des chargements spéciaux qui, amenés périodiquement à Paris, approvisionnent en partie les établissements qui font usage de lait et les nombreuses boutiques de crémiers de la ville.

Cette situation, en étendant le cercle de l'approvisionnement et en augmentant considérablement les arrivages, a eu pour effet d'abaisser fortement le prix de cet objet de consommation.

Avant l'établissement des voies de communication rapide, les nourrisseurs et les fermiers des environs de Paris et de l'intérieur de cette ville, étaient en possession exclusive de la fourniture du lait nécessaire à la capitale. Mais dès que les nouvelles voies furent ouvertes et successivement prolongées, le rayon d'approvisionnement s'est agrandi, et aujourd'hui il embrasse un territoire considérable⁹⁴.

Non seulement les commerces profitent-ils de l'expansion ferroviaire mais les particuliers se voient considérablement réduire leur temps de trajet. Le trajet Paris-

⁹² Michèle Merger, « La concurrence rail-navigation intérieure en France 1850-1914 » dans *Histoire, économie et société*, 9^e année, n°1 : Les transports, 1990, p. 65-94, (p.69).

⁹³ Une voie ferroviaire de 32 km qui transportera des voyageurs jusqu'en 1934 et des marchandises jusqu'à la fin des années 70.

⁹⁴ Armand Husson, *Les Consommations de Paris*, Guillaumin et Cie, 1856, p. 276.

Toulouse durait huit jours en diligence comparé à huit heures grâce à la locomotive à vapeur.

Le progrès urbain fascine la population et en particulier les peintres impressionnistes comme Manet, Caillebotte et Monet. Ces derniers témoigneront dans leurs peintures cet engouement pour le progrès industriel. Ce sera en janvier 1877, que Monet s'installera dans la gare Saint-Lazare, avec la permission du directeur des Chemins de fer de l'Ouest, afin de peindre une série de sept tableaux intitulés *Gares*, dont celui reproduit ici (Figure 10), intitulé *La Gare Saint Lazare* qui traduit l'atmosphère bouillonnante centrée autour de la gare et d'un train dégageant de la vapeur bleutée.



Figure 10.
Claude Monet, *La Gare Saint-Lazare* (1877)
Musée d'Orsay, Paris. Huile sur toile : 75 × 105 cm

Ces tableaux représentent chacun une vue différente de la station ferroviaire, et présentés à la troisième exposition des impressionnistes en 1877, ils reçurent des critiques positives sur l'ambiance qu'ils dégagent. Zola, lui-même fasciné par les trains⁹⁵, écrit dans son compte-rendu destiné à la presse le 29 avril 1877 :

Monsieur Claude Monet est la personnalité la plus accentuée du groupe. Il a exposé cette année des intérieurs de gare superbes. On y entend le grondement des trains qui s'engouffrent, on y voit des débordements de fumée qui roulent sous les vastes hangars. Là est aujourd'hui la peinture, dans ces cadres modernes d'une si belle largeur. Nos artistes doivent trouver la poésie des gares, comme leurs pères ont trouvé celle des forêts et des fleuves⁹⁶.

La technique impressionniste employée ici par Monet est de juxtaposer des touches de couleur, que l'œil du public recompose à distance. En se plaçant à la hauteur des rails et ne peignant que des touches de couleur et des silhouettes, le peintre arrive aussi à

⁹⁵ Lors de ses recherches pour le roman *La Bête humaine*, Zola demanda puis obtint l'autorisation de photographier à l'intérieur des trains et des voitures.

⁹⁶ Emile Zola, *Lettres de Paris, notes parisiennes : « Le Sémaphore de Marseille »*, 1871-1877, Milella, 1981, p. 100.

retransmettre l'agitation et les bruits qui l'entourent. A travers ce tableau, nous pouvons observer la conception architecturale moderne de la gare, apparente à l'arrière-plan, dans la ville haussmannienne baignée de lumière sous un ciel bleu. Tout comme évoqué plus haut (p. 42), l'architecture symétrique et métallique de la gare est très similaire à celle des grands magasins : des colonnes en fonte ou des poutres métalliques apparentes soutiennent une toiture ainsi qu'une verrière permettant un éclairage naturel zénithal. Le sentiment d'être au cœur d'une grande activité moderne semble être incessante du fait du mouvement de la lumière et de l'air. Au centre de la toile, nous distinguons une locomotive sombre entrant en gare d'où s'échappe de la vapeur, tandis qu'un train s'éloigne en direction du pont de l'Europe. Du côté gauche, une voiture semble être à l'arrêt, mais du côté droit une multitude de silhouettes des cheminots travaillant et de voyageurs accompagnés par leur famille semblent s'affairer. Cette peinture permet d'évoquer la modernité et le fait que la gare était un lieu d'activité intense. Ce tableau, pris sur le vif de la gare, témoigne de la Révolution industrielle ; on pourrait presque dire que le peintre eut la volonté et le désir de photographier sans embellir le moment présent afin de restituer fidèlement l'atmosphère dégagée. Tout comme la ville, la peinture évolue : ce n'est plus les scènes de nature conventionnelles qui sont représentées mais l'urbanisme et les images du progrès industriel.

- L'éducation

Les lieux de travail sont assainis et réglementés, les lois interdisant aux enfants de moins de douze ans de travailler dans les usines, les chantiers ou dans la manufacture. A partir de 1880 les Opportunistes (Républicains modérés) décident de réformer l'école en suivant leur idéologie anticléricale et la foi dans la science, la raison et le progrès. Il faut noter que l'école subissait la discrimination car elle était majoritairement payante et privée, ou sous l'emprise de l'église. L'instruction laïque et gratuite dans les établissements primaires est rendue obligatoire par la loi Ferry⁹⁷ le 28 mars 1882. Les parents de filles ou garçons âgés, de six à treize ans, sont sous l'obligation de les scolariser dans un établissement privé ou public. Les élèves ont 30 heures de cours sur cinq jours (le dimanche et le jeudi sont libres « afin de permettre aux parents de faire donner, s'ils le désirent, à leurs enfants, l'instruction religieuse en dehors des édifices scolaires⁹⁸ »), ils portent un tablier afin de protéger leurs habits mais surtout de

⁹⁷ Jules Ferry, ministre de l'instruction publique et des Beaux-Arts de 1879 à 1883.

⁹⁸ Loi n°1882-03-28 du 28 mars 1882 portant sur l'organisation de l'enseignement primaire.

camoufler les différences sociales. De plus, ils sont chaussés de souliers d'un certain genre. Les instituteurs, formés dans des Ecoles normales, vont enseigner aux enfants et donc aux Français à lire, à écrire et à compter mais vont aussi transmettre des idées républicaines et laïques. Cette morale laïque est inspirée de solides valeurs bourgeoises qui sont élaborées dans le livre intitulé *Le Tour de la France par deux enfants*⁹⁹. La visée du livre est très patriotique et a pour but de diffuser dans les foyers l'idée de l'ordre, du sens du devoir, de l'épargne, de la stricte « soumission aux hiérarchies sociales naturelles »¹⁰⁰ et principalement le goût du travail conscientieux. La censure de l'église est abolie, la valeur de l'hygiène prêchée et l'égalité des rangs est prônée. La mission est telle que les enseignants, habillés en blouse noire sans aucun ornement, sont qualifiés d'« hussards noirs »¹⁰¹ de la République. Certains considèrent l'école publique comme une forme d'endoctrinement où l'enfant n'a pas le choix d'autre idéal. L'avantage économique apparaît rapidement car les entrepreneurs ont l'avantage d'employer une main-d'œuvre qualifiée puisque capable de lire les consignes et les instructions. L'illettrisme diminue donc durant la Belle Epoque bien que l'école secondaire reste fermée et élitiste.

5. *Paris chamboulé politiquement et structurellement*

Pour conclure ce chapitre, il est possible d'affirmer que le second Empire permit un anoblissement de Paris, même étant dirigé par Napoléon III. Son discours prononcé le 10 décembre 1850 inaugure les longues années de labeurs dans la reconstruction de Paris sous la tutelle de Haussmann :

Paris est le cœur de la France ; mettons tous nos efforts à embellir cette grande cité [...]. Ouvrons de nouvelles rues, assainissons les quartiers populeux qui manquent d'air et de jour, et que la lumière bienfaisante du soleil pénètre dans nos murs¹⁰².

Le visage de la capitale change très rapidement, elle est détruite et reconstruite totalement. Ce n'est plus un endroit sombre et sordide avec des odeurs nauséabondes mais au contraire tout y est pour rivaliser Londres et d'autres capitales en voie de

⁹⁹ Livre de lecture pour les élèves de cours moyens, utilisé jusqu'en 1950. Ce livre fut écrit par Augustine Fouillée sous le pseudonyme G. Bruno (en référence Giordano Bruno, hérétique brûlé par l'Eglise en 1600) et publié en 1877 par Belin.

¹⁰⁰ Christian Puech, *Linguistique et partages disciplinaires à la charnière des XIX^e et XX^e siècles : Victor Henry (1850-1907)*, Peeters Publishers, 2004, p. 297.

¹⁰¹ Charles Péguy popularise ce terme en 1913 dans *L'Argent* : « Nos jeunes maîtres étaient beaux comme des hussards noirs. Sveltes ; sévères ; sanglés. Sérieux, et un peu tremblants de leur précoce, de leur soudaine omnipotence. », *Oeuvres en prose complètes III*, Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, p. 787.

¹⁰² Auguste Descaurier, *Histoire des agrandissements de Paris*, Sartorius, 1860, p.131.

modernisation. Paris peut se vanter de son architecture, ses boulevards, ses espaces verts, ses transports rapides, ses nouveaux moyens de télécommunications, ses lumières dans les rues et ses bâtiments. La capitale brille dans tous ses éclats et parade lors des Expositions universelles. Pour arriver à cet éblouissement, la préfecture parisienne agit de manière élitiste en refoulant les plus pauvres aux portes de la ville. La construction de nouveaux axes routiers, de musées et de nouveaux bâtiments bourgeois fait grimper à un prix exorbitant les logements et permet seulement à une sélection de familles de rester dans la ville. Les riches et les bourgeois s'établissent au centre-ville et la classe ouvrière dans la banlieue.

Ce changement architectural s'accompagne d'une mutation dans la mentalité ; le progrès des sciences et la Révolution industrielle font émerger la pensée rationaliste. Cette logique, où la raison est supérieure à la superstition, a des répercussions dans le domaine littéraire et artistique. Le réalisme fait place et le romantisme s'essouffle. Des auteurs comme Balzac, Maupassant et Zola dépeignent la civilisation avec authenticité, fidélité et réalisme sans inclure des artifices. Ecrivains, poètes, artistes peintres sont influencés par le contexte et l'atmosphère de l'époque : beaucoup commencent à présenter fidèlement la société. L'ancien Paris s'écroule et emmène dans sa chute les classes sociales. Petit à petit, l'ancienne société bourgeoise et les cultures populaires disparaissent. Le changement des classes sociales va être intimement lié aux changements financiers de cette époque.

Dans le prochain chapitre nous allons observer les répercussions et bouleversements des changements de la ville et son atmosphère sur la vie des Parisiens et plus particulièrement sur les Parisiennes ; Crisina Solé-Castells dans son étude intitulée « Paris belle époque vu par Jules Romains » met le doigt sur l'ambiance du milieu du XIX^e siècle en écrivant : « La passion, le désir, le culte de la sensation, ont eu une présence importante dans la vie de cette époque, au détriment de la raison »¹⁰³. Le second chapitre développera l'évolution et la transformation morale et vestimentaire de la gente féminine ainsi que sa perception aux yeux de cette nouvelle société.

¹⁰³ Crisina Solé-Castells, « Paris belle époque vu par Jules Romains », dans *Poétique des lieux* textes réunis par Pascale Auraix-Jonchière et Alain Montandon, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004, p. 56.

Chapitre II – Transformation de la gente féminine

*Aimer les femmes intelligentes
est un plaisir de pédéraste.*

Baudelaire « Fusées » dans *Oeuvres complètes* (1980), Robert Laffont, 2004, p. 396.

Sous le régime autoritaire de Napoléon III, Paris connaît un bouleversement cartographique ainsi qu'un développement économique et culturel. Ces changements entraînent une métamorphose du peuple parisien. Néanmoins, l'empereur ne semble pas avoir oublié les classes prolétaires – des soupes populaires sont distribuées, des caisses d'assurances créées, ce qui permet lors des périodes de chômage, aux moins longues durées, un meilleur pouvoir d'achat. De son côté, le baron Haussmann de par la construction du « nouveau Paris » rejette les pauvres aux périphéries en détruisant leurs quartiers, leurs lieux de loisirs populaires (tels que les théâtres et certains espaces verts) et en augmentant le prix des nouveaux logements. Cependant, les travaux de la capitale attirent des ouvriers venus des quatre coins de la France, qui se logeront dans les anciens quartiers. C'est à partir de ce moment que l'habitation perd de la valeur au détriment de la location et de ses fréquentations. La classe qui s'adaptera le plus facilement à tous ces changements et aux augmentations des valeurs urbaines, est la bourgeoisie. Cette élite s'enrichit au détriment de la noblesse et s'empare du cœur de la capitale. Petit à petit les titres réservés aux personnes de condition noble ne riment plus avec un gros capital économique.

Lors de ce second chapitre nous examinerons le changement de la population parisienne au sein des bâtiments, puis nous verrons la conséquence du changement urbain dans le domaine du capitalisme et habitude sociale. Il convient de continuer avec le département vestimentaire, en particulier celui des femmes, qui subit une répercussion. Puis nous verrons avec plus de détails le changement des mentalités liées au sexe et à la prostitution, et, pour finir nous observerons l'ambiance dans les rues et les endroits de détentes parisiens.

1. Répartition sociale au sein de Paris

Le corps de bâtiment dit haussmannien regroupe de façon hiérarchique différentes classes sociales. Comme décrit lors du premier chapitre (p. 30-31), on descend l'échelle sociale en montant l'escalier des immeubles. Ils sont de cinq à sept étages et abritent les commerces et leurs dirigeants au rez-de-chaussée ainsi qu'au premier, les familles nobles au second et troisième étages et sous les toitures les chambres de bonnes. Cependant, aucun des paliers n'accueille les ouvriers ou les plus pauvres, bien que très souvent leurs maisons ou chambres aient été rasées lors de la réorganisation architecturale et sanitaire de Paris. Cette révolution architecturale, décidée par Napoléon III et conduite par le baron Haussmann, introduit donc la ségrégation sociale. Bien que Napoléon III ait eu la volonté d'améliorer la condition prolétaire, il fera bâtir seulement une cité ouvrière dans Paris et son financement, fait par le « Prince-Président » lui-même, est aussi le moyen de montrer son intérêt pour la classe ouvrière. « La Cité Napoléon », construite entre 1849 et 1853, se trouve au 58 rue Rochechouart dans le IX^e arrondissement et constitue le seul projet du gouvernement lié à l'habitat des ouvriers. Il faut noter que les usines, les ateliers, les logements des ouvriers et tout ce qui est attaché à la production industrielle étaient à la charge des patrons. « La Cité Napoléon » est édifiée sur le principe de phalanstère (A, XII). Son architecte Marie-Gabriel Veugny (1785-1850) créa quatre bâtiments avec une cour centrale, des passerelles desservant les différents logements, l'ensemble étant abrité et éclairé par une verrière zénithale et tous les étages sont éclairés grâce à cette verrière. Tous les étages sont éclairés grâce à cette verrière et toutes les familles bénéficient du jardin ombragé, agrémenté d'une fontaine et se trouvant à l'arrière des bâtiments. Cette construction était capable de loger plus de 400 familles dans 86 appartements. Bien que financièrement non excessive, la vie dans cette cité se compose de règles de conduite très strictes. Le passage suivant décrit certaines des règles à observer pour les habitants de cette communauté :

La discipline était de mise : un inspecteur surveillait le comportement et les bonnes mœurs des habitants de la cité, dont les grilles fermaient le soir à dix heures. Un médecin visitait gratuitement tous les locataires et les parties communes rassemblaient lavoir, séchoir et pavillon de bains¹⁰⁴.

Tout comme les travaux effectués sur Paris, cette cité a pour but de fournir des logements sains et aérés aux ouvriers qui travaillaient dans une usine de gaz toute proche. Ces nouveaux logements, où l'air et la lumière circulent librement, contrastent fortement avec les logements de la classe laborieuse qui sont à cette époque très

¹⁰⁴ Rodolphe Trouilleux, *Paris secret et insolite*, Parigramme, 2012, p. 134.

sombres et peu ventilés. Hormis cette cité dans Paris, la classe ouvrière, tout comme la bourgeoisie, s'implante dans la capitale en fonction de son revenu. Progressivement, les habitants les plus aisés se logent à l'Ouest de Paris et les plus pauvres à l'Est, où les quartiers ne subissent pas de grosses rénovations. A la périphérie de ces endroits défavorisés est créée une banlieue misérable.

Les travaux ont duré près de vingt ans, ceux des communes environnantes de Paris coûtent cher et la côte de popularité de Haussmann est à son plus bas. Tous ces facteurs contribuent au renvoi du baron au début de 1870 ainsi qu'à une pause dans la révolution et politique urbaines. L'année suivant son renvoi, les difficultés économiques liées aux défaites militaires ne permettent plus de reconstruire aussi rapidement la ville et ses alentours. Ce ne sera qu'à la fin du siècle que sont construits le boulevard Raspail et la rocade Tolbiac-Convention des quartiers sud.

2. *Les grands magasins : stratégie commerciale*

Lors de la construction de Paris la mutation sociale permet une révolution commerciale. « Au Bon Marché » est le premier grand magasin au monde. Il faut rappeler qu'au début du second Empire le client ne pouvait rentrer dans un magasin librement. Le prix était en fonction « de la tête du client », aucune possibilité d'échange (même si le produit était défectueux) et enfin le but était de se faire un gros profit pour toute marchandise. En 1852, Aristide et Marguerite Boucicaut achètent et transforment une mercerie placée sur la rive gauche dans le 7^e arrondissement. Avec l'aide de l'architecte Louis-Charles Boileau et de l'ingénieur Gustave Eiffel, le magasin est rénové. L'intérieur et l'extérieur du magasin sont transformés dans un style moderne et luxueux. Eiffel privilégie pour la structure le fer et de vastes baies vitrées (qui créent un « effet cathédrale »). L'architecture intérieure du magasin est décrite par Zola dans une phrase à construction complète dans son œuvre *Au bonheur des dames* :

C'était comme une nef de gare, entourée par les rampes des deux étages, coupée d'escaliers suspendus, traversée de ponts volants. Les escaliers de fer, à double révolution, développaient des courbes hardies, multipliaient les paliers ; les ponts de fer, jetés sur le vide, filaient droit, très haut ; et tout ce fer mettait là, sous la lumière blanche des vitrages, une architecture légère, une dentelle compliquée où passait le jour, la réalisation moderne d'un palais du rêve, d'une Babel entassant des étages, élargissant des salles, ouvrant des échappées sur d'autres étages et d'autres salles, à l'infini.

En 1852 le magasin compte quatre rayons et douze employés. En 1887, à la fin des travaux, le magasin couvre 52 800 m² et emploie 1 488 personnes. Les Boucicaut ont des idées très novatrices et mises sur des pratiques commerciales modernes : un grand magasin à entrée libre, l'exposition d'une vaste marchandise par rayons

spécialisés, la possibilité de remboursement et l'affichage de bas prix avec une marge bénéficiaire de 13%. Désormais les clients peuvent toucher et même essayer le produit et flâner dans les rayons. Ces nouvelles pratiques commerciales, dans une atmosphère théâtrale, transforment le magasin en lieu de détente. Les consommateurs sont attirés et surpris par les soldes, les semaines spéciales, les expositions temporaires et les publicités. L'utilisation de la presse, de prospectus et de catalogues d'échantillons ainsi que de vente par correspondance, avec livraison à domicile, apparaissent aussi à ce moment (B, XIII). Aristide Boucicaut invente le *shopping* : son magasin crée une atmosphère de fascination incitant à l'achat. De plus ses stratégies poussent les femmes à la consommation par les petits prix et les cadeaux lors d'achat. Dans leur poste, les vendeuses pouvaient aller jusqu'à suivre des clientes attirées avec une chaise, leur porter leurs paquets et les mener à des buffets gratuits dans le magasin. Quant aux hommes, ils avaient plusieurs salons de lecture aménagés à leur confort afin d'attendre leur dame. C'est une nouvelle relation créée entre le client et le marchand. Ce lien est sacré car la mutation sociale et les habitudes de consommation sont bouleversées. Les clients ne sont plus seulement les aristocrates ou les bourgeois mais les employés et les personnes aux revenus modestes. De plus les nouveaux moyens de transports permettent aux bourgeois de province de se rendre à Paris afin de découvrir et d'acheter les ensembles à la mode. C'est le début de l'image de Paris capitale de la mode et de la coquetterie ; d'ailleurs les romans et journaux (avec les romans-feuilletons) reflètent cette fièvre acheteuse et le mode de production capitaliste moderne. Les grands magasins sont de vastes bâtiments édifiés par la bourgeoisie marchande où se côtoient plusieurs sociétés, c'est aussi une nouvelle source d'inspiration pour les écrivains réalistes car des évènements divers s'y produisent tous les jours. *Au bonheur des dames* est fortement inspiré du Bon Marché. En 1882, dans le but de s'alimenter en informations architecturales ou anecdotes, l'auteur enquête durant deux mois sur le terrain (février et mars 1882). Il recueille des informations très détaillées sur la manière dont le grand magasin est dirigé. Le 31 mars 1882, Karcher, secrétaire de Mme Boucicaut, lui annonce la visite du romancier au Bon Marché :

Lundi dernier, nous avons eu la visite de M. Emile Zola. Le célèbre écrivain naturaliste – c'est ainsi qu'on le nomme – a voulu visiter le Bon Marché parce qu'il a le projet d'écrire un roman dans lequel il sera question d'un magasin de nouveautés. Je lui ai montré toute la maison et il a été fort émerveillé. J'espère, s'il fait une description du magasin, qu'il n'y emploiera pas la plume avec laquelle il a écrit *Nana* ou *L'Assommoir* ! (C, XIII).

Dans *Au bonheur des dames*, Zola s'inspire de cette consommation de masse et l'auteur va décrire la transformation et la vie d'un établissement à revenu diversifié, sa

répercussion dans la vie des petites boutiques voisines et la séduction des femmes pour les chiffons. Comme un scientifique, le romancier naturaliste va effectuer des recherches dans des situations du réel et en tirer un enseignement et une conclusion. Le naturalisme est, par conséquent, un système de pensée qui veut expliquer les phénomènes naturels et sociaux grâce à une sociologie menée par une pensée de recherche scientifique. Zola témoigne du bouleversement économique et social de son époque, allant du bonheur des plus riches au malheur des plus pauvres (représentés par les vendeuses). Les femmes qui travaillent dans le grand magasin ont une vie de misère et proviennent, pour la plupart, de la classe paysanne ou moyenne. Bien que ce soit le début de l'émancipation des femmes, toutes dorment dans des dortoirs, suivent des règles strictes et vivent dans de terribles conditions. Pour pallier aux longues journées, Aristide Boucicaut met en place un système d'avantages sociaux pour ses employés. Il sera « considéré comme un “rouge” par ses confrères à cause des avantages qu'il donne à son personnel »¹⁰⁵. Ces bénéfices vont de la prime accordée aux vendeurs en fonction de leurs ventes (principe de la guelte) à la pension de retraite (après vingt ans de service) en passant par la possibilité d'être promu régulièrement et d'accéder à un emploi mieux rémunéré selon l'ancienneté et les qualifications. En plus de ces avantages, la cantine est gratuite, il y a un service médical et des congés annuels, et des jours de repos hebdomadaires sont donnés. Ce bouleversement dans le monde des vendeurs crée une nouvelle catégorie socioprofessionnelle : celle des employés de commerce.

Quand Aristide meurt, en 1877, « Le Bon Marché représente une surface de vente de 40 000 m². Il occupe 3 500 personnes, reçoit chaque jour quelque 16 000 clients et réalise un chiffre d'affaires de 67 millions de francs-or »¹⁰⁶. En 1896, le Bon Marché « dépasse 160 millions de francs, soit l'équivalent de 6 500 boutiques moyennes »¹⁰⁷. Suivant les succès de son patron le chef des soieries, Jules Jaluzot, fonde en 1865 les magasins Printemps près de la gare Saint-Lazare. Ainsi sont créés les magasins dont l'essor est grandissant jour après jour au XIX^e siècle

¹⁰⁵ Yves Carsalade, *Les Grandes Etapes de l'histoire économique : revisiter le passé pour comprendre le présent et anticiper l'avenir*, L'École polytechnique, 2002, p. 99.

¹⁰⁶ Maurice Roy, *Les Commerçants : entre la révolte et la modernisation*, Seuil, 1971, p. 37.

¹⁰⁷ Carsalade, p. 99.

3. *Changement vestimentaire*

Paris est transformé : petit à petit la capitale est modernisée et sophistiquée. Sa mode vestimentaire accompagne l'industrialisation et la société de consommation : les habits s'achètent dorénavant neufs, dans les grands magasins, et non plus par morceaux de tissus, à faire confectionner, ou en seconde main, à la friperie. Du fait de la prospérité des nouveaux riches, le luxe est apparent dans les tenues de jour et de soirée, surtout chez les femmes. Bien que certains habits soient toujours associés à l'aristocratie, la fin du XIX^e siècle introduit des modifications vestimentaires bien plus chez la femme que l'homme (D, XIV). Le style Empire ou robe « à la grecque », toilette longue et simple, faite d'étoffe légère, qui privilégie les formes naturelles du corps, est abandonné pour des robes plus opulentes et sophistiquées avec beaucoup d'accessoires. Avec l'aide de l'évolution des commerces, l'essor des revues féminines et une nouvelle hygiène, la clientèle trouve les objets nécessaires à leurs besoins à différents prix. La toilette de la femme change radicalement, les couleurs s'assombrissent et le port du corset permet de faire sortir les poitrines échancrées. La mode insert l'idée d'un port nécessaire de plusieurs jupons afin de créer un effet bouffant sur les hanches ; et comme à l'époque victorienne, les jupes n'ont plus de traîne mais un ourlet. Selon la période, les manches gigot sont plus ou moins proportionnées et les femmes rattachent leurs cheveux en chignons pour montrer leurs épaules. La silhouette des femmes privilégiées est très féminine, très fine avec des courbes agrémentées par broderies, dentelles et accessoires. Les vêtements permettent en un coup d'œil de placer l'individu dans sa catégorie sociale ainsi que de donner un ou plusieurs détails sur sa personnalité.

- Le corset féminin : accessoire de mode et d'art

L'accessoire le plus important est le corset. Il faut se rappeler qu'en 1822 c'est le retour du corset, qui avait disparu suite à la Révolution. Cette pièce de lingerie permet aux femmes de réduire leur taille mais ce dessous provoque aussi le fantasme masculin car il met en valeur, souligne, et affine la forme de la femme. La persévérence féminine d'atteindre la plus fine taille possible était poussée par l'opinion masculine : les hommes pensaient que la femme était très jolie s'ils avaient pu ceinturer sa taille de leurs deux mains. A la différence des siècles précédents, le corset n'est plus réservé aux femmes de la noblesse mais il est adopté par les celles de toutes les classes sociales (sauf les paysannes) jusqu'à même l'incorporer dans la garde-robe des petites filles.

Comme on lit ci-dessous, le corset passe de la classe la plus distinguée au niveau populaire :

Ayant aboli le droit divin et sa mystique, y compris sa répercussion sur la mode (quand elle était comme la propriété privée des privilégiés de l'Ancien Régime), la société française du début du XIX^e siècle ne conçoit plus la mode et l'élégance comme le lot d'une élite de naissance, mais de goût¹⁰⁸.

[L]es femmes des milieux populaires se mettent à porter, le dimanche au moins, des corsets et des cache-corsets : en 1879¹⁰⁹.

Le corset est un élément de garde-robe qui se retrouve dans tout Paris ; il sublime la femme de tout âge et se retrouve dans les boudoirs, les rues et même à l'Opéra. Selon Jean-Louis Clade, « en 1860, il s'en est vendu à Paris plus d'un million d'exemplaires »¹¹⁰. Les hommes et les artistes convoitent et célèbrent cet élément intime et sensuel de la garde-robe féminine. Ce désir masculin est dessiné, peint ou gravé par des artistes impressionnistes tels que Edouard Manet, qui déclara à un journaliste à propos du tableau *Devant la glace* (E, XV) : « le corset de satin, c'est peut-être le nu de notre époque »¹¹¹. Manet présentera la peinture intitulée *Nana* (F, XV) (écho au roman de Zola du même titre) qui suscita la contestation car, refusé par le Salon de Paris pour atteinte aux bonnes mœurs, ce tableau fut exposé dans la vitrine d'un magasin du boulevard des Capucines où il provoqua presque des émeutes, attirant du matin au soir des foules de curieux. Ce commentaire de Joris-Karl Huysmans nous décrit la réaction des Parisiens devant la toile montrée dans la devanture :

Matin et soir, l'on s'entasse devant cette toile et [...] elle soulève des cris indignés et les rires d'une foule abétie par la contemplation des stores que les Cabanel, Bouguereau, Toulmouche et autres croient nécessaires de barbouiller et d'exposer sur la cimaise au printemps de chaque année¹¹².

Même les artistes féminins tels que Berthe Morisot, belle-sœur de Claude Monet, ou Mary Cassatt peignent la femme dans le vif de son intimité : Cassatt représente sans complexe une femme faisant sa toilette torse nue (G, XVI) et le tableau de Morisot *La Psyché* (H, XVI) montre une jeune femme s'habillant dans une chambre très lumineuse devant un miroir. Les peintres impressionnistes semblent s'approprier la vie privée des femmes, ce qui permet de comprendre plus facilement les mœurs du XIX^e siècle. Le corset n'est pas choquant : il est un objet de séduction que beaucoup vont peindre. C'est le cas d'Edgar Degas avec ses pochoirs *La Femme au corset* ou *Femme debout et vue de*

¹⁰⁸ Shoshana-Rose Marze, *L'Esprit du chiffon : le vêtement dans le roman français du XIX^e siècle*, Berne, Suisse, Peter Lang, 2005, p. 12.

¹⁰⁹ Anne-Marie Sohn, *Chrysalides : femmes dans la vie privée, XIX^e - XX^e siècles*, Publications de la Sorbonne, 1996, p. 119.

¹¹⁰ Jean-Louis Clade, *Se vêtir : art et histoire de plaisir*, Cabedita, 2008, p. 142.

¹¹¹ Manet pour le journal *L'Événement* (1881) cité dans *L'Impressionnisme et la Mode*, Musée d'Orsay, Flammarion, 2012.

¹¹² Joris-Karl Huysmans cité dans *Le Catalogue Manet*, Grand-Palais, 22 avril-1^{er} août 1983, p. 394.

face, agrafant son corset (Figure 11 et 12), où le peintre montre aussi l'instant d'intimité au lors de l'habillage. Dans l'un des tableaux, la femme met son corset bleu ; dans l'autre, une jeune femme semble soit avoir fini d'agrafer son corset soit être sur le point de le retirer. L'environnement est inexistant, ce qui pousse le spectateur à se focaliser sur la femme, qui elle-même rive ses yeux sur son action.

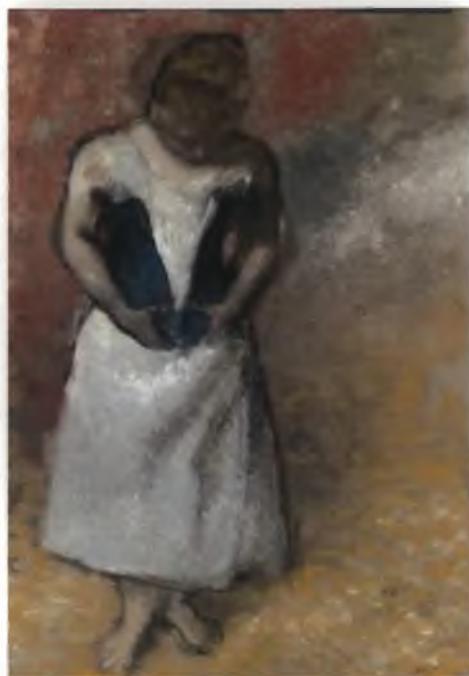


Figure 11.

Degas, *Femme debout et vue de face, agrafant son corset* (1883)
Collection privée. Huile sur toile : 89,5 × 53,4 cm



Figure 12.

A droite : Degas, *La Femme au corset* (1883)
Collection privée. Fusain

Quant à Monet et à Renoir (I, XVII), ils peignent la femme nue ou habillée, tout en prêtant beaucoup d'attention aux détails des tissus des vêtements ou de la pièce. D'autres comme Toulouse-Lautrec utilisent la lithographie ; comme par exemple dans *La Femme au corset* (Figure 13), où il représente une prostituée remettant son corset :



Figure 13.
Toulouse Lautrec, *La Femme au corset* (1896)
Musée de Brooklyn, Etats-Unis, Lithographie couleur : 52,6 × 40,3 cm

Non seulement le corset est-il peint mais encore il se trouve présent dans les romans. Bien que pudique lors de ces descriptions du corps de la femme, Balzac introduit le corset dans *La Cousine Bette* (1846). Le personnage principal, Elisabeth Fisher, surnommée la cousine Bette, est à Paris au côté de sa cousine Adeline, devenue baronne grâce à un « mariage fantastique »¹¹³. Elisabeth, qui gagne sa vie en travaillant, est une vieille fille laide, très jalouse de sa cousine d'enfance et elle a un caractère hostile, voire destructeur. Dans l'extrait de la scène ci-dessous, les lecteurs peuvent comprendre que le corset est l'un des accessoires du nouvel apparat de la cousine Bette. Peu après son installation à Paris, elle fait appel à Valérie Marneffe, car cette dernière, non seulement sa voisine d'appartement mais aussi courtisane, va l'aider à s'habiller afin de passer du statut d'ouvrière à celui de rivale de sa cousine Adeline.

Une immense révolution s'était accomplie chez la cousine Bette ; Valérie qui voulut l'habiller, en avait tiré le plus grand parti. Cette singulière fille, maintenant soumise au corset, faisait fine taille, consommait de la bandoline pour sa chevelure lissée, acceptait ses robes telles que lui livrait la couturière, portait des brodequins de choix et des bas de soie gris [...]. Ainsi restaurée, toujours en cachemire jaune, Bette eût été méconnaissable à qui l'eût revue ces trois années (Balzac, CB, p. 195-6).

¹¹³ Balzac, *La Cousine Bette*, dans *La Comédie humaine, Scènes de la vie parisienne*, 1846, Furne et Cie, 1848, p. 136.

En effet, maintenant conforme à la mode, la cousine perd son individualité qui attirait les regards. Les vêtements et donc le corset peuvent être associés à un déguisement ou un changement de la société.

Le corset des années 1820 a la forme du sablier, et selon les périodes de l'ère victorienne, il prendra des couleurs, changera de matériel, perdra ses bretelles et sera raccourci ou rallongé. Vers la fin des années 1890, celui-ci est condamné et repensé pour des raisons hygiéniques. Comme on voit dans le passage suivant les effets néfastes, et même mortels, du fait de la compression du corset sablier :

Depuis bien longtemps, des médecins l'accusent de provoquer des déplacements d'organes et de déformer la cage thoracique citant des cas où les côtes se chevauchent à force d'avoir été comprimées ; une jeune fille décède même, après un bal, parce que ses côtes ont transpercé le foie ! Il bloque la respiration, gêne la circulation du sang et perturbe la digestion. Il provoque des migraines, des évanouissements, des fausses couches... (Clade, p. 142).

Au début des années 1900, le corset change radicalement de forme : c'est le « corset droit devant » ou le corset abdominal. L'inventrice de cette très populaire gaine, diplômée de médecine, s'appelle Inès Gaches-Sarraute et elle crée un corset de façon préventive, adaptée à l'anatomie de la femme, et mêlée à la mode. Elle écrira dans ses recherches que : « C'est le corset, et lui seul, qui donne au corps de la femme la forme sur laquelle viennent se mouler toutes les autres parties du vêtement »¹¹⁴. En plus de sa forme appropriée à la nouvelle mode, il remplace le corset sablier qui entraînait des déformations corporelles. Celui-ci serrait tellement la taille qu'il poussait les organes internes et la peau vers les hanches provoquant la ptôse chez un grand nombre de femmes (J, XVII). Dans les phrases suivantes le docteur O'Followell compare clairement la distorsion du buste due au corset sablier avec la nature :

L'action du corset sur les troncs est comparable à celle de cercles de tuteurs sur les arbres ; l'anneau rigide est débordé au-dessus et au-dessous par le développement du squelette et s'imprime sous forme d'un sillon plus ou moins complet¹¹⁵.

Après une comparaison entre un buste normal et un buste de femme corsetée, Gaches-Sarraute va créer un nouveau corset très droit, très rigide et plus large que son prédecesseur. Ce dernier pousse le bas ventre vers l'intérieur en accentuant la cambrure, d'où l'impression d'une silhouette dite « S »¹¹⁶ (K, XVIII). L'efficacité du corset se fait par sa rigidité permettant un ventre maintenu, comme l'expliquent les phrases suivantes de Gaches-Sarraute :

¹¹⁴ Inès Gaches-Sarraute, *Le Corset, étude physiologique et pratique*, Masson et Cie, 1900, p. 4.

¹¹⁵ Archives générales de médecine, citant Docteur O'Followell, *Le Corset, histoire, médecine, hygiène, étude historique*, Paris, 1895, p. 171.

¹¹⁶ Fesses et hanches en arrière et poitrines pigeonnantes.

Tout le monde sait qu'un corset, quel qu'en soit le type, est un appareil qui s'applique d'une façon à peu près immédiate sur le corps, et qui possède toujours une certaine rigidité dans le sens de sa hauteur, par le fait du busc et des baleines dont il est muni. C'est cette rigidité même qui le définit et qui justifie son emploi (Gaches, p. 1).

- La mode masculine

Les hommes, quant à eux, restent très austères, la couleur des habits est sombre et ils s'habillent d'un costume trois-pièces comportant un pantalon long, plus fonctionnel à leur mode de vie. La différence entre hommes aisés et bourgeois se fait par la qualité du tissu ainsi que par leurs accessoires tels que les montres ou les cannes. Les cheveux sont portés courts et le port de la moustache, du bouc ou de la barbe républicaine est une mode. Mais cette catégorie masculine se retrouve aussi poussée par la mode à porter des corsets. La finesse est synonyme de beauté ; cependant ces corsets masculins n'ont rien à voir avec ceux de la femme. Ils peuvent être comparés à une ceinture de maintien. Certains hommes les portent pour soutenir leur dos lors d'exercices fatigants comme la chasse ou en cas de mal de dos. Néanmoins certains hommes élégants, comme les dandys ou les gandins, portent le fameux corset afin d'obtenir un corps en sablier (L, XIX). Baudelaire, lui aussi tout vêtu de noir hormis la cravate, porte un corset, comme le remarque Marze : « déjà en 1863, Baudelaire est en faux avec son temps, portant corset et cravate sang-de-bœuf, et faisant l'éloge du dandysme, cette aristocratie inopportun »¹¹⁷. Notons également que dans *La Cousine Bette*, le baron Hulot d'Evry, âgé de cinquante ans, essaie de retrouver sa jeunesse perdue en utilisant les artifices du corset :

A cet âge, l'amour, chez les vieux hommes, se change en vice ; il s'y mêle des vanités insensées. Aussi, vers ce temps, Adeline vit-elle son mari devenu d'une exigeante incroyable pour sa toilette, se teignant les cheveux et les favoris, portant des ceintures et des corsets. Il voulut rester beau à tout prix. (Balzac, CB, p. 25)

Enfin le baron, une fois lancé dans ce chemin, ôta son gilet de peau, son corset ; il se débarrassa de toutes bicoles. Le ventre tomba, l'obésité se déclara. (Balzac, CB, p. 134)

4. *Un battement d'aile dans les mentalités*

La mutation vestimentaire, importé par une nouvelle socialisation, est intimement lié au changement de mentalité. L'image des deux sexes change, tous deux voulant plaire. Rappelons que la morale religieuse n'est pas à son fort au début du XIX^e siècle : bien que beaucoup de femmes soient de bonnes épouses, c'est-à-dire maîtresses de maison avec le rôle de mère, le sexe féminin commence à s'émanciper, la fidélité dans le mariage bat de l'aile et, en 1848, le divorce pour cas d'adultère est autorisé. Tous ces

¹¹⁷ Shoshana-Rose Marze, *op. cit.*, p. 375.

corsets font tourner la tête et, le charme de certaines femmes les aide à évoluer ou à être entretenue dans la société.

- Les courtisanes

Les nouvelles fortunes naissantes du XIX^e siècle font accroître le nombre de courtisanes (issues de la petite bourgeoisie ou plus rarement des milieux populaires), de « cocottes » et de « demi-mondaines »¹¹⁸ (originaires des classes élevées de la société). A l'origine, les courtisanes se trouvaient à la cour du roi et, avec l'époque changeante, elles se retrouvent associées au luxe. Bien que leurs métiers soient similaires à ceux des prostituées, les courtisanes comptent sur leur niveau d'éducation, leur beauté n'étant pas un tout : en comptant sur leur intelligence, leur culture et le sens des affaires, ces filles, qui ont une inclination pour les personnes riches et célèbres, franchissent les barrières domestiques et sociales – contrairement aux prostituées, mises au ban de la société, qui n'ont ni le choix de la classe sociale du client ni la liberté d'utiliser leur corps à leur convenance. L'époque romantique est terminée et la réhabilitation des prostituées n'aboutit plus¹¹⁹. Il est révélateur de noter que Flaubert, dans son *Dictionnaire des idées reçues*, définit comme suit le terme « courtisane » :

Est un mal nécessaire. Sauvegarde de nos filles et de nos sœurs tant qu'il y aura des célibataires. Devraient être chassées impitoyablement. On ne peut plus sortir avec sa femme à cause de leur présence sur le boulevard. Sont toujours des filles du peuple débauchées par des bourgeois riches¹²⁰.

Ces femmes libres, car placées ni sous la tutelle d'un père ni d'un mari, sont entretenues par des hommes riches. Elles sont emmenées et montrées dans les théâtres et lieux à la mode. Certaines concubines sont entretenues au point d'avoir un appartement ou un hôtel particulier richement décoré et meublé. Leur train de vie de maîtresse officielle peut presque être comparé au mode de vie d'une épouse du fait de leur domesticité. Comparées aux autres groupes de femmes, elles jouissent d'indépendance et surtout de pouvoir, car elles influencent aussi bien la mode que la vie sociale et politique de Paris. Simone de Beauvoir en donne la description suivante :

Paradoxalement, ces femmes qui exploitent à l'extrême leur féminité se créent une situation presque équivalente à celle d'un homme ; à partir de ce sexe qui les livre aux mâles comme objets, elles se

¹¹⁸ Défini par Alexandre Dumas fils en 1855 dans la préface de la comédie *Demi-Monde*, Calmann-Lévy, 1855, p. 11. « N'est pas du Demi-Monde qui veut. [...] Ce monde se compose, en effet, de femmes, toutes de souche honorable, qui, jeunes filles, épouses, mères, ont été de plein droit accueillies et choyées dans les meilleures familles, et qui ont déserté. Les noms qu'elles portent sont portés simultanément dans le vrai monde qui les a exclues [...] ».

¹¹⁹ Sylvie Jouanny, *L'Actrice et ses doubles : figures et représentations de la femme de spectacle à la fin du XIX^e siècle*, Droz, 2002, p. 22.

¹²⁰ Gustave Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues*, Boucher, 2002, p. 19.

retrouvent sujets. [...] mais elles vivent dans une compagnie presque exclusivement masculine ; libres de mœurs et de propos, elles peuvent s'élever jusqu'à la plus rare liberté d'esprit.¹²¹

Bien que se montrant en plein public avec leurs amants, elles sont détestées par les compagnes légitimes car elles dépoillent ces dernières, et ces favorites surnommées « d'horizontales » sont exclues des salons de la haute société.

En parallèle, la littérature de cette époque aborde ce sujet ; dans la pièce *La Dame aux camélias*, d'Alexandre Dumas fils, la courtisane Marie Duplessis est immortalisée ; et dans *Nana*, de Zola, le personnage principal a été inspirée de Blanche d'Antigny, qui, tout comme l'héroïne du roman, est une fille venue de province pour faire fortune à Paris. Cette actrice française a un niveau médiocre mais elle doit son ascension à ses « relations » et devient une des courtisanes les plus en vue. Comme l'écrit Sylvie Jouanny, le mythe de l'actrice/courtisane est un autre élaboré par les romans très en vogue à cette époque :

Le personnage de la courtisane est si prégnant dans l'imaginaire collectif qu'il impose avant tout autre à l'imaginaire du romancier. C'est seulement dans un deuxième temps que Zola donne à son personnage de fille sa qualité d'actrice. En liant courtisane et actrice, il ne fait que s'inspirer de la réalité : la cocotte se promène avec préférence sur le boulevard, et chacun sait ou imagine que bien des actrices connues sont aussi des cocottes ! Les modèles ne manquent pas... (Jouanny, p. 22)

Les peintres Henri Gervex, Théodore Chassériau, Paul Baudry et Toulouse-Lautrec parmi bien d'autres, immortalisent ces femmes dans leurs tableaux. La plupart sont des danseuses au salaire modeste (seulement la danseuse étoile recevait un gros cachet), des comédiennes ou modèles pour peintres et sculpteurs. Beaucoup d'entre elles fréquentent les mêmes cabarets et salons que les intellectuels et les artistes à la mode car ils sont puissants et riches. Elles posent pour eux ou même entretiennent des relations littéraires ou intimes. Apollonie Sabatier accueille, par exemple, dans son salon Baudelaire et Flaubert. La comédie théâtrale s'étend dans la vie de tous les jours au grand bonheur des hommes de pouvoir et de grosses fortunes. Le rôle de ces femmes est de se faire désirer et courtiser, et d'utiliser leurs charmes dans le but de se faire monnayer leur personnalité, leur beauté et leurs faveurs. Ainsi en trompant les sentiments d'un ou de plusieurs hommes, car il est très rare qu'il succombe aux charmes de l'un d'eux, ces « grandes horizontales » s'enrichissaient énormément. Les courtisanes les plus renommées ont investi dans l'achat de propriété et de biens afin de se construire un avenir sans retour à la pauvreté car le temps passant peut être l'ennemi de la beauté, comme le note Jouanny :

¹²¹ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, vol. 2, Gallimard, 1968, p. 267.

Mais cette métamorphose n'est jamais définitive et le rêve merveilleux de l'ascension fulgurante peut céder à la place à un imaginaire plus douloureux, pathétique, voire tragique : vieille ou disgraciée, l'actrice-courtisane peut parcourir l'échelle sociale en sens inverse. Alors, le théâtre n'est plus signe de réussite sociale mais compensation d'un revers de fortune : faute d'être, il faut paraître et se contenter de carton ! (Jouanny, p. 127-28)

L'une des plus célèbres courtisanes de l'époque s'appelle Esther Pauline Lachmann (M, XX), plus connue sous le nom de son premier mariage La Païva, nom qui – à son goût – sonnait bien. Son ambition et le genre de vie qu'elle s'était choisi se reflètent dans son célèbre discours donné à son mari au lendemain de leur mariage :

Vous avez voulu coucher avec moi et vous y êtes parvenu en faisant de moi votre femme. Vous m'avez donné votre nom, je me suis acquittée cette nuit. J'ai agi en honnête femme, je voulais une position, je la tiens, mais vous, monsieur de Païva vous n'avez pour femme qu'une putain, vous ne pouvez la présenter nulle part, vous ne pouvez recevoir personne : il est donc nécessaire de nous séparer, retournez au Portugal, moi je demeure ici avec votre nom et je demeure putain¹²².

Femme aux rondeurs aguicheuses, à réputation sulfureuse et à la féminité revendiquée, elle se marie plusieurs fois tout en continuant sa vie de courtisane. Son mari, le richissime comte Guido Henckel von Donnersmarck, lui offre le château de Pontchartrain, un hôtel rue St-Georges et lui finance un hôtel privé qu'elle fait bâtir dans la très célèbre avenue des Champs-Elysées (N, XXI). C'est elle qui découvre et engage l'architecte Pierre Manguin, qui par cette construction fera ses armes et sera recruté à faire le foyer de l'Opéra. La construction de sa demeure coûtera dix millions de francs or et prendra onze ans de construction. Lorsque le gros œuvre fut fini, un journaliste perfide écrira : « bien que l'hôtel ne soit pas encore aménagé, Madame la Marquise de Païva peut s'y installer ; le trottoir vient d'être terminé »¹²³. Même si la société n'est pas tendre avec les courtisanes, La Païva aura beaucoup d'amis de marque et ces cercles littéraires uniquement masculins réunissent des figures littéraires et artistiques¹²⁴. Très demandée, La Païva « lionne » (courtisane confirmée) trouve le temps de chaperonner des « lorettes » (courtisanes débutantes). Appelée « la croqueuse de diamants » car ses diamants rivalisaient avec ceux de l'impératrice Eugénie, elle amoncelle une grosse fortune entre ses demeures et ses bijoux (O, XXI). Mais en 1877, soupçonnée d'espionnage au profit de l'Allemagne, elle s'exilera.

¹²² Horace Viel-Castel, *Mémoires sur le règne de Napoléon III, 1851-1864*, Guy Le Prat, 1942, p. 146.

¹²³ Kira Mitrofanoff, « Dans l'intimité des hôtels particuliers parisiens », *Le Nouvel Observateur*, 24 octobre 2011, disponible à : <http://www.challenges.fr/luxe/20111006.CHA4966/dans-l-intimite-des-hotels-particuliers-parisiens.html>

¹²⁴ On comptera parmi les plus connus : Théophile Gautier, Emile de Girardin, Léon Gambetta, Adolphe Thiers, les frères Goncourt, Richard Wagner, Hans Von Bülow, Edmond About, Eugène Delacroix, Ernest Renan, Adolphe Thiers, Charles Baudelaire, Hippolyte Taine, Jules Grévy, Sainte-Beuve et Léon Gambetta.

- Une prostitution cachée mais monnaie courante

A Paris, les courtisanes ne sont pas les seules à consentir à des relations sexuelles en échange d'une rémunération. Dans les rues de la capitale, au début du second Empire, les maisons de débauche, tenues par des tenancières – les hommes n'ayant pas le droit d'être patron de ce type d'établissement – et où sont cloîtrées des prostituées, sont légalisées selon l'article 2 de la loi de 1829. Ces maisons closes sont à la fois invisibles aux passants afin de préserver leur morale (étant donné qu'il était interdit de voir ce qui s'y passait depuis l'extérieur) et visibles aux clients de par la forme des fenêtres ainsi que des volets fermés et rideaux occultant. Afin de ne pas créer de désordre public, des petits détails de l'architecture extérieure étaient nécessaires pour trouver ces établissements. Par exemple la plaque de numéro pouvait atteindre « les soixante centimètres de hauteur »¹²⁵, ce qui permet aux clients potentiels de ne pas se tromper de maison.

Dans son roman de mœurs, Edmond de Goncourt nous témoigne que grâce à cette démesure les maisons sont facilement reconnaissables : « A la nuit, la maison au gros numéro, morne et sommeillante pendant le jour, s'allumait et flambait, par toutes ses fenêtres, comme une maison enfermant un incendie »¹²⁶. Ces lieux sont visibles aux yeux des clients et complètement transparents au regard de la police des mœurs ainsi que des services médicaux qui les réglementent. En effet, les pensionnaires sont soumises à des inspections sanitaires hebdomadaires afin de protéger l'homme des maladies vénériennes¹²⁷. La peinture de Toulouse-Lautrec intitulée *Inspection médicale rue des moulins* (P, XXII) illustre ce passage obligatoire des filles de joie devant le corps médical. Malheureusement, ces examens, détestés par les filles, puisque dégradants, s'avèrent inutiles, vu que les médecins reçoivent des pots-de-vin des matrones qui ne désirent aucunement perdre leurs pensionnaires. En effet, si l'une d'elles est malade, elle est envoyée aussitôt à la campagne et remplacées sur-le-champ car elle est considérée comme non rentable ! Le système n'a pas pour but de les enrichir, au contraire il faut les garder dans le dispositif.

A partir de ce moment, il est facile de se rendre compte que les prostituées en maison sont devenues des marchandises car elles sont fichées et surveillées. Ces filles, dénommées « colis », sont revendues d'une maison à une autre sans consentement afin

¹²⁵ Alain Corbin, *Les Filles de noce, misère sexuelle et prostitution au XIX^e siècle*, Flammarion, 1982, p. 121.

¹²⁶ Edmond de Goncourt, *La Fille Elisa*, Genève, Boucher, 2002, p. 61.

¹²⁷ Telles que les condylomes, les chancres mous, la blennorragie, l'herpès génital, la gale, les morpions et pire encore la syphilis.

d'éviter l'attachement aux clients. Dans leur quotidien, du fait d'un droit de sortie très limité, elles sont escroquées car la tenancière revend à un prix exorbitant des accessoires tels que les sous-vêtements, le maquillage, les cigarettes et d'autres biens nécessaires ; et pour finir elles sont oubliées si ces dernières n'apportent plus de profit. De par leur occupation, aucune ne peut se marier et par conséquent il n'y a pas la possibilité de former une famille car les enfants de prostituées, n'ayant pas de père, n'existaient pas aux yeux de la société. Le métier de ces filles est géré par deux proxénètes légaux : les mères maquerelles qui font payer les clients, mais aussi l'Etat qui prélève une large part des bénéfices. Les pensionnaires sont généralement des filles célibataires recrutées par des placeurs professionnels qui leur assurent de l'argent, car ces demoiselles ou mères célibataires au chômage n'ont pas d'autres solutions pour gagner leur vie.

L'exemple type de la fille-mère, rejetée de la société, est illustré dans le roman d'Hugo *Les Misérables* avec Fantine dont l'action est située dans les années 1820. Celle-ci travaille comme ouvrière à la fabrique de verroterie (de 1818 à 1823) et, suite au commérage sur sa situation de mère célibataire, elle sera renvoyée. Sans emploi et donc sans revenue, elle sera poussée à tout vendre : cheveux, dents et sa beauté charnelle, dans le but d'envoyer le versement mensuel à la famille d'accueil de sa fille. Fantine, la malheureuse, se dégrade petit à petit du fait de son mode de vie et meurt d'épuisement. Ici, Hugo dénonce l'attitude des hommes envers les différentes facettes et étapes de la vie des jeunes filles. Tout d'abord Fantine, cette jolie jeune fille naïve, a été dupée par le père de sa fille car elle est abandonnée par cet étudiant et laissée en tant que fille-mère.

Fantine était restée seule. Le père de son enfant parti, – hélas! ces ruptures-là sont irrévocables, – elle se trouva absolument isolée, avec l'habitude du travail de moins et le goût du plaisir de plus. Entraînée par sa liaison avec Tholomyès à dédaigner le petit métier qu'elle savait, elle avait négligé ses débouchés ; ils s'étaient fermés. [...] L'idée lui vint de retourner dans sa ville natale, à Montreuil-sur-mer. Là quelqu'un peut-être la connaîtrait et lui donnerait du travail. Oui ; mais il faudrait cacher sa faute. Et elle entrevoit confusément la nécessité possible d'une séparation plus douloureuse encore que la première¹²⁸.

Après avoir changé de ville et placé sa fille en pension, Fantine avec son lourd bagage est méconnu des personnes qui l'entourent :

Ne pouvant pas dire qu'elle était mariée, elle s'était bien gardée, comme nous l'avons déjà fait entrevoir, de parler de sa petite fille. (Hugo, *Les Misérables*, p. 209)

¹²⁸ Victor Hugo, *Les Misérables* (Les 5 tomes), Arvensa, 2014, p.176.

Mais un beau jour les autres employées de la verroterie découvrent l'existence de sa fille illégitime et, de par son incompatibilité avec les mœurs de la société elle se fait renvoyer.

Quand elle était dans la rue, elle devinait qu'on se retournait derrière elle et qu'on la montrait du doigt ; tout le monde la regardait et personne ne la saluait ; le mépris âcre et froid des passants lui pénétrait dans la chair et dans l'âme comme une bise. (Hugo, Mis., p. 213)

Une fois à la rue, afin de payer la pension de sa fille, elle vend ses cheveux, se fait arracher les dents et se fait fille publique : « L'infortunée se fit fille publique» (Hugo, Mis., p.196). Jeune fille sur le trottoir, Fantine est là encore utilisée par les hommes bourgeois comme objet sexuel afin d'assouvir leurs désirs. Pour finir, Hugo s'inspire de faits réels (aussi racontés aussi dans sa biographie *Choses vues*) en plaçant Fantine accusée à tort de trouble d'ordre public et se retrouvant confrontée à l'inspecteur Javert. Le choix de se prostituer n'est pas personnel mais un acte désespéré afin de survivre et de nourrir son enfant ; comme l'écrit Hugo c'est une forme d'esclavage qui s'acharne sur la femme :

On dit que l'esclavage a disparu de la civilisation européenne. C'est une erreur. Il existe toujours, mais ne pèse plus que sur la femme, et il s'appelle prostitution. (Hugo, *Les Misérables*, p. 220)

- Différentes prostitutions pour différentes classes sociales

L'esclavage de ces femmes encouragent le libertinage du sexe masculin et entraîne la création de deux types de maisons : les maisons d'esclavage ou d'abattage et les bordels de luxe. Cette différence se fait dans le genre de la clientèle et au nombre de passes par jour. Les maisons de luxe reçoivent des hommes prospères, comme les hommes politiques ou d'affaires, dans un décor sophistiqué et où le code de conduite est élégance et distinction. C'est un moment de détente où les garanties d'hygiène et de discrétion sont de rigueur. C'est pourquoi les pensionnaires sont triées sur le volet par la maîtresse de maison. Ces lieux sont mystérieux, la façade ne révèle aucun secret des décors intérieurs du salon – le cœur de la maison – ou des chambres richement décorées. Là, les hommes de tout âge trouvent un culte de la chair et du plaisir. Ils s'y détendent et passent un agréable moment grâce aux charmantes filles. La cadence et le temps du rapport sexuel ne sont pas élevés comparés aux autres établissements car le prix est élevé. Toulouse-Lautrec, de par sa fortune personnelle, fréquente très régulièrement La Fleur Blanche, un bordel situé rue des Moulins, et il peint son salon et ses prostituées sans les enlaidir ni en les réduisant en objet sexuel, tout comme le décrit Lévêque dans cet extrait à propos du tableau *Femme de maison refaisant son chignon* :

Le peintre a exécuté une grande série d'œuvres inspirées par les filles des « maison », alors qu'il est admis dans leur intimité. Il les regarde sans préjugé et sans hargne. Sans fausse pudeur, ni volonté de tirer parti de sa position privilégiée. Il n'est pas « voyeur », au sens péjoratif donné au terme. [...] Exprimant toute la fragilité de l'âme à travers celle du corps de la femme. Il n'est pas habité par la misogynie accablée de Degas, ni la splendeur morbide de Manet¹²⁹.

Tout comme les bâtiments de cette époque, il y a une hiérarchisation des milieux, ce qui permet de ne pas mélanger les différentes classes sociales vivant dans la capitale. Pour cela, « chaque catégorie de prostituées en vient [...] à se définir par sa propre clientèle » ; malheureusement ce « peuple à part » est opprimé, dépersonnalisé dans le but d'assouvir l'individu physiquement en même temps que la conscience collective. Les hommes de différentes classes ne se croisent pas dans les salons, ce qui crée l'illusion d'un ordre implanté. Certaines maisons closes accueillent uniquement une clientèle cléricale et de notable. C'est le cas de chez Miss Betty situé 36, rue Saint-Sulpice où se rendaient les nombreux hommes en soutane du quartier. A l'opposé des maisons closes, qui proposent un cadre raffiné et érotique, se trouvent les maisons d'abattage. Ces endroits sont fréquentés par des hommes peu fortunés, les conditions de travail sont fréquemment négligées et les filles sont souvent à la merci des clients. Les pensionnaires peuvent être amenées à effectuer cent passes par jour, sur une paillasse sans intimité, le plus souvent minutées. C'est le cas à Paris des maisons comme Le Moulin Galant ou encore Le Panier Fleuri. Dans les maisons de dernière catégorie, au Fourcy dans le Marais ou vers la Chapelle, les passes n'étaient vraiment pas chères et les filles devaient payer la chambre, la serviette de toilette et les draps. A cette époque, le commerce de la femme est réglementé et structuré, car elles sont considérées dangereuses pour la morale des bourgeois en expansion ; mais petit à petit la prostitution va devenir une affaire indépendante. Les filles « soumises » sont les femmes des maisons et les « insoumises » ou « en carte » sont les filles de la rue, certaines sont clandestines car elles ne sont pas déclarées sur le registre de la police et travaillent dans des cabarets et autres lieux publics très en vogue durant la Révolution industrielle. La différence entre les filles de la rue et des maisons est intimement liée aux formalités de l'Etat comme l'indique le passage ci-dessous :

Les « filles soumises », c'est-à-dire celles qui obéissent à ses règlements, et les « insoumises » ou « clandestines » qui échappent à son contrôle et aux règlements institués pour les filles publiques. Parmi les « filles soumises », elle distingue les « filles à numéro » c'est-à-dire les femmes des maisons de tolérance, ressortissant à la prostitution close, inscrites sur le registre de ces maisons sous un numéro d'ordre, d'où leur nom, et les « filles en carte », c'est-à-dire des prostituées « libres », mais qui figurent sur les registres de la préfecture de police ou de la mairie, avec leur signature marquant leur acceptation théorique des règlements de la police des mœurs, et auxquelles on a remis une carte au dos de laquelle figurent l'essentiel des obligations auxquelles elles sont astreintes en échange de la « liberté » de se livrer

¹²⁹ Jean-Jacques Lévéque, *Les Années de la Belle Epoque : 1890-1914*, ARC-Edition, 1991, p. 298-9.

à la prostitution. Si la fille « en carte » est généralement une « insoumise » qui a été repérée comme telle et inscrite, beaucoup « d'insoumises » sont des filles en carte « disparues » pour échapper à l'emprise de la police et aux obligations auxquelles on a soumis la tolérance de l'exercice de la prostitution. La prostitution légale ne nous donne donc qu'une faible idée des progrès de la démoralisation dans notre siècle, car le nombre de femmes vouées à la prostitution clandestine est triple à Paris de celui des filles inscrites ; on y trouve les premières dans une foule de cafés, de théâtres, de guinguettes, de tavernes et de garnis¹³⁰.

- Prostituée pour la fin du mois

Le proxénète, ou souteneur, est souvent présent dans le milieu de la prostitution clandestine, car il est très dangereux et les femmes sont souvent victimes de la violence. L'existence de ces femmes est tabou, c'est pourquoi par la loi et sous peine d'être incarcérées, les prostituées ont l'interdiction de porter des couleurs trop voyantes ; cependant elles portent un châle jaune, ou de couleur de ton or, afin d'être distinguées de jour ou de nuit par les clients tout en respectant l'ordre public. Ce sont les femmes au bord de la misère qui ont plus recours à la prostitution hors des maisons. Le salaire moyen des femmes est deux fois moins élevé que celui d'un homme, par conséquent le recours à la prostitution permet d'arrondir les fins de mois. Dans cet extrait, il est souligné que c'est tout particulièrement le cas des servantes sur Paris qui ont recours à la prostitution en complément de revenu :

[L]e fruit de la débauche irresponsable des riches séducteurs, ce sont eux qui contribuent le plus à la dégradation de la femme ; pour ne prendre que des faits attestés par la liste de la prostitution légale, on compte, à Paris, une servante sur dix parmi les prostituées ; un recensement évaluait à trois cents celles qui, dans un assez court espace de temps, avaient été ainsi, à Paris, séduites et renvoyées par leurs maîtres (Daubié, p. 91).

De par cette activité, ces femmes courrent le risque de tout perdre car la relation sexuelle avant le mariage est très mal vue, au point d'être même exclue de la société. Maxime du Camp nous décrit cette rigidité des mœurs en prenant le cas des jeunes femmes arrivées de la campagne, employées comme bonnes et chassées de leur emploi pour avoir entretenu une relation avec un homme. Au résultat, elles n'ont que le recours à la prostitution pour survivre :

La plupart arrivent de la province, de la campagne. Elles ont entendu dire qu'à Paris on gagnait de l'argent ; elles ont l'exemple de celle-ci et de celle-là qui est revenue au village avec un petit magot ; elles sont parties vertueuses peut-être, à coup sûr sans idée préconçue de corruption. Elles sont entrées comme filles de cuisine, comme bonnes à tout faire dans quelque ménage parcimonieux : les amies les ont entraînées ; elles ont été au bal, elles y ont fait une connaissance ; tout a mal tourné, les maîtres l'ont su, elle a été chassée, sans certificat, sans ressources : elle a lutté quelque temps, a vécu de hasards ; elle a honte et n'ose plus retourner au pays ; à bout de courage et de résolution, elle ferme les yeux et met le pied sur la pente qu'on ne remonte pas¹³¹.

¹³⁰ Julie-Victoire Daubié, *La Femme pauvre au XIX^e siècle*, Guillaume et Cie, 1866, p. 257.

¹³¹ Maxime du Camp, *Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie jusqu'en 1870*, Rondeau, 1875, p. 344.

Dans *L'Assommoir* de Zola, l'histoire se déroule de 1850 à 1868, Gervaise, femme mariée, est victime de la faim et de la misère. Après avoir demandé secours aux personnes de son entourage, elle est réduite à l'idée de vendre son corps et se rend dans les faubourgs de Paris. Zola est très moralisateur en décrivant le monde de la prostitution et nous pouvons suggérer que c'est peut-être pourquoi son personnage ne franchira pas ce cap, même de façon occasionnelle. Le passage ci-après met en valeur la force des mœurs de cette époque sur le personnage de Gervaise :

C'était l'instant d'avoir du cœur et de se montrer gentille, si elle ne voulait pas crever au milieu de l'allégresse générale. [...] Elle ralentit encore le pas, regarda autour d'elle. [...] Et sur ce large trottoir sombre et désert, où venaient mourir les gaietés des chaussées voisines, des femmes, debout, attendaient. Elles restaient de longs moments immobiles, patientes, raidies comme les petits platanes maigres ; puis, lentement, elles se mouvaient, traînaient leurs savates sur le sol glacé, faisaient dix pas et s'arrêtaient de nouveau, collées à la terre. [...] Longtemps elle piétina, ignorante de l'heure et du chemin. Autour d'elle, les femmes muettes et noires, sous les arbres, voyageaient, enfermaient leur marche dans le va-et-vient régulier des bêtes de cage. Elles sortaient de l'ombre, avec une lenteur vague d'apparitions ; elles passaient dans le coup de lumière d'un bec de gaz, où le masque blasé nettement surgissait ; et elles se noyaient de nouveau, reprises par l'ombre des hommes se laissaient arrêter, causaient pour la blague, repartaient en rigolant. D'autres, discrets, effacés, s'éloignaient, à dix pas derrière une femme¹³².

Le manque de clients n'existe pas au XIX^e siècle. Les hommes mariés, ou non, ont l'habitude de fréquenter des femmes à l'extérieur et certains pères emmènent leur fils avant le mariage afin de les initier aux relations sexuelles. Certains comme Baudelaire pensent la femme comme une créature cruelle et irrésistible. Le poète n'appréciait la gente féminine qu'en tant qu'objets esthétiques ; il aurait voulu pouvoir les dominer mais il craignait leurs forces. Dans son poème « Une nuit que j'étais près d'une affreuse Juive » (Q, XXII), Baudelaire nous raconte son souvenir d'une prostituée – Sarah, dite « la Louchette », ou Jeanne Duval – d'une manière hautaine, où l'amour est inexistant avec une femme pleine de froideur. En effet, le vocabulaire du poème prouve l'indifférence et la déception de l'auteur allongé à côté d'« un corps vendu » ; cette prostituée n'est pas désirable, elle est décrite comme ayant une « triste beauté » ce qui suscite l'idée que le rire n'est pas autorisé, et le vocabulaire employé est morbide : dans le deuxième vers il y a répétition du mot « cadavre », et la description physique de son corps est glacé : elle a des « pieds frais » et de « froides prunelles ». L'ensemble du poème délivre une opinion négative et macabre de l'amour, en établissant ce sentiment comme une passion dévastatrice.

Comme son étymologie l'indique, la prostitution, du latin *prostituere*, signifie mettre devant, exposer au public, exposer aux yeux, salir ou encore avilir. Au XIX^e siècle, il y a un double regard sur le proxénétisme. Bien que la prostitution soit à son

¹³² Zola, *L'Assommoir*, Flammarion, 2000, p. 467.

apothéose, le paroxysme est que ces femmes sont répudiées par toutes les classes de la société. C'est ce mépris envers les femmes « appelées galantes »¹³³ que Maupassant illustre parfaitement dans la nouvelle réaliste *Boule de Suif*. Le récit se déroule pendant la guerre franco-allemande de 1870, dans une diligence bloquée par la neige où dix personnages représentant la société sont regroupés : un couple de commerçants, de bourgeois, de nobles, deux religieuses ainsi qu'un républicain et Elisabeth Rousset. Cette dernière, surnommée Boule de Suif par son embonpoint, subira la critique du groupe tout au long du voyage. Bien qu'elle fasse preuve de gentillesse en partageant ses vivres avec tous les passagers, nul d'entre eux n'éprouvera de gratitude. Et pire encore, elle sera dénigrée et ne recevra aucune reconnaissance ou sympathie lors de son patriotisme mis en avant par son sacrifice pour libérer ses compagnons de voyage ; en effet, après l'encouragement des autres voyageurs, elle donnera ses faveurs à contrecœur à un officier prussien et sera regardé avec dédain par ceux assis dans la même voiture.

Flaubert, pour sa part, en parlant de prostitution, a une attitude qui n'est pas du tout humanitariste, contrairement à Hugo. Ceci est illustré lorsqu'il écrit qu'« il admire [la prostitution] parce qu'elle peut offrir une certaine beauté à son œil d'artiste, chatouiller son âme pessimiste d'une certaine tristesse qui n'est pas sans charme : il l'aime, enfin, parce qu'elle s'oppose violemment dans sa brutale franchise, à l'hypocrisie sociale, parce qu'elle ne prend pas la peine de jouer la comédie de la vertu »¹³⁴. Flaubert semble vouer un culte aux prostituées : elles apparaissent dans plusieurs de ses écrits et sont associées à des femmes consommatrices et consommées. Dans sa correspondance à Louise Colet, Flaubert lie la prostitution au domaine religieux. Il n'est pas inconnu à ce milieu, qu'il a fréquenté lors de son voyage en Orient. Mais il est important de noter l'opposition de la sexualité procréatrice instaurée par la morale chrétienne du XIX^e siècle et l'habitude pornographique de la bourgeoisie qui paie les femmes comme un objet de plaisir en oubliant même le sentimentalisme ou le romantisme. Voici l'extrait de la lettre de Flaubert à Colet, daté du 1er juin 1853 où il s'exprime ainsi et met en lumière les mêmes éléments liés à la relation que le sexe masculin a envers la femme :

C'est peut-être un goût pervers, mais j'aime la prostitution et pour elle-même, indépendamment de ce qu'il y a en dessous. Je n'ai jamais pu voir passer aux feux du gaz une de ces femmes décolletées, sous la pluie, sans un battement de cœur, de même que les robes des moines avec leur cordelière à noeuds me chatouillent l'âme en je ne sais quels coins ascétiques et profonds. Il se trouve, en cette idée de la

¹³³ Guy de Maupassant, *Boule de Suif*, Librio, p. 16.

¹³⁴ E. L. Ferrère, *L'Esthétique de Gustave Flaubert*, Slatkine, 1967, p. 38.

prostitution, un point d'intersection si complexe, luxure, amertume, néant des rapports humains, frénésie du muscle et sonnement d'or, qu'en y regardant au fond le vertige vient, et on apprend là tant de choses ! Et on est si triste ! Et on rêve si bien d'amour ! Ah ! faiseurs d'élegies, ce n'est pas sur des ruines qu'il faut aller appuyer votre coude, mais sur le sein de ces femmes gaies.

Oui, il manque quelque chose à celui qui ne s'est jamais réveillé dans un lit sans nom, qui n'a pas vu dormir sur son oreiller une tête qu'il ne reverra plus, et qui, sortant de là au soleil levant, n'a pas passé les ponts avec l'envie de se jeter à l'eau, tant la vie lui remontait en rots du fond du cœur à la tête. Et quand ce ne serait que le costume impudent, la tentation de la chimère, l'inconnu, le *caractère maudit*, la vieille poésie de la corruption et de la vénalité ! (Ferrère, p. 38)

De 1870 à 1900 environ, il y a 155 000 femmes officiellement déclarées comme prostituées à Paris, mais la police en a arrêté pendant la même période 725 000 autres pour prostitution clandestine, ce qui donne 880 000 prostituées recensées dans la capitale en 30 ans, soit environ 30 000 par an. Les filles « soumises » ou « insoumises » sont prisonnières de leur environnement, et il leur est presque impossible de sortir de ce milieu. Le XIX^e siècle, période de moralisme et de censure, cherche à cacher cette prostitution mais elle s'avère visible aux yeux de tous, et plus spécialement aux arts. La raison est simple : ces femmes sont l'objet de convoitise, de questionnements et de fascination ; elles influenceront l'avènement et la création de l'esthétique réaliste et naturaliste.

5. Paris : ville de bohème

La ville lumière réveille le côté fêtard et noctambule des citadins populaires et de la petite bourgeoisie. Lors des travaux de reconstruction le « boulevard du Crime »¹³⁵ fut détruit et la scène française est à son zénith durant la Belle Epoque (1871-1914), une multitude de pièces sont jouées dans les salles de spectacle de Paris en passant par l'Opéra, la Comédie-Française et d'autres petites salles. Alain Corbin¹³⁶ explique que la variation de rythme de vie des Parisiens du XIX^e siècle influe sur l'apparition de nouvelles envies de sensations, d'où le goût pour les loisirs et le divertissement. Cette pratique culturelle est renforcée par Balzac dans son *Traité de la vie élégante* (1830), dans lequel on distingue « trois classes créées par les mœurs modernes : l'homme qui travaille, l'homme qui pense, l'homme qui ne fait rien », et ces trois types de vie : « la vie occupée, la vie d'artiste, la vie élégante »¹³⁷ peuvent se permettre des distractions du fait de leur mode d'existence. De plus, l'assouplissement de la censure par Napoléon

¹³⁵ « Surnom donné à l'ancien boulevard du Temple en raison des nombreux forfaits accomplis chaque soir sur les scènes des théâtres populaires ». Définition Larousse 2014.

¹³⁶ Alain Corbin, *L'Avènement des loisirs*, Flammarion, 2001, p. 164.

¹³⁷ Balzac, *Traité de la vie élégante*, dans *Œuvres complètes*, vol. 20, Michel Lévy, 1870, p. 478.

III, à partir de 1857, permet l'expansion et la multiplication des salles comme l'indique le passage ci-dessous :

Désormais, n'importe quel individu pourra ouvrir une salle et jouer le type de pièce qu'il souhaite : c'est la fin des priviléges. Il y a indéniablement une vitalité théâtrale, accrue par l'Exposition universelle de 1867, moins visible dans les théâtres officiels de la Comédie-Française et de l'Odéon que dans les théâtres dits « secondaires », du Gymnase ou du Vaudeville. Contre toute attente, le second Empire est bien le moment de la grande liberté pour les salles de spectacle. Il est vrai que celle-ci profite davantage aux classes aisées qui y trouvent un lieu de sociabilité, aux notables de provinces qui, chemin de fer aidant, n'hésitent pas à programmer des soirées divertissantes, aux aristocrates étrangers, aux étudiants qui se ruent sur les places à bas prix que sur les couches les plus populaires de la société parisienne¹³⁸.

Le théâtre tragique et comique de Molière s'efface pour laisser place à la féerie, qui mêle la musique, le chant et la danse, la pantomime et l'acrobatie. Zola considère que le théâtre et le roman évoluent avec le temps vers le chemin de la vérité et du naturalisme ; d'où le passage suivant, qui souligne ce que les spectateurs du XIX^e siècle souhaitent voir lors de leurs sorties :

On peut dire que la féerie est la formule par excellence du théâtre conventionnel, tel qu'on l'entend en France depuis que les vaudevillistes et les dramaturges de la première moitié du siècle ont mis à la mode les pièces d'intrigue. En somme, ils posaient en principe l'invraisemblance, quitte à employer toute leur ingéniosité pour faire accepter ensuite, comme une image de la vie, ce qui n'en était qu'une caricature. Ils se gênaient dans le drame et dans la comédie, tandis qu'ils ne se gênaient plus dans la féerie : là était la seule différence¹³⁹.

- L'art du spectacle chamboulé

C'est l'apparition des acrobates, des danseurs de corde et des dresseurs d'animaux savants qui sont des ingrédients type du genre féérique qui a pour but d'en mettre plein la vue aux spectateurs. Arlequin devint personnage principal dans de nombreuses pièces ; en 1849 la *Revue et gazette musicale de Paris* fait paraître un article sur la « Naissance de l'Opéra-Comique » où Arlequin a une place centrale car : « Cette époque peut être regardée comme la plus belle de la vie d'Arlequin ; il devint le personnage principal de ces parades, et Pierrot ne marchait qu'après lui. Des milliers de pièces surgirent où il remplissait toujours le rôle d'honneur »¹⁴⁰. Grâce à l'électricité, dans les théâtres, des machines sont installées afin de créer la magie du spectacle et de changer les tableaux sous les yeux de l'assistance sans même baisser le rideau. Cependant, certains écrivains ne voient pas l'avènement des effets spéciaux d'un bon œil : « la féerie devient un grand spectacle tributaire des machinistes et il se produit une réaction chez les artistes pour regretter les évolutions qui s'opèrent au détriment de la

¹³⁸ Sous la direction de Myriam Tsikounas, *Imaginaires urbains du Paris romantique jusqu'à nos jours*, Manuscrit, 2011, p. 81.

¹³⁹ Zola, *Le Naturalisme au théâtre : les théories et les exemples*, Georges Charpentier, 1881, p. 357.

¹⁴⁰ Léon Kreutzer, *Revue et gazette musicale de Paris*, n° 25, 24 juin 1849, p.2.

vraie poésie “ naïve ” »¹⁴¹. Cependant, d’autres écrivains pleins de fantaisie et d’ambition, comme Flaubert¹⁴², essaieront de créer une féerie littéraire et théâtrale. Pour ce dernier, ce genre d’écriture moins ambitieuse lui permet une distraction et une pause (Flaubert vient de finir d’écrire *Salammbô*) avant de démarrer un grand projet.

Dans les cafés, ce n’est plus seulement un chanteur accompagné d’un pianiste, mais un spectacle sophistiqué où les artistes portent des costumes et effectuent des acrobaties ou des danses. Le goût des clients change et ils sont friands de ces numéros de variété. C’est le divertissement préféré des Parisiens car il alimente leurs conversations mais aussi la mode vestimentaire des femmes, influencée par l’extravagance des costumes.

A partir de 1862, les théâtres sont construits dans tout Paris et contiennent jusqu’à quatre mille places (R, XXIII). Du fait d’une bonne visibilité du décor¹⁴³ et du bon marché, les théâtres attirent toutes les catégories sociales. Tout comme la hiérarchie des immeubles, les individus de chaque classe sont positionnés stratégiquement dans ces salles à forme de fer à cheval. Dans les loges, louées à un prix correspondant au salaire d’une ouvrière, et les foyers, richement décorés et chauffés et desservis par d’impressionnants escaliers, se trouve la classe privilégiée. « Quant au public populaire, à chacun selon son argent : le paradis lui est réservé, et le paradis, c'est... le poulailler »¹⁴⁴ placé assez loin des loges et auquel on accède par un escalier raide. Mais l’essentiel est d’y être vu avant de voir ; cette pratique est illustrée dans *L’Education sentimentale* de Flaubert, où Frédéric, aux côtés d’Arnoux, aperçoit pour la première fois de sa loge de théâtre du Palais-Royal la jeune et belle Rosanette.

Un soir, au théâtre du Palais-Royal, il aperçut, dans une loge d’avant-scène, Arnoux près d’une femme. Etais-ce elle ? L’écran de taffetas vert, tiré au bord de la loge, masquait son visage. Enfin la toile se leva ; l’écran s’abattit. C’était une longue personne, de trente ans environ, fanée, et dont les grosses lèvres découvraient, en riant, des dents splendides. Elle causait familièrement avec Arnoux et lui donnait des coups d’éventail sur les doigts. Puis une jeune fille blonde, les paupières un peu rouges comme si elle venait de pleurer, s’assit entre eux. Arnoux resta dès lors à demi penché sur son épaule, en lui tenant des discours qu’elle écoutait sans répondre. Frédéric s’ingéniait à découvrir la condition de ces femmes, modestement habillées de robes sombres, à cols plats rabattus.¹⁴⁵

¹⁴¹ Anne-Simone Dufiet, *Le Théâtre au XIX^e siècle : du romantisme au symbolisme*, Bréal, 2001, p. 193.

¹⁴² Flaubert travailla au « Château des coeurs », rédigé en 1863 et publié dans *La Vie moderne* en 1880.

¹⁴³ La scène du Théâtre Imperial du Châtelet mesure 24 mètres sur 35.

¹⁴⁴ Michel Seban, *Lieux de spectacle à Paris : abris et édifices*, Picard, 1998, p. 78.

¹⁴⁵ Gustave Flaubert, *L’Education sentimentale*, Volume 3 de Œuvres complètes de Gustave Flaubert, Gustave Flaubert, Quantin, 1885, p.36.

- Les femmes du monde du spectacle

C'est aussi une clientèle à plusieurs facettes qui se rend à l'Opéra : les dames accompagnées de leur conjoint viennent admirer « le gracieux tortillage des mouvements et des gestes de ces petites filles-singes »¹⁴⁶, qui, en fin de ballet, sont accaparées par les maris. Ses belles qui paraissent inaccessibles sur scène sont l'objet de convoitise des hommes bourgeois qui attendent la fin des représentations pour les saluer ou même les embrasser. Le tableau de l'impressionniste Jean Béraud intitulé *Les Coulisses de l'Opéra* (S, XXIII) représente parfaitement ces hommes mûrs en habit et chapeau haut-de-forme enlaçant les petits rats de Paris toujours en tutu, alors que leurs compagnes semblent être rentrées en voiture dans leur demeure. Cette fascination de la ballerine est rappelée par l'ensemble des tableaux et sculptures de Degas qui présente au Salon des impressionnistes en 1881, une sculpture grandeur nature intitulée *Petite Danseuse de 14 ans* (Figure 14).



Figure 14.

Edgar Degas, *La petite danseuse de quatorze ans* ou *Grande danseuse habillée* (1879-1881).

Tirage original à la Galerie nationale d'art de Washington, Etats-Unis.

Dimension : 98 cm x 35 2 cm x 24 5 cm

Cette œuvre provoque l'indignation du fait de l'accentuation du vérisme de son apparence et de ses accessoires. La statue au corps de cire coloré porte un tutu en tulle, des chaussons de danseuse et de vrais cheveux sont noués par un ruban de satin. Paul Mantz parle de « bestiale effronterie », de « caractère si profondément vicieux »¹⁴⁷ et Jules Claretie va jusqu'à dire que « le museau vicieux de cette fillette à peine pubère,

¹⁴⁶ Edmond de Goncourt, Jules de Goncourt, *Journal des Goncourt – Mémoires de la vie littéraire... : 1872-1877*, Eugène Fasquelle, 1908, p. 111.

¹⁴⁷ *Le Temps*, 22 April 1877.

fleurette de ruisseau, reste inoubliable »¹⁴⁸. Le modèle de Degas, très souvent utilisé dans ses tableaux, se nommait Marie Geneviève Van Goethem. Fille d'une famille pauvre (sa mère est une veuve lavandière provenant de la Belgique), elle étudie le ballet à l'Opéra tout comme ses deux sœurs, et afin de subvenir aux besoins de sa famille, elle tenait régulièrement d'inconfortable pose pour Degas. Elle illustre le fait que le métier de danseuse à l'Opéra est très peu rémunéré et que ces filles encore enfants sont poussées à faire commerce de leurs charmes derrière la scène. Cependant, ce n'est pas seulement les rats d'Opéra qui sont touchés par ce phénomène : les actrices, chanteuses et danseuses de cabarets ou théâtres, sont aussi concernées¹⁴⁹.

Dans ce monde du spectacle, ce n'est pas seulement les théâtres qui se multiplient ; les bals, les cafés-concerts et les cabarets trouvent leurs placent géographiquement et socialement dans ce monde du nouveau Paris. Le cabaret est différent des endroits tels que le théâtre et l'Opéra et, comme l'indique étymologiquement *camberete* (ancien picard, qui signifie « petite chambre » ou « établissement où l'on sert des boissons »¹⁵⁰), il y a une atmosphère de sociabilité et de décontraction, qui incite un comportement violent, à la prostitution et à l'éthylisme, que les autorités civiles et religieuses désapprouvent. Ces offenses aux bonnes mœurs mêlées aux chorégraphies, telles que le cancan, créé par Nini Pattes-en-l'air, qui encourage les filles à soulever leurs dentelles afin de montrer leurs dessous, ainsi que les costumes très évocateurs des danseuses ou des actrices déplaisent à certains des bourgeois. Ces derniers préfèrent les théâtres du fait de la séparation physique avec les autres couches sociales mais d'autres individus rompent avec la rigidité de leurs aînés et se rendent la nuit dans des lieux de loisirs fréquentés par tous. Le passage suivant met en lumière la perception bourgeoise envers les guinguettes et autres lieux où l'alcool est vendu et consommé par la petite population :

Il est évident alors que le brave bourgeois évite ordinairement la fréquentation des guinguettes sauf pour s'encanailler à la contemplation du peuple débauché, pour sentir le frisson de l'exotisme et pour mesurer tout le fossé qui sépare culturellement son état de la populace. La guinguette, comme tous les débits de boisson à la clientèle populaire, devient l'objet de fantasme des élites, transmis aux bourgeois, qui n'y discernent qu'un lieu de crime, de violence, de libertinage, de prostitution et de débauche.¹⁵¹

¹⁴⁸ Jules Claretie, *La Vie à Paris...*, Victor Harvard, 1881, p. 150.

¹⁴⁹ Les plus connues sont Lola Montès, la belle Otero et Liane de Pougy.

¹⁵⁰ Dictionnaire de français Larousse 2014.

¹⁵¹ Robert Beck, *Histoire du dimanche de 1700 à nos jours*, Atelier, 1997, p. 82.

6. Des soirées animées

C'est surtout dans le quartier de Montmartre, au pied de la butte, que fleurissent les cafés et cabarets. Plus ou moins confortables, ils sont des lieux de soirées artistiques de tout genre et permettent un regroupement d'artistes, d'écrivains, de dessinateurs, de compositeurs, d'émigrés politiques et d'étudiants qui habitent le quartier des Batignolles ou à la place Pigalle, un lieu dédié aux plaisirs de la chair. Le fameux tableau d'une scène de vie de Renoir, intitulé *Bal du moulin de la Galette* (T, XIV), représente de jeunes Parisiens de classe modeste lors d'un bal d'après-midi dans un café/cabaret de Montmartre. Ce tableau peut être envisagé comme un témoignage des loisirs parisiens du fait du commentaire de l'écrivain Georges Rivière, lors de la troisième exposition des impressionnistes en avril 1877. Il écrit dans son article pour le journal *L'Impressionniste* que « Certes, M. Renoir a le droit d'être fier de son *Bal* : jamais il n'a été mieux inspiré. C'est une page d'histoire, un monument précieux de la vie parisienne d'une exactitude rigoureuse. [...] C'est un tableau historique »¹⁵². Que ce soit dans un café traditionnel autour d'un verre, ou dans un café d'exposition entouré de tableaux, ou même un café lieu d'édition, tous les thèmes sont abordés et « on y voit l'éclosion de plusieurs courants qui feront de Montmartre le quartier des artistes »¹⁵³. C'est dans cet arrondissement populaire que les artistes se donnent rendez-vous, certains y sont habitués au point de fréquenter toujours le même lieu. Dès lors, c'est dans ces lieux qu'ils trouvent leurs modèles, qu'ils créent ou améliorent des genres littéraires ou artistiques : la caricature, la peinture de style documentaire et le théâtre d'ombres¹⁵⁴ voient leur essor (U, XXIV). Le cabaret littéraire Le Chat Noir¹⁵⁵ sera pendant longtemps le symbole de la bohème parisienne et il y attirera le Tout-Paris grâce à son ambiance extravertie et agitatrice, alimentée par l'absinthe, les chansons montmartroises et les très célèbres représentations du théâtre d'ombres d'Henri Rivière.

• La publicité

Afin d'attirer la clientèle dans leur institution, certains patrons comme celui du Chat Noir créent des revues en collaboration avec les artistes et, avec le développement et le perfectionnement de la chromolithographie, les affiches de couleurs vibrantes, mêlant

¹⁵² Lionello Venturi, *Les Archives de l'impressionnisme. Lettres de Renoir, Monet, Pissarro, Sisley et autres. Mémoires de Paul Durand-Rue, Documents*, Druand-Ruel, Paris-New York, 1939, t. 2, p. 309.

¹⁵³ Suzy Lévy, *Les Cafés montmartrois au XIX^e siècle, lieux de communication*, Persée, 1995, vol. 103, n° 103, p. 61.

¹⁵⁴ Sur un écran de toile sont projetées des ombres de zincs fortement éclairés.

¹⁵⁵ Ouvert par Rodolphe Salis en 1881 au 84 boulevard de Rochechouart.

image et texte, vantant des plaisirs, sont rapidement créés et placardées dans les rues. Tous les établissements noctambules parisiens utilisent ce moyen pour attirer et séduire les clients qui se baladent dans les rues. Cette sorte de frénésie, dans une époque de développement économique et commercial, marque le début de la valorisation sociale de la publicité dans Paris. Toutes les classes sociales vont percevoir un changement dans le paysage parisien ; l'affichage est « libre » sur les palissades ou « en pose réservée » sur un cadre réservé à des sociétés d'affichage, qui gèrent l'emplacement, et la durée des affiches ainsi que l'entretien des panneaux spécialisés. Le mobilier urbain et les rues évoluent avec l'apparition de la colonne Morris, du fiacre réclame, de l'homme sandwich et sans oublier le nouveau petit métier de colleur d'affiches. Ce phénomène d'illustration simple décrivant la vie quotidienne va provoquer un élan dans le postimpressionnisme ; c'est un moyen pour les artistes de se faire connaître en dehors des salons ou galeries et de compléter leur fin de mois. Toulouse-Lautrec jouira particulièrement de ce style, qu'il utilise déjà dans ces dessins de pastels évoquant le quotidien des cafés de Montmartre jusqu'à l'intimité des prostitués et danseuses du Moulin Rouge. C'est d'ailleurs à la suite d'un concours de dessin pour célébrer des danseuses que Lautrec emporte la commande d'affiche pour l'établissement du Moulin rouge en 1891 (V, XXV) et à partir de cette date suivra une trentaine de placards. En concurrence aux dessinateurs, le métier d'affichiste naît – du fait d'une technique facile – et chacun à sa spécialité : le domaine des spectacles, le tourisme, la presse ou la consommation. C'est ce que décrit le passage ci-dessous :

Les grands utilisateurs de l'affiche lithographique sont, en définitive, assez peu nombreux. Trois secteurs y dominent. Celui des spectacles est indiscutablement le secteur moteur. Continuant et renouvelant une liaison avec les milieux de l'imprimerie et de l'édition qui s'était affirmée sous la monarchie de Juillet, il a été le premier à enrôler, pour le théâtre et le music-hall parisiens, quelques-uns des plus grands artistes de la bohème montmartroise. Le second celui du tourisme ou, vu du côté des annonceurs, des compagnies de chemins de fer, qui font réaliser des affiches illustrant une province, une ville d'eau ou une station balnéaire à des affichistes généralement spécialisés dans ce genre, comme Fraipont ou Hugo d'Alési. Le troisième secteur est celui de la presse qui réalise de grandes campagnes à l'occasion du lancement d'un nouveau titre – celle du *Journal*, en 1892, et restée célèbre – et surtout pour annoncer le début prochain d'un feuilleton : pour attirer le lecteur, Poulbot, Caran d'Ache ou Chéret illustrent un épisode parmi les plus dramatiques qu'il contiendra. L'affiche lithographique sert aussi à la promotion de quelques produits de consommation, chocolat, apéritifs ou bicyclette, mais de façon moins fréquente.¹⁵⁶

En définitive, les mœurs ainsi que les mentalités et les habitudes changent rapidement et radicalement durant le XIX^e siècle et plus particulièrement au cours de la Belle Epoque. Le brassage social et culturel entremêlé aux progrès aspirent à une

¹⁵⁶ Textes réunis par Alain Faure, Alain Plessis, Jean-Claude Farcy, *La Terre et la cité : mélanges offerts à Philippe Vigier*, Creaphis, 1994, p. 383.

grande partie de la population une joie de vivre fusionnée à de l'insouciance dans les rues du Paris de Haussmann.

Toutefois malgré tous les va-et-vient de la capitale, un grand nombre d'individus sont et se sentent isolés ; les cafés en vogue ne vont pas seulement accueillir les intellectuels mais aussi une multitude de personnes seules ou tristes au penchant pour l'alcool tel que l'absinthe. Dans le chapitre qui suit, nous allons étudier la question de l'alcool et de l'alcoolisme pendant cette « Belle Epoque » où s'alcooliser devient une réaction à la morale dominante.

Chapitre III – Un fléau : l'alcoolisme

Le duc. – *Ça n'est pas terrible de boire.*

Chadel. – *Mais je n'ai pas soif.*

Le duc. – *Eh bien, c'est la supériorité de l'Homme sur l'animal de pouvoir boire quand il n'a pas soif.*

Georges Feydeau, *La Duchesse des Folies-Bergères*,
scène II, 1902.

Le XIX^e siècle est marqué par la Révolution industrielle. Des machines sont créées et développées afin de rendre plus faciles certaines tâches de l'homme. Le développement du chemin de fer permet le déplacement plus rapide des hommes et des marchandises périssables ou fragiles. Cependant cette période a une double facette : le prix de l'alcool baisse car sa production augmente grâce au progrès industriel, mais le taux de consommateur augmente aussi à cause des méfaits que la nouvelle société engendre. En effet de nouveaux procédés de production d'alcool sont conçus et permettent la modernisation de la culture de la vigne, la banalisation des spiritueux et leur réduction de prix. La diffusion et la distribution du vin et des alcools forts est nationale grâce aux trains de marchandise. Par conséquent, avec des prix moins élevés et une augmentation de production, il y a une hausse de consommation.

Dans ce dernier chapitre nous observerons les nouvelles habitudes liées à la consommation d'alcool ; bien que Baudelaire n'ait vécu seulement quelques années de la deuxième moitié du XIX^e siècle, nous étudierons ses écrits car il souligne très nettement le mal de vivre qui s'installe à cette fin de siècle. Nous continuerons avec l'alcool à la mode durant la Belle Epoque et ses effets sur les créations artistiques. Enfin nous considérerons les dégâts liés à cette boisson et les mesures prises par les dirigeants et intellectuels français.

1. *La notion du boire*

Il faut noter qu'avant la deuxième moitié du XIX^e siècle la consommation d'alcool était liée à l'éducation : l'homme possédant les moyens financiers ou un certain pouvoir était celui qui buvait de l'alcool, soit les aristocrates et les bourgeois. Par conséquent le petit peuple ne buvait que lors d'une grande occasion jusqu'à une souillerie collective ; lui-même n'avait pas le savoir-boire. Cette notion de savoir-boire apparaît dans la section

« Poésies diverses » de Nicolas Boileau (1636-1711) : dans « Chanson à boire I »¹⁵⁷ (1653), l'auteur met l'accent, implicitement, sur le type de consommateur de boisson alcoolisée. Ce sont des hommes d'une élite qui se sont fait transmettre une technique d'abreuvement et qui sont capables de déguster sans se soûler. Boileau considère les individus qui n'apprécient pas la consommation comme belligérants au dieu de la mythologie romaine représentant la Végétation, la Vigne et le Vin. Le poète insiste auprès de son auditoire, dans les vers cités, sur le bon usage du vin qui ne détruit pas la santé, soit le savoir-boire ou la maîtrise de soi.

Philosophes rêveurs, qui pensez tout savoir
Ennemis de Bacchus, rentrez dans le devoir :
Vos esprits s'en font trop accroire.
Allez, vieux fous, allez apprendre à boire.
On est savant quand on boit bien :
Qui ne sait boire ne sait rien¹⁵⁸.

L'alcool et la drogue troublent la perception du monde dans lequel l'homme vit, d'où sa grande consommation au XIX^e siècle afin d'atténuer la misère, et de créer l'art, par mode récréative ou scientifique. Mais c'est à cette époque que l'alcool, en particulier, a été plus en phase avec la littérature du fait du sentiment nostalgique développé par les changements politiques et sociaux au tournant d'un siècle. Les écrivains ne vivent plus de mécénat, mais vendent leurs écrits libres et travaillent souvent comme journalistes. Tous ces changements inspirent le concept de Paul Verlaine qui introduit la notion mythique du poète parnassien maudit dans *Les Poètes maudits*, ouvrage d'abord publié en 1884, puis en 1888, dans une version agrandie. Le concept de malédiction n'est pas nouveau : il émerge d'abord en 1832, avec le dramaturge Alfred de Vigny qui écrit dans *Stello* : « [...] du jour où il sut lire il fut Poète, et dès lors il appartint à la race toujours maudite par les puissances de la terre... »¹⁵⁹. Cette figure tragique apparaît aussi dans « Bénédiction » de Baudelaire, qui conte l'enfance malheureuse du Poète qui dès sa naissance est maudit par sa mère. Dans les vers, la mère du poète s'en prend à Dieu d'avoir enfanté un monstre :

Sa mère épouvantée et pleine de blasphèmes
Crispe ses poings vers Dieu, qui la prend en pitié :
— « Ah ! que n'ai-je mis bas tout un nœud de vipères,
Plutôt que de nourrir cette dérision !
Maudite soit la nuit aux plaisirs éphémères.
Où mon ventre a conçu mon expiation !¹⁶⁰

¹⁵⁷ Boileau le fit à sa sortir de son cours de philosophie à l'âge de dix-sept ans. (en 1653).

¹⁵⁸ Boileau, *Œuvres de Boileau*, Lefèvre, 1824, p. 330, v. 1- 6.

¹⁵⁹ Alfred de Vigny, « Stello » dans *Œuvres de A. de Vigny*, Meline, Cans, 1837, p. 239.

¹⁶⁰ Baudelaire, « Bénédiction » dans *Les Fleurs du mal* (1857), Baudoin, 1929, p. 21, v. 3- 8.

Chaque époque, qu'elle soit postérieure ou antérieure à l'ouvrage de Verlaine, a ses poètes maudits. Ce terme désigne les poètes incompris de la société à tendance autodestructrice, qui rejettent la civilisation. Cette dépréciation passe par un comportement asocial, provocateur, dangereux et souvent une consommation d'alcool et de drogues, tout ceci étant associé à une écriture de textes difficiles seulement reconnus de génie après leurs décès. La malédiction du poète liée à sa rupture avec la société crée un monde de solitude, dont seul lui-même est souverain ; cette source d'aspiration place le poète dans une notion romantique du fait de la tragédie dans laquelle il s'enterre. L'état d'ébriété est presque nécessaire aux écrivains afin de composer, car la démence est productive. Au milieu du XIX^e siècle, avec l'apogée des cafés « artistiques » ou « bohèmes », le regroupement des artistes et des intellectuels est régulier. Ils sont d'ailleurs les premiers à s'emparer des cafés de Montparnasse et Saint-Germain-des-Prés, pour discuter autour de verres.

L'alcool est bien présent dans le milieu littéraire à Paris, le club littéraire les Hydropathes¹⁶¹, fondé et présidé par Emile Goudeau, rejette l'eau au profit du vin. Ses membres ont pour signe de reconnaissance un ours polaire aux pattes en flûtes à champagne et leur hymne est orienté seulement vers les liqueurs :

Le vin est un liquide rouge
– Sauf le matin quand il est blanc
On en boit dix, vingt coups et vlan
Quand on en a trop bu, tout bouge.
Buvons donc le vin rigolo
Blanc le matin, rouge brume
Qu'il fasse (nous souffrons de l'eau)
Clair de soleil ou clair de lune¹⁶².

Baudelaire lui aussi présente dans *Les Fleurs du mal* la thématique du vin et de l'ivresse dans la section intitulée « Le Vin » (comprenant cinq poèmes). Le vin additionné aux champs du rêve et du voyage permet la méthode d'évasion du poète pour s'extraire de son *spleen*. Le vin est présenté comme le consolateur et l'ami de l' « homme usé par ses travaux »¹⁶³. Baudelaire présente cette « liqueur » comme bienfait permettant la possibilité d'accéder à un autre monde – faisant écho au paradis artificiel – mais seul le poème « Le Vin et l'assassin » montre au lecteur les perditions de l'ébriété. Pour le poète, consommer cette boisson permet de fructifier son écriture d'où plusieurs apologies du vin, dont la suivante :

¹⁶¹ Chaque inscrit doit avoir un talent artistique. Guy de Maupassant fera partie de ce club.

¹⁶² Extrait de « La Chanson des Hydropathes » écrit par Charles Cros dans Michel Herbert, *La Chanson à Montmartre, La Table Ronde*, 1967, p. 48.

¹⁶³ Baudelaire, « L'Ame du vin » dans *Les Fleurs du mal*, v. 10.

Je tomberai au fond de ta poitrine comme une ambroisie végétale. Je serai le grain qui fertilise le sillon douloureusement creusé. Notre intime réunion créera la poésie. A nous deux, nous ferons un Dieu, et nous voltigerons vers l'infini, comme les oiseaux, les papillons, les fils de la Vierge, les parfums et toutes les choses ailées.¹⁶⁴

Baudelaire n'est pas inconnu des drogues psychotropes ; il atteste après expériences et observations sur lui-même et son entourage que le vin désinhibe et que le haschich ainsi que l'opium introvertisse. Notons qu'au XIX^e siècle ces deux drogues sont nouvelles et la manière dont elles étaient absorbées provoquait de violentes hallucinations, de grosses crises d'angoisse et d'extrêmes fatigues.

Avec ses œuvres, Baudelaire se fait le père spirituel du symbolisme à partir du milieu du XIX^e siècle. D'ailleurs, Rimbaud ira même jusqu'à le qualifier, en 1871 dans sa lettre à Paul Demeney, de « premier voyant, roi des poètes, un vrai Dieu »¹⁶⁵. Dans « Spleen et idéal » (poèmes I à LXXXV), la première section du recueil *Les Fleurs du mal*, le poète exprime la neurasthénie, le mal de vivre et l'angoisse. L'idéal est inaccessible du fait de l'ennui quotidien, se référant au pessimisme de fin de siècle comme on pourrait en juger en lisant l'un des quatre poèmes intitulés « Spleen » débutant avec « Quand le ciel bas et lourd... ». L'auteur imagine la position de l'homme emprisonné sur terre avec pour barreaux la pluie, il est prisonnier du spleen et ne peut ni aller ni s'évader vers l'Idéal :

Quand la terre est changée en un cachot humide,
Où l'Espérance, comme une chauve-souris,
S'en va battant les murs de son aile timide
Et se cognant la tête à des plafonds pourris ;

Quand la pluie étalant ses immenses traînées
D'une vaste prison imite les barreaux,
Et qu'un peuple muet d'infâmes araignées
Vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux,¹⁶⁶

2. « Tableaux parisiens »

Les Fleurs du mal reçoit sa renommée seulement dans le cercle d'amis de l'écrivain : certains comme Manet ou Picasso s'en inspirent pour peindre. La fascination de Baudelaire pour Paris est profonde et le changement subi par la capitale perturbe l'écrivain, c'est ce qu'explique le passage suivant :

¹⁶⁴ Baudelaire, « Du vin et du haschisch » dans *Œuvres complètes*, Michel Levy frères, 1869, p.357.

¹⁶⁵ André Guyaux, *Baudelaire : un demi-siècle de lecture des Fleurs du mal, 1855-1905*, Presses Paris Sorbonne, 2007, p. 80.

¹⁶⁶ Baudelaire, « Spleen » dans *Les Fleurs du mal*, Baudouin, 1929, p. 130.

Paris, sous tous ses aspects est pour Baudelaire une inépuisable source de symboles et d'allégories, une riche matière à rêveries ou méditations sur l'incertitude et les mensonges de la vie, sur l'ubiquité du mal et surtout sur la fuite du temps et l'imminence de la mort¹⁶⁷.

C'est pour cette raison, entre autres, qu'en 1861, lors de la deuxième édition du recueil, la section « Tableaux parisiens » succède à « Spleen et idéal ». En effet, dans la première parution des *Fleurs du mal* en 1857 il y avait cinq sections¹⁶⁸ ; lors de la deuxième parution l'auteur va redistribuer huit textes appartenant au « Spleen et idéal » de la première édition et il va y en ajouter dix. Cette restructuration permet la continuité et fluidité des deux premières parties du recueil ; d'ailleurs certains poèmes sont développés dans un recueil intitulé *Petits Poèmes en prose*, aussi parfois désigné par *Le Spleen de Paris*. Le thème de la ville, au XIX^e siècle, est nouveau. Tout comme dans la peinture c'est un sujet considéré comme moderne et à contre-courant du mouvement romantique (qui puise son inspiration dans la nature). Auparavant, quelques auteurs ont utilisé la ville de Paris pour mettre en scène des personnages mais tout en gardant une dimension mythique : Hugo décrit Paris pour son œuvre « Notre Dame de Paris », et Alfred de Vigny (1797-1863) utilise cette ville pour y faire un voyage poétique. Ce dernier, qui a une vision désenchantée de la société, est l'un des premiers auteurs qui s'est aidé de la réalité de la ville afin de la poétiser. Dans la deuxième édition de son recueil *Poèmes antiques et modernes*, paraît le poème intitulé « Paris »¹⁶⁹. Le poème rentre dans la catégorie du fantastique bien qu'il décrive Paris avec, pour narrateur, « l'étranger guidé par le moi » ; celui-ci « parle » et « raconte » tout en « mont[ant] dans la tour fantastique d'où s'offre le spectacle du Paris nocturne, éclairé de lumières et de feux, dans toute sa sublime étendue ». A travers ce voyage « le voyageur aperçoit un paysage de l'aliénation, du travail humain et d'une nature absente »¹⁷⁰. Paris devient le centre d'un mythe de la modernité et une ressource pour l'avenir, comme on pourrait en juger en lisant la strophe suivante de Vigny :

Paris, l'axe immortel, Paris, l'axe du monde,
Puise ses mouvements dans sa vigueur profonde,
Les communique à tous, les imprime à chacun,
Les impose de force, et n'en reçoit aucun.¹⁷¹

¹⁶⁷ Albert Feuillerat, *L'Architecture des Fleurs du mal*, Yale University Press, Londres, 1941, p. 314.

¹⁶⁸ « Spleen et Idéal », « Fleurs du mal », « Révolte », « Le vin » et « La mort ».

¹⁶⁹ Poème écrit le 16 janvier 1831. Alfred de Vigny, « Paris, Elévation XI^e », *Œuvres de A. de Vigny*, Méline, Cans, 1837.

¹⁷⁰ Karlheinz Stierle, Jean Starobinski, *La Capitale des signes : Paris et son discours*, Les Editions de la MSH, 2001, p. 380.

¹⁷¹ Alfred de Vigny, *op. cit.*, p. 350.

Baudelaire ne cache pas sa préférence pour l'artificiel, il « professait de préférer une femme savamment parée et maquillée à la beauté sans art, un paysage urbain, pierre et métal (*Rêve parisien*, cf. *infra*) aux paysages naturels les plus admirables ; et par analogie, il lui arrivait de préférer un style précieux et chargé de métaphores rares au style naturel (et d'ailleurs savant en sa simplicité) des grands classiques »¹⁷².

Dans son « Tableau de Paris », Baudelaire s'inspire de la ville pour peindre l'aspect moral, ainsi que la diversité sociale et politique de cette métropole grandissante. Le vocabulaire employé, pour décrire les formes, les couleurs et les attitudes, est très visuel ; de plus, les personnages décrits dans les poèmes sont communément vus dans la ville et ont une valeur symbolique. Tout ceci constitue l'allégorie de Paris que Baudelaire emploie régulièrement pour exprimer ses sensations concernant les changements et le passage entre l'ancien et le nouveau. Le passage ci-dessous explique l'importance de la mémoire de l'ancien et le besoin du poète de mettre sur une page les changements :

Dans l'allégorie baudelairienne, le temps est remanié dans une série de croisements. Ce sont des sections du temps, où l'antiquité et la modernité se recoupent et se correspondent, sur la scène de la mémoire. La mémoire, c'est le seul terrain que Baudelaire appelle « fertile » dans « Le Cygne ». Sur ce terrain particulier, le tableau se révèle dans sa forme paradoxale, voire dédoublée : le tableau dramatique, où tout mouvement s'arrête pour composer un tableau comparable à une toile peinte, et le tableau au sens impressionniste, qui cherche à capter et à transcrire, dans le mouvement même qui les produit. Dans ce « tableau parisien », la forme de la ville est en métamorphose : elle s'efface derrière des constructions ou se réduit à l'esquisse – elle ne s'impose comme tableau qu'à travers les souvenirs¹⁷³.

Chaque poème du groupe « Tableaux parisiens » ressemble à une toile illustrant un aspect de Paris. Baudelaire va tenter de se libérer ou de s'échapper du *spleen* en se rapprochant des plus misérables ou s'intéressant aux déshérités, vivants dans la grande ville. Il fait le portrait physique et moral de vieillards, de vieilles, d'aveugles, de prostituées et de mendians en faisant un contraste entre le paraître et l'être, c'est-à-dire entre la physionomie et la beauté imperceptible ou évanouie. Tous ces personnages illustrent chacun des aspects parisiens et permettent le reflet d'une société pleine de vices tels que l'égoïsme et la perversion. Cependant, la beauté et la condition de l'être sont décrites par la commisération et la préoccupation de l'auteur ; pour chaque individu qu'il décrit, le poète pense à ce dernier et le comprend, bien que cet individu soit oublié et invisible aux passants. Baudelaire fait l'éloge de la beauté d'« une mendiane rousse » et il réalise une hymne pour « Les Petites Vieilles », les femmes qui jadis

¹⁷² Louis Aguettant, *Lecture de Baudelaire*, L'Harmattan, 2001, p. 66.

¹⁷³ Beryl Schlossman, « Mademoiselle de Maupin en noir et blanc : le deuil, la mélancolie et le cygne », dans Freeman G. Henry, *Relire Théophile Gautier : le plaisir du texte*, Rodopi, Pays-Bas, 1998, p. 197.

étaient distinguées et connues. Dans « Les Aveugles », l'auteur se fascine des non-voyants aux yeux tournés vers le ciel et il partage un moment avec eux, sans même que ces derniers s'en aperçoivent. Cependant cette démarche de rapprochement dans un esprit charitable échoue et laisse place à une solitude des laissés-pour-compte et du poète observateur.

C'est ainsi que les lecteurs comprennent que le *spleen* de Baudelaire peut être défini comme l'écrasement de l'Homme : c'est la nouvelle ville, s'étendant sur un nouvel espace et imposant des règles nouvelles à une société moderne, qui opprime la conscience de l'individu au profit du collectif. L'indifférence des autres provoque chez Baudelaire le sentiment de ce que Maxime Prévost et Yan Hamel appellent la « multitude-solitude », qui pourra se définir ainsi : « à la multitude horizontale de la flânerie, immédiatement liée à la ville, répondrait la multitude verticale des profondeurs grouillantes, où la nature ne cesserait de se voir convoquée »¹⁷⁴. L'architecture haussmannienne supprime les vieilles rues de Paris et inspire à un ordre idéologique de domination : il n'est plus possible de se révolter physiquement, la seule chose à faire dans ces rues et boulevards alignés c'est de flâner parmi la foule et d'observer, comme le fait Baudelaire.

La misère des anciens héros entremêlée à la solitude environnante que le poète observe fait écho à sa propre misère et son isolement. La section « Tableaux parisiens » est une toile en mouvement, où le « vieux Paris » traditionnel n'existe plus ; d'ailleurs le poète se lamente dans « Le Cygne » de la disparition de grands vestiges de l'histoire de la ville. Ce poème peut être lu aussi comme une allégorie de Baudelaire qui éprouve un sentiment d'exil dans la capitale parisienne. Dans « Les Sept Vieillards », il entrevoit parmi les passants, dans une ville qui n'est pas nommée, des « monstres disloqués » et un « spectre en plein jour ». Ces « fantômes » traversent les écrits, ils sont sûrement parisiens puisqu'on les retrouve dans le fourmillement des rues, sans nom, de Paris dans les vers suivants des « Petites Vieilles » : « Et lorsque j'entrevois un fantôme débile / Traversant de Paris le fourmillant tableau »¹⁷⁵. Il faut noter que ce poème était originellement couplé avec « Les Sept Vieillards » sous le titre de « Fantômes parisiens ».

¹⁷⁴ Maxime Prévost, Yan Hamel, *Victor Hugo, 2003-1802: images et transfigurations*. Actes du Colloque « *Imago hugolis* » organisé par le Collège de sociocritique de Montréal Collège, Fides, Québec, 2003, p. 153.

¹⁷⁵ Baudelaire, « Les Petites Vieilles » dans *Les Fleurs du mal*, Baudouin, 1929, p. 158, v. 12-14.

Baudelaire est conscient que cette description de la vie moderne insiste plus sur la répercussion émotionnelle de l'observateur que sur le spectacle représenté par la ville. L'identité est perdue au profit de la communauté, la foule sans visage insiste sur l'anonymat où se cachent des individus avilissants. Dans cette antithèse de la foule environnante et de l'anonymat, il est possible de croiser un flâneur ou une femme, sans jamais savoir si elle est mariée, célibataire ou prostituée. Dans le sonnet « A une passante », le poète décrit sa rencontre avec une femme mystérieuse dans une rue assourdissante de la ville moderne. Bien que ce soit un bref regard échangé, Baudelaire décrit dans ce poème l'éternité d'un moment éphémère : au début il est séduit par l'apparence de la femme, puis l'ambivalence de ses sentiments le téstanise tel un coup de foudre. Malheureusement la rapidité de la situation fait que cette femme appartient déjà au passé. Comme il est possible de voir dans ses derniers vers, le poème finit tragiquement avec un écho de l'Idéal inaccessible :

Ailleurs, bien loin d'ici ! trop tard ! jamais peut-être !
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais !¹⁷⁶

3. *L'alcool*

Petit à petit, avec le triomphe de la Révolution industrielle apparaît le boire pour tous, prospérant grâce aux cafés, gargotes, guinguettes, cabarets, tavernes et aux autres lieux de divertissement et de retrouvaille entre individus. Ce n'est plus seulement le vin rouge qui est proposé mais un éventail de boissons, aux noms le plus souvent assimilés à la couleur de leur liquide apparent : le bleu pour l'eau – cette affiliation de couleur est aussi associée au spiritueux à base de plantes d'absinthe baptisé « la bleue », mais aussi « fée verte »¹⁷⁷ –, le rouge pour le vin, le blond pour la bière et le cidre, le blanc pour les eaux-de-vie et spiritueux. Bien sûr, le choix réel est plus vaste car les mélanges permettent d'agrandir cette palette. De plus, la consommation de boissons alcoolisées était essentiellement publique et collective, c'est ce qui explique qu'entre 1879 et 1904, la France voit un accroissement de 34,3% du nombre de ses débits d'alcool. A chacune des boissons est associée une certaine classe : par exemple, lors de ses moments de socialisation, la bourgeoisie est assimilée au bon vin et aux eaux-de-vie du terroir (c'est l'invention de l'œnologie) tandis que les prolétaires, eux, sont associés au mauvais alcool industriel. Au XIX^e siècle la population n'invitait pas leurs connaissances et amis

¹⁷⁶ Baudelaire, « A une passante », dans *Les Fleurs du mal*, Baudouin, 1929, p. 164.

¹⁷⁷ « *The green fairy* » est le surnom donné par l'écrivain irlandais Oscar Wilde qui aurait vu des fées après avoir ingurgité de l'absinthe teintée de vert.

dans leur demeure, les retrouvailles se faisaient dans des lieux extérieurs avec un boire social. L'alcool consommé dans un groupe devient ritualisé et engendre un lien d'appartenance ou une identification socioprofessionnelle. Ce n'est pas seulement les hommes qui boivent, c'est aussi les femmes, enceintes ou non, et même les enfants, car l'eau-de-vie ou le vin est une boisson désaltérante, réchauffante et restaurante ; il était d'ailleurs recommandé de boire du vin¹⁷⁸ ou une bière si l'eau proposée était douteuse.

La mode de la bière, appelée la « cervoise », apparaît avec l'Exposition universelle de 1867 pour trois raisons différentes : d'abord elle est moins alcoolisée que le vin, d'où une vertu sanitaire ; de plus, elle a un côté populaire, qui se partage en famille (A, XXVI) et enfin sa commercialisation est unique – la bière est servie dans des cruchons particuliers, seulement par des demoiselles dans les brasseries et non par le classique garçon de café. Ce succès permet de renverser les tendances dans un pays consacré au vin ; la consommation passe de 10 litres par habitant en 1830 à 33 litres en 1910¹⁷⁹.

• L'absinthe

L'autre boisson qui connaîtra un vif succès grâce à l'armée d'Afrique, après la conquête d'Algérie (1847), est l'absinthe¹⁸⁰. Cet alcool sert à assainir l'eau douteuse et protège de la dysenterie, mais à leur retour en France les troupes coloniales continuent aussi à la boire. Cette boisson de fabrication industrielle, avec un taux d'alcool entre 68 et 72 degrés, provient de la Suisse. Le côté cérémonial de sa préparation est très similaire au rite de préparation du thé à la menthe dans les pays d'Afrique du Nord.

Son élaboration est unique et exige un savoir-faire ainsi que des accessoires : d'abord l'absinthe pure est versée dans un verre spécifique sur lequel on place une cuillère à absinthe, puis un sucre ou un demi-sucre est placé sur la cuillère sur laquelle on verse environ trois à cinq fois son volume d'eau glacée goutte-à-goutte (B, XXVI). Au contact de l'eau, l'absinthe se brouille et prend sa couleur jaune-vert. Avec l'accroissement de la popularité de cet apéritif, les lieux de vente d'absinthe se servent d'une fontaine permettant de verser l'eau par distillation sans avoir à le faire à la carafe (C, XXVII). Ceci permet aux cafés de servir un grand nombre de verres à la fois. Cette liqueur a un coût modéré et il y a plusieurs sortes vendues : celle des boulevards qui coûte trois sous dans les estaminets populaires (moins chères que le vin, ces concoctions

¹⁷⁸ Le vin a longtemps été présenté, même par les hygiénistes, comme une boisson saine.

¹⁷⁹ Michel Huber, *Cours de statistique appliquée aux affaires*, vol. 3-4, Hermann & Cie, 1944, p.234.

¹⁸⁰ Les six plantes de base d'une absinthe sont : la grande absinthe (*Artemisia absinthium L.*), la petite absinthe (*Artemisia Pontica*), l'anis vert, le fenouil, la mélisse et l'hysope.

sont colorées avec du sulfate de zinc, de cuivre ou de chlorure d'antimoine) et la liqueur à 72° qui revient à 65 centimes le verre dans les grands établissements des boulevards. Mais en moyenne « à Paris les prix varient de 10 à 25 centimes, alors qu'un restaurant populaire propose le potage à 10 centimes »¹⁸¹ et qu'un kilo de pain coûte 50 centimes.

- L'absinthe : un art de vivre

Ce breuvage à la mode est aussi bien proposé par les hôtes de maisons et cafés respectés, et l'absinthe a ses habitués : les bourgeois et les officiers de service ou à la retraite vont dans les cafés des boulevards pour « prendre le Helder »¹⁸². L'absinthe est consommée par tous : sa publicité est très attrayante autant pour les hommes que pour les femmes de toutes classes. L'ingéniosité commerciale s'insère dans la forme, la couleur et l'étiquette de la bouteille, le produit devient séduisant, unique et à la mode. Les affiches colorées envahissent les journaux, la ville et les cafés et ces réclames (D, XXVII) poussent à la consommation de l'absinthe en vantant les effets toniques, digestifs et même réconfortants de cette boisson (E, XXVIII).

Le point commun de ces publicités est la représentation du plaisir par les atouts féminins. Les affiches mettent en scène une jolie femme rousse ou blonde, souriante, aux formes voluptueuses, portant un verre et ou une bouteille d'absinthe : sa position ou son commentaire est très souvent aguicheur : sur l'affiche pour l'absinthe Terminus, la femme sourit et présente sa boisson préférée : « C'est mon péché mignon » (F, XXIX). De plus, elle est souvent légèrement vêtue : l'affiche d'Auzolle laisse apparaître un sein (G, XXX). A la page suivante (Figure 14), l'affiche pour l'absinthe parisienne a un thème timidement érotique accentué d'une bouteille d'absinthe géante (et pour le moins phallique). La mise en scène est très suggestive : une jeune femme rousse au décolleté plongeant répond à l'homme (fortement inspiré du docteur Diafoirus de Molière) qui l'a abordé. Mais c'est surtout l'allusion transmis par le slogan « Bois donc, tu verras après... » qui prouve le caractère de cette publicité.

¹⁸¹ *L'Histoire*, n° 52 à 57, Société d'éditions scientifiques, 1983, p. 52.

¹⁸² Référence à la boisson servie dans le réputé café Au Helder, situé au boulevard des Italiens à Paris, dans Didier Nourrisson, *Crus et cuites, Histoire du buveur*, Plon, 2013, p. 73.



Figure 14.

P. Gélis-Didot et Louis Malteste, « Absinthe parisienne » (1894)

Dessin : 120 × 82 cm

Au début de la parution de ces publicités, la femme offre le verre à un homme ou le regarde boire ; mais petit à petit sa position change et c'est les bras tendus vers le haut, telle une offrande aux Dieux. De plus, la graphique de la publicité évolue : les polices de caractères et les lignes sont ondoyantes et enchevêtrées, et les courbes ainsi que les asymétries sont privilégiées (H, XXX). C'est le début de l'art nouveau dans le domaine de l'affiche.

- L'absinthe : une source d'inspiration

Les artistes, toujours friands de sensations fortes, s'emparent de l'absinthe et, au XIX^e siècle, cette boisson devient le nouvel hydromel poétique. Verlaine illustre très bien cette relation entre le poète et « la fée verte » qui trouve son inspiration au fond du verre et vit deux moments à la fois (I, XXXI). D'ailleurs « Verlaine en a fait sa compagne quotidienne au café François Ier, au Procope, ou à la Source sur la rive gauche et lui a dédié quelques vers »¹⁸³; cette absinthe se retrouve personnifiée telle une maîtresse qui escorte son amant de comptoir en comptoir. Dans le poème « Vendanges », tiré du recueil *Jadis et naguère* (1885), Verlaine glorifie l'alcool : le vin lave l'âme et la mémoire. Dans les vers suivants tirés du poème « Amoureuse du Diable », Verlaine vante l'ivresse qui lui permet de passer dans une autre dimension que celle du réel, c'est le côté du rêve que l'auteur considère comme la vraie vie. Ce passage est le miroir de la

¹⁸³ Didier Nourrisson, *Le Buveur du XIX^e siècle*, Albin Michel, 1990, p. 133.

vie de son créateur : Verlaine boit non par plaisir mais pour produire un effet, d'ailleurs il trouva très tôt du réconfort dans la poésie et l'alcool afin de fuir le mal qui l'habitait.

Ah ! si je bois, c'est pour me soûler, non pour boire.
Etre soûl, vous ne savez pas quelle victoire
C'est qu'on remporte sur la vie, et quel don c'est !
On oublie, on revoit, on ignore et l'on sait ;
C'est des mystères pleins d'aperçus, c'est du rêve
Qui n'a jamais eu de naissance et ne s'achève
Pas, et ne se meut pas dans l'essence d'ici ;
C'est une espèce d'autre vie en raccourci,¹⁸⁴

Ce n'est pas le seul qui consomme cette boisson orphique : Guy de Maupassant devant un verre est vu finir l'un de ses contes, et l'absinthe appelée « une purée » s'avère être la muse d'Alfred de Musset (1810-1857). Les frères Goncourt qualifient cette boisson de « haschisch liquide »¹⁸⁵ qui permet de fuir la réalité. Quant à Alphonse Daudet, il la consomme mais sans tomber dans la dépendance.

La personnification de l'absinthe, qu'elle soit écrite ou dessinée, est toujours une femme, habillée de vert. Dans les tableaux, elle est souvent représentée comme une séductrice rousse et aux courbes généreuses. On pourrait rapprocher cette fée de la mythologie moyenâgeuse de Mélusine. Sa position est fréquemment suggestive, poussant à penser qu'elle fait promesse au buveur. Cette tentatrice hante le poète ou l'artiste comme un amour passionnel, et tout comme Verlaine, il la vénère et la maudit. Le tableau *La Muse verte* (1895) d'Albert Maignan (J, XXXII) représente un poète qui succombe sous les tortures de la fée verte : cette dernière étant dépeinte comme une illusion démoniaque torturant le buveur. Le peintre Viktor Oliva, qui vécut à Montmartre, rendit son nom célèbre avec la peinture *Le Buveur d'absinthe* (1889) (K, XXXII) qui représente un homme affalé à une table, devant un verre d'absinthe et qui regarde en face de lui le spectre vert d'une femme nue. Suite au succès de ce tableau une absinthe à son nom fut commercialisée. Tandis que d'autres peintres n'insèrent pas la muse personnifiée mais le verre d'absinthe, tous ont, cependant, la particularité d'entremêler la solitude au regard maladif du buveur.

Les peintres, quant à eux, bénéficient de cet alcool de deux manières : ils peignent sous l'influence de cette sorcière envoûtante et représentent les personnes qui la boivent. Ce n'est pas un secret au grand public que les artistes abusent de l'absinthe pour stimuler leur imagination. Oscar Wilde écrit en rapport à la consommation d'absinthe, dans le passage ci-dessous, que la réalité se dégrade au fil des verres bus et

¹⁸⁴ Verlaine, *Jadis et naguère*, Rombaldi, 1936, p. 141, v. 110- 117.

¹⁸⁵ Edmond et Jules de Goncourt, *Sœur Philomène*, Librairie nouvelle, 1861, p. 224.

que la finalité est la chose la plus horrible du monde. Il ne s'arrêtera pas cependant de consommer cette boisson lors de son passage en France.

Après le premier verre vous voyez les choses comme vous souhaitez qu'elles soient. Après le deuxième, vous voyez les choses comme elles ne le sont pas. Enfin, vous voyez les choses telles qu'elles sont réellement, et c'est la chose la plus horrible dans le monde. Je veux dire dissocié. Prenez un chapeau haut de forme. Vous pensez que vous le voyez comme il est vraiment. Mais vous ne le faites pas parce que vous l'associez à d'autres choses et d'autres idées. Si vous n'aviez jamais entendu parler d'un avant, et soudainement vu un, soit vous seriez effrayés, soit vous riez. C'est l'effet absinthe, et c'est pourquoi il pousse l'homme à la folie. Durant trois nuits j'ai bu de l'absinthe, et je pensais que j'étais singulièrement lucide et sain d'esprit. Le serveur est venu et a commencé à arroser la sciure de bois. Les fleurs les plus merveilleuses, tulipes, lys et des roses, ont surgi, et faits un jardin dans le café. « Vous ne les voyez pas? » Je lui ai dit. « Mais non, monsieur, il n'y a rien. »¹⁸⁶

4. *Les dégâts liés à l'alcool*

Dans sa recherche médicale, Jules-Michel-Ferdinand Moreau fait, en 1863, état des lieux des alcooliques de son époque : il écrit qu' « il est rare de trouver des absinthismes. [...] un buveur de profession boira, dans sa journée, sept ou huit verres d'absinthe et même plus, mais il absorbera en même temps du vin blanc et rouge, du cognac, du rhum, etc. »¹⁸⁷. La folie de l'absinthe ne s'arrête donc pas à un verre ou plusieurs, certains hommes poussent le vice, peut-être par envie de prouver leur virilité ou seulement par plaisir, en diluant leur absinthe avec du vin blanc, ce qui donnait « l'absinthe de minuit ». D'autres, concoctent des alcools plus forts : Toulouse-Lautrec diluait son absinthe avec du cognac et surnomme son cocktail explosif « tremblement de terre »¹⁸⁸ (on ignore s'il y ajoutait de l'eau). Dans la bande dessinée *Le Rire*, Henri Avelot caricature en 1904 les artistes avant-gardistes et au comportement bohémien qui consomment l'absinthe en grande quantité. Le journal intitule la page « Heureuse influence de l'alcoolisme dans les arts » (L, XXXIII) et utilise des pastiches des œuvres d'artistes pour s'en moquer. Mais la triste réalité est que l'absinthe rend fou : Van Gogh en est la preuve, étant interné à l'hôpital du fait de ses nombreuses crises causées par l'alcool et spécialement l'absinthe qu'il tolérait mal. C'est sous l'emprise de cet alcool vert qu'il se sectionne le lobe d'oreille, le 23 décembre 1888. Sa fascination pour cet

¹⁸⁶ After the first glass of absinthe you see things as you wish they were. After the second you see them as they are not. Finally you see things as they really are, and that is the most horrible thing in the world. I mean disassociated. Take a top hat. You think you see it as it really is. But you don't because you associate it with other things and ideas. If you had never heard of one before, and suddenly saw it alone, you'd be frightened, or you'd laugh. That is the effect absinthe has, and that is why it drives men mad. Three nights I sat up all night drinking absinthe, and thinking that I was singularly clear-headed and sane. The waiter came in and began watering the sawdust. The most wonderful flowers, tulips, lilies and roses, sprang up, and made a garden in the cafe. "Don't you see them?" I said to him. "Mais non, monsieur, il n'y a rien.". Oscar Wilde, *The Wit and Humor of Oscar Wilde*, Courier Dover, Etats-Unis, 2012, p. 166.

¹⁸⁷ Jules-Michel Ferdinand Moreau, *De la liqueur d'Absinthe et de ses effets*, Savy, 1863, p. 8.

¹⁸⁸ Benoît Noël, *Nouvelles Confidences sur l'absinthe*, Cabedita, 2003, p. 36.

alcool est telle qu'il y consacre une nature morte intitulée *L'Absinthe* (1887) qui représente un verre à pied d'absinthe sur une table de bar (M, XXXIV). Dans d'autres tableaux, Van Gogh représente des individus buvant de l'absinthe, mais c'est surtout la nature morte qui traduit profondément la relation particulière avec l'alcool vert que Toulouse-Lautrec lui avait fait connaître.

En plus de consommer « la bleue », des artistes tels que Manet, Degas, Van Gogh, Toulouse-Lautrec et Picasso peignent le fléau de l'alcoolisme dans la vie parisienne. Un nouveau visage du buveur d'absinthe apparaît par le biais de la peinture : le buveur solitaire, mélancolique, en terrasse ou en salle. Le café et autres endroits distribuant de l'alcool ne sont plus seulement des lieux d'échange entre individus ou de rassemblement de la collectivité mais aussi un endroit pour accéder journalièrement à une jouissance solitaire et immédiate. Degas arrive à transmettre au spectateur le sentiment de voler l'intimité des buveurs d'absinthe et d'alcool dans sa toile *Dans un café* (appelée aussi *L'Absinthe* et reproduite ci-dessous – Figure 15). Ce n'est pas des inconnus qu'il peint mais deux amis qui tiennent le rôle¹⁸⁹ : l'actrice Ellen Andrée et le graveur Marcellin Desboutin, deux figures de la bohème montmartroise.



Figure 15.
Edgar Degas, *Dans un café*, dit aussi *L'Absinthe* (1876)
Musée d'Orsay, Paris. Huile sur toile : 92 × 68 cm

Une extrême solitude règne sur cette toile, bien qu'il y ait deux individus assis côte à côte sur une banquette de café. Une fille de joie, au visage pâle et épaule tombante, a un air morne, son regard triste et absent. L'homme, quant à lui, porte des vêtements usés, fume la pipe et ne semble pas remarquer sa voisine, son regard étant détourné. Le

¹⁸⁹ Degas devra préciser publiquement qu'ils ne sont pas alcooliques.

peintre associe la proximité physique des buveurs et l'expression fugitive de leurs regards, le tout devant une boisson verte troublée. En utilisant un cadrage décentré de la toile, inspiré des estampes japonaises, Degas fixe le néant et la solitude créés par l'abus de l'absinthe dans la ville la plus joyeuse et animée du XIX^e siècle. Cette toile fera scandale à Londres et lors de sa première exposition en 1876, le public trouva le réalisme outrant.

Ce fut un même rejet quelques années auparavant, lors du Salon de 1859, avec la toile grandeur nature de Manet, intitulée *Le Buveur d'absinthe* (reproduite page suivante – Figure 16), qui représente un véritable ivrogne assis sur un muret, enveloppé dans une cape brune, avec son verre d'absinthe et la bouteille vide à ses pieds dans un décor pratiquement désert. La peinture de plein pied n'était pas de Manet, intitulée *Le format pour représenter un être marginal*, d'où son refus. Le sujet est actuel, provoquant et « sale » ; c'est ce que le maître de Manet, Thomas Couture (aussi membre du jury), lui fait comprendre dans sa déclaration : « Mon ami, il n'y a qu'un seul buveur d'absinthe, c'est le peintre qui a produit cette insanité »¹⁹⁰. Tout comme Degas, Manet a pour objectif de représenter la réalité, et ici la ruine physique et morale écondeuite par l'absinthe.



Figure 16.

Edouard Manet, *Le Buveur d'absinthe* (1859)
Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhague. Huile sur toile : 180,5 × 105,6 cm

¹⁹⁰ Adolphe Tabarant, *Manet : histoire catalographique*, Montaigne, 1931, p. 50.

La liqueur figure aussi dans les premières œuvres de Picasso, aussi appelée sa « période bleue »¹⁹¹ due à la monochromie bleue des tableaux qu'il peint. Cette série de tableaux dominés par la couleur froide est marquée par les thèmes de la tristesse, de la dépression, de la pauvreté et de la mort. La solitude et la distorsion des individus sont phares dans les tableaux de Picasso : c'est le cas avec *La Buveuse d'absinthe* (1901), *Buveuse assoupie* (1902) et le portrait de son ami Angel Fernández de Soto, connu sous le titre *Le Buveur d'absinthe* (1903). Ce sont des tableaux représentant chacun un toxicomane attablé dans un café songeant ou étant absent devant un verre de la liqueur verte (N, XXXIV-XXXV). Ces tableaux sont hantés par la solitude, écho au recueil *Les Fleurs du mal*, sa source d'inspiration. Le côté glamour de la boisson disparaît tout aussitôt lorsqu'on voit les tableaux, les visages sont marqués et les corps repliés sur eux-mêmes. L'influence de l'absinthe et de l'ivresse seront présentes lors des premières œuvres cubistes et sculptures de Picasso ; l'artiste utilise une méthode de collage et s'inspire de l'affiche publicitaire produite par Charles Maire pour créer son œuvre *Bouteille de Pernod et verre* (1912) (O, XXXVI). Il bouleversera la notion de sculpture avec *Verre d'absinthe*¹⁹² (1914) (P, XXXVI), qui montre à la fois l'intérieur et l'extérieur du verre sans essayer de représenter la réalité ou la logique.

5. *La France : un pays alcoolique ?*

Le pic de consommation va au point où l'heure de l'apéritif, de 17 à 19 heures, est rebaptisée « l'heure verte » ou « l'heure exquise ». La consommation annuelle d'absinthe en France passe d'environ 7 000 hectolitres en 1873 à 238 000 hectolitres en 1900, soit un litre à l'année par personne âgée de plus de quinze ans (Q, XXXVII). « A la fin du XIX^e siècle, il n'y avait pas moins de 65 distilleries dans la région parisienne, 52 à Bordeaux, 45 à Marseille, 18 à Lyon et 12 à Dijon »¹⁹³. Il existait ainsi près d'un millier de marques d'absinthe différentes. Le succès de l'absinthe est symbole de l'alcoolisme ravageur. Le gouvernement signe donc un décret le 7 janvier 1915 (R, XXXVII) afin d'interdire l'absinthe pour raison médicale car elle provoque de l'accoutumance, de la folie, des crises d'épilepsie et a des effets abortifs ; celle-ci sera graduellement remplacée par une boisson à base d'anis : le pastis.

¹⁹¹ Cette période débute en 1901 et dure 3 ans. Elle est suivie de deux autres périodes avant le cubisme (1910 à 1919).

¹⁹² Le verre appartient à une série de six bronzes, réalisés à partir d'un unique modelage de cire. Les peintures ou les matières dont ils sont revêtus sont l'unique variation.

¹⁹³ Marie-Claude Delahaye, *L'Absinthe : son histoire*, Musée de l'Absinthe, Auvers-sur-Oise, 2001, p. 68.

Bien que l'alcool ait toujours existé, le problème de l'abus provient de la démocratisation des alcools forts. Les chiffres officiels (car la production illégale ou artisanale n'est pas recensé) en témoignent d'eux-mêmes :

En 1860, il y a à Paris 180 cafés et 25 000 débits de boissons ; les ventes d'alcool passent de 1,5 l/habitant en 1850 à 2,5 l/hab. en 1871¹⁹⁴.

En 1873, la consommation de 1 à 2 litres par habitant existe dans les deux tiers de la France ; en 1885 elle atteint 3 à 4 litres¹⁹⁵.

La loi du 17 juillet 1880 instaure la liberté de commerce des débits de boisson. Dans les 20 années suivantes, la consommation d'alcool pur par adulte grimpe de 23 à 33 litres par an. On en vient à compter un bistrot pour 29 hommes adultes et un million de « *bouilleurs de cru* »¹⁹⁶ (paysans habilités à distiller l'alcool à partir des fruits provenant de sa récolte). Certains appelés « *apaches* »¹⁹⁷ sont capables de boire leur paie en une soirée, d'autres « comme les souffleurs de verre, dépassent allègrement les dix litres par jours »¹⁹⁸. L'alcoolisme – concept décrit par Magnus Huss en 1848 – ou l'ivrognerie¹⁹⁹ traduit une misère matérielle et culturelle que l'on peut lire dans *L'Assommoir*²⁰⁰. Bien que Zola ait eu pour but de décrire les mœurs du peuple, la description de l'alcoolisme figure, sans pour autant être médicale. Mais il faut noter que les investigations de l'auteur se sont basées sur des études expérimentales et cliniques sur les effets de l'alcool, comme la recherche de Valentin Magnan²⁰¹. Zola l'exprime d'ailleurs dans l'extrait suivant : c'est son devoir d'auteur naturaliste qui le pousse à donner la description véridique de l'alcoolisme. Il invite le lecteur, non spécialiste en la matière, à poser un regard sur ce qu'il décrit et à enrichir ses connaissances sans jouer sur l'affectif.

Nous enseignons l'amère science de la vie, nous donnons la hautaine leçon du réel [...]. Nous ne sommes que des savants, des analystes, des anatomistes, je le dis une fois encore, et nos œuvres ont la certitude, la solidité et les applications pratiques des ouvrages de la science²⁰².

Le lecteur constate que plusieurs protagonistes du monde ouvrier²⁰³ s'enivrent à la goutte, et non pas seulement au vin rouge, afin d'oublier la pauvreté quotidienne, le vice

¹⁹⁴ Maurice Allem, *La Vie quotidienne sous le second Empire*, Hachette, 1948.

¹⁹⁵ Valentin Magnan, *Recherches sur les centres nerveux. Pathologie et physiologie pathologique*, Masson, 1876.

¹⁹⁶ Jean-Claude Chesnais, *Histoire de la violence*, Robert Laffont, 1981.

¹⁹⁷ Mauvais garçons qui ont goût pour la flânerie, le tabac, les filles, les vêtements et l'alcool.

¹⁹⁸ Michel Musolino, *150 idées reçues sur la France*, Edi8, 2012, p. 143.

¹⁹⁹ Ivresse d'habitude.

²⁰⁰ Qui paraît dans le journal *Le Bien public* en 1876 et qui est publié sous forme de livre en 1877.

²⁰¹ Recherche intitulée : *De l'alcoolisme, des diverses formes de délire alcoolique et de leur traitement* (1874).

²⁰² Zola, *Face aux romantiques*, Complexe, 1989, p. 169.

et la saleté. Cet alcool vendu à bas prix est la distillation des mélasses et du jus de betterave. Dans le roman *L'Assommoir*, l'alcoolisme est conçu comme un virus qui passe d'une personne à une autre et qui entraîne trois étapes : la fièvre, l'hallucination et la mort. « Le double succès littéraire et scénique de *L'Assommoir* va faire naître et développer l'image stéréotypée de "l'alcool qui rend fou" et de la dégénérescence alcoolique »²⁰⁴. L'alcool est un poison qui détruit, voire même un démon.

- Réveil des intellectuels

La science, la littérature et l'idéologie se rallient contre le fléau social de l'alcool. L'idéologie est représentée par le philosophe et député libéral Jules Simon. Dans ses ouvrages publiés, il dénonce les dérives du travail des enfants ainsi que les dégâts de l'alcool au sein de la famille. Le problème de l'alcool et ses dégâts sont montrés du doigt par Simon, dans *L'Ouvrière* (œuvre parue en 1861) : « le travail fortifie ; c'est la débauche qui tue : c'est elle qui fait les invalides, qui peuple les rues de mendians et les hôpitaux d'incurables »²⁰⁵. Sa pensée se fructifie et suite à ses recherches, il expose, dans le passage cité ci-dessous, le problème de l'alcoolisme lié à la perte matérielle et à une contagion héréditaire n'ayant aucune cure :

Or, le cabaret c'est d'abord la ruine matérielle, c'est ensuite la maladie pour le père, et quelle maladie ! Non pas un de ces maux d'aventure, dont le malade souffre seul ; non, non, cette maladie-là entre dans le sang, elle le corrompt ; elle passe comme une malédiction du père au fils. Des centaines de pauvres enfants ne reçoivent qu'un sang vicié dans leurs veines. Même l'aisance, même les soins assidus, ne les rendraient ni vivaces ni robustes²⁰⁶.

Au XIX^e siècle l'alcoolémie et ses maux ont pour source différents prétextes : c'est soit l'hérédité (pensée de Magnan et Simon), soit le déterminisme social (raisonnement de Zola). Cependant aucun homme de science, de lettre ou de politique ne le lie à l'hygiène ; ce n'est qu'un peu plus tard que Pasteur montrera le rôle des bactéries, car au siècle précédent les méfaits de l'alcool étaient inconnus. Cette idée est soutenue par la réalité que : plus on remonte dans le temps, plus les sources d'informations sur les dangers du « boire » sont rares.

Le vin et l'eau-de-vie sont de parfaits exemples de l'ambivalence sur la notion de l'alcool : ils sont tantôt des boissons saines, tantôt des breuvages nuisibles. Il est démontré que « le terme "alcool" et tout le lexique qui s'en découle ne se sont constitués qu'au XIX^e siècle, en liaison avec la perception et la définition chimique de

²⁰³ C'est le cas de Gervaise, Goujet ou Coupeau.

²⁰⁴ Didier Nourrisson, *op. cit.*, p. 213.

²⁰⁵ Jules Simon, *L'Ouvrière*, Hachette et Cie, 1871, p. 135.

²⁰⁶ Jules Simon, *L'Ouvrier de huit ans*, Librairie internationale, 1867, p. 155.

l'éthanol au XIX^e siècle d'une part, et d'autre part avec l'histoire des progrès de la médecine et l'invention de la psychiatrie d'autre part »²⁰⁷.

Les chercheurs pourraient croire que l'alcoolisme, n'étant ni décrit ni peint, n'était pas un fléau avant la seconde moitié du XIX^e siècle, mais ceci est dû au manque de financement dans ce domaine. D'ailleurs le sociologue Emile Durkheim (1858-1917), célèbre pour son étude sur le suicide, ne prend pas en compte l'alcoolisme dans sa recherche. Le mot « alcoolisme » fut inventé en 1849 par le médecin suédois Magnus Huss et c'est Gabriel Tarde (1843-1904) qui fera paraître en psychologie sociale les premières recherches liées à ce domaine. Bien que le XIX^e siècle soit la période d'un grand développement scientifique, dans un certain domaine de la psychiatrie, les maladies liées à l'alcool ne sont détectées que lors de la seconde partie du siècle. La sociologie regroupant les problèmes liés au chômage, à l'inégalité entre les sexes et aux rapports entre classes, le problème de l'alcoolisme, lui, est délaissé aux sciences médicales. C'est pour cette raison que les problèmes liés à l'alcool sont si tardifs à être exposés au grand jour. Cette situation est illustrée dans la recherche du docteur Victorin Laval qui prouve un retard de la France sur ce sujet par sa recherche lié au mode de vie : « En France, le délire alcoolique, qui, jusqu'en 1834, se voyait exceptionnellement, [...] est beaucoup moins rare de nos jours, et sa fréquence a suivi l'augmentation de la consommation annuelle de l'eau-de-vie »²⁰⁸.

- Ligue antialcoolique

C'est par le mouvement hygiéniste que se crée une conscience autour des méfaits de l'alcool et que se forme la ligue antialcoolique ; ce groupe, qui réunit les syndicats, les curés et médecins, s'appuie sur une philosophie du « bonheur pour tous » – prôné par le siècle des Lumières – grâce à un corps sain, un esprit à l'avenant et une cité propre. Déjà au tout début du XIX^e siècle le mouvement recense la manie et le délire alcoolique, qui seront traités dans des hôpitaux et qui feront l'objet de recherches publiées dans des livres ou parutions scientifiques. Le problème de l'alcoolisme devient un fléau social majeur, à l'instar de la tuberculose et de la syphilis. Déjà en 1800 c'est ce que constate l'économiste Jean-Baptiste Say (1767-1832), lorsqu'il écrit à propos du manouvrier « qui boit en quelques heures ses profits de la semaine, qui rentre chez lui pris de vin,

²⁰⁷ Institut national de la santé et de la recherche médicale, *Alcool : dommages sociaux, abus et dépendance. Synthèse et recommandation*, Chapitre 3 : Dimensions historiques, culturelles et sociales du « boire », Inserm, 2003, p. 55.

²⁰⁸ Victorin Laval, *Essai critique sur le delirium tremens*, A. Delahaye, 1872, p. 39.

bat sa femme, corrompt par son exemple ses enfants qui pourraient devenir l'appui de sa vieillesse, et qui enfin ruine sa santé et meurt à l'hôpital »²⁰⁹. A partir de 1875, l'alcoolisme devient un enjeu politique du fait des scènes d'ivrogneries conduisant à des actes morbides observés durant 1870 et lors la Commune de Paris. Car si l'alcool est souvent symbole de vie, de gaieté, il est tout aussi symbole de mort et de dépravation comme l'indique le passage suivant, décrivant des scènes lors du siège de Paris en 1870 :

On assure qu'un drapeau rouge a été hissé aux fenêtres du palais ; ce qu'il y a de certain, c'est que l'on a vu un groupe de femmes déguenillées, éhontées, ivres, se promener dans certaines rues, agitant au bout d'un bâton une loque de cette couleur !... On les huait sur leur passage [...].

Dans les salles ouvertes des autres corps du bâtiment, les gardes nationaux partisans de la Commune, bêtes fâvées déchaînées, volaient, souillaient, pillaien et buvaient les vins volés dans les caves, dont ils avaient brisé les portes [...].

Dans la salle du trône, des citoyens communards achèvent un repas arrosé de libations copieuses.²¹⁰

La prise de conscience après ces évènements est majeure dans la société : une répression de l'ivresse publique se fait avec la loi du 13 février 1873. Mais la contradiction est totale : la consommation de vin est favorisée par les politiques agricoles en 1880, bien que les hygiénistes demandent des mesures législatives, dont l'augmentation des droits perçus sur l'alcool, afin d'apporter rapidement un effet sur la population exposé aux dangers de l'alcool. En effet durant la période de la Révolution industrielle, la consommation a été favorisée par le fait que la France soit un des grands pays producteurs d'alcool à bas prix. En plus de l'aspect financier, des campagnes sont organisées pour sensibiliser la population aux dangers engendrés par l'abus des boissons alcoolisées. Les adultes sont la cible de ces campagnes mais il s'avère que les discours et publications ne sont pas efficaces car la loi du 17 juillet 1880, autorisant la liberté du commerce des débits de boisson, aggrave l'alcoolisme. En 1895 le ministre de l'Instruction publique, Raymond Poincaré, tourne ses efforts vers les futurs adultes de la nation ; dans le but de sensibiliser les enfants aux dangers de l'alcool, il impose dans les écoles primaires et secondaires un programme antialcoolique. Les valeurs de la société sont inculquées aux futurs adultes et citoyens du pays. Il faut savoir qu'à cette époque les enfants n'avaient pas de cantine et qu'ils apportaient pour leur collation, « selon les régions, une petite bouteille de vin et d'eau, une topette de cidre, voire une mélange de

²⁰⁹ Jean-Baptiste Say, *Olbie, ou, essai sur les moyens de réformer les mœurs d'une nation*, Deterville, 1800, p. 5.

²¹⁰ Jacques-Henry Paradis, *Journal du siège de Paris. Septembre 1870-janvier 1871*, Tallandier, 2008, p. 194-5.

calvados, de rhume ou de cognac et de café»²¹¹. Vers la fin du XIX^e siècle les successeurs de Poincaré poursuivirent « la croisade en encourageant la distribution, dans les écoles, de bons points, cahiers et buvards couverts de tracts antialcoolique », cette propagande auprès des élèves allant jusqu’au manuel de lecture courante.

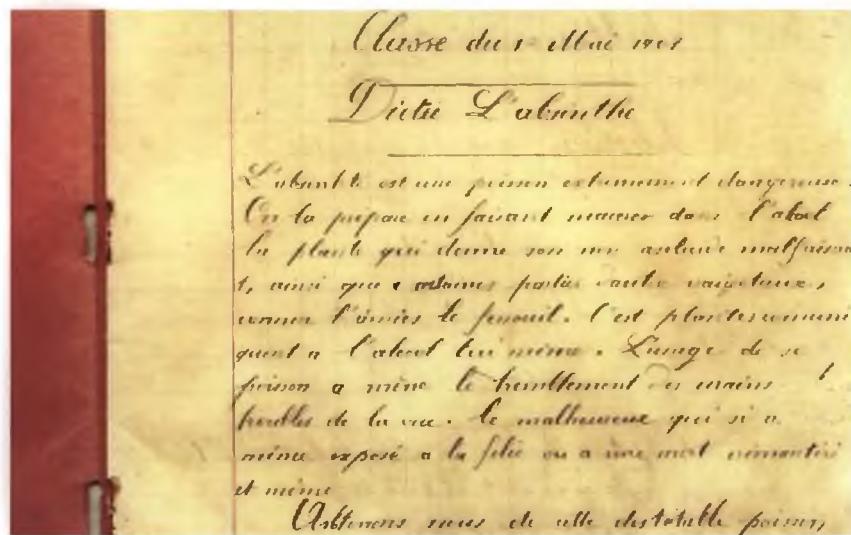


Figure 17.

Endoctrinement anti-absinthe dans les écoles – un cahier de dictée de 1907 avec un passage (à l’orthographe amusante) sur les dangers de l’absinthe : « L’absinthe (sic.) est une poison (sic.) extrêmement dangereuse. »

Dans les Ecoles Normales, des médecins-psychiatres dispensent des conférences afin d’instruire les futurs instituteurs qui eux-mêmes referont la leçon à leurs écoliers (Figure 17).

La bataille pour la prohibition de l’absinthe bat son plein en 1906 ; la ligue nationale contre l’alcoolisme lance une pétition contre l’absinthe, avec pour mot d’ordre : « Supprimons l’absinthe ! » En 1907, un texte fut envoyé à tous les corps d’élites françaises²¹² afin d’expliquer cette action. Le texte commençait de cette manière :

Attendu que l’absinthe rend fou et criminel, qu’elle provoque l’épilepsie et la tuberculose et qu’elle tue chaque année des milliers de Français ;
 Attendu qu’elle fait de l’homme une bête féroce, de la femme une martyre, de l’enfant un dégénéré, qu’elle désorganise et ruine la famille, et menace ainsi l’avenir du pays,
 Attendu que des mesures de défenses spéciales s’imposent impérieusement à la France, qui boit à elle seule plus d’absinthe que le reste du monde [...]»²¹³.

Cette pétition sera accompagnée d’une vive propagande et recueillera 300 000 signatures. Bien entendu, cette campagne est soutenue par le lobby viticole (1 200

²¹¹ Didier Nourrisson « L’enseignement antialcoolique » dans Institut européen d’histoire de l’alimentation, *Food & history*, vol. 2, n°1, Brepols, Belgique, 2004, p. 231.

²¹² Aux Conseils généraux et municipaux, aux membres de l’Académie de Médecine, de l’Académie Française, de l’Armée, de la Magistrature et de l’Université.

²¹³ Marie-Claude Delahaye, *L’absinthe, son histoire*, Musée de l’absinthe, Auvers-sur-Oise, 2001, p. 256

syndicats) qui voit en elle la fin potentielle de son rival sur le marché français. Il faut nous rappeler que la France est un pays vignoble et que le vin, bien du patrimoine, est considéré comme sain et naturel. Au contraire, l'absinthe est produite en utilisant un alcool industriel et le produit fini contient le taux d'alcool le plus élevé de toutes les boissons de l'époque. C'est le début officiel de la guerre du vin et de l'absinthe : « Le journal *Le Matin* organisa le 14 juin 1907 un meeting monstre au Trocadéro avec comme ordre du jour “Tous pour le vin contre l'absinthe” »²¹⁴. La route vers l'abolition de l'absinthe est ainsi ouverte et un projet de loi visant à interdire cette boisson est déposé. Suite à une enquête qui conclue que seules les absinthes frelatées sont dangereuses et qu'il faut lutter contre la fraude, la Commission rejette le projet de loi. Cette enquête ne parle pas des pertes fiscales que le Trésor aurait subi si une telle loi était approuvée : « C'est donc 50 à 60 millions de recettes perdues pour l'Etat et qu'il faudrait lui rendre nécessairement sous la forme de nouveaux impôts »²¹⁵. En 1908, un clair rapport financier et moral est rendu au Sénat, mettant au premier plan les finances du pays et au second la santé des habitants :

La proscription de l'absinthe aurait donc pour effet immédiat un déficit de 45 millions de francs-or dans les revenus du Trésor public. Assurément le geste serait beau qui sacrifierait purement et simplement ces 45 millions sur l'autel de l'hygiène publique. Mais il resterait toujours à savoir si le but poursuivi serait atteint et si l'absinthe frauduleuse, désormais maîtresse du marché clandestin, ne décuplerait pas ses ravages.²¹⁶

Suite à ces recherches, toutes les propositions de lois concernant la suppression de l'absinthe sont rejetées par le Sénat. Afin de donner satisfaction à la ligue antialcoolique, seule l'interdiction des liqueurs renfermant de la thuyone²¹⁷ est adoptée.

6. *Un changement radical*

L'interdiction définitive de l'absinthe intervient au lendemain de la déclaration de guerre de 1914. « La lutte antialcoolique est devenue un *leitmotiv* du discours médical de guerre, qui aboutit à un certain nombre de prescriptions, telles la prohibition de l'absinthe en mars 1915 et l'interdiction de l'usage des boissons distillées dans la zone

²¹⁴ Marie-Claude Delahaye, « Grandeur et décadence de la fée verte » dans : *Histoire, économie et société*, 1988, 7^e année, n°4, p. 486.

²¹⁵ Marie-Claude Delahaye, *L'absinthe, son histoire*, Musée de l'absinthe, Auvers-sur-Oise, 2001, p. 180.

²¹⁶ Assemblée nationale (1871-1942) Sénat, *Documents parlementaires : annexes aux procés-verbaux des séances ; projets et propositions de loi-exposés des motifs et rapports*, Imprimerie des Journaux officiel, 1908, p. 509.

²¹⁷ Principe actif de l'essence d'absinthe. C'est la molécule qui rend en partie fou et donne des hallucinations.

des armées et dans le camp retranché de Paris »²¹⁸. En effet l'absinthe est interdite de vente aux civils et militaires au risque de voir l'établissement vendeur immédiatement fermé. Afin que le décret soit valable pendant et après la guerre, un projet de loi fut déposé et « le 16 mars 1915, la proposition de loi relative à l'interdiction de la fabrication, de la vente en gros et au détail ainsi que la circulation de l'absinthe et des liqueurs similaires, fut enfin acceptée à l'unanimité »²¹⁹. C'est la disparition de la fée verte qui arrive, aux yeux de la ligue, au bon moment : il se rappeler que l'absinthe était apparue avec le retour des colons d'Algérie qui sous le contrôle de cette boisson avaient pillé et tué. Donc, de 1914-1918, l'augmentation de la boisson logiquement bat son plein : les soldats boivent pour lutter contre le stress, vaincre la peur, se réchauffer, s'abrutir, oublier et passer le temps dans les tranchées, mais avec la différence que la boisson bue est le pinard français et non pas des liqueurs anisées extraites de l'absinthe qui sont aussi interdites à la production et à la consommation. Ces derniers fument aussi cigarette sur cigarette : des brunes sont distribuées gratuitement durant la Première Guerre et des blondes durant la Seconde. La cigarette est censée aussi repousser le stress de cette période mais après la guerre elle sera commune à la société. Tout comme l'absinthe, le tabac passera par plusieurs étapes pour finir en tant que fléau du XX^e siècle.

Il faudra attendre le 8 mars 1920 pour l'autorisation de fabriquer des liqueurs anisées limitées à 30 degrés de taux d'alcool. Des liqueurs similaires à l'absinthe apparaissent : c'est le cas de l'anis qui se trouble quand additionné à l'eau.

L'absinthe est-elle l'emblème ou le démon de la deuxième moitié du XIX^e siècle ? Quoi que soit cette réponse, la période appelée Belle Epoque est phase d'insouciance marquée du progrès technique et des sciences ; le XIX^e siècle est associé à la couleur verte de la fée tandis que le début du XX^e débute avec le sang rouge des soldats versé pendant la guerre...

²¹⁸ Christophe Prochasson, Anne Rasmussen, *Vrai et faux dans la Grande guerre*, La Découverte, 2010, p. 195.

²¹⁹ Marie-Claude Delahaye, « Grandeur et décadence de la fée verte » dans : *Histoire, économie et société*, 1988, 7^e année, n°4, p. 487.

Conclusion

*Le monde a plus changé entre 1880 et 1914
que depuis les romains.*

Déclaration de Charles Péguy en
1914

1. Des changements radicaux du XIX^e siècle

Le XIX^e siècle s'achève avec une période appelée « La Belle Epoque », où le progrès et son concept sont fêtés. Selon Jacques Marseille, ce terme apparaît lors des Années Folles²²⁰, vers 1919, non pas dans la littérature ni dans l'art mais par la conscience de l'opinion publique. Les Français, aveuglés par l'atrocité de la guerre des tranchées, sont nostalgiques de la phase de croissance industrielle et de modernisation soutenue par l'Etat et mise en place en grande partie pendant l'époque haussmannienne. Cependant il ne faut pas oublier que durant la période d'environ 1850 à 1914 Napoléon III régna de façon totalitaire – de 1852 jusqu'en 1870 – et la III^e République fut instaurée avec de difficiles débuts. Mais cette période est la plus innovante de l'histoire de la France, comme le démontre la citation suivante, qui met l'accent sur la Belle Epoque, mais qui inclue tout le XIX^e siècle. Grâce aux révolutions technologique, industrielle, culturelle et économique, la France est en pleine prospérité comparée aux autres pays :

L'expression « Belle Epoque », forgée après coup, au lendemain d'une Première Guerre mondiale qui avait signé de bien triste manière l'avènement du XX^e siècle, évoque ces « belles » années où l'Europe jouissait d'une suprématie indiscutée. L'« époque » où la monnaie était stable, la livre sterling royale, le franc or, la croissance vigoureuse, l'espace économique mondial homogène, le Japon et les Etats-Unis en devenir et la rente joyeuse. Le temps qui couronne « la fin d'un siècle de prodigieux essor scientifique et économique », le « seuil » d'une ère dont les savants et les philosophes prophétisent la grandeur et dont les réalités dépasseront sans doute les rêves de nos imaginations, annoncent avec un solide optimisme les « Actes préparatoires » à l'Exposition universelle de 1900²²¹.[je souligne]

On a étudié, ici, Paris au XIX^e siècle car je crois fermement que c'est une capitale d'hier et d'aujourd'hui. Toute cette période, plus particulièrement la seconde moitié, représente une *période charnière* dans l'histoire de l'architecture et de l'assainissement urbain de la capitale. L'histoire de l'urbanisme français est évoquée souvent avec Haussmann bien qu'il continue les travaux de ses prédécesseurs. Il fait construire de grands axes traversant la ville, il impose des règles d'urbanisme (par exemple la taille des immeubles) et édifie des équipements publics ainsi que des monuments –

²²⁰ La période des Années Folles couvre l'après-guerre, plus exactement de 1920 à 1929.

²²¹ Jacques Marseille, Régis Benichis, *Les Echos 1900-2000 : un siècle d'économie*, Les Echos, 1999.

aujourd’hui emblématiques du paysage parisien. Le développement a permis l’apogée du commerce et la renommée de Paris. Depuis le XIX^e siècle, le prestige de Paris est non seulement culturel mais symbolique : c’est la capitale de la mode et le lieu où se regroupent les artistes.

Le XIX^e siècle peut être qualifié de progressiste dans ses aspects scientifiques et techniques. En une vingtaine d’années, la France passe de l’âge du fer, du charbon et de la vapeur à celui de l’acier, du pétrole et de l’électricité. Tout va plus vite durant cette époque : ce sont aussi bien les transports, que les moyens de communication. Au cours du XIX^e siècle, certaines inventions sont créées ou améliorées, c’est le cas des trains (et les grandes lignes), des paquebots, de l’aéronautique, de l’automobile (avec le moteur à pétrole), du téléphone et du cinéma (qui projette l’actualité filmée ainsi que des films de divertissements). Ce n’est pas seulement un développement matériel qui est engendré, tous ces changements débouchent sur le progrès humain, ce qui permet aux Français de bénéficier d’innovations fondamentales comme par exemple l’eau courante, le gaz et l’électricité dans les habitations (progrès considéré transverse car il regroupe avec harmonie plusieurs secteurs). Ces progrès additionnés à l’avancement du mouvement hygiéniste de la médecine (qui engendre la chimie fine, réforme les vaccins et médicaments) permettent un confort de vie dans beaucoup de demeures et dans les rues. En effet il n’y a plus besoin de chercher de l’eau à la fontaine ou d’allumer un feu afin de se chauffer ; l’homme devient plus sain et moins malade. Ce n’est pas seulement le domaine scientifique qui progresse, c’est aussi le politique et l’intellectuel. Grâce au combat de certains, comme Hugo, pour faire reconnaître la misère, et le pouvoir des médias, par exemple l’affaire Dreyfus, la justice se fait plus douce pour les Français et l’autorité essaie de résoudre le problème de la pauvreté.

Lors cette période, Paris subit une importante éclosion du progrès dans les domaines économique, politique, commercial et intellectuel. Autour du monde, on parle de Paris comme la ville lumière, la ville des élites, le centre de la culture et de l’art. Le domaine bancaire est à la tête de cette transformation : entre 1851 et 1870, la Banque de France absorbe les banques départementales et triple la circulation fiduciaire. Ce nouveau système permet la création des actions des sociétés industrielles et commerciales. De par cette économie moderne, le marché financier et la Bourse de Paris deviennent le centre des placements boursier mondiaux car « un double mouvement se dessine : d’une part, affluence de capitaux étrangers venus s’investir en France ; d’autre part, accroissement sensible d’emprunts émis par des pays étrangers et

souscrits par des Français toujours amateurs de titres de rente »²²². Grâce à l'apparition des capitaux nécessaires, les industries se développent plus rapidement, d'où un progrès technique fulgurant dans tous les domaines. Cette progression permet en outre la création des Grandes Ecoles²²³, à réputation mondiale, d'où sortent des entrepreneurs qualifiés.

Durant cette thèse nous avons observé les plus gros changements de ce siècle d'avant-guerre. L'industrialisation est le processus qui va alimenter tous les autres progrès ; les changements de la société et de la ville de Paris découlent de cette révolution industrielle. L'industrialisation au XIX^e siècle a permis aux Parisiens de sortir les week-ends ou de faire du tourisme ; les publicités vantent le voyage par train rapide et les prix de billets peu chers, d'où un nouveau genre de détente, perpétué les beaux jours libres. Les Parisiens, de toutes classes, adorent se rendre aux bains et aux guinguettes situées sur les bords de la Seine et de la Marne où ils déjeunent entre eux, passent des après-midis en bonne compagnie, se baignent et font de la barque ou danse. D'autres s'aventurent plus loin, par train ou voiture, sur les plages de la Normandie ou de la Bretagne afin d'apprécier les bains de mer. C'est le début du tourisme local et en 1900 paraît le premier guide Michelin offert avec l'achat pneumatique, et qui comporte des publicités, des annonces d'hôtels et de mécaniciens des régions. Ce n'est pas seulement de Paris vers le reste de la France mais c'est aussi du sens inverse. Beaucoup de citadins se rendent à Paris le weekend pour profiter de la grande ville, de faire les magasins et de voir des expositions. Le lieu le plus prisé fut la butte de Montmartre, quartier bohème, où artistes, bourgeois, ouvriers, étudiants et même femmes du monde se retrouvaient pour danser à partir de quinze heures jusqu'à la nuit.

Comme l'affirme l'historienne de l'art Shoshana-Rose Marzel, « au XIX^e siècle, la position de Paris comme capitale mondiale de la mode est indéniable »²²⁴. Paris est le centre de la culture et de la mode, et les femmes de l'hexagone n'hésitent pas à se rendre dans la capitale afin de voir les mythiques « Parisiennes » sur les boulevards et aux champs de courses afin de copier leurs styles vestimentaires, à la fois luxueux et au désir de légèreté, considérés comme summum du chic. La réclame et les grands magasins poussent à ce succès. Cette renommée de Paris, capitale de la mode, pousse les femmes à exhiber leur créativité, largement inspiré par l'Art Nouveau, plus

²²² Béatrice Philippe, *Les Juifs à Paris à la Belle Epoque*, Albin Michel, 1992, p. 61.

²²³ Fondées entre 1830 et 1848.

²²⁴ Shoshana-Rose Marze, *L'Esprit du chiffon : le vêtement dans le roman français du XIX^e siècle*, Peter Lang, 2005, p. 40.

particulièrement durant les Expositions universelles où le public ne manque pas de les admirer puis, une fois rentré au foyer, les dupliquer. L'esthétique est encore plus importante lors de la Belle Epoque, les décos et les objets de tous les jours sont marqués par un procédé artistique. Il y a deux domaines dans cette pratique : les arts de l'espace, liés à l'architecture et l'urbanisme, et les arts visuels, au domaine de la peinture. Dans la rue, les infrastructures sont marquées par le savoir-faire : Paris est transformé, il y a plus d'espace et une cohérence dans les rues, les grandes gares s'imposent avec leur architecture métallique et les exhibitions transforment visuellement la capitale (c'est le cas de la Tour Eiffel).

Cette introduction de l'art dans la ville pousse certains entrepreneurs à vouloir banaliser le beau chez Monsieur Tout le monde. C'est l'introduction de l'art nouveau, qui a pour objectif d'insérer, dans la vie de l'homme moderne, des objets de tous les jours marqués par l'art. Les prix sont accessibles par une grande majorité du fait de l'industrialisation qui permet la reproduction facile de mobilier et d'objets tels que des lampes, des vases, des carafes et des assiettes. Cette théorie de l'art pour tous est appuyée par la pensée d'Oscar Wilde, grand personnage de l'époque, qui va jusqu'à affirmer qu'« afficher un mauvais papier peint dans une chambre d'enfant peut suffire à en faire un criminel »²²⁵. Cette affirmation lie l'art à l'épanouissement de l'individu, l'un déterminant l'autre. Ce mouvement artistique s'étendra tout autour du monde du fait des concours internationaux organisés durant cette époque. L'artiste américain, Louis Comfort Tiffany (1848-1933), recevra plusieurs récompenses dont la Légion d'honneur en 1900 et un grand prix lors de l'exposition universelle en 1900 (tous les brevets de vitraux seront achetés par l'école de Nancy cette année). Il considérait que toute personne devait avoir accès à la même esthétique, et créa par conséquent des œuvres en verre teinté, vendues dans des catalogues et reproduites en masse grâce à l'industrialisation et au progrès des sciences. Son procédé n'est pas élitiste, il séduit énormément car bien qu'industriel le produit est artistique, c'est l'idée du « beau dans l'utile » et de l'esthétique accessible à tous.

Les arts visuels évoluent rapidement du fait du changement de la société et de la modernisation. Tout au long du XIX^e siècle, la peinture n'a fait que muter : du courant romantique à celui impressionniste. Comme pour la littérature, plus besoin de mécènes, les marchands d'arts vendent les tableaux et sculptures et lors des Salons les œuvres sont vendues ou récompensées. Avec l'introduction de la photographie (invention en

²²⁵ Pascal Guibert, *Penser le changement*, La Compagnie du changement, 2010, disponible à <http://penserlechangement.blogspot.ie/2010/10/histoires-de-changement-5-la-belle.html>

1839), les peintres n'ont plus le même besoin de représenter la réalité²²⁶, d'où le fleurissement d'une multitude de nouveaux genres dans les écoles : l'académisme, le post-impressionnisme, l'expressionnisme, le fauvisme, le cubisme, le futurisme, l'Art nouveau et l'art déco, l'art raphaélique... La technique et les sujets changent car il n'y a plus le besoin de recopier ce qui est existant. Tout comme à la Renaissance, la France voit une explosion de variété de genres de peinture à cause de l'abolition des codes et d'une nouvelle liberté d'expression car le peintre ne vise plus à réaliser et à reproduire la réalité. La photographie, elle, est « à mi-chemin entre le produit industriel et l'œuvre d'art »²²⁷ et ne peut pas être concurrencée (du point de vue de la représentation de la réalité dans tous ses détails). Du fait de cette richesse artistique les salons se multiplient et des prix sont distribués, tels que le Salon des Beaux-Arts ou le prix de Rome. S'ensuit la cinématographie – en 1895 – : la caméra et le projecteur sont capables d'enregistrer sur la pellicule puis de jouer l'ensemble avec vitesse créant un film en mouvement. C'est l'apparition du cinéma muet noir et blanc.

Comme nous l'avons vu durant la thèse, les arts du spectacle vivants (Opéra, ballet et spectacles) s'imposent comme genre majeur au milieu du XIX^e siècle. Les spectateurs sont extasiés par la beauté de la mise en scène et du matériel musical qui touchent leur imaginaire. Dans les rues les affiches sont placardées pour attirer les passants dans les lieux de divertissement ; celles-ci démontrent une nouvelle stratégie commerciale et l'évolution des techniques d'impression.

2. *Haussmann : destructeur et bâtisseur à la fois*

Haussmann est une figure controversée dans l'histoire de Paris. En tant que préfet, il entreprit, sous les ordres de Napoléon III, de détruire le vieux pour le remplacer par du nouveau. Avant le XIX^e siècle, les travaux des rois avaient eu pour but d'embellir la capitale et de montrer leur puissance, l'amélioration les conditions de vie des Parisiens n'étaient pas prises en compte. Mais durant le XIX^e siècle, la situation sanitaire est catastrophique : les rues sont couvertes d'immondices et de grandes épidémies de choléra s'abattent sur la ville. Napoléon III désire que Paris soit à la hauteur de Londres d'où un besoin de modernisation de l'urbanisme. Ouvrir des voies, démolir et bâtir ne

²²⁶ Gaspard-Félix Tournachon, au pseudonyme de Nadar, marquera la photographie de cette époque : février 1861, il dépose le brevet de photographie à l'éclairage artificiel qui lui permet de photographier la nuit.

²²⁷ Stéphane Michaud, Jean-Yves Mollier, Nicole Savy, *Usages de l'image au XIX^e siècle*, creaphis éditions, 1992, p. 251

suffisent pas : il faut construire des réseaux d'eau et d'égouts afin d'assainir la capitale. Pendant une période de 17 ans, 20 000 immeubles insalubres seront abattus et 30 000 seront reconstruits, de plus sont créés 300km de voiries et 600km d'égouts. La population de Paris triplera entre 1848 et 1870, du fait de l'exode rural et, en partie, de l'annexion de la banlieue en 1860. Toutes ces transformations se font par une main d'œuvre outillée seulement de pioches, de chevaux et de charrettes, comme on peut le constater sur la photographie ci-dessous (Figure 19). C'est environ 400 000 travailleurs²²⁸ (souvent des paysans) sans formation – on ne demandait à un ouvrier du bâtiment que d'être sérieux, travailleur, avec des bras forts pour manier la pelle ou la pioche – qui travailleront à la démolition et reconstruction.



Figure 19.
Charles Marville : nouvelles routes en construction (vers 1877).
Musée Carnavalet, Paris. Photographie calotype.

Afin d'immortaliser le « Vieux Paris » et de dresser la liste les rues à modifier, Haussmann ordonne à des photographes, dont Charles Marville (1813–1879), de prendre des photographies des lieux. Celui-ci fera environ 400 photographies de l'ancienne capitale sur une période de cinq à six ans. On remarquera qu'il n'y a personne sur les clichés, bien qu'à cette époque Paris grouille de monde. Ceci s'explique par le fait que le procédé utilisé par Marville et ses collègues, est le

²²⁸ Béatrice de Andia, *Montparnasse et le XIV^e arrondissement*, Action Artistique Ville Paris, 2000, p.41.

calotype²²⁹ : le temps d'exposition est d'une quinzaine de minutes afin que l'image se fixe sur le négatif, d'où l'absence de passants sur les photographies (voir A, IV).

Haussmann veut modifier Paris du point de vue sanitaire et social : la capitale est en proie à des maladies et à des insurrections. Détruire est la seule solution : les taudis dans le labyrinthe de la ville ne laissent pénétrer ou circuler ni l'air, ni la police. L'exemple parfait est le quartier situé entre le Palais Royal et la Seine qui fut abandonné par les propriétaires nobles et bourgeois au moment de la Révolution française. Dans les années 1830-40, le premier arrondissement de Paris est dangereux, sordide et inaccessible à la police. On y trouve le marché des Halles et c'est un bouge où se rassemble la bohème : Gautier, Nerval et Hugo ont tous habité la place Royale (futur place des Vosges). En enrayant ce quartier, Napoléon III achève le dessin de son oncle Napoléon I^{er} et en plus, il ouvre l'ensemble des bâtiments à la perspective de la Seine. Sur la photographie de Marville ci-dessous (Figure 20), il est possible de voir au premier plan les ruines des logements et au troisième plan le Palais Royal.



Figure 20.
Charles Marville : *Palais-Royal* (vers 1850).
Musée Carnavalet, Paris. Photographie calotype.

Haussmann a pour réputation mondiale d'avoir « percé » la capitale en créant des routes rectilignes et en construisant des artères offrant la meilleure vue possible des nouveaux monuments. Mais il faut se rendre compte que le préfet ne fait pas que des lignes droites : des mises en valeur du patrimoine existant sont réalisées. Prenons l'exemple du plus ancien hôpital : l'Hôtel-Dieu. Il se trouvait devant le parvis de la cathédrale Notre-Dame et, afin de faire face à la vétusté du bâtiment et à sa défectuosité

²²⁹ Procédé d'obtention de négatifs photographiques sur papier rendu semi-transparent (dictionnaire Larousse), il fut inventé par le britannique William Henry Fox Talbot et breveté en 1841.

du point de vue de l'hygiène, l'ensemble fut reconstruit mais pas au même emplacement. En effet, afin de dégager la perspective de la Seine, l'hôpital fut déplacé loin du parvis de la cathédrale. Ci-dessous (Figure 21) on peut comparer la situation avant et après la restructuration :



Figure 21.

A gauche : Charles Marville : *Palais-Royal* (vers 1850).
Musée Carnavalet, Paris. Photographie calotype.

A droite : Patrice de Moncan, photographie prise au même endroit que celle de Marville

Toujours est-il que les travaux entrepris dans la ville de Paris sont de grande envergure et coûtent très chers. On estime que l'architecture de Paris a été modifiée à 60%. Certains quartiers insalubres demeurent inchangés du fait de la chute de l'empire, la défaite militaire de Sedan et des dépenses de budgets douteuses. C'est le cas de la rue de la Harpe dans le cinquième arrondissement ou bien la rue de la Huchette.



Figure 22.

Charles Marville : *Rue de la Harpe – Partie Nord* (1865-69)
Musée Carnavalet, Paris. Photographie calotype.

Après la démission du baron Haussmann, certains immeubles sont érigés dans un style post-haussmannien (1870-95) : la façade est moins exubérante et le *bow-window* apparaît.

3. La fin du rêve ou la modernité déchantée

Le XIX^e siècle a permis à la France de rattraper ses retards industriels, sociaux et politiques. Cette période est comme frappée par une foudre métamorphosant tous les aspects de la société ; il faut noter qu'il faudra attendre les Trente Glorieuses (1945-1975) pour voir un essor presque similaire. A partir du milieu de ce siècle, les habitants des grandes villes profitent du progrès de l'hygiène, de la santé et de l'instruction, et dans les campagnes, le progrès de la science et de la technologie permettent une amélioration des conditions de vie. Les rêves de prospérité monétaire et d'élévation dans la société deviennent réalité pour certains, mais pour d'autres individus ceci ne reste qu'un songe. Les romanciers, les poètes et les peintres du XIX^e siècle nous montrent une nouvelle image de la ville mouvementée par les foules et les passants dans les rues bondées de magasins et lieux de divertissement. De par sa personnalité, l'artiste magnifie cette nouvelle ville, ou regrette l'ancienne, dans un esprit de célébration ou de suicide. Les mentalités émergées en 1789 se développent plus nettement durant la deuxième moitié du XIX^e siècle. Nous avons vu durant ces chapitres que la femme devient plus indépendante, qu'une mode plus sensuelle se développe et que les conditions maritales évoluent. « Ni despotisme ni terrorisme. Nous voulons le progrès en pente douce »²³⁰, voilà ce qu'écrivait Victor Hugo dans *Les Misérables* (1862) et à la fin de la Belle Epoque, ce souhait semble être réalisé.

L'achèvement du XIX^e siècle marqué par l'ère industrielle est prouvé de différentes manières. Certains expliquent cette fin par la guerre qui éclate, d'autres la justifieront avec les soucis de la fin du siècle (le passage du XIX^e au XX^e siècle) et enfin, un petit groupe, blâmera la limite technologique dans tous les secteurs. Nous avons vu que l'auteur Joris-Karl Huysmans nous communique le désenchantement des consciences de la fin du siècle dans son écrit *A Rebours* (1884). Pour Paul Morand, aussi, la Première Guerre mondiale marque la fin de la Belle Epoque : « On peut vraiment dire que ce que la Révolution Française fut pour l'Ancien Régime, la Grande Guerre l'a été pour 1900 »²³¹. La guerre de 1914 efface l'insouciance et détruit l'ascension du progrès dans tous les domaines hormis celui du combat. Les hommes ne produisent plus mais partent au combat. Beaucoup d'usines ferment ou se recyclent dans l'artillerie. Toute la France est mobilisée contre l'ennemie. D'ailleurs la plus part des courbes liées à l'industrialisation sont coupées entre 1914 et 1918. La démographie

²³⁰ Victor Hugo, *Les Misérables* (Les 5 tomes), Arvensa, 2014, p.964.

²³¹ Paul Morand, « Paris 1900- 1930, entretien avec Paul Morand », dans *Le Crapouillot*, mars 1931.

diminue et la mortalité augmente. Y avait-il une nostalgie de la France en tant que leader mondial ? Pouvait-on encore croire au progrès après la guerre mondiale ?

Compte du nombre de mots :

Total : 44 887 mots

APPENDICE

Introduction (p. 1-25)

A) Chronologie : Le XIX^e siècle en France (1799-1914)

- De la Révolution (1799-1815) au Capitalisme (1815- 1914)

1799-1815 : Période napoléonienne

1815-1848 : Les derniers rois de France

1848-1851 : Seconde République

1851-1870 : Second Empire

1870-1871 : Guerre franco-prussienne

1870-1940 : III^e République

1799-1815 : Période napoléonienne

- 1815-1848 : Les derniers rois de France

1815-1824 : Seconde Restauration (jusque 1830) et règne de Louis XVIII.

1824-1830 : Règne de Charles X

Du 27 au 29 juillet 1830 : Trois Glorieuses. Charles X a voulu renforcer son pouvoir pour revenir à un système de monarchie Absolue mais la Révolution de 1830 l'en a empêché.

Charles X fuit Paris et Louis-Philippe Ier devient « roi des français ».

1830-1848 : Monarchie de Juillet

22 mars 1841 : Loi interdisant le travail des enfants de moins de 8 ans

- 1848-1851 : Seconde République

23 au 25 février 1848 : Révolution française de 1848.–Le roi démissionne le 24 février laissant place à la Deuxième République. (La Première République étant entre 1792 et 1804)

24 février 1848 – 2 décembre 1851 : Deuxième République. En décembre 1848, Louis-Napoléon Bonaparte est élu Président de la République pour quatre ans.

- 1851-1870 : Second Empire

2 décembre 1851 : Coup d'Etat de Louis-Napoléon Bonaparte. Il veut que son mandat dure dix ans et fait voter cette mesure par plébiscite.

2 décembre 1852- 4 septembre 1870 : Second Empire. Le 2 décembre 1852, Louis-Napoléon Bonaparte devient Napoléon III et prend le titre d'empereur des Français. Politiques de modernisation de Paris par le Baron Haussmann.

14 janvier 1858 : Attentat manqué contre Napoléon III

19 février 1858 : « Loi des suspects » : exclusion de personnes suspectes de vouloir attenter à la vie de Napoléon III

- 1870-1871 : Guerre franco-prussienne

1870-1871 : Guerre franco-prussienne. Le chancelier Otto von Bismarck veut finir l'unification de la Prusse : le trône d'Espagne est vacant et le prince Léopold veut s'y installer. Napoléon III craint de voir revenir l'Empire de Charles Quint.

19 juillet 1870 : la France déclare la guerre à la Prusse

1er septembre 1870 : défaite à Sedan de l'armée de Mac Mahon

4 septembre 1870 : déchéance de Napoléon III et début de la III^e République.

20 septembre 1870 : début du siège de Paris

- 1870-1940 : III^e République

4 septembre 1870 : Napoléon III est fait prisonnier à Sedan, début de la III^e République

Février 1871 : Adolphe Thiers (ancien ministre de Louis-Philippe Ier) devient chef du pouvoir exécutif

Mars 1871 : le gouvernement s'installe à Versailles, le gouvernement révolutionnaire qui reste à Paris et qui veut continuer à combattre les prussiens prend le nom de Commune.

22-28 mai 1871 : « Semaine Sanglante » : la Commune est écrasée sur ordre de Thiers.

31 août 1871 : Thiers devient président de la République, il démissionnera le 24 mai 1873

1873-1879 : Patrice de Mac Mahon président de la République 1875 : Les lois constitutionnelles de la III^e République sont votées

1879-1887 : Jules Grévy président de la République

21 mars 1884 : loi Waldeck-Rousseau autorisant la création de syndicats et abrogeant la loi le Chapelier de 1791.

1881-1882 : Lois Jules Ferry sur l'éducation. L'école devient gratuite, obligatoire jusque 12 ans et laïque.

1894-1906 : Affaire Dreyfus. Suite à une accusation de trahison, le capitaine Alfred Dreyfus est condamné au bagne à perpétuité au large de la Guyane. Cette affaire divise l'opinion publique entre « dreyfusards » et « antidreyfusards ». Alfred Dreyfus a été accusé d'avoir livré des secrets militaires à l'Empire Allemand. Il était juif et d'origine alsacienne. Les Dreyfusards (Emile Zola par ex.) croient en l'innocence de Dreyfus, les antidreyfusards

(Maurice Barrès par exemple) sont persuadés qu'il est un traître pour des raisons religieuses entre autres. Finalement, il sera acquitté en 1906.

1894-1895 : Jean-Casimir Perier président de la République

1895-1899 : Félix Faure président de la République

13 janvier 1898 : Emile Zola publie une lettre ouverte au président Félix Faure sous le titre *J'accuse...* ! dans l'Aurore

1899-1906 : Emile Loubet président de la République

9 décembre 1905 : Loi sur la séparation de l'Eglise et de l'Etat

ARTICLE PREMIER. – La République assure la liberté de conscience. Elle garantit le libre exercice des cultes sous les seules restrictions édictées ci-après dans l'intérêt de l'ordre public.

1906-1913 : Armand Fallières président de la République

1913-1920 : Raymond Poincaré président de la République

28 juin 1914 : Assassinat de l'archiduc d'Autriche à Sarajevo

3 août 1914 : l'Allemagne déclare la guerre à la France, c'est le début de la Première Guerre Mondiale.

Bonneau Premier Consul		Le Consulat		L'Empire		La Restauration		Monarchie de Juillet		II République		Second Empire		III République			
1799	1814	Bonaparte devient Empereur : Napoléon I		1815	Louis XVIII Roi de France	1830	Charles X Roi de France	1830	Louis Philippe et Roi des Français à la grâce de Dieu et la volonté nationale	1848	Louis Napoléon Bonaparte	1852	Louis Napoléon Bonaparte = Napoléon III à l'Empereur	1870-71	La Commune	1875	
		Défaite de Waterloo			Révolution de 1830 les Trois Glorieuses				Révolution de 1848		Coup d'etat de 1851		Guerre de 1870 Contre la Prusse			1878	1914

Chapitre I (p. 26-55)

- A) Photographie de Charles Marville, *Rue des Marmousets par la rue Saint-Landry et Rue Basse des Ursins* (1858). Musée Carnavalet, Paris.



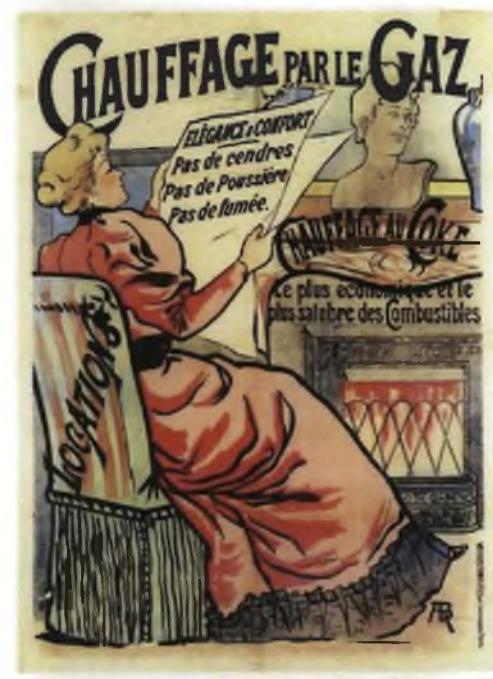
Au milieu de la chaussée se trouve les caniveaux. Les rues sont très étroites et cette proximité permet la prolifération des maladies du fait du manque d'aération.

- Photographie de Charles Marville *Le XIII^e arrondissement* (1865)



B) Réclames pour le gaz, vers 1900.

- Georges Meunier, *Le Bec Auer*, 1895.
- Affiche *Chauffage par le gaz*, ABR, collection Afegaz.



On observe l'omniprésence de la femme bourgeoise qui vante les mérites du gaz. Finies les corvées de charbons et de nettoyage. Le gaz permet non seulement d'éclairer mais de chauffer et de cuisiner aussi bien les nouveaux immeubles que les anciennes maisons. Le gaz est aussi bien présent chez les particuliers que dans les rues de Paris.

- P.F. Grignon, *Concours de lumière*, 1910. Affiche.

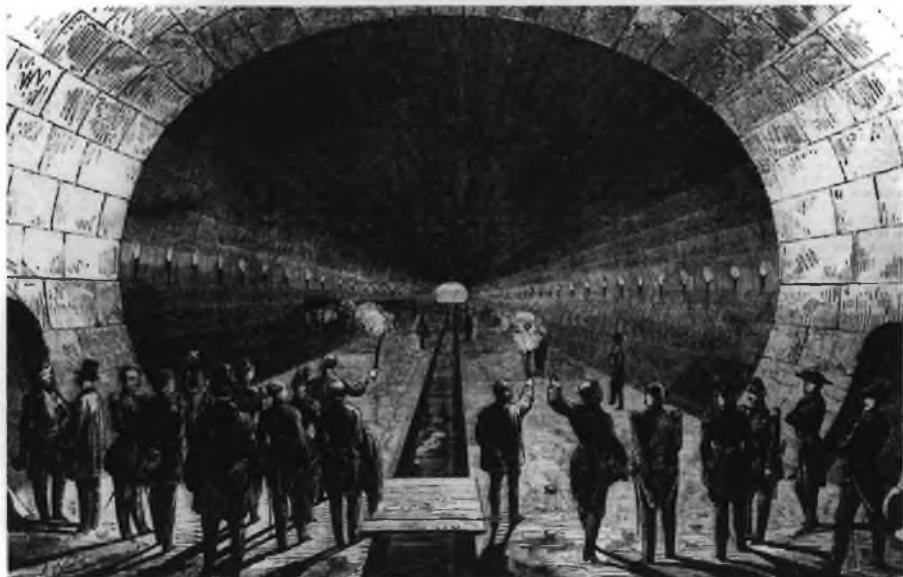


- C) Gustave Caillebotte, *Un balcon, boulevard Haussmann* (1880). Collection privée.
Huile sur toile : 69 × 62 cm.



Du haut du deuxième étage les trottoirs des boulevards parisiens peuvent être un passe-temps pour la bourgeoisie. Ces hommes en habit, loin du bruit et de la pollution, regardent la rue du balcon en fer forgé le boulevard Haussmann. Dans ce tableau il est possible de voir l'alignement et le respect d'une même hauteur des nouveaux immeubles dans Paris.

- D) *Egout collecteur construit sous le boulevard de Sébastopol à Paris*, gravure du *Monde illustré* (1858). Image CNRS.



Les égouts suscitent une vive réaction de curiosité chez les plus riches, d'où leurs visites aux ouvertures des nouveaux égouts. Notons que la hauteur de ceux-ci permet aux égoutiers de rester debout.

- E) Article et dessin tiré de l'article « Un égoutier noyé », dans *Le Petit Journal illustré* du 15 octobre 1899.



Les pluies abondantes de ces jours derniers ont causé un très grave accident dans les égouts de Paris. Pour débarrasser le fond des détritus et des boues qui l'encombrent, on a coutume de se servir de bateaux-rames qui poussent devant eux les matières à expulser. Un premier bateau manœuvrait sous la conduite de huit hommes dans une dérivation du grand collecteur. Le chef d'équipe reconnut la nécessité d'en employer un second ; aussi détacha-t-il Ernest Simarosti. Celui-ci, ne pouvant accomplir à lui seul la besogne, appela son camarade Boulle, lequel arriva juste à temps pour voir Simarosti disparaître sous les eaux fangeuses. Tout en appelant, il voulut se porter à son secours, mais il perdit pied et ce fut à très grand'peine qu'on lui sauva la vie ; quant au malheureux Simarosti, il avait été entraîné au loin et il fallut attendre l'écoulement des eaux pour retrouver son cadavre.

- Les Egouts, Service de l'assainissement ; *Paris souterrain. – Egoutiers se rendant au travail* (1985). Carte postale : 9 × 14 cm.

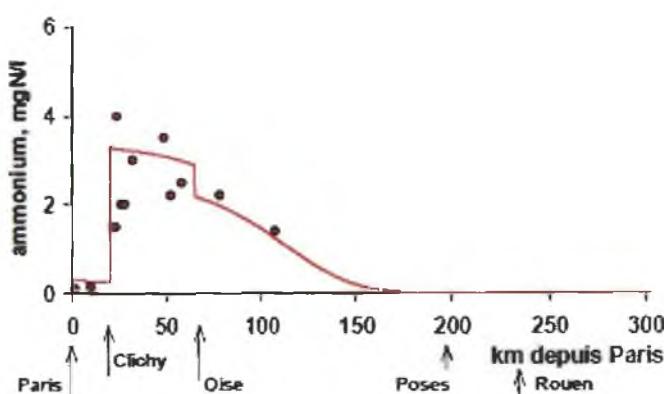
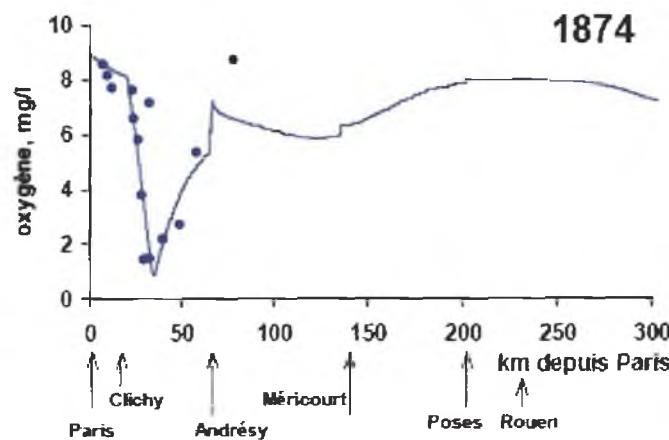


F) Qualité de l'eau par le CNRS.

Evolution de la qualité de l'eau de la Seine sous l'effet des rejets d'eaux usées de Paris

Les eaux usées apportent au milieu aquatique de la matière organique et de l'ammoniaque que des microorganismes « respirent » en consommant l'oxygène de l'eau, ce qui la rend impropre à la vie des poissons. Depuis la mise en place à la fin du XIX^e siècle du tout-à-l'égout et des premiers dispositifs d'épuration des eaux usées, voici 4 stades de l'évolution de la qualité de la Seine en aval de Paris. Les points représentent des mesures effectuées dans la rivière en situation de bas débit estival (160-200m³/s à Poses, température > 20°C). Les courbes résultent du calcul effectué par les modèles mis au point par le PIREN-Seine.

1874 : Paris compte 2 millions d'habitants. Leurs eaux usées sont rejetées sans traitement à Clichy. La Seine est privée d'oxygène sur 40km en aval. La récupération [de l'oxygène] se fait rapidement après la confluence de l'Oise.



- G) Claude Monet, *Bain à la Grenouillère* (1869). Musée Metropolitan de l'Art, New York, Etats-Unis. Huile sur toile : 74,6 × 99,7 cm.



- Pierre-Auguste Renoir, *La Grenouillère* (1869). Collection Oskar Reinhart, Winterthur, Suisse. Huile sur toile : 65 × 92 cm.



- H) Fontaine Wallace se situant devant la fontaine des Innocents à Châtelet. Photo de personnes se désaltérant à une fontaine Wallace à Paris lors de la revue du 14 juillet 1911. Bibliothèque nationale de France.



De par leur architecture ces fontaines sont aussi appelées « brasseries à quatre femmes ».

- Planche datant du XIX^e siècle à Paris représentant un parisien buvant à la fontaine Wallace :



Bien que placée sur un pan d'un mur, la fontaine a la même utilité.

- I) Le remplacement de l'éclairage à huile par le gaz
 Mémoire de l'électricité du gaz et de l'éclairage public-www.moge-paris.org/

Année	Nb de becs à gaz	Nb de becs à huile
1831	69	12941
1839	600	5400
1848	8600	2608
1852	13733	
1870	20766 dans l'ancien Paris (enceinte des fermiers Généraux) et 11256 dans l'espace jusqu'aux fortifications	971 lanternes à huile et 569 à pétrole

1855 : 533 km de réseau, 20 766 becs d'éclairage public
1856 : construction de l'usine de la Villette et destruction des usines intra-muros
1880 : création de l'usine de Clichy
1889 : construction d'une usine très importante au Landy à St Denis.
1889 : 1 800 000 becs de gaz privés et 55 470 becs d'éclairage public
1906 : état du réseau

11 usines de production
2 610 km de réseau dont 2463 en TB 108
56 027 Conduites montantes
527 000 abonnés
11 000 agents

- J) Nicolas-Eustache Maurin, *La Chaumière* (1834). Planche de la série *Une vie de lingère*. Musée Carnavalet, Paris.

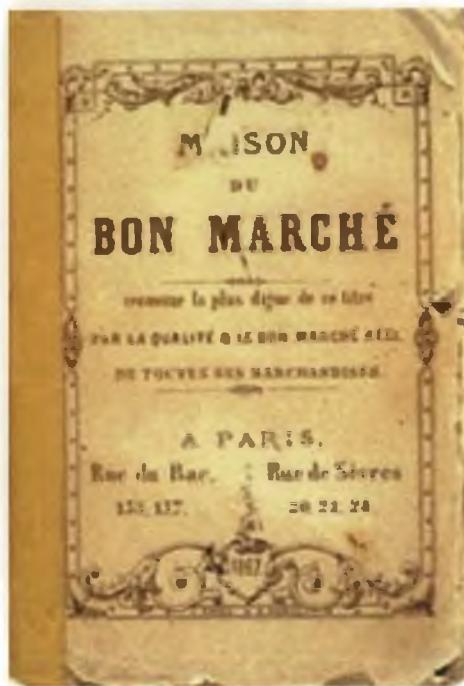


Chapitre II (p. 56-83)

- A) Phalanstère « Cité Napoléon » inspiré de l'utopie du phalanstère de Fournier (1772-1850). Cette idée de ville sous verrière zénithale était très en vogue au XIX^e siècle. Tous les logements sont organisés autour d'une cour couverte centrale.



- B) Premier catalogue de vente du Bon Marché, 1867. Collection particulière. Maison A. Boucicaut.



C'est le début des catalogues où le prix est affiché et de la vente par correspondance.

- C) Lettre de Karcher, secrétaire de Mme Boucicaut, lui annonçant la visite par Emile Zola du Bon Marché pour écrire un roman sur les magasins de nouveautés, 31 mars 1882.



D) Le costume féminin de 1794 à 1887, esquisse d'Alfred Roller.



- E) Edouard Manet, *Devant la glace* (1876). Musée Solomon R. Guggenheim, New-York, Etats-Unis. Huile sur toile : 92,1 × 71,4 cm.



- F) Edouard Manet, *Nana* (1877). Musée d'art Kunsthalle, Hambourg, Allemagne. Huile sur toile : 154 × 115 cm



- G) Mary Cassatt, *La Toilette* (1891). Musée de Brooklyn, New York, Etats-Unis. Pointe sèche et aquatinte : 43,3 × 30,2 cm.



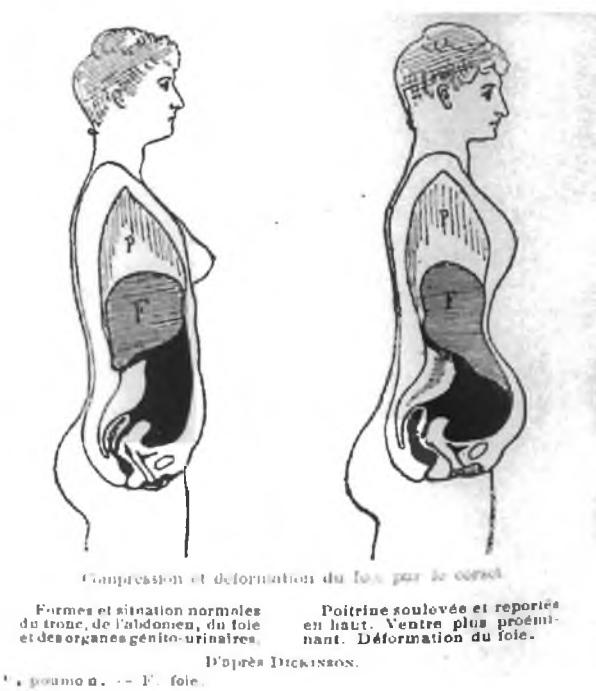
- H) Berthe Morisot, *La Psyché* (1876). Musée Thyssen-Bornemisza, Madrid, Espagne. Huile sur toile : 65 × 54 cm.



- I) Pierre-Auguste Renoir, *Femme en corset* (1897). Collection privée. Huile sur toile : 32 × 25,5 cm



- J) Gaches-Sarraute, *Le Corset, étude physiologique et pratique*, Masson et Cie, Paris, 1900. Explication de la théorie de la compression et déformation du foie par le corset de Dickinson.



Original : *The Corset. Questions of pressure and displacement.*
The New-York Medical Journal, 1887. Vol. XLVI.

K) Illustrations de l'ouvrage d'Inès Gaches-Sarraute.

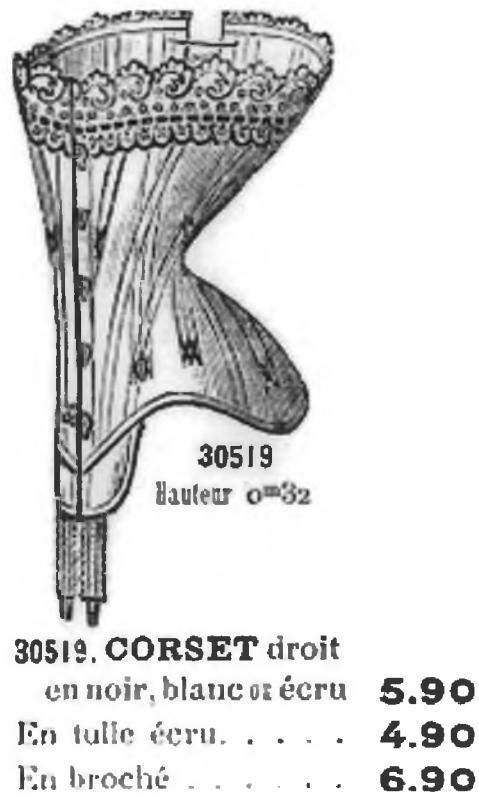
Corset « sablier »



Corset « droit devant »



- Le corset droit dans un catalogue. Grands Magasins du Louvre, Paris, Saison d'été, 1908, p. 17.



- L) Estampe de G. Fontaffard intitulée « Le Lion et la panthère » : « Mme de St... ne met pas de corset, mais Mr en porte » provenant d'*Aujourd'hui Journal des modes ridicules*, 4^e année, juillet 1841. Planche 68 : 27,8 × 22,1 cm.



- *Le Boulevard de Gand à Paris* publié dans la chronique « Le Suprême Bon-Ton n° 27 ». Gravure.



- M) Esther Lachmann, surnommée « La Païva ». Archives Charnet, Bibliothèque Nationale, Paris.



- Marie-Alexandre Alophe, *La Marquise de Païva* (vers 1860). Collection particulière Lumière des Roses.



- N) Eugène Atget, *Hôtel de la Païva, avenue des Champs Elysées (VIIIème)* (1901), site Gallica. Photographie : 21,3 × 17,6 cm.



- O) Diamants appartenant à la Païva. Façonnées au XIX^e siècle, ces diamants ont conservé leur forme initiale. Celui taillé en poire pèse 82,48 carats. Celui taillé en coussin pèse 102,54 carats.



- P) Toulouse-Lautrec, *Inspection médical, Rue des moulins* (1894). Musée Toulouse-Lautrec, Albi, France. Huile sur toile : 111,5 × 132,5 cm.



- Q) Charles Baudelaire, poème « XXXII » des *Fleurs du mal*, Baudouin, 1929, p. 64.

XXXI

Une nuit que j'étais près d'une affreuse juive,
Comme au long d'un cadavre un cadavre étendu,
Je me pris à songer près de ce corps vendu
A la triste beauté dont mon désir se prive.

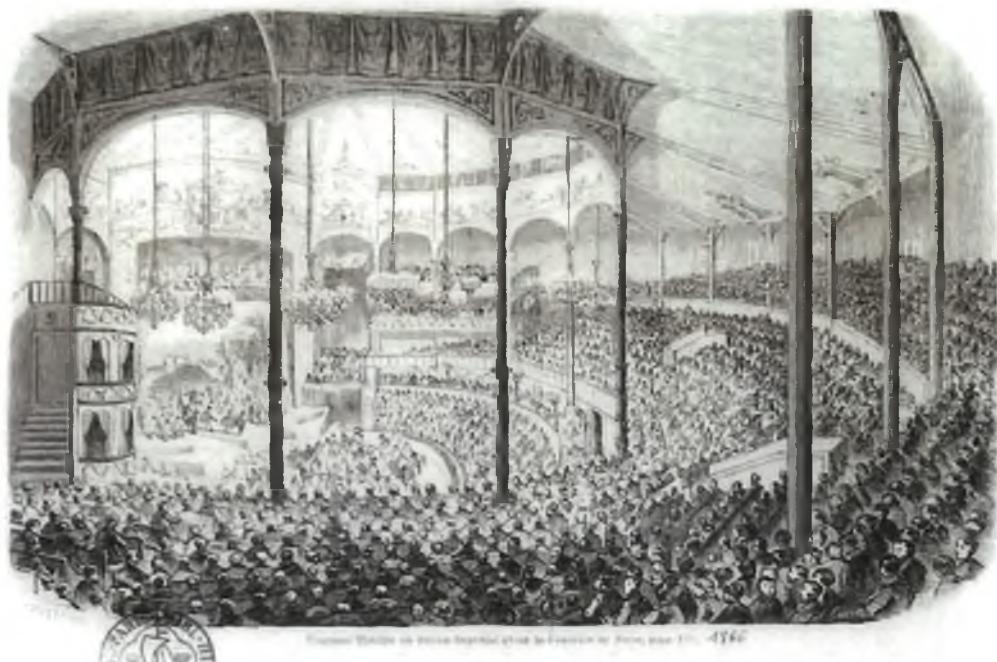
Je me représentai sa majesté native,
Son regard de vigueur et de grâces armé,
Ses cheveux qui lui font un casque parfumé,
Et dont le souvenir pour l'amour me ravive.

Car j'eusse avec ferveur baisé ton noble corps,
Et depuis tes pieds frais jusqu'à tes noires tresses
Déroulé le trésor des profondes caresses,

Si, quelque soir, d'un pleur obtenu sans effort
Tu pouvais seulement, ô reine des cruelles,
Obscurcir la splendeur de tes froides prunelles.

XXII

- R) Le Cirque impérial de la rue de Malte : la salle peut contenir 4 500 places dont de nombreuses places d'amphithéâtre, bon marché et de bonne visibilité. Bibliothèque historique de la Ville de Paris.



- S) Jean Béraud, *Les Coulisses de l'Opéra* (1889). Musée Carnavalet, Paris.
Huile sur toile : 38 × 54 cm.



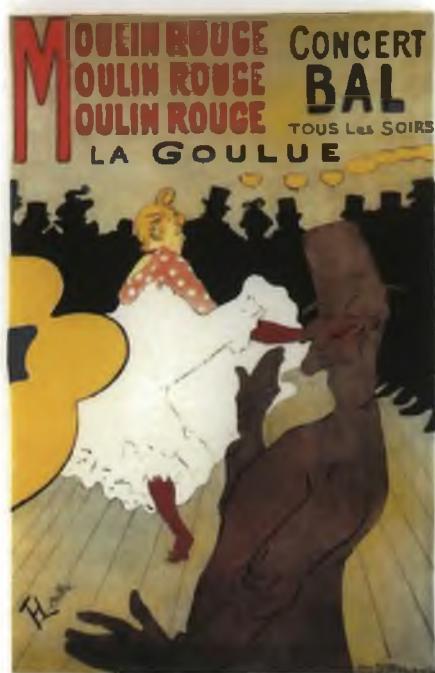
- T) Pierre-Auguste Renoir, *Le Bal du moulin de la galette* (1876). Musée d'Orsay, Paris.
Huile sur toile : 131 × 175 cm



- U) Emmanuel Poiré, dit Caran d'Ache, *Dessin du théâtre d'ombres au Chat Noir* (1889).



- V) Toulouse Lautrec, *La Goulue* (1891). Des exemplaires de cette affiche se trouvent au Musée Toulouse Lautrec, Albi, France. Affiche : 170 × 118,7 cm.



Chapitre III (p. 84-106)

- A) Francisco Tamagno, *La Bière est nourrissante* (1900). Isodore Lang & Cie, Collection privée, Paris. Affiche : 58,5 × 78,5 cm.



La femme achète sa bière à la Brasserie, elle fabrique sa boisson elle-même.

- B) Etapes de préparation de l'absinthe et quelques cuillères ou pelles à absinthe



C) Fontaines et verres à absinthe



D) « Absinthe recommandée oxygénée verte Cusenier » sur le programme des concerts rouge en 1907, p. 8. Publicité : 8 × 6 cm.



E) Absinthe bon pour la santé

- Carte chromolithographique avec publicités pour l'absinthe Terminus, imprimées en couleurs et dorure par F. Champenois, Paris.

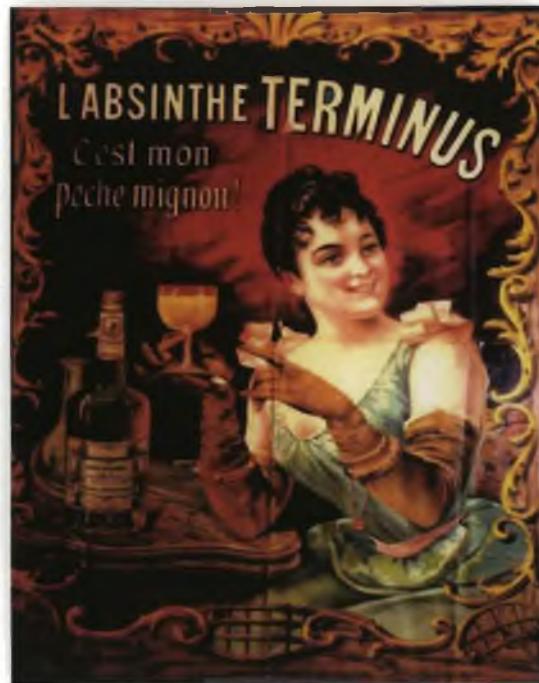


- Carte d'informations publiée par le producteur de l'absinthe Joanne, proclamant les effets bénéfiques de l'absinthe et répondant aux arguments du mouvement antialcoolique.

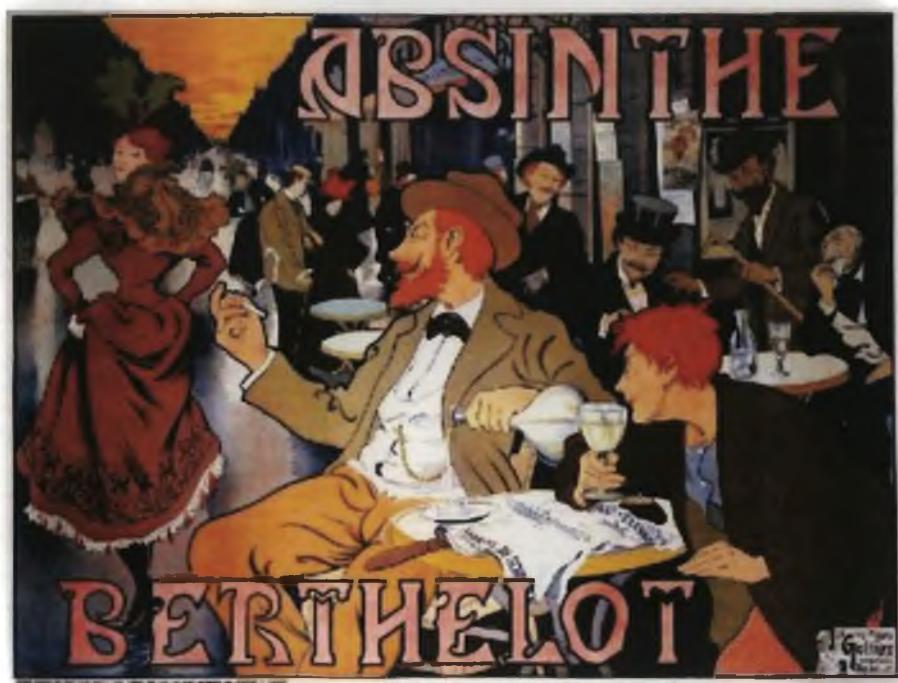


F) Femmes suggestives

- Revon & Paul Kann, *L'Absinthe Terminus, c'est mon péché mignon* (vers 1900), Paris I.
Affiche : 129,5 × 92 cm.



- Affiche d'Henri Thiriet, *Absinthe Berthelot* (1895).



G) Les femmes sont de plus en plus dévêtuées sur les affiches d'absinthe :

- Henri Privat-Livemont, dit Privat-Livemont, *Absinthe Robette* (1896).
Affiche : 112 × 84 cm.



H) Art nouveau

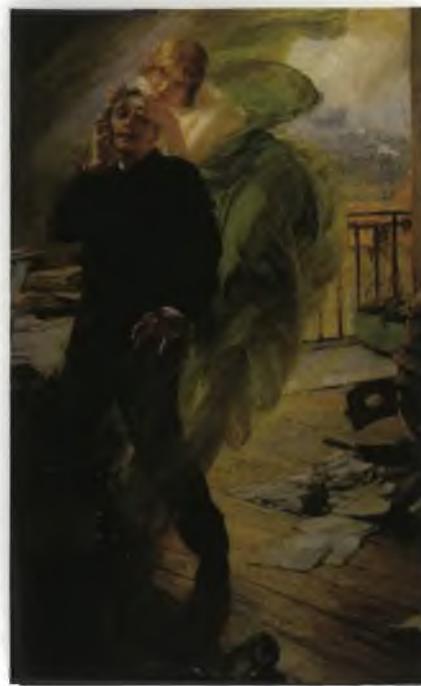
- L. Revon et Cie – la signature de l'artiste, « Nover » : aucun dessinateur de ce nom n'est connu (on peut supposer qu'il s'agit de Revon lui-même, ou d'un employé anonyme de la firme qui porte ce nom car le nom « Nover » est un palindrome de "Revon",) – *Absinthe Blanqui*. Paris. Affiche : 49 × 32 cm.



- I) Portraits de Paul Verlaine par Dormac (1896). Le café est supposé être le Café François Ier, bien qu'il puisse aussi s'agir du Café Procope.



- J) Albert Maignan, *La Muse verte*, (1895). Musée des Beaux-Arts d'Amiens, France.
Huile sur toile : dimensions non indiquées.



- K) Viktor Oliva, *Le Buveur d'absinthe* (1889). Le tableau se trouve dans le Café Slavia de Prague en République tchèque. Huile sur toile.



- L) Bande dessinée en pleine page d'Henri Avelot : « Heureuse influence de l'alcool dans les arts », dans *Le Rire* (1904).



— Voilà pourquoi je vais m'asseoir à la terrasse des cafés avec mon matériel de petit coloriste. A la troisième absinthe, je vois les passants vaciller et perdre leur équilibre...

— ... ce qui me permet de faire, en copiant ce que je vois, quelque élégant panneau dans le genre de Chéret.



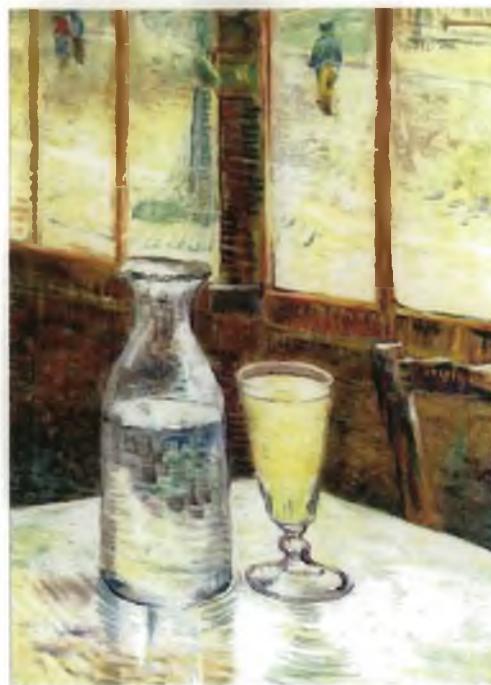
— A mon sixième perroquet, tout pété, tout chahuté dehors. Sergots et réverbères ondulent en contours serpentins conformément aux lois du modern style.

— Et le moment me paraît propice pour peindre une fresque symboliste totalement incompréhensible et par suite, très étonnante. Là-dessus je vais me coucher.



— Au cinquième pernod, mes voisins de café se dédoublent, se détriplettent, et, comme la répétition droite ou rayonnante d'un même motif est la base même de l'art ornemental...

- M) Vincent Van Gogh, *Nature morte avec absinthe* (1887). Rijksmuseum, Amsterdam, Pays-Bas. Huile sur toile : 46,5 × 33 cm.



- N) Pablo Picasso

- *La Buveuse d'absinthe* (1901). Musée de l'Hermitage, St. Pétersbourg, Russie. Huile sur toile : 73 × 54 cm



• *Buveuse assoupie* (1902). Musée des Beaux-Arts, Berne. Huile sur toile, 65,5 × 50,8 cm.



• *Le Buveur d'absinthe* (1903). Collection privée. Huile sur toile : 70,3 × 55,3 cm.



- O) Pablo Picasso, *Bouteille de Pernod et verre* (*Table dans un café*) (1912). Musée de l'Hermitage, St. Pétersbourg, Russie. Huile sur toile : 45,5 × 32,5 cm.



- P) Picasso, *Le Verre d'absinthe*, (1914). Musée national d'art moderne, Paris. Bronze peint et sablé et cuillère à absinthe : 21,5 × 16,5 × 6,5 cm.

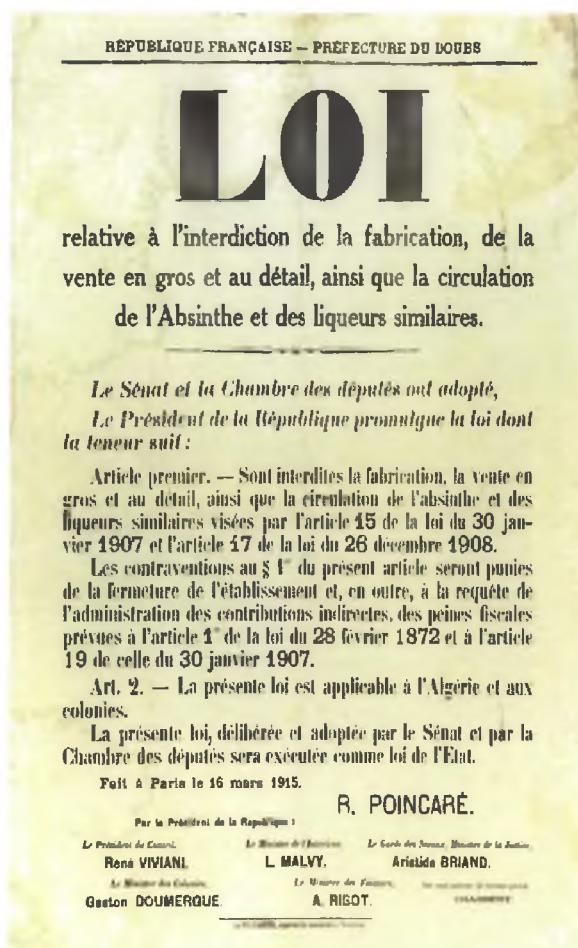


- Les autres se trouvent au Musée d'art moderne de New York, au Musée Berggruen à Berlin, au Musée des beaux-arts de Philadelphie et dans une collection privée.

Q) Consommation d'absinthe par an en France

Année	Consommation d'absinthe (en hectolitres)
1873	6 713
1884	49 335
1894	125 078
1904	209 129
1908	310 868
1910	350 000

R) 1915 : Proclamation de l'interdiction de l'absinthe



SUPPRESSION DE L'ABSINTHE

La République Française va rejoindre au cours de l'année 1916 la Suisse qui l'a fait depuis le 5 juillet 1908.

BIBLIOGRAPHIE

Sauf indication contraire, le lieu de parution est Paris.

PARIS et le XIX^e SIÈCLE

Livres

- ALLEM Maurice,
La Vie quotidienne sous le second Empire, Hachette, 1948.
- ANDIA Béatrice de,
Montparnasse et le XIV^e arrondissement, Action Artistique Ville Paris, 2000.
- DELAHAYE Marie-Claude,
L'Absinthe : son histoire, Musée de l'Absinthe, Auvers-sur-Oise, 2001.
- BARBERET Joseph,
Le Travail en France : monographies professionnelles, Hachette, 1886.
- BARLES Sabine,
La Ville déléterie : médecins et ingénieurs dans l'espace urbain, XVIII^e-XIX^e siècle, Champ Vallon, Seyssel, 1999.
- BECK Robert,
Histoire du dimanche de 1700 à nos jours, Atelier, 1997.
- BOIRAL Olivier,
Environnement et gestion : de la prévention à la mobilisation, Presses de l'Université Laval, 2007.
- BRUYÈRE-OSTELLS Walter,
Napoléon III et le second Empire, Vuibert, 2004.
- CARSALADE Yves,
Les Grandes Etapes de l'histoire économique : revisiter le passé pour comprendre le présent et anticiper l'avenir, L'Ecole polytechnique, 2002.
- CHAUDUN Nicolas,
Haussmann, Georges-Eugène, préfet-baron de la Seine, Actes Sud, 2009.
- CHESNAIS Jean-Claude,
Histoire de la violence, Robert Laffont, 1981.
- CLADE Jean-Louis,
Se vêtir : art et histoire de plaisir, Cabedita, 2008.
- CLARETIE Jules,
La Vie à Paris..., Victor Harvard, 1881.
- CORBIN Alain,
L'Avènement des loisirs, Flammarion, 2001.
- DAUBIÉ Julie-Victoire,
Les Filles de noce, misère sexuelle et prostitution au XIX^e siècle, Flammarion, 1982.
- DELAUNÉY Jean-Marc,
Méfiance cordiale. Les relations franco-espagnoles de la fin du XIX^e siècle à la Première Guerre mondiale (Volume 1) : Les relations métropolitaines, L'Harmattan, 2011.
- DESCAURIET Auguste,
Histoire des agrandissements de Paris, Sartorius, 1860.
- DU CAMP Maxime,
Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie jusqu'en 1870, Rondeau, 1875.
- DUVEAU Georges,
La Vie ouvrière en France sous le second Empire, Gallimard, 1946.

- FAURE Alain, PLESSIS Alain et Jean-Claude FARCY,
La Terre et la cité : mélanges offerts à Philippe Vigier, Creaphis, 1994.
- FOURCAULT Annie, BELLANGER Emmanuel, et Mathieu FLONNEAU,
Paris/banlieue, conflits et solidarités, Créaphis, 2007.
- FOURNIER Edouard,
Paris démolie, Auguste Aubry, 1855, préface de Théophile Gautier.
- FUREIX Emmanuel et JARRIGE François,
La modernité désenchantée: relire l'histoire du XIX^e siècle français, La découverte, 2015.
- GACHES-SARRAUTE Inès,
Le Corset, étude physiologique et pratique, Masson et Cie, 1900.
- GIRARD Louis,
Nouvelle Histoire de Paris : La Deuxième République et le second Empire, 1848-1870, Hachette, 1981.
- HOCHEZ Xavier,
Transformer l'entreprise: De la décision à l'action, Odile Jacob, 2008.
- HUBER Michel,
Cours de statistique appliquée aux affaires, vol. 3-4, Hermann & Cie, 1944.
- HUSSON Armand,
Les Consommations de Paris, Guillaumin et Cie, 1856.
- JAILET Marie-Christine Jaitlet, PERRIN Evelyne Perrin, et Françoise MÉNARD,
Diversité sociale, ségrégation urbaine, mixité, Plan urbanisme construction architecture, 2008.
- JEZIERSKI Louis et Ludwik,
Combats et batailles du siège de Paris, septembre 1870 à janvier 1871, Garnier frères, 1872.
- JOUANNY Sylvie,
L'Actrice et ses doubles : figures et représentations de la femme de spectacle à la fin du XIX^e siècle, Droz, 2002.
- LAVAL Victorin,
Essai critique sur le delirium tremens, Delahaye, 1872.
- LÉVÈQUE Jean-Jacques,
Les Années de la Belle Epoque : 1890-1914, ARC-Edition, 1991.
- MAGNAN Valentin,
Recherches sur les centres nerveux. Pathologie et physiologie pathologique, Masson, 1876.
- MANGIN Arthur,
Les Jardins, histoire et description, Tours Alfred Mame et fils, Tours, 1867.
- MARCHAND Bernard,
Le Financement des travaux d'Haussmann : un exemple pour les pays émergents ?, Université Paris VIII, 2011.
- MARZE Shoshana-Rose,
L'Esprit du chiffon : le vêtement dans le roman français du XIX^e siècle, Peter Lang, 2005.
- MICHAUD Stéphane, MOLLIER Jean-Yves, et SAVY Nicole,
Usages de l'image au XIX^e siècle, creaphis editions, 1992.
- MICHAUD Yves,
Université de tous les savoirs, Odile Jacob, 2004.
- MITCHELL Allan,
Rêves parisiens : l'échec de projets de transport public en France au XIX^e siècle, Presses des Ponts, 2005.
- MOREAU Jules-Michel Ferdinand,
De la liqueur d'absinthe et de ses effets, Savy, 1863.
- MUSOLINO Michel,
150 idées reçues sur la France, Edi8, 2012.

- NOEL Benoît,
Nouvelles Confidences sur l'absinthe, Cabedita, 2003.
- NOEL Benoît, Jean Hournon,
Les arts en Seine: le paradis des impressionnistes : la Grenouillère, le bal des canotiers, la Maison Fournaise, Les Presses Franciliennes, 2004.
- NOURISSON Didier,
Crus et cuites, Histoire du buveur, Plon, 2013.
Le Buveur du XIX^e siècle, Albin Michel, 1990.
- PARADIS Jacques-Henry,
Journal du siège de Paris. Septembre 1870-janvier 1871, Tallandier, 2008.
- PHILLIPPE Béatrice,
Les Juifs à Paris à la Belle Epoque, Albin Michel, 1992.
- PROCHASSON Christophe, RASMUSSEN Anne,
Vrai et faux dans la Grande Guerre, La Découverte, 2010.
- PUECH Christian,
Linguistique et partages disciplinaires à la charnière des XIX^e et XX^e siècles : Victor Henry (1850- 1907), Peeters Publishers, Belgique, 2004.
- ROY Maurice,
Les Commerçants : entre la révolte et la modernisation, Seuil, 1971.
- SABATIER Robert,
Histoire de la poésie française du XIX^e, vol 2, Albin Michel, 1977.
- SAY Jean-Baptiste,
Olbie, ou, essai sur les moyens de réformer les mœurs d'une nation, Deterville, 1800.
- SEBAN Michel,
Lieux de spectacle à Paris : abris et édifices, Picard, 1998.
- SÉDILLOT René,
Paris, Fayard, 1962.
- SILGUY Catherine de,
La Saga des ordures : du Moyen Age à nos jours, L'Instant, 1989.
- SIMON Jules,
L'Ouvrier de huit ans, Librairie internationale, 1867.
L'Ouvrière, Hachette et Cie, 1871.
- SOHN Anne-Marie,
Chrysalides : femmes dans la vie privée, XIX^e-XX^e siècles, Publications de la Sorbonne, 1996.
- STIERLE Karlheinz et Jean STAROBINSKI,
La Capitale des signes : Paris et son discours, Les Editions de la MSH, 2001.
- SUE Eugène,
Œuvres illustrées : les mystères de Paris, Deleytar, 1850.
- TABARANT Adolphe,
Manet : histoire catalographique, Montaigne, 1931.
- TAINÉ Hippolyte,
Nouveaux Essais de critique et d'histoire, Hachette, 1866.
- TROUILLEUX Rodolphe,
Paris secret et insolite, Parigramme, 2012.
- VENTURI Lionello,
Les Archives de l'impressionnisme. Lettres de Renoir, Monet, Pissarro, Sisley et autres. Mémoires de Paul Durand-Rue, Documents, Druand-Ruel, Paris-New York, 1939, t. 2.
- VIEL-CASTEL Horace,
Mémoires sur le règne de Napoléon III, 1851-1864, Guy Le Prat, 1942.
- WILLIOT Jean-Pierre,
La Respiration des gazomètres ou la consommation de gaz manufacturé à Paris de 1860 à 1960, Flux, 2003.

Articles et Revues

- JANIN Jules,
« Les égouts », *La Revue de Paris*, 1836, t. 34.
- LE MÉE Renée,
« Le choléra et la question des logements insalubres à Paris (1832-1849) », dans *Population*, 53^e année, n° 1-2, 1998, p. 380.
- LÉVY Suzy,
« Les Cafés montmartrois au XIX^e siècle, lieux de communication », Persée, *Communication et langages*, 1995, vol. 103, n° 103.
- MARSEILLE Jacques et Régis BENICHIS,
Les Echos 1900-2000 : un siècle d'économie, les Echos, 1999.
- MERGER Michèle,
« La concurrence rail-navigation intérieure en France 1850-1914 » dans *Histoire, économie et société*, 9^e année, n° 1 : Les transports, 1990.
- NOURRISSON Didier,
« L'enseignement antialcoolique » dans *Education à la santé XIX^e-XX^e siècles*, ENSP, Rennes, 2002.
- PÉGUY Charles,
L'Argent, Œuvres en prose complètes III, coll. "Bibliothèque de La Pléiade", Gallimard.
- Programme REHA, *Réh(à)venir*,
« Spécificités des immeubles haussmanniens », PUCA, juin 2012.
- ROMON Christian,
« Le monde des pauvres à Paris au XVIII siècle », dans *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, 37^e année, n° 4, 1982.
- RONDO Cameron,
« Le rôle de la France » dans *Le développement économique de l'Europe au XIX^e siècle*, 12^e année, n° 2, 1957.
- SOLE- CASTELLS Crisina,
« Paris belle époque vu par Jules Romains », dans *Poétique des lieux* textes réunis par Pascale Auraix-Jonchière et Alain Montandon, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004.
- TRAVERSO Enzo,
« Le siècle de Hobsbawm », dans *La Revue internationale des livres et des idées*, n° 10, 2009.
- TSIKOUNAS Myriam,
Imaginaires urbains du Paris romantique jusqu'à nos jours, LeManuscrit, 2011.
- Revue *L'Histoire*, n° 52 à 57, Société d'éditions scientifiques, 1983.

Sources électroniques

- Association MEGE,
« Le remplacement de l'éclairage à huile par le gaz », disponible à : <http://www.mege-paris.org/>
- DELAHAYE Marie-Claude,
« Grandeur et décadence de la fée verte », dans *Histoire, économie et société*, 1988, 7^e année, n° 4. Disponible à : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hes_0752-5702_1988_num_7_4_2391
- GUIBERT Pascal,
« Penser le changement », La Compagnie du changement, 2010, disponible à <http://penserlechangement.blogspot.ie/2010/10/histoires-de-changement-5-la-belle.html>

MITROFANOFF Kira,

« Dans l'intimité des hôtels particuliers parisiens », dans *Le Nouvel Observateur*, 24 octobre 2011. Disponible à : <http://www.challenges.fr/luxe/20111006.CHA4966/dans-1-intimite-des-hotels-particuliers-parisiens.html>

TOMBS Robert et Isabelle,

La France et le Royaume-Uni: Des ennemis intimes, Armand Colin, 2012, disponible sur Google Book.

TUGAULT Yves,

La Population de la France, croissance urbaine et peuplement, Chapitre X, disponible à : <http://www.cicred.org/Eng/Publications/pdf/c-c16.pdf>

Institut de veille sanitaire (InVS) et l'Agence française de sécurité environnementale (AFSSE) associés des partenaires institutionnels et scientifiques (ADEME, BRGM, Ineris, RSD, Astee, SFSP).

Le Stockage des déchets et la santé publique, septembre 2004, Chapitre I : Stockage des déchets ménagers et industriels, disponible à :

<http://archives.invs.sante.fr/publications/2005/dechets/pdf/1-3.pdf>

La circulaire de 1883 et le programme d'enseignement moral et civique,

L'instruction morale à l'école Ressources et références, disponible à :

http://cache.media.eduscol.education.fr/file/Morale/62/6/morale_Jules_Ferry_190626.pdf

Divers

Annales des ponts et chaussées : Partie technique. Mémoires et documents relatifs à l'art des constructions et au service de l'ingénieur. Commission des Annales des ponts et chaussées, 1836.

Archives générales de médecine citant Docteur O'Followell, *Le Corset, histoire, médecine, hygiène, étude historique*, Paris, 1895.

Assemblée nationale (1871-1942) Sénat, Documents parlementaires : annexes aux procès-verbaux des séances ; projets et propositions de loi-exposés des motifs et rapports, Imprimerie des Journaux officiel, 1908.

Institut national de la santé et de la recherche médicale, Alcool : dommages sociaux, abus et dépendance. Synthèse et recommandation, Chapitre 3 : Dimensions historiques, culturelles et sociales du « boire », Inserm, 2003.

Le Catalogue Manet, Paris, Grand-Palais, 22 avril-1^{er} août 1983.

Revue et gazette musicale de Paris, KREUTZER Léon, n° 25, 24 juin 1849.

LITTÉRATURE et CRITIQUE

Sources primaires

BALZAC Honoré de,

La Comédie humaine, Bibliophiles de l'originale, 1842.

La Cousine Bette, dans *La Comédie humaine, Scènes de la vie parisienne*, 1846, Furne et Cie, 1848.

Le Père Goriot, Wahlen, 1835.

Traité de la vie élégante, dans *Œuvres complètes*, vol. 20, Michel Lévy, 1870.

BAUDELAIRE Charles,

Les Fleurs du mal, Baudouin, 1929.

Petits poèmes en prose (Le Spleen de Paris), Gallimard, 1973.

« Du vin et du haschisch » dans *Œuvres complètes*, Michel Lévy frères, 1869.

Peintre de la vie moderne, Fayard/ Mille et une nuits, 2010.

BOILEAU Nicolas,

Œuvres, Lefèvre, 1824.

- GONCOURT Edmond de,
La Fille Elisa, Genève, Boucher, 2002.
- GONCOURT Edmond et Jules,
Journal des Goncourt – Mémoires de la vie littéraire... : 1872-1877, Eugène Fasquelle, 1908.
Sœur Philomène, Librairie nouvelle, 1861.
- HUGO Victor,
Quatorze Discours, Librairie nouvelle, 1851.
Actes et paroles : depuis l'exil, 1870-1876, Michel Lévy, 1876.
Les Misérables (5 tomes), Arvensa, 2014.
- MAUPASSANT Guy de,
Boule de Suif, Librio, 1994.
« Préface de *Pierre et Jean* » (éd. 1888), Hachette, 2008.
- SAND George,
La Rêverie à Paris, Clamann-Lévy, 1867.
- VERLAINE Paul,
« Amoureuse du Diable », dans *Jadis et naguère*, Rombaldi, 1936.
- VIGNY Alfred de,
« Paris, Elévation XI^e » et « Stello » dans *Œuvres d'A. de Vigny*, Meline, Cans, 1837.
- ZOLA Emile,
Face aux romantiques, Complexe, 1989.
L'Assommoir, Flammarion, 2000.
J'accuse...!, Complexe, 1 janvier 1988.
La Curée, dans *Les Rougon-Macquart, Œuvres complètes*, Cercle du livre précieux, 1966.
La Curée, Lacroix-Verboeckhoven et Cie, 1871.
La Terre dans *Œuvres complètes*, Cercle du livre précieux, 1966.
Le Naturalisme au théâtre : les théories et les exemples, Georges Charpentier, 1881.
Lettres de Paris, notes parisiennes : « Le Sémaphore de Marseille », 1871-1877, Milella, 1981.
Œuvres critiques III, Cercle du livre précieux, 1969.
Pot-Bouille, Cercle bibliophile, 1967.

Etudes et critiques

- AGUETTANT Louis,
Lecture de Baudelaire, L'Harmattan, 2001.
- CHARLE Christophe,
La Crise littéraire à l'époque du naturalisme: roman, théâtre et politique : essai d'histoire sociale des groupes et des genres littéraires, Presses de l'École normale supérieure, 1979.
- DUFIET Anne-Simone,
Le Théâtre au XIX^e siècle : du romantisme au symbolisme, Bréal, 2001.
- DUMAS Alexandre, *et al.*,
Paris et les Parisiens au XIX^e siècle : mœurs, arts et monuments, Morizot, 1856.
- FERRÈRE E.L.,
L'Esthétique de Gustave Flaubert, Slatkine, 1967.
- FEUILLERAT Albert,
L'Architecture des Fleurs du mal, Yale University Press, Londres, 1941. Flammarion, 1982.
- FROIDEVAUX Gerald, « Modernisme et modernité : Baudelaire face à son époque »,
Littérature, 1986, vol. 63, n° 63.

- GUYAUX André,
Baudelaire : un demi-siècle de lecture des Fleurs du mal, 1855-1905, Presses Paris Sorbonne, 2007.
- HAMON Philippe,
Le Personnel du roman : le système des personnages dans Les Rougon-Macquart d'Emile Zola, Librairie Droz, 1998.
- LAUBRIET Pierre,
L'Intelligence de l'art chez Balzac: d'une esthétique balzacienne, Slatkine, Suisse, 1980.
- MARTIN Marc,
Médias et Journalistes de la République, Odile Jacob, 1997.
- MASSOL Chanta et Marie-Rose CORREDOR,
Stendhal, Balzac, Dumas : un récit romantique ?, Presses universitaires de Mirail, 2006.
- PREVOST Maxime et Yan HAMEL (éds.),
Victor Hugo, 2003-1802 : images et transfigurations. Actes du Colloque « Imago hugolii » organisé par le Collège de sociocritique de Montréal Collège, Fides, Québec, 2003.
- SCHLOSSMAN Beryl,
 « Mademoiselle de Maupin en noir et blanc : le deuil, la mélancolie et le cygne », dans Freeman G. Henry, *Relire Théophile Gautier : le plaisir du texte*, Rodopi, Pays-Bas, 1998
- WILDE Oscar,
The Wit and Humor of Oscar Wilde, Courier Dover, Etats-Unis, 2012.

DIVERS

Journaux

- L'Avenir des femmes*, 1872.
- L'Evènement*, 1881.
- Le Crapouillot*, MORAND Paul, « Paris 1900- 1930, entretien avec Paul Morand », mars 1931.
- Le Figaro*, ZOLA Emile, « À la jeunesse » 1896.
- Le Matin*, ORSAY Jean d', 15 juin 1907.
- Le Temps*, 22 April 1877.
- Libération*, Exposition de la bibliothèque Forney (Paris IV) intitulée *Gaz à tous les étages. La naissance du confort 1850-1920*.

Articles de lois

- Loi n°1882-03-28* du 28 mars 1882 portant sur l'organisation de l'enseignement primaire.
Recueil général des lois, décrets et arrêtés, Article 2905. – 4 – 8 août 1851, 1851.

Ouvrages de référence et Dictionnaires

- CHOAY Françoise,
Design(s): de la conception à la diffusion, Bréal, 2004.
- DUMAS Alexandre fils,
Demi-Monde, Calmann-Lévy, 1855.
- FLAUBERT Gustave,
Dictionnaire des idées reçues, Boucher, 2002.
- MERLIN Pierre et Françoise CHOAY,
Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement, PUF, 1988.
- MITTERAND Henri,
Autodictionnaire Zola, Place des Editeurs, 2012.

- Zola et le naturalisme*, PUF, 2002
- VELEA Dan et CICCOTTI Luc,
Module 3 de psychiatrie: soins infirmiers en troubles de la conduite alimentaire, conduites alcooliques et toxicomaniaques. Théorie et cas concret, Heures de France, 2004.
- *Dictionnaire Larousse 2014.*

SOURCES VISUELLES

Photographies

- ALOPHE Marie-Alexandre,
La Marquise de Païva, vers 1860. Collection particulière Lumière des Roses.
- ATGET Eugène,
Hôtel de la Païva Avenue des Champs Elysées (VIIe), 1901.
- DORMAC Paul Marsan,
Portrait de Paul Verlaine, 1896.
- MARVILLE Charles,
Rue des Marmousets par la rue Saint-Landry et Rue Basse des Ursins (1858), Musée Carnavalet, Paris, France.
- Bibliothèque nationale de France.
Photographie de personnes se désaltérant à une fontaine Wallace à Paris lors de la revue du 14 juillet 1911.
- Archives Charmet, Bibliothèque Nationale, Paris.
Esther Lachmann, surnommée « *La Païva* ».

Peintures, Dessins et Gravures

- BÉRAUD Jean,
Les Coulisses de l'Opéra, 1889. Musée Carnavalet, Paris.
- CAILLEBOTTE Gustave,
Un balcon, boulevard Haussmann, 1880. Collection privée.
- CASSATT Mary,
La Toilette, 1891. Musée de Brooklyn, New York, Etats-Unis.
- DEGAS Edgar,
Dans un café, dit aussi *L'Absinthe*, 1876. Musée d'Orsay, Paris.
- GACHES-SARRAUTE Inès,
Le Corset, étude physiologique et pratique, Masson et Cie, Paris, 1900.
- JONGKIND Johan Barthold,
La Rue Saint-Séverin, 1877. Musée Carnavalet, Paris, 1877.
- MAIGNAN Albert,
La Muse verte, 1895, Musée des beaux-arts d'Amiens, France.
- MANET Edouard,
Devant la glace, 1876. Musée Solomon R. Guggenheim, New-York, Etats-Unis.
Le Buveur d'absinthe, 1859. Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhague.
Nana, 1877. Musée d'art Kunsthalle, Hambourg, Allemagne.
La Chaumière, 1834. Planche de la série « *Une vie de lingère* ». Musée Carnavalet, Paris.
- MONET Claude,
Bain à la Grenouillère, 1869. Musée Métropolitain de l'Art, New York, Etats-Unis.
- MORISOT Berthe,
La Psyché, 1876. Musée Thyssen-Bornemisza, Madrid, Espagne.

OLIVA Viktor,

Le Buveur d'absinthe, 1889. Le Café Slavia de Prague, en République tchèque.

PICASSO Pablo,

La Buveuse d'absinthe, 1901. Musée de l'Hermitage, St. Pétersbourg, Russie

Buveuse assoupie, 1902. Musée des Beaux-Arts Berne, Allemagne.

Le Buveur d'absinthe, 1903. Collection privée.

Bouteille de Pernod et verre (Table dans un café), 1912, Musée de l'Hermitage, St. Pétersbourg, Russie.

RENOIR Pierre-Auguste,

Le Bal du moulin de la galette, 1876. Musée d'Orsay, Paris.

Femme en corset, 1897. Collection privée.

La Grenouillère, 1869. Collection Oskar Reinhart, Winterthur, Suisse.

ROLLER Alfred,

Le Costume féminin de 1794 à 1887. L'Université d'arts appliqués, Vienne, Autriche.

SIGNAC Paul,

Le Moulin de la Galette à Montmartre, 1884. Musée Carnavalet, Paris.

TOULOUSE-LAUTREC Henri de,

Inspection médicale, Rue des moulins, 1894. Musée Toulouse- Lautrec, Albi, France.

VAN GOGH Vincent,

Nature morte avec absinthe, 1887, Rijksmuseum musée nationale hollandais, Amsterdam, Pays-Bas.

VUILLARD Edouard,

Jardins publics : fillettes jouant, l'interrogatoire – la conversation, les nourrices, l'ombrelle rouge, 1894. Musée d'Orsay, Paris.

YVON Adolphe,

Napoléon III remettant au baron Haussmann le décret d'annexion des communes limitrophes, le 16 février 1859, 1865. Musée Carnavalet, Paris.

Sculptures

DEGAS Edgar,

La Petite Danseuse de quatorze ans ou Grande Danseuse habillée, 1879-1881. Tirage original à la Galerie nationale d'art de Washington, Etats-Unis.

PICASSO Pablo,

Le Verre d'absinthe, 1914. Musée National d'Art Moderne, Paris, France.

Autres

• Journaux

Aujourd'hui Journal des Modes Ridicules, *Le Lion et la Panthère*, juillet 1841.

Chronique Le Suprême Bon-Ton, *Le Boulevard de Gand à Paris*, n°27.

Le Monde Illustré, *Egout collecteur construit sous le boulevard de Sébastopol à Paris*, 1858.

Le Petit Journal illustré, *Un égoutier noyé*, 15 Octobre 1899.

Le Rire, bande dessinée en pleine page d'Henri Avelot, 1904.

• Catalogue

Bon Marché, premier catalogue, 1867. Collection particulière Maison A. Boucicaut

Grands Magasins du Louvre, *Le Corset droit dans un catalogue*. Paris, Saison d'été, 1908.

GRIGNON P. F, *Concours de lumière*, 1910.

- **Lettre**

Lettre de Karcher, secrétaire de Mme Boucicaut, lui annonçant la visite par Emile Zola du Bon Marché, 31 mars 1882.

- **Chanson**

« La Chanson des Hydropathes » écrite par Charles Cros, dans Michel Herbert, *La Chanson à Montmartre, La Table ronde*, 1967.