

L'esprit de l'escalier
ou
les degrés du savoir

Raymond Mahieu



FAUX
TITRE

L'esprit de l'escalier
ou
les degrés du savoir

FAUX TITRE

345

Etudes de langue et littérature françaises
publiées sous la direction de

Keith Busby, †M.J. Freeman,
Sjef Houppermans et Paul Pelckmans

L'esprit de l'escalier
ou
les degrés du savoir

Raymond Mahieu



AMSTERDAM - NEW YORK, NY 2010

Illustration couverture: photographie de Véronique Beelaert.

Cover design: Pier Post.

The paper on which this book is printed meets the requirements of
'ISO 9706: 1994, Information and documentation - Paper for documents -
Requirements for permanence'.

Le papier sur lequel le présent ouvrage est imprimé remplit les prescriptions
de 'ISO 9706: 1994, Information et documentation - Papier pour documents -
Prescriptions pour la permanence'.

ISBN: 978-90-420-2983-5

E-Book ISBN: 978-90-420-2984-2

© Editions Rodopi B.V., Amsterdam - New York, NY 2010

Printed in The Netherlands

Avant-propos

« ARCHITECTES – Tous imbéciles. Oublient toujours l’escalier des maisons. » Ainsi parle le *Dictionnaire des idées reçues*. Passons sur les travers attribués à tort ou à raison à une profession fréquemment malmenée, il est vrai, par les littérateurs de l’époque¹. Mais retenons que l’étourderie spécifique prêtée à la corporation semble participer d’un désintérêt bien plus général qui se retrouve, précisément, dans la littérature, et singulièrement dans le roman. Car les escaliers peuvent passer pour les plus dédaignés des objets architecturaux que les romanciers se plaisent à figurer. Ni moins fonctionnel ni moins descriptible que les salons, les chambres, voire les vestibules dont les représentations détaillées foisonnent, l’escalier ne mobilise généralement que peu d’investissement scripturaire – espace nécessaire sans doute, mais auquel on ne sait quel manque de prestige vaut le plus souvent d’être absorbé dans l’implicite du discours, ou simplement mentionné, sans plus. Cette indifférence, au reste, semble avoir son répondant dans la perception du lecteur : à quelques exceptions près, il est rare qu’il garde le souvenir quelconque d’un escalier, alors que sa mémoire lui restitue spontanément les formes, les couleurs, les matières, la disposition d’innombrables locaux, salle à manger de Madame Vauquer, officine d’Homais, boutique de Gervaise.

Il importe de ne pas se méprendre sur cette inattention généralisée. Car elle ne signifie ni absence ni insignifiance. D’abord, et sans

¹ Voir, au hasard, J. K. Huysmans dans *La Cathédrale* ([...] il y a beau temps qu’elle [la France] ne produit plus un architecte ; les gens qui s’affublent de ce nom sont des cambrousiers, des maçons dénués de toute personnalité, de toute science » Stock, 1898, p. 89) ; ou Zola, dans *Au bonheur des dames* (« L’architecte, par hasard intelligent [...] » *Les Rougon Macquart*, Pléiade, T. III, 1964, p. 611). Cette sévérité marque tout le siècle. On se souviendra bien sûr du chapitre célèbre de *Notre Dame de Paris*, « Ceci tuera cela », où Hugo dénonce la décadence irrémédiable, et déjà ancienne, de l’architecture : « Réduite à elle même, abandonnée des autres arts parce que la pensée humaine l’abandonne, elle appelle des manœuvres à défaut d’artistes. [...] Adieu toute sève, toute originalité, toute vie, toute intelligence. » (V, 2) (dans *Romans*, Ed. du Seuil, L’Intégrale, T. I, 1963, p. 304).

parler des escaliers qui s'exhibent, nombreux sont ceux qui se découvrent au prix d'une lecture un peu attentive, émergences discrètes que la continuité du flux narratif avait contribué à occulter. Ensuite, et c'est assurément ce qui compte le plus, ces apparitions, toutes furtives qu'elles puissent être, n'ont, très régulièrement, rien de fortuit : là où il est nommé, le lieu escalier ne l'est pas pour rien, et sa désignation, même minimaliste, est susceptible, fût-ce à l'insu du lecteur, de mobiliser de l'imaginaire, de se greffer sur des systèmes de sens, voire d'en enclencher, avec une efficace surprenante. Faut-il y voir l'effet d'une discrétion du langage lui-même ? Car, alors que cent locutions ayant trait à la vie morale ou sociale renvoient figurément à d'autres espaces ou composants de la demeure (des cuisines plus ou moins honnêtes aux jardins secrets, en passant par les placards à horreurs ou les alcôves à confidences), ou, différemment, évoquent sans le secours de marches quelconques des changements de niveau (des pentes que l'on remonte aux abîmes où l'on se précipite), on n'en voit guère qui recourent à l'escalier. Le fameux esprit, sans doute, qui y surgit toujours trop tard... Mais, outre que le décalage temporel impliqué dans l'expression donne déjà à penser, on est ici dans l'ordre de la particularité caractérielle, loin des grands enjeux éthiques ou psychologiques. Ainsi, le vocable, conservant une espèce de fraîcheur dans son signifiant, se présente à chacune de ses apparitions chargé en puissance de toutes les dénnotations et connotations qu'il peut porter, disponible pour la signification.

Et ce potentiel, pour peu qu'on y songe, est considérable. Déjà, d'être par destination un dispositif intermédiaire, l'escalier engage à la perception d'un passage – d'un étage à un autre, d'un état à un autre. Le déplacement peut certes s'y effectuer dans une sorte d'absence de soi à soi, se réduire à une parenthèse vide de sens ; il peut tout aussi bien mettre en jeu la conscience de l'acte qui s'accomplit, en tant que porteur d'intentionnalité mais aussi d'affects divers. Davantage, cette réflexivité, d'autant plus sollicitée que la nature du lieu suppose souvent une solitude qui l'encourage, fait que le mouvement, dans bien des cas, soutient l'appréhension de mutations dont la nature, la portée et l'ampleur excèdent ce que le geste permet de supposer. Monter ou descendre des marches – comme on le présume, et comme on le constatera, l'un et l'autre ne reviennent absolument pas au même – peut être bien plus qu'une sorte d'entracte. Le temps qu'on y consacre n'est pas nécessairement perdu ; loin de se dissoudre dans l'indifférenciation du pur fonctionnel, il est capable d'engendrer, dans

l'esprit du lecteur comme dans celui de l'être de fiction, un progrès de la connaissance, non seulement de ce qui se fait mais aussi de tout ce dont ce faire est l'effet ou la cause, le relais ou l'évocation. D'un « où vais-je ? » à un « Qui suis-je ? », les questions qui parfois se lèvent ici, même si elles n'entraînent pas à tout coup de réponse, déterminent un progrès de l'intellection. Plus on lira de scènes d'escalier, plus il faudra s'en convaincre : entre les degrés et le savoir se constate une étrange solidarité.

Que mon propos ne se soit référé, d'entrée, qu'à des œuvres narratives, sans apparemment vouloir prendre en compte d'autres formes d'écriture, résulte d'un choix délibéré. Nul doute, par exemple, qu'il y ait à dire, et beaucoup, sur la présence textuelle de l'escalier dans la poésie². Mais l'intérêt n'est pas moindre d'interroger cette thématique dans un genre – le récit de la représentation réaliste, et en ne le considérant que dans les formes canoniques qu'il a connues au XIXe siècle – où sa productivité potentielle ne saute pas aux yeux. Car si la référence à l'escalier n'a souvent dans les récits d'autre statut que celui de détail, la pratique de ces textes nous apprend que c'est bien souvent au détail, dans ce qu'il a de ténu, de fugitif, de presque silencieux, qu'il revient de parler ou de faire parler les systèmes de sens où il s'insère. Valait-il la peine, en l'occurrence, de parier sur l'existence d'une sorte de liaison structurelle entre une catégorie très spécifique de notations spatiales et les grands codes romanesques ? Le jeu, à tout le moins, s'est révélé passionnant, et, mené avec une volonté de rigueur à laquelle on voudra bien accorder un peu de crédit, a confirmé l'hypothèse sur laquelle il s'est développé : il y a bien – à charge pour moi de le faire voir – une congruence réelle entre un genre déterminé (le roman, au sens extensif du terme) à une époque déterminée (le XIXe siècle) et les modes divers d'inscription de l'élément peut-être le plus discret du matériel spatial dont il fait un si abondant usage.

² On ne s'étonnera donc pas que, mal discerné par le regard critique dans le champ romanesque, l'escalier ait suscité davantage d'attention dans le champ poétique. Voir par exemple L. Keller, *Piranèse et les romantiques français. Le mythe des escaliers en spirale*, Corti, 1966. Le titre de ce bel ouvrage indique assez son propos : interroger une hallucination dans un certain nombre de textes, plus ou moins hantés par Piranèse, qui pour l'essentiel ressortissent à la poésie ou à l'essai. Bien entendu, il n'est pas impossible de retrouver dans des imaginaires de romans un certain nombre de traits relevés ici ; mais il est en même temps évident qu'en passant à ce dernier genre on change assez radicalement de système.

Inscription : il faut insister sur l'exigence qu'implique le mot. Si légère qu'elle soit, la désignation explicite de l'escalier est en effet, impérativement, nécessaire à la démarche que je propose. Entre le non-dit (qu'on peut certes imaginer chargé de sens) et le manifesté (dont la densité risque, à l'inverse, de paraître bien modeste), la coupure est absolue. Déplacer un personnage d'un niveau à un autre sans mention du lieu où s'opère le mouvement (« il monta au premier étage ») n'équivaut absolument pas à relater le même parcours dans sa spécificité physique (« il monta l'escalier jusqu'au premier étage »). Le premier énoncé court-circuite tout ce qui intervient entre les deux extrémités du trajet, ne considère qu'un point de départ et un point d'arrivée, et, découplant le changement intervenu du cadre concret qui lui a donné son moyen et ses modalités, dénie tout contenu au procès de transition qui en était la condition. Dans le second, de la matière fictionnelle vient s'intégrer – de cette même matière qui fait par exemple qu'une figure humaine de roman ne devient personnage que moyennant l'attribution minimale de marques corporelles –, et le transfert en devient opération, agir potentiellement qualifiable et signifiant. Même si rien de plus n'est dit, la porte est ouverte à l'invention de ce qui accompagne le déplacement, ou en est accompagné, le sujet qui gravit les degrés se fait présence, sa démarche accueille le prédicat, impatiente, anxieuse, pensive... Quelque chose *a lieu*, en un lieu qui ne pourrait être autre.

Il faut donc qu'un signe parle. Mais selon quels critères affirmer sa présence ? Autrement dit, quelles occurrences convient-il de prendre en compte ? Puisque c'est une structure architecturale autonome qui nous intéresse, on considérera que la mention d'un de ses éléments constitutifs suffira à attester son existence discursive. Tout mot comme rampe, marche, palier, cage, pour autant qu'il soit produit dans un contexte dépourvu d'ambiguïté, aura donc valeur de synecdoque, disant assez que l'on est dans un espace bien identifié. A l'inverse, et pour en rester au vocabulaire des tropes, il faudra exclure des investigations tout ce qui ne serait qu'emploi métaphorique de l'escalier, pour la simple raison que le déplacement sémantique vide ici l'objet de sa substance physique originelle³ : ce qu'il nous faut,

³ On en trouve de bons exemples, et à répétition, dans la confession épistolaire des premiers chapitres de *Mademoiselle de Maupin* : « Nous nous sommes assis comme Adam [...] sur les marches de l'escalier qui mène au monde que vous avez créé » ; « Ah ! du moins, si [...] les degrés de cet escalier de feu ne nous brûlaient pas les

c'est toute la densité matérielle crédible qu'un seul mot peut suffire à évoquer, de vraisemblables marches, et l'effort qu'elles requièrent, de vraisemblables parois, et la clôture qu'elles instituent, de la vraisemblable pénombre (ou de la vraisemblable lumière), des bruits (ou du silence), des odeurs, des couleurs. Et comme il importe que cet espace soit proposé comme un sous-ensemble emboîté dans une organisation architectonique, il faudra accorder un statut particulier, voire marginal aux escaliers qui n'en sont pas exactement, comme les perrons, ou aux substituts plus ou moins élaborés, comme les échelles : constructions incontestablement visibles et tangibles, mais dont la qualité de partie définie et circonscrite d'un bâtiment est problématique. Or, c'est bien cela qui est en jeu, tout se passant comme si ce lieu ne pouvait exercer pleinement ses pouvoirs qu'à la condition d'être pourvu de toutes les propriétés qui le rendent à nul autre semblable.

Pour passer du stade de l'hypothèse à celui de la vérification, il était nécessaire d'établir un corpus, et assez étoffé. S'en tenir aux quelques cas, au demeurant impressionnants, étudiés dans de premières explorations ne suffisait évidemment pas à vérifier le bien-fondé de la démarche, et il fallait assez de quantitatif pour soutenir le qualitatif. De là à caresser le rêve, délirant, d'interroger la totalité des textes romanesques, et assimilés, du XIXe siècle, en s'en tenant (tout de même) au domaine français, il y avait un pas à ne pas faire : ni possible, ni nécessaire. A ne considérer que la nécessité, une entreprise comme celle-ci n'avait que faire de statistiques – même s'il s'est parfois révélé amusant, et instructif, de procéder à quelques petits comptages – et les très grands nombres n'étaient pas de rigueur. En revanche, il était souhaitable d'ouvrir autant que possible le champ d'investigation, et d'y accueillir une grande variété d'œuvres, des plus fréquentées au plus oubliées : partant du principe que s'il y existait un imaginaire collectif du lieu escalier, fonctionnant selon un certain nombre de régularités, on devait pouvoir le vérifier chez Janin comme chez Balzac, chez Duranty comme chez Zola, quitte à constater – mais n'anticipons pas – que tout ce qui est vrai pour Janin et Duranty l'est

pieds [...] » (Th. Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, Garnier, 1966, respectivement p. 66 et p. 67). Ce n'est d'ailleurs pas un pur hasard si les fragments cités proviennent d'un roman peu conforme aux normes vérisimilistes du genre : comme on le verra plus loin, il existe bien une corrélation entre volonté de mimesis et intensité signifiante du lieu représenté.

encore bien plus pour Balzac ou Zola. On rencontrera donc un peu de tout dans les trente-cinq mille pages des récits convoqués pour la circonstance, et dans des proportions auxquelles l'aléatoire ou les inclinations personnelles ne sont probablement pas étrangers. Mais importe-t-il que, alors que Stendhal et Barbey d'Aurevilly sont là presque tout entiers, que Balzac et Hugo sont abondamment représentés, Zola le soit un peu moins, et moins encore Dumas, ou Verne ? Toute susceptible de retouches que soit la liste des invités, l'essentiel est que leur nombre et leur diversité permette d'étayer les hypothèses aventurées.

Ces noms, lancés un peu au hasard et dans un désordre voulu, pourraient par ailleurs suggérer que la masse des textes a été abordée comme un ensemble homogène, où ne seraient pas pris en compte les changements que le siècle a connus. Et il est vrai qu'il s'est d'abord agi d'identifier les divers types d'interaction entre le cadre de l'escalier et ce qui s'y produisait, plus particulièrement dans l'ordre du mental. Peu importait, dans un premier temps, d'où provenaient les séquences narratives à partir desquelles il était possible de constituer des modèles, pourvu qu'elles soient assez parlantes, et aussi, malgré tout, réparties assez largement dans le siècle pour conférer aux systèmes définis une espèce d'universalité. Ceux-ci se retrouvaient en effet à des dizaines d'années d'écart, tout aussi bien que dans la contemporanéité ; comme si, en dépit des effets du temps et des variations des imaginaires individuels, certains invariants s'imposaient. Mais en même temps, retravaillées de texte en texte, d'autres formules attestaient des mutations, d'autant plus intéressantes qu'elles correspondaient à l'évolution du genre romanesque. Il se fait donc que cette investigation thématique aura conduit – bénéfice non prévu au départ – à retraverser l'histoire du roman et, au-delà, l'Histoire. L'esprit de l'escalier, tel qu'il se manifeste dans ses multiples modulations, n'est pas un mythe intemporel, mais un ensemble de configurations symboliques articulé à une époque et à une société définies.

C'est à une expérience doublement gratifiante que son exploration convie – en ce qu'elle donne occasion et de découvrir et de retrouver. D'un côté, les textes, approchés sous un angle inattendu, révèlent des logiques internes qu'on ne leur avait pas soupçonnées, en acquièrent une sorte de nouveauté ; d'un autre côté, les complexes de signification que l'on voit ainsi émerger, confrontés aux lectures déjà constituées, contribuent, loin de les contredire, à les valider, tout en leur conférant un surcroît d'intelligibilité. Réfléchir à tel état de

conscience marqué par les degrés où il s'éprouve, à telle scène dont ils sont l'irremplaçable théâtre, c'est s'obliger à repenser la totalité de l'œuvre où ces détails se tissent et, par là, à en affiner la compréhension. Bref, ce qu'on savait de Fabrice Del Dongo ou de Jean Valjean, on le sait sans doute un peu mieux d'avoir hanté avec eux les escaliers par où la fable leur enjoint de passer... S'il est vrai que les livres sont faits pour qu'on les relise, c'est à dire qu'on se les réapproprie, dans un questionnement toujours relancé, l'essai que voici y trouve sa légitimation : car son seul propos est, en mettant en lumière l'espace de l'ombre qui s'inscrit dans tant de récits que nous aimons, de donner une raison de plus d'y trouver notre plaisir.

Un soir du printemps 1998, dans la maison gasconne que je retapais, un escalier, neuf mais de conception trop audacieuse, s'ouvrit sous mes pas – s'ouvrit, à la vérité, comme un livre, dont les pages auraient été les limons et les lignes les marches – et me précipita au sol, le pied droit en très mauvais état. C'était pour l'essai que voici, à l'époque presque terminé et en attente d'un achèvement toujours différé, une manière douloureuse de se rappeler à mon attention. Le rappel aura fini par agir, mais lentement, on le voit : trop violent peut-être pour ne pas engendrer de l'amertume et de nouveaux attermoissements. Un des regrets que me laisse cette histoire complexe et quasi passionnelle est de n'avoir pu témoigner plus tôt ma gratitude envers tous les amis qui, depuis longtemps, connaissaient mon entreprise et l'encourageaient. Je ne les nommerai pas, par crainte d'un oubli injuste ; mais je compte bien qu'ils se reconnaîtront dans ces lignes.

Printemps 2005

Chapitre premier

L'espace parlant

A ciel ouvert

Marches enfermées dans des *cages*, elles-mêmes emboîtées dans des édifices, il semble que les escaliers qui habitent notre mémoire s'associent généralement à l'intériorité. Mais d'autres images aussi nous sont présentes, que n'affecte pas cette clôture : degrés à ciel ouvert, éléments de paysages bâtis qui, tout en assurant l'articulation des plans et des étagements, se proposent en même temps à la perception comme objets architecturaux autonomes. Ces escaliers-là, l'origine de leur persistance dans le souvenir est toujours (ou peu s'en faut) esthétique, et plus précisément plastique. Nul besoin de les gravir ni même de s'installer dans leur espace pour se les approprier ; le regard seul en tire ce qu'ils ont à offrir, et qui est plaisir dispensé par le jeu, savant ou naïf, des lignes et des masses, de l'ombre et de la lumière.

Il est bien naturel que les peintres (les védutistes en particulier), et plus encore les photographes et les cinéastes en aient fait des motifs d'élection. A feuilleter au hasard les recueils de photographies à thématique urbaine, on constate que, dès que l'occasion s'en présente, l'objectif s'y empare des escaliers de toute espèce. Et à bon droit, tant sont multiples et séduisants les effets qu'ils permettent. Même empressement chez les cinéastes, pour des raisons similaires, auxquelles s'ajoutent encore les potentialités dramatiques qu'offrent, comme *praticables*, les systèmes de dénivellation de l'espace public. Un exemple suffira, qui, à défaut d'originalité, a au moins le mérite de la force : les six ou sept minutes que S.M. Eisenstein consacre aux escaliers d'Odessa dans *Le Cuirassé Potemkine*.

Ce très bref détour par les arts plastiques n'a d'autre raison que de mettre en évidence une singulière abstention dans la pratique romanesque. Alors que celle-ci – depuis toujours, en somme – manifeste l'ambition de reprendre à son compte, et avec ses propres moyens, le

projet de « peindre », et notamment les paysages urbains, cette ambition paraît abdiquer devant le « sujet », pourtant à sa portée, qu'est l'escalier. Des panoramas de villes, on en trouvera autant qu'on veut : depuis le Paris de la fin du *Père Goriot*, en passant par le Rouen de *Madame Bovary*, jusqu'au Copenhague du *Voyage au centre de la Terre*. Des détails pittoresques, clochers, façades à encorbellement, angles de murailles, on en recueille à foison. Mais d'escaliers, point. Démission d'autant plus surprenante que l'objet, ni plus ni moins difficile à décrire qu'une esplanade ou une ruelle, est doué d'une valeur opératoire intéressante : dans la production scripturaire, c'est-à-dire séquentielle, du tableau d'ensemble d'une ville étagée, il fournit en effet un commode instrument de conduite du regard d'un niveau à un autre. Un passage de Chateaubriand suggère assez bien ce que pourrait être ce procédé : « La femme expirante abaissa ensuite, de gradins en gradins jusqu'à l'arène, ses regards qui quittaient le soleil [...] ». Mais la possibilité doit rester au conditionnel, puisque, d'une part, c'est un bâtiment (en l'occurrence le Colisée) qui est évoqué et non une ville, et que, d'autre part, nous ne sommes pas dans un roman mais dans *Les Mémoires d'outre-tombe*¹.

Dans le roman, on élude. Non seulement les escaliers en bonne et due forme, mais leurs substituts acceptables, tels que rampes ou rues escarpées, se signalent par leur absence, en tant qu'objets représentés ou simplement nommés, dans les tableaux de villes. A force d'obstination, il n'est pas impossible de recueillir çà et là quelques occurrences à peu près conformes au modèle imaginé, mais la minceur du dossier illustre surtout un état généralisé de manque.

Au premier rang, et ce n'est pas un hasard, ce fragment de *Madame Gervaisais* :

De temps en temps, elle suivait [...] le spectacle changeant de la place d'Espagne, l'avancement de la journée sur le grand escalier de la Trinité du Mont abandonné peu à peu, avec la marche des heures, par l'ombre de la grande maison à sa droite.[...] Sur l'escalier se faisait l'ascension lente et balancée, la montée sculpturale des Romaines, portant des paquets sur la tête, tandis que [...] des chiens à vendre tiraient sur leur corde attachée dans le trou d'une marche de pierre.²

¹ Chateaubriand, *Mémoires d'Outre tombe*, Gallimard, Pléiade, 1951 (1946), T. I, p. 514. Du reste, même hors du champ romanesque, la méthode ne paraît pas très répandue. Je n'en trouve pas trace, par exemple, dans les *Mémoires d'un touriste* de Stendhal.

² *Madame Gervaisais*, Fasquelle (Bibliothèque Charpentier), 1897, p. 30.

Tel quel, ce passage mérite toute notre considération : jusqu'à plus ample informé³, il constitue la réalisation la plus élaborée (ou, plus justement, la seule réalisation un peu élaborée) d'un travail descriptif appliqué à des degrés à ciel ouvert ; encore était-il difficile, dans un roman sur Rome, de faire l'économie de la place d'Espagne et de son élément décoratif le plus spectaculaire ; encore avons-nous affaire aux Goncourt, romanciers chez qui cette attention était la plus prévisible. Leur sensibilité au motif culmine d'ailleurs dans ces lignes, et les autres exploitations qu'en fait le roman seront bien plus discrètes, diluées dans un tableau d'ensemble (« décor d'escaliers et de rampes, de statues et de portiques » de la villa Pamphili)⁴, voire à la limite du lisible⁵... Si, sur ce corpus précis, je m'autorise à ne rien omettre de ce que j'ai pu glaner, c'est à des fins démonstratives, et aussi sans crainte de lasser ; car le relevé épuise à peu près toute la matière disponible. Pour faire bonne mesure, j'ajouterai simplement ces détails recueillis chez Erckmann-Chatrion (« En face du petit escalier, dont chaque marche est creusée comme la pierre d'une gargouille, il fit halte »)⁶, chez Huysmans (« des escaliers qui s'enfoncent sous un pont et tombent dans l'une des plus hideuses rues de Paris »)⁷, chez Sue (« Un escalier creusé dans la terre humide et grasse conduisait au fond de cette espèce de large fossé »)⁸, et chez Zola (« ils descendirent un escalier très raide, ils découvrirent une berge solitaire »)⁹. Et, pour le plaisir de l'ironie, une présence oxymorique que propose Rodenbach : « des pignons décalquant dans l'eau des escaliers de crêpe »¹⁰.

Bref, une somme de traits descriptifs bien modeste – alors que, décoratifs, les escaliers de ce type semblaient appeler une description élaborée. Comme les simples désignations n'abondent guère non plus, l'absence semble ici non fortuite, et ce qui a les allures d'un retrait généralisé de la fiction narrative devant des développements possibles

³ Je rappelle, autant que de besoin, que cette information est partielle, et destinée à le rester.

⁴ *Madame Gervaisais*, o.c., p. 36. Exemple parmi d'autres.

⁵ Telles ces lignes sur Rome, « capitale de Dieu, portée et étagée sur ses sept collines et montant, par des escaliers de monuments et des assises de temples, à ces belles lignes acropoliennes qui l'arrêtent, la profilent et la font trôner sur l'horizon » (*ibid.*, p. 56).

⁶ Erckmann Chatrion, *L'Ami Fritz*, Bibl. Lattès, 1987, p. 139.

⁷ Huysmans, J. K., *Marthe. Histoire d'une fille*, Le Cercle du Livre, 1955, p. 127.

⁸ Sue, E., *Les Mystères de Paris*, Ed. Hallier, T. I, 1977, p. 113.

⁹ Zola, E., *L'Œuvre*, dans *Les Rougon Macquart*, Pléiade, T. IV, 1966, p. 101.

¹⁰ Rodenbach, G., *Bruges la Morte*, Bruxelles, Labor, 1986, p. 26.

demande une interprétation. Au vrai, l'hypothèse que j'avancerai est d'autant moins aventureuse qu'elle postule une propriété de l'imaginaire romanesque dont la suite de mon propos vérifiera abondamment la réalité : l'escalier ne semble pouvoir être pensé, et énoncé, que dans son intime liaison à l'édifice. En faire, soit l'objet d'une représentation, soit le théâtre d'une action importante, suppose qu'il soit d'une manière ou d'une autre partie d'un ensemble architectural qui, palais ou masure, puisse se subsumer sous le terme générique d'habitation. Autrement dit, pour le romancier, l'escalier n'a d'existence, comme forme plastique ou comme lieu d'événements, que subordonné aux systèmes de régulation – intériorité et extériorité, exhibition et occultation, circulations et stases – qui définissent la maison. Les autres espaces publics offerts au regard répondent à des fonctions différemment organisées ; barrières de faubourgs, grands boulevards, rues encaissées, chemins de campagne accueillent voyageurs, badauds, fugitifs, errants, passants, tout simplement. Pas de passants dans les escaliers du roman, même si on ne fait généralement qu'y passer. Exclus, imaginativement, de l'économie de trajets et d'arrêts, de sécessions et de brassages qui correspond au champ du collectif, ils ne relèvent pas des procédures descriptives qui s'appliquent à celui-ci. Comme ce qui se met en jeu dans leur image, ce qui se joue dans leur périmètre, renvoie toujours, en dernière instance, à des structures fermées, c'est la présence de ces dernières qui conditionne la possibilité de leur énonciation.

Dès lors, en effet, que l'escalier, tout en restant perçu à partir d'un espace ouvert, se rattache à un édifice dont il constitue un des éléments, son inscription textuelle ne paraît plus soumise à restriction. Une des conséquences, peu fréquente mais marquante, de ce changement de statut sera de rendre l'objet dicible alors même qu'il n'est pas à proprement parler visible. Ainsi, dans *Béatrix*, le « dessin de la façade » du vieil hôtel de Guénic fait admirer une tourelle « où se trouve un escalier en colimaçon qui monte aux deux étages supérieurs »¹¹ ; semblablement, dans *Fromont jeune et Risler aîné*, la « villa de cocotte ou de boursier » de Sidonie Risler s'adorne d'un « caprice d'escalier en tourelle »¹². Ici et là, c'est au prix d'une sorte d'inférence (ou d'un

¹¹ Balzac, *Béatrix*, dans *La Comédie humaine*, Pléiade, T. II, 1976, p. 646.

¹² Daudet, A., *Fromont jeune et Risler aîné*, dans *Œuvres*, Pléiade, T. I, 1986, p. 1057 et p. 1056, respectivement.

abus de l'omniscience du narrateur) que s'imposent pour ainsi dire au regard des degrés que dissimule une paroi opaque. Mais cette désignation médiate ne se justifie que parce que, dans l'implication par le contenant (la saillie architecturale) du contenu (les marches à gravir) se joue la combinaison des valeurs symboliques que portent l'un et l'autre : un *Noli me tangere* et un *Quo non ascendam ?* De quoi permettre à Balzac d'indexer l'aristocratie d'une demeure antique, à Daudet de dénoncer la sotte prétention d'une « campagne » de parvenus.

Si l'escalier se textualise, c'est donc qu'il a quelque chose à dire, qu'il est le mieux *placé* pour dire. Cette aptitude à porter, par position, une information sur un édifice et, métonymiquement, sur ses occupants, c'est surtout sous la forme du perron qu'il la manifeste. Ici, plus question de rendre compte, sans laisser de reste, des résultats de l'enquête : la récolte est bien trop abondante. Pas de maison un peu ambitieuse qui n'ait son perron. C'est qu'il importe qu'on ne puisse y entrer de plain-pied, « comme dans une salle de bal »¹³, mais qu'au contraire on soit obligé de se hausser au niveau des maîtres des lieux. Et cette ascension (proposée ou refusée) est en soi un événement : non seulement elle fait passer du commun au particulier, mais aussi du tout venant à l'exceptionnel. Ainsi, par la simple mention de son existence, le perron renseigne déjà sur un mode d'être présumé privilégié¹⁴, et ce qui s'ajoute éventuellement de traits descriptifs n'est qu'information complémentaire, le plus souvent ressentie comme superflue par le romancier. D'où la relative rareté des indications de détail, généralement succinctes, comme par exemple dans *La Curée*, où la simple épithète « royal » ne fait qu'amplifier un effet de faste déjà acquis¹⁵. Il faudra toute l'ambition du discours archéologique qu'entend tenir

¹³ Reybaud, Fanny, *Mademoiselle de Malepeire*, Arles, Actes Sud, 1990, p. 88. Le passage cité de ce roman peu connu (paru en 1854 1855 dans la *Revue des deux Mondes*) fait allusion aux premiers désordres révolutionnaires, et notamment à l'invasion par les paysans du château de Maussane, « un beau château, bâti à la moderne, et où l'on entraît comme dans une salle de bal ».

¹⁴ Le programme est bien sûr idéalement rempli quand, par son nom même, le perron désigne son aristocratique propriétaire. Cette situation nécessairement unique se présente, pour notre plus grande satisfaction, à propos de la description de l'hôtel Duperron dans *L'Interdiction* : « Malgré les dégradations, le luxe déployé par l'architecte dans les balustrades et dans la tribune de ces deux perrons annonce la naïve intention de rappeler le nom du propriétaire, espèce de calembour sculpté que se permettaient souvent nos ancêtres. » (dans *La Comédie humaine*, Pléiade, T. III, 1976, p. 471).

¹⁵ Zola, *La Curée*, dans *Les Rougon Macquart*, Pléiade, T. I, 1960, p. 331.

Balzac au début de *Béatrix* pour déterminer une expansion descriptive aussi remarquable que celle-ci :

La façade sur la cour est ornée d'un perron à double rampe dont la tribune est couverte de vestiges de sculptures effacées par le temps, mais où l'œil de l'antiquaire distinguerait encore au centre les masses principales de la main tenant l'épée. Sous cette jolie tribune, encadrée par des nervures cassées en quelques endroits et comme vernie par l'usage à quelques places, est une petite loge autrefois occupée par un chien de garde. Les rampes en pierre sont disjointes ; il y pousse des herbes, quelques petites fleurs et des mousses aux fentes, comme dans les marches de l'escalier, que les siècles ont déplacées sans leur ôter de la solidité.¹⁶

Opérant indiciellement à la manière d'un vestibule de plein air, le perron est aussi, comme le vestibule, une zone de démarcation. Dans l'agencement spatial de la maison qui s'en enorgueillit, il constitue la première barrière qui sépare le domaine du public de celui du privé. Clôture en somme immatérielle, puisque définie seulement par une dénivellation aisément franchissable ; mais assez efficace, au moins symboliquement, pour tout à la fois contenir, ou freiner, les intrusions de l'extérieur et établir une aire d'extension des prérogatives exercées par les puissances intérieures. C'est sans doute dans *Le Malheur d'Henriette Gérard*, de Duranty, que cette dualité de fonctions, attestée en maint roman, est la plus méthodiquement exploitée. Pour le prétendant trop modeste refusé par la famille de l'héroïne, le perron de la maison des Gérard est la frontière dont il ne parvient pas à négocier le passage : ou bien, dans la folie d'une incursion clandestine, il l'annule (« D'un bond, il fut dans le vestibule »), ou bien, lors d'un dernier essai désespéré, il s'y voit impitoyablement « cloué »¹⁷. Pour la jeune fille trompée et manipulée par son entourage, le même perron, en tant qu'il est une extension sournoise de la sphère de bêtise et d'égoïsme dont elle est prisonnière, constitue un véritable piège ; ce n'est pas un hasard si, errant en proie aux pénibles réflexions que lui inspire le comportement de ses proches, elle vient inconsciemment en « heurter les marches » ; ce n'est pas circonstance insignifiante si, lors d'une tentative avortée de fugue, elle s'y immobilise, et au moment du départ et à celui du retour, – comme si le lieu participait de la nature

¹⁶ Balzac, *Béatrix*, o.c., T. II, p. 645.

¹⁷ Duranty, Edmond, *Le Malheur d'Henriette Gérard*, Gallimard, L'Imaginaire, 1981, respectivement p. 282 et p. 318.

implacablement captatrice de la demeure¹⁸.

Il convient d'ailleurs d'observer que, dans le système très complet que montre le roman de Duranty, la nature du principe séparateur emblématisé par les degrés n'est pas seulement sociologique, ou qu'au moins le sociologique tend à s'y intérioriser mentalement. De fait, si le perron intervient le plus souvent dans les romans comme instrument d'affirmation du pouvoir (ce qui le destine à accueillir toutes les subtilités de l'étiquette), il lui arrive aussi de faire barrière au nom de clivages psychologiques ou éthiques. Dans *Sapho*, Jean Gaussin d'Armandy, qu'une passion morbide a détourné d'une existence conforme aux valeurs familiales, tente une dernière fois, avant sa fuite en Afrique, de voir sa mère ; « mais la porte du perron était fermée [...]. Sonner, appeler ? Il n'osait, par crainte de son père » : la culpabilité immobilise au pied des marches¹⁹. Ce n'est pas davantage un décalage social qui, dans *Un Prêtre marié*, rend toujours problématique le passage de Néel de Nihou par le perron du château du Quesnay, où Calixte, la jeune fille qu'il aime, demeure avec son père, Sombrevail. Rien ne semble devoir justifier le trouble éprouvé par le jeune aristocrate entrant dans la maison d'un roturier qui, de surcroît, est un prêtre défroqué – si ce n'est que les marches qu'il monte le font pénétrer dans un univers inaccessible aux passions communes, où le père et la fille, l'ange noir et l'ange blanc, se détruisent réciproquement dans l'amour qui les unit. D'où des ascensions toujours dysphoriques, au rebours de ce que devrait impliquer un mouvement vers la valeur : ce « vieux perron raffermi » le désoriente à sa première visite (« il ne reconnut plus le Quesnay ») ; il s'y rencontre avec la « mère » adoptive de Sombrevail, la Malgaigne, dont les prophéties lui font perdre « l'empire de son âme » ; et la dernière fois qu'il le monte, courant au chevet de Calixte mourante, c'est « comme un homme vacillant du coup qui vient de le frapper »²⁰.

On aura remarqué que, aussi bien chez Duranty que chez Daudet ou Barbey d'Aurevilly, le perron se charge de fonctions qui excèdent l'emploi qui en est communément fait, et que, outre l'indicateur d'une supériorité (illusoire ou réelle), outre le repère d'une limite, il devient

¹⁸ *Ibid.*, respectivement p. 115 et pp. 361 2.

¹⁹ Daudet, *Sapho*, dans *Œuvres*, Pléiade, T. III, 1994, p. 546.

²⁰ Barbey d'Aurevilly, *Un prêtre marié*, dans *Œuvres romanesques complètes*, Pléiade, T. I, 1977 (1964), respectivement p. 947, p. 1116, p. 1181.

– assez naturellement – le lieu d’une épreuve. C’est à coup sûr en raison de la vectorialité ascendante qu’implique sa configuration. Même soumis aux servitudes du décorum social, le perron est succession de degrés à escalader, c’est-à-dire qu’il est susceptible de régir, à côté de parcours machinaux, des déplacements du corps en lesquels la conscience peut trouver le corrélat de ses propres mouvements. Dès lors, il lui arrivera parfois de reprendre à son compte un certain nombre de rôles normalement dévolus, comme on le verra plus loin, à l’escalier intérieur. Entendons bien qu’il ne s’agira jamais, en la circonstance, que d’une substitution imposée par une contrainte quelconque ; mais il est intéressant, précisément, qu’elle contribue à mettre en évidence cette contrainte, dans la mesure où celle-ci est essentielle dans l’économie du texte. Ainsi, dans *La Confession d’un enfant du siècle*, il faudra être attentif au fait que les trois rencontres d’Octave et de Brigitte inscrites dans l’espace spécifique de l’escalier se produisent non pas au cœur d’une maison, mais au pied d’un perron qu’a descendu la jeune femme²¹. Ces mouvements de convergence, sur le sens desquels on reviendra plus loin, aident à comprendre, en ce qu’ils s’inscrivent dans une aire très largement investie par le social, la fatalité qui pèsera sur une relation empoisonnée par l’incapacité du héros narrateur à se défaire des adhérences d’une société malade. Dans *Le Lys dans la vallée*, en revanche, c’est un interdit d’une tout autre origine qui affecte l’escalier intérieur de Clochegourde et détermine le transfert sur le perron des intensités affectives. L’impossibilité morale, pour une Henriette de Mortsau qui ne veut pas se soustraire à sa condition d’épouse, d’assumer dans toutes ses conséquences l’amour qu’elle ressent pour Félix de Vandenesse se traduit symboliquement dans cette scène où, après avoir mis « le pied sur la première marche [...] en délibérant sans doute avec elle-même si elle [...] y accompagnerait » celui qui l’attire trop, elle lui refuse cette ascension commune dans la clôture d’une maison où celui-ci ne peut avoir sa place. Proscription qui obligera Félix, à chaque fois qu’il montera à la rencontre d’Henriette, à ne le faire que par les degrés qui mènent aux terrasses²².

²¹ Musset, *Confession d’un enfant du siècle*, Garnier, 1968. Voir respectivement p. 151, p. 155 et p. 175.

²² Balzac, *Le Lys dans la Vallée*, dans *La Comédie humaine*, Pléiade, T. IX, 1978, p. 1100 (pour la scène d’intérieur). Exemples de montées limitées au perron, malgré l’importance de l’enjeu : lors d’une crise de folie du comte de Mortsau qui fait

Il faut le répéter : c'est le besoin d'un succédané – en soi tout à fait digne d'attention – qui provoque des glissements comme ceux que donnent à lire Musset et Balzac. Même s'il y a, si j'ose écrire, assez d'escalier dans le perron pour le mobiliser à l'occasion dans des systèmes de sens complexes, l'usage courant qu'en fait la pratique romanesque couvre un champ de significations plus étroit. Pour reprendre les catégories de Ph. Hamon, son statut sémantique est avant tout celui d'« objet herméneutique », engageant à une activité de « savoir » (mais limitée à conjecturer la relation d'un dedans et d'un dehors) ; et, conjointement, d'« objet discriminateur », lié à l'exercice d'un « vouloir-faire » (mais centré principalement sur des procédures d'admission)²³. Bref, il lui revient surtout de parler à distance une extériorité et de régler des conduites d'approche. Encore faut-il ajouter que, au moins pour la première de ces missions, les ressources qu'il permet d'exploiter sont moins abondantes que celles des escaliers enfermés dans la maison, et que, on va le constater, il y a plus à entendre dans ce que ceux-ci disent.

Intérieurs

En découvrant l'importance des milieux physiques, le roman a fait de la représentation des demeures une forme nécessaire de son renvoi au réel. Insistons sur le pluriel. Car, selon la condition sociale, l'habitat se diversifie, et notamment dans l'agencement des cloisonnements et des jonctions qui le structurent. Pour le bâtiment à étages – celui que, par contrainte référentielle, le lecteur rencontre le plus souvent – l'incidence de ces variations sur les dispositifs articulant les niveaux est décisive. Non seulement l'escalier principal d'un hôtel de maître ne ressemblera pas, matériellement, à celui qui dessert les appartements d'un immeuble populaire, mais les fonctions de l'un ne coïncideront pas avec celles de l'autre. Le premier, sans aucunement se confondre avec les diverses niches de l'habitation, sera partie intégrante d'un espace en principe clôturé et cohérent. Le second, bien qu'intérieur à une structure fermée, échappera à toute particularisation individuelle ou familiale ; même si, dans l'hypothèse (pas toujours

accourir Félix au secours d'Henriette (p. 1071) ; dans un moment d'intense connivence amoureuse (p. 1105).

²³ Hamon, Ph., *Expositions*, Corti, 1989, pp. 29-30.

réalisée) d'un peuplement homogène, il a quelque chose d'un commun dénominateur, il n'en est pas moins défini par une fonctionnalité essentiellement distributrice qui exclut son assimilation aux singularités des biotopes auxquels il donne accès. Il semblerait donc que ce second modèle, lieu banalisé, soit le moins apte à dispenser une information pertinente sur ses usagers. Toutefois, ne serait-ce qu'en ne révélant d'eux que ce qu'ils sont obligés de partager, il en apprend déjà beaucoup sur les stratégies de vie que cette obligation les amène à mettre en œuvre ; et, surtout, il le fait avec une générosité de moyens qui justifie bien qu'on s'occupe de lui en premier.

Ce sont donc les escaliers pauvres qui parlent le plus, et à proportion même de leur pauvreté. Bien entendu, cette éloquence est inconsciente. Nullement régie par un programme architectural préoccupé de codages, elle est au contraire le fait du peu d'attention accordé à un lieu exclusivement utilitaire : c'est parce que celui-ci est bâti de matériaux économiques qu'il laisse aussi facilement filtrer les signaux provenant des divers territoires auxquels il est connecté ; c'est parce qu'il n'est pas entretenu qu'il conserve aussi bien les traces des individus qui y défilent. Dès lors, autant et plus qu'au déchiffrement métonymique des modes d'existence, c'est à leur saisie immédiate qu'il engage. Au plus profond du corps de la maison, qu'il traverse de part en part, l'escalier est surtout une extraordinaire chambre de perception sensorielle où viennent se trahir des intimités mal préservées.

A l'origine, il semble cependant que le discours romanesque ait surtout mis en évidence l'intérêt propédeutique d'un endroit par où commence obligatoirement la découverte de la demeure. L'« escalier fort obscur, dont les marches [ont] des callosités formées par la boue durcie » du taudis où s'introduit Jules Desmarets dans *Ferragus*, les « plombs empestés », « la poussière, la graisse, mille saletés qui encadr[ent], vieilliss[ent] et tach[ent] les murs humides, les balustres vermoulus » permettent surtout d'augurer de la misère présente derrière les portes closes²⁴. Même invitation au pronostic dans *Les Misérables*, où le « roide escalier à hautes marches, boueux, plâtreux, poudreux » de la mesure Gorbeau annonce l'ensemble de « compartiments », « obscur, fâcheux, blafard, mélancolique, sépulcral » qui est le refuge de Jean Valjean et de Cosette²⁵. Mais, avec les naturalistes,

²⁴ Balzac, *Histoire des Treize. Ferragus*, dans *La Comédie humaine*, Pléiade, T. V, 1977, pp. 867-8.

²⁵ Hugo, *Les Misérables*, dans *Romans*, Ed. du Seuil, L'Intégrale, T. II, 1963, p. 175.

les indiscretions de cet espace à l'étanchéité incertaine vont prendre de plus en plus de place dans des descriptions de plus en plus étendues. On l'observe par exemple dans *Marthe*, produit caractéristique de l'« école », où Huysmans fait habiter à son héroïne un taudis à l'« escalier étrange, criant à chaque pesée de botte, imprégné des immondes senteurs des évier et de l'odeur des latrines dont les portes batt[ent] à tous les vents »²⁶. Plus appuyée encore, cette évocation dans *Bel-Ami* de l'immeuble ouvrier où Georges Duroy est provisoirement condamné à résider :

Sa maison, haute de six étages, était peuplée par vingt petits ménages ouvriers et bourgeois, et il éprouva, en montant l'escalier, dont il éclairait avec des allumettes bougies les marches sales où traînaient des bouts de papier, des bouts de cigarettes, des épiluchures de cuisine, une écœurante sensation de dégoût et une hâte de sortir de là [...]. Une odeur lourde de nourriture, de fosses d'aisances et d'humanité, une odeur stagnante de crasse et de vieille muraille, qu'aucun courant d'air n'eût pu chasser de ce logis, l'emplissait de haut en bas.²⁷

Deux remarques s'imposent ici, toutes deux inspirées par le même phénomène : l'importance, dans les passages cités, de la composante olfactive. Chez Balzac, et, de façon plus élaborée, chez ses successeurs, revient avec constance la mention de la puanteur propre à l'escalier prolétarien, et la désignation de son origine, relents de cuisine, peaux mal lavées, mais, surtout, pestilence excrémentielle. A partir de quoi il faudrait se demander si cette insistance, sans doute étayée par le réel (les romanciers n'ont pas inventé les « plombs ») n'est pas à comprendre comme la manifestation d'un fantasme général qui fait de l'escalier un viscère, en l'occurrence digestif. D'autres métaphores anatomiques peuvent s'appliquer à ce lieu, qui est aussi, par exemple, colonne vertébrale (moelle épinière incluse) ou réseau circulatoire ; qui structure, innerve et irrigue. Il n'empêche que l'image viscérale, parce qu'elle tient moins de l'épure schématique et évoque davantage de mystérieuses alchimies, porte sans doute avec plus de force l'idée d'une intériorité secrète. Réservant à plus tard l'étude des implications qu'entraîne cette hypothèse, je noterai simplement ici que le fantasme, appliqué, dans sa version digestive, aux demeures de la misère, se superpose étrangement bien à un des systèmes imaginaires où celle-ci se figure le plus énergiquement :

²⁶ Huysmans, *Marthe*, o.c., p. 79.

²⁷ Maupassant, *Bel Ami*, dans *Romans*, Pléiade, 1987, p. 222.

celui de l'égout, sous-jacent à la société, que développe Hugo dans *Les Misérables*.

D'autre part, la place considérable que les descriptions reproduites font à l'activité de l'odorat correspond si peu aux usages romanesques qu'elle doit provoquer une interrogation sur le rapport entre l'espace spécifique de l'escalier et l'expansion d'une activité sensorielle généralement reléguée au second plan dans la représentation. Ce sera l'occasion de découvrir qu'en ce lieu c'est la totalité des sens (réserve faite, on s'en doute, du goût) qui se trouve sollicitée : odeurs, bruits, contacts et visions l'envahissent. Du coup, l'endroit se révèle être un poste d'observation qu'aucun autre ne pourrait remplacer dans la maison. Un couloir d'entrée peut montrer une opérativité métonymique ; telle niche particulière de l'habitat peut avoir valeur de synecdoque ; seul l'escalier réunit les propriétés de l'un et de l'autre, et avec un rendement inégalable. Panoptique à sa manière, il ne permet certes pas au regard de percer les murailles, mais, lui faisant intégrer la dimension verticale de l'habitation, il lui donne occasion de saisir l'interaction des strates qui s'y superposent. Assurant par ailleurs à l'observateur la récolte, la sommation et l'assemblage d'une multiplicité de signaux acoustiques, olfactifs, tactiles, il est une sorte d'Oreille de Denys très perfectionnée : soit, aussi, un instrument rêvé pour les stratégies informatives de la fiction réaliste.

La production de signification se ferait-elle donc au prix de la péjoration de l'objet décrit ? S'en tenir là serait négliger tous les escaliers romanesques dont les constructeurs pourraient tirer gloire, comme celui que considère avec plaisir Gringoire dans *Notre-Dame de Paris* :

Voilà un escalier ! chaque fois que je le vois, je suis heureux. C'est le degré de la manière la plus simple et la plus rare de Paris. Toutes les marches sont par dessous délardées. Sa beauté et sa simplicité consistent dans les giron de l'une et de l'autre, portant un pied ou environ, qui sont entrelacés, enclavés, emboîtés, enchaînés, enchâssés, entretailés l'un dans l'autre, et s'entremordent d'une façon vraiment ferme et gentille !²⁸

Que ce chef-d'œuvre mène à une chapelle et non au logis d'un particulier ne change rien à l'essentiel : la compétence de l'architecte a ici été mobilisée à des fins, entre autres, sémiotiques. Tel est bien le

²⁸ Hugo, *Notre Dame de Paris, o.c.*, T. I, p. 374.

propre de l'escalier où le souci d'impressionner positivement a mis son empreinte. A qui entre, il dit clairement qu'il n'entre pas n'importe où : l'ampleur des dimensions, la richesse des matériaux, l'ingéniosité technique sont là pour attester la qualité de la demeure et de ses occupants. Mais quelque chose s'y ajoute, qui est de tendre à mettre le témoin en posture d'impétrant. C'est à cette double consigne que correspond, dans *L'Education sentimentale*, l'introduction de Frédéric Moreau chez M. Dambreuse :

Un double escalier droit, avec un tapis rouge à baguettes de cuivre, s'appuyait contre les hautes murailles en stuc luisant. Il y avait, au bas des marches, un bananier dont les feuilles larges retombaient sur le velours de la rampe. Deux candélabres de bronze tenaient des globes de porcelaine suspendus à des chaînettes ; les soupiraux des calorifères béants exhalaient un air lourd ; et l'on n'entendait que le tic tac d'une grande horloge, dressée à l'autre bout du vestibule, sous une panoplie.²⁹

De façon comparable, en montant, à l'hôtel de Bargeton, « le vieil escalier à balustres de châtaignier dont les marches cessaient d'être en pierre à partir du premier étage »³⁰, Lucien Chardon sait qu'il pénètre au sein d'une noble société, et éprouve ce savoir comme le premier moment d'une possible cooptation : les marques de la distinction, montrées pour être déchiffrées, tout à la fois disposent au respect et induisent le sentiment (conditionnel) de participer au privilège – à telle enseigne que les habitués du lieu, précise le narrateur d'*Illusions perdues*, aiment « les marches de l'escalier autant que la maîtresse de la maison »³¹. Les effets sont semblables à l'hôtel des Walter, dans *Bel-Ami* :

A droite et à gauche partaient les deux bras d'un escalier monumental, qui se rejoignaient au premier étage. La rampe était une merveille de fer forgé, dont la vieille dorure éteinte faisait courir une lueur discrète le long des marches de marbre rouge.³²

L'objet-spectacle exhibé aux invités, en même temps qu'il déclare une excellence, engage à s'y associer, au moins temporairement.

On voit bien ce qui distingue un escalier de ce type du perron.

²⁹ Flaubert, *L'Education sentimentale*, GF Flammarion, 1985, p. 67.

³⁰ Balzac, *Illusions perdues*, dans *La Comédie humaine*, Pléiade, T. V, 1977, pp. 165 6.

³¹ *Ibid.*, p. 172.

³² Maupassant, *Bel Ami*, o.c., p. 436.

Avec celui-ci, qu'il prolonge, il a sans doute en commun l'aptitude à signifier métonymiquement ; mais, d'abord, ses ressources sont bien plus nombreuses et plus variées, ne serait-ce que par tout ce que peuvent afficher les parois qui l'encadrent ; puis, et cela importe davantage, il se situe au delà d'une première et décisive ligne de démarcation, à laquelle correspond, justement, le perron. Ici, l'étranger ne l'est plus tout à fait, c'est de l'intérieur qu'il peut prendre la mesure de son assimilation à un espace où il est englobé, c'est en qualité d'occupant, fût-il précaire, qu'il y est livré aux aventures de la conscience. Par ailleurs, les messages délivrés par l'escalier intérieur ne se confondent pas avec ceux des autres lieux à fonction vestibulaire, dans la mesure où il est, à titre exclusif, l'emblème de la centralité et, ce qui est un peu la même chose, de l'ascension vers ce que la demeure a de plus secret et de plus haut (il est révélateur, à cet égard, que les descriptions qu'il détermine s'organisent toujours selon une séquence ascendante). Avec l'escalier, c'est toujours, au propre et au figuré, une dimension supplémentaire qui s'introduit dans le texte.

Tout cela, il est bon de le souligner, n'est pas seulement du ressort d'une activité sémantique élémentaire, telle que la postulent les traités d'architecture du XIXe siècle dans leur systématique du logement urbain (prévoyant, par exemple, pour les immeubles de première classe, quatre étages dont les trois premiers sont desservis par un escalier de pierre, etc.)³³. Dès que l'écriture s'empare de ce lieu étrange, qui appartient à l'habitat sans être habité, qui parle l'intimité sans être intime, le champ de l'imaginaire s'en trouve étendu ; comme si toutes ses ambivalences ouvraient des possibilités de *jeu* débordant les codages auxquels il est assujéti. Davantage : la disponibilité de l'escalier aux explorations du sens est si grande qu'il se prête naturellement, dans le discours du roman, à la subversion des règles du discours social.

C'est ce que montre *Pot-Bouille*. Dans l'immeuble où se concentre l'action du roman, « la majesté bourgeoise du grand escalier »³⁴ illustre, à première vue, la conformité à des normes fonctionnelles (accès aisé aux appartements, confort, discrétion) et symboliques (indexation de l'aisance et de la dignité de la maison). Il est bien

³³ C'est ce qu'expose le livre de César Daly, *L'Architecture privée au XIXe siècle* (1864), cité par R. H. Guerrand, « Espaces privés », dans Ariès, Philippe et Georges Duby, *Histoire de la vie privée*, Seuil, 1987, T. IV, p. 330.

³⁴ Zola, *Pot Bouille*, dans *Les Rougon Macquart*, Pléiade, T. III, 1964, p. 9.

naturel que Zola fasse de ce lieu commun l'emblème par excellence d'un mode de vie partagé par une communauté (significativement obsédée par la préservation de son homogénéité) et, à sa façon coutumière, exploite cette figure à satiété. Longuement décrit dès les premières pages – « panneaux de faux marbre » qui ornent la « cage ronde », « rampe de fonte, à bois d'acajou, imit[ant] le vieil argent », « tapis rouge, retenu par des tringles de cuivre », calorifère dégageant « une chaleur de serre »³⁵, banquettes installées sur les paliers –, cet espace d'une gravité riche (un peu moins riche, sans doute, qu'il ne s'en donne l'air) rassure, pourrait-on dire, double-ment : par l'honorabilité dont il est le garant et par la redondance des signaux qu'il adresse aux résidents et aux visiteurs. Aussi bien, Octave Mouret, nouveau locataire, entend-il le message :

Pendant les deux minutes qu'il resta seul, Octave se sentit pénétrer par le silence grave de l'escalier. Il se pencha sur la rampe, dans l'air tiède qui venait du vestibule ; il leva la tête, écoutant si aucun bruit ne tombait d'en haut. C'était une paix morte de salon bourgeois, soigneusement clos, où n'entrait pas un souffle du dehors. Derrière les belles portes d'acajou luisant, il y avait comme des abîmes d'honnêteté.³⁶

Bien entendu, le message est menteur. Les « abîmes d'honnêteté » se révéleront vite être des abîmes de turpitudes diverses, et l'hypocrisie de l'escalier devient ainsi la métaphore de l'hypocrisie d'une bourgeoisie acharnée à dissimuler ses misères derrière les apparences du convenable.

Cette inversion de signes, exploitée systématiquement d'un bout à l'autre du roman, est assez patente pour rendre inutile le commentaire. Ce qui, en revanche, réclame l'attention, c'est ce que le recours à la figure de l'escalier apporte d'irremplaçable à la textualisation de cette contradiction. Passons sur ce que nous savons déjà, à savoir que ni la façade ni le vestibule ni aucun autre lieu de la maison ne permettrait de désigner aussi synthétiquement une stratégie de simulation et de dissimulation. Mais mesurons bien l'incidence de la mention répétée du silence qui règne en ce lieu : « [...] pas un souffle ne sortait des portes d'acajou, toujours closes sur la profonde honnêteté des appartements »³⁷. En construisant ici l'exact contre-modèle de l'escalier

³⁵ *Ibid.*, p. 5.

³⁶ *Ibid.*, p. 6.

³⁷ *Ibid.*, p. 227.

populaire, réceptacle de bruits de toute espèce, Zola n'oppose pas seulement à la naïve et cynique indiscretion d'un clavier pour individus anomiques la réserve pudique d'une demeure de gens bien élevés, il contraint aussi le personnage herméneute à une opération d'inférence qui revient en fait à un pari hasardeux : c'est parce qu'il n'entend rien derrière les portes qu'il sait ce qu'elles protègent d'admirable, c'est le néant de ce qui est communiqué qui révèle l'infini des vertus enfermées dans les « alcôves » de la maison. Le plus curieux dans ce déchiffrement à la fois idéologique et fantasmatique, constamment encouragé par la configuration spatiale du lieu où il se produit, c'est que, alors que personnage et lecteur savent très vite à quoi s'en tenir, le texte continue jusqu'au bout à en exhiber le mécanisme : aux dernières pages, « l'escalier désert s'endor[t] dans une chaleur lourde, avec ses portes chastes, fermées sur des alcôves honnêtes »³⁸. N'y a-t-il là qu'ironie un peu facile ? Ou ne serait-ce pas que le maintien de la tension axiologique du roman exige que persiste, à travers sa dégradation, l'image – absurde et découplée de toute origine – d'une adéquation des apparences aux réalités ? Dérision ou dénégation, il n'est pas indifférent, en tout cas, que la mise en forme, obsédante, en soit assurée par l'escalier.

Le sujet de la connaissance

A qui revient-il, dans le texte de la fiction, de décoder le langage de l'escalier ? A vrai dire, la réponse est bien souvent sans importance. Que le décrypteur soit tantôt un personnage majeur, tantôt un observateur anonyme, tantôt le narrateur lui-même, ès qualités (on aura reconnu les situations canoniques de focalisation, respectivement

³⁸ *Ibid.*, p. 384. On n'en finirait pas de gloser sur cette figure hypertrophiée. Notons simplement que l'escalier solennel, rigoureusement étanche (les seuls bruits qu'il laisse filtrer sont les sons « distingués » des pianos, qui redoublent sa dignité – voir par exemple p. 14 ou p. 342), exempt de traces (« Rien, dans l'escalier, ne gardait la trace des scandales de la nuit » p. 294), excluant toute fluence malpropre (à l'idée d'un duel, un des locataires est « fort ému, à cause du sang, dont il voyait un flot noir salir l'escalier de son immeuble » p. 312), ne trouve pas dans le roman son antithèse exacte dans l'escalier de service, beaucoup moins présent textuellement, et plutôt voué aux déplacements des amours clandestines. C'est la cour intérieure de l'immeuble, véritable « cloaque » (p. 270, p. 384, par exemple), « égout » (p. 107, p. 384, toujours par exemple) qui recueille tout ce que la gravité de l'escalier des maîtres refoule, et se charge, par conséquent, des caractéristiques de l'escalier populaire.

interne, externe et zéro), n'a d'intérêt, dans la plupart des cas, que relativement à des stratégies énonciatives très générales. Tout au plus doit-on se souvenir qu'emprunter un escalier peut induire une réaction différenciée selon que celui-ci appartient à l'un ou à l'autre des deux groupes – demeures rudimentaires, demeures élaborées – que, trop schématiquement sans doute, j'ai distingués. Comme l'activité de connaissance est susceptible, dans la seconde hypothèse, d'être doublée par le sentiment d'une espèce d'intronisation, il peut en résulter une tendance à faire assurer la perception (et, partant, l'orientation de la description) par un sujet prépondérant dans le récit. Mais cette pratique n'a rien d'une règle universelle, et il ne manque pas de degrés décoratifs dont la représentation n'engage aucune conscience centrale de l'univers diégétique. Dans *Honorine*, l'effet produit sur le narrateur – pourtant intradiégétique ! – par l'entrée dans l'hôtel du comte Octave est celui que subirait n'importe quel visiteur de l'endroit :

En montant des marches en pierre, froides comme des tombes, et sur lesquelles huit personnes devaient marcher de front, nos pas retentissaient sous des voûtes sonores. On pouvait se croire dans une cathédrale. Les rampes amusaient le regard par les miracles de cette orfèvrerie de serrurier, où se déroulaient les fantaisies de quelque artiste du règne de Henri III.³⁹

On en dira tout autant, pour rester chez Balzac, de la vieille maison où habite le juge Popinot, dans *L'Interdiction* : l'« escalier de bois dont la rampe fut jadis une merveille de serrurerie tant le fer y affecte des formes bizarres »⁴⁰ n'y est qu'un objet esthétique – et archéologique – évalué par un regard expert, en l'occurrence celui du narrateur.

Cette neutralité du médium informatif vaut aussi pour des descriptions indicielles d'escaliers qui, ailleurs dans le récit, joueront dans un tout autre registre. N'oublions pas que parler n'est qu'une des fonctions de cet espace – et la moins spécifique, puisque d'autres composants de l'ensemble architectural en sont capables, fût-ce selon des modalités et avec des connotations différentes. Rien n'empêche donc que le motif, après avoir été mis à contribution dans une herméneutique générale de la demeure, reçoive ensuite un emploi plus original et probablement plus important. C'est ainsi que Maupassant, qui, au centre d'*Une Vie*, liera l'escalier du château des Peuples à un

³⁹ Balzac, *Honorine*, dans *La Comédie humaine*, Pléiade, T. II, 1976, pp. 535-6.

⁴⁰ Balzac, *L'Interdiction*, o.c., T. III, p. 429.

moment cardinal de la destinée de l'héroïne, en donne dans les premières pages une image totalement dépourvue de résonances intimes : « Un double escalier semblait enjamber [l'] entrée, laissant vide le centre, et joignant au premier ses deux montées à la façon d'un pont »⁴¹. Ce qui vaut pour l'escalier à programme vaut aussi pour celui qui ne signifie qu'à son corps défendant. Dans *Eugénie Grandet*, l'escalier intérieur de la maison de Saumur, dont Balzac tirera un parti étonnant, n'est d'abord l'objet que d'indications limitées dans leur portée : petite scène autour d'une marche branlante que l'avare maître des lieux décide, dans un moment d'euphorie, de raccommo-der lui-même ; premières impressions du neveu Charles, qui, voyant « les murs jaunâtres et enfumés de la cage où l'escalier à rampe vermoulue trembl[e] sous le pas pesant de son oncle », se croit « dans un juchoir à poules »⁴². Un message passe, à coup sûr, mais qui n'est vraiment pas le dernier mot du texte. Et peu importe, à ce stade du récit, qui le reçoit, du moment que le lecteur est mis en possession d'un indice utile, du moment aussi que, enregistrant une image spatiale précise, il est préparé à mieux en éprouver l'efficace lorsqu'il la retrouvera investie de significations plus riches.

Les récurrences ne correspondent d'ailleurs pas nécessairement à des variations de statut, et supposent parfois, au contraire, sa permanence. Un bon exemple en serait, dans *Le Capitaine Fracasse*, l'escalier du château de Sigognac, employé, au même titre que d'autres parties du bâtiment, à illustrer dans l'évolution de son état (délabrement croissant puis restauration) le cours de la fortune de son jeune propriétaire⁴³. Il arrive même, et c'est encore plus fréquent, que l'itération se réduise à une simple désignation répétée, sans marques qualificatives, et que dès lors l'effet produit ne soit dû qu'à un facteur purement quantitatif. Certaines proliférations peuvent en effet en dire beaucoup, qu'elles soient intensives (retour d'un même lieu) ou extensives (multiplicité de réalisations diverses du modèle). On trouvera l'un et l'autre de ces systèmes dans *Splendeurs et misères des courtisanes*. D'une part, les mentions successives de l'escalier du

⁴¹ Maupassant, *Une vie*, dans *Romans*, Pléiade, 1987, p. 9.

⁴² Balzac, *Eugénie Grandet*, dans *La Comédie humaine*, Pléiade, T. III, 1976, voir respectivement pp. 1047 8 et p. 1069.

⁴³ Gautier, *Le Capitaine Fracasse*, Garnier, 1967. Trois descriptions en règle, toutes trois intégrées à un état des lieux systématique, jalonnent ainsi le récit : p. 29, pp. 466 7 et p. 498. Curieusement, le mot escalier est absent de la dernière, comme si toutes les parties du château remis à neuf fusionnaient dans une euphorique indistinction.

policier Peyrade, toujours liées à ses activités professionnelles, donnent à imaginer un rapport non fortuit entre les propriétés de cet espace et la recherche secrète de renseignements qui est le métier de son occupant⁴⁴. D'autre part, les scènes qui se déroulent au Palais de justice après l'arrestation de l'abbé Herrera, alias Jacques Collin, mobilisent l'extraordinaire quantité d'escaliers (huit au moins, si le compte est bon) dont cet édifice est truffé ; ici aussi il y a lieu de conjecturer la corrélation d'une architecture truquée, machinée, et d'un monde où le travail de connaissance (réparti entre truands et magistrats) se fonde sur l'espionnage et le traquenard⁴⁵. Intéressante revanche du quantitatif sur le qualitatif, chez Peyrade comme à la Conciergerie, ce que la répétition fait entrevoir, c'est ce qui va peu à peu nous apparaître comme la propriété la plus constante et la plus importante de l'escalier : de toujours, d'une manière ou d'une autre, mettre en jeu, dans l'univers de la fiction, l'acquisition d'un savoir. A quoi il me faut ajouter, quitte à me répéter, que cette intuition ne peut être le fait que du lecteur, seul destinataire et seul interprète des procédures itératives du texte.

Aussi longtemps que le romancier ne traite l'escalier que comme un décor à la fois marqué et neutre, comme le support de significations qui lui sont intrinsèquement liées mais dont l'invention narrative ne fait pas (pas encore) usage, l'instance de la perception reste donc indifférente. Ce principe, toutefois, est battu en brèche par deux récits, exceptions qui, comme toujours, ont l'avantage d'entraîner une relance de la réflexion : *Germinie Lacerteux* et *L'Assommoir*. Dans le premier, les Goncourt décrivent longuement l'attente par l'héroïne du retour d'un amant attardé comme de coutume chez le marchand de vin :

⁴⁴ Balzac, *Splendeurs et misères des courtisanes*, dans *La Comédie humaine*, Pléiade, T. VI, 1977 ; voir pp. 536 9, 675 9, *passim*.

⁴⁵ J'épargne au lecteur la longue liste de références qu'il peut imaginer... Du Palais de Justice, le Procureur général de Grandville estime qu'il est « à reconstruire en entier » (p. 895) ; de fait, chargé d'histoire, ce bâtiment ne convient plus aux besoins du XIX^e siècle. Du coup, la pullulation des escaliers, anarchiquement raccordés les uns aux autres, revêt une signification complémentaire : elle fait voir les sédimentations des époques et accuse plus particulièrement l'empreinte d'un temps où les cheminements intérieurs, tortueux, dérobés, avaient quelque chose de labyrinthique. Dimension archéologique qu'on retrouvera, toujours chez Balzac, dans *Sur Catherine de Médicis* ; les comptes y sont éloquents : seize occurrences correspondent à onze lieux différents (voir *La Comédie Humaine*, Pléiade, T. XI, 1980).

Elle montait alors dans l'escalier, c'était son dernier refuge. Elle s'y sauvait de la pluie, de la neige, du froid, de la peur, du désespoir, de la fatigue. Elle montait et s'asseyait sur une marche contre la porte fermée de Gautruche, serrait son châle et sa jupe pour laisser passage aux allants et venants le long de cette raide échelle, ramassait sa personne et se rencognait pour rapetisser sur l'étroit palier la place de sa honte.

Des portes ouvertes, sortait et se répandait sur l'escalier l'odeur des cabinets sans air, des familles tassées dans une seule chambre, l'exhalaison des industries malsaines, les fumées graisseuses et animalisées des cuisines de réchaud chauffées sur le carré, une puanteur de loques, l'humide fadeur de linges séchant sur des ficelles. La fenêtre aux carreaux cassés que Germinie avait derrière elle lui envoyait la fétidité d'un plomb où toute la maison vidait ses ordures et son fumier coulant. A tout moment, sous une bouffée d'infection, son cœur se levait : elle était obligée de prendre dans sa poche un flacon d'eau de mélisse qu'elle avait toujours sur elle, et d'en boire une gorgée pour ne pas se trouver mal.

Mais l'escalier avait, lui aussi, ses passants : d'honnêtes femmes d'ouvriers remontaient avec un boisseau de charbon ou le litre du souper. Elles la frôlaient du pied, et tout le temps qu'elles mettaient à monter, Germinie sentait leur regard de mépris tourner autour de la cage de l'escalier et l'écraser de plus haut à chaque étage.⁴⁶

Dans le second, c'est la visite de Gervaise à des parents qui inspire à Zola une page tout aussi longue :

Elle leva les yeux, cligna les paupières, en apercevant la haute tour creuse de la cage de l'escalier, éclairée par trois becs de gaz, de deux étages en deux étages ; le dernier, tout en haut, avait l'air d'une étoile tremblotante dans un ciel noir, tandis que les deux autres jetaient de longues clartés, étrangement découpées, le long de la spirale interminable des marches.

[...]

[...] l'escalier B, gris, sale, la rampe et les marches graisseuses, les murs éraflés montrant le plâtre, était encore plein d'une violente odeur de cuisine. Sur chaque palier, des couloirs s'enfonçaient, sonores de vacarme, des portes s'ouvraient, peintes en jaune, noircies à la serrure par la crasse des mains ; et, au ras de la fenêtre, le plomb soufflait une humidité fétide, dont la puanteur se mêlait à l'âcreté de l'oignon cuit. On entendait, du rez de chaussée au sixième, des bruits de vaisselle, des poêlons qu'on barbotait, des casseroles qu'on grattait avec des cuillers pour les récurer. Au premier étage, Gervaise aperçut, dans l'entrebâillement d'une porte, sur laquelle le mot Dessinateur était écrit en grosses lettres, deux hommes attablés devant une toile cirée desservie, causant furieusement, au milieu de la fumée de leurs pipes. Le second étage et le troisième, plus tranquilles, laissaient passer seulement par les fentes des boiseries la cadence d'un berceau, les pleurs étouffés d'un enfant, la grosse voix d'une femme coulant avec un sourd murmure d'eau courante, sans paroles

⁴⁶ Goncourt, *Germinie Lacerteux*, Charpentier, 1864, pp. 217 8. Je me suis senti obligé (à regret) de couper dans la citation.

distinctes [...] [...] Alors, tout en haut, les jambes cassées, l'haleine courte, elle eut la curiosité de se pencher au dessus de la rampe ; maintenant, c'était le bec de gaz d'en bas qui lui semblait une étoile, au fond du puits étroit des six étages : et les odeurs, la vie énorme et grondante de la maison, lui arrivaient dans une seule haleine, battaient d'un coup de chaleur son visage inquiet, se hasardant là comme au bord d'un gouffre.⁴⁷

La première impression du lecteur est assurément de se retrouver en pays de connaissance. En plus détaillé et plus systématique encore que dans les exemples rencontrés plus haut, c'est l'escalier des pauvres qui s'exhibe ici, avec toutes ses caractéristiques d'observatoire idéal des misères domestiques. Mais ces ressemblances évidentes s'accompagnent d'une particularité, qui est d'intégrer la description d'un espace à la représentation d'une conscience en activité. Chez Germinie, la perception est intriquée à l'étirement de l'ennui, de l'inquiétude et de l'humiliation. Pour Gervaise, elle est comme l'occasion d'une saisie totalisante de la condition populaire, ce que marque bien le bouclage de la séquence, commencée au bas de l'escalier par l'image d'une étoile « dans un ciel noir », clôturée par l'image symétrique, en haut, d'une étoile au fond d'un puits. Ici et là, la présence du sujet (et ce sujet est l'héroïne) est décisive, tant son attention au lieu comporte de retour sur soi-même.

De telles pages, on n'en peut douter, vont au delà de la définition utile d'un milieu physique, et humain, que nous avons identifiée jusqu'ici. Est-ce à dire qu'elles font lire un moment intense d'une histoire personnelle, ce qui les apparenterait à ces scènes nodales, qu'on ne pourra interroger que beaucoup plus loin, où l'escalier tout ensemble abrite et génère une crise éthique ? On n'en est pas là. Car ni chez les Goncourt ni chez Zola l'expérience n'est cruciale. Elle ne peut l'être en ce qui concerne Germinie pour la forte raison que, comme l'emploi des temps le montre bien, sa nature est itérative (quelques lignes plus bas : « Et presque tous les jours recommençait la même scène »)⁴⁸. Quant à Gervaise, la révélation qu'elle a, à supposer que c'en soit une, n'agit pas sur elle à la manière d'un bouleversement ni même d'un ébranlement ; elle n'est qu'impression à coup sûr consignée quelque part dans sa mémoire, et intégrée à toute la

⁴⁷ Zola, *L'Assommoir*, dans *Les Rougon Macquart*, Pléiade, T. II, pp. 422-3. Même obligation et mêmes regrets que pour la citation précédente.

⁴⁸ *Germinie Lacerteux*, o.c., p. 219.

réflexivité dont elle est capable, mais guère plus⁴⁹. Si ces passages sont difficiles à bien situer dans une typologie, c'est que le sujet médiateur de la description y apparaît comme doté d'un statut ambigu, ni effacé au point d'en être interchangeable, ni assez affirmé pour se prêter à une expérience cognitive véritable. Mais cette ambiguïté, justement, tient sans doute à la nature même des récits où on la constate.

Germinie Lacerteux et *L'Assommoir* répondent, de façon assez comparable, à l'ambition de représenter en vérité des existences que les pesanteurs idéologiques avaient toujours tenues à l'écart des récits de fiction. On connaît aussi bien la déclaration préfacielle des Goncourt (« ce roman est un roman vrai », qui « vient de la rue »)⁵⁰ que celle de Zola (« C'est une œuvre de vérité, le premier roman sur le peuple, qui ne mente pas et qui ait l'odeur du peuple »)⁵¹. Encore fallait-il se donner les moyens de ce programme, ce qui revenait, compte tenu des pratiques romanesques en vigueur, à construire des récits centrés sur des personnages à la fois assez profondément immergés dans ces milieux mal connus pour en être représentatifs et assez décalés par rapport à eux pour jouer le rôle d'évaluateurs. D'où les doubles appartenances qui les caractérisent : Germinie, femme dominée par sa sexualité et entraînée par là dans la dégradation physique et morale du prolétariat, est aussi un être sensible fasciné par la bonté et la rigueur de sa maîtresse ; Gervaise, condamnée par faiblesse et par malchance à une vie qui se défait dans la promiscuité, est hantée par le rêve jamais vraiment atteint d'une intimité protégée, d'un refuge où elle pourrait s'appartenir⁵². Toutes deux, ainsi, sont à la fois au dedans et en dehors du monde de misère qu'elles révèlent, et c'est ce qui en fait les instruments nécessaires d'une poétique visant à dire le vrai.

Rien d'étonnant à ce que l'imaginaire romanesque s'attarde sur leur présence dans ces escaliers du délaissement. C'est qu'il y a un rapport manifeste d'homologie entre ces espaces mixtes, à la fois solidaires et distincts des territoires dont, récepteurs passifs, ils trahissent la déréliction, et ces consciences partagées, subissant ce dont elles témoignent. Nul événement, nul avènement dans les pages qu'on

⁴⁹ C'est ailleurs que se situent les temps forts, ou simplement marquants, du roman. Voir sur ce point Dubois, J., *L'Assommoir de Zola*, Belin, « Sup », 1993, en particulier chap. 1 et 2.

⁵⁰ *Germinie Lacerteux*, o.c., p. V.

⁵¹ *L'Assommoir*, o.c., T. II, p. 373.

⁵² Cf. J. Dubois, o.c., chap. 2.

a lues. Deux représentantes de la race des vaincus y éprouvent et y réfractent le quotidien sans espoir que l'espace parle à travers elles. Mais l'accord de ces banalités est trop parfait pour n'être pas nécessaire, et Zola le fait bien voir dans la fin de son roman : Gervaise meurt, s'efface, dans son « trou, sous l'escalier »⁵³. Peut-on imaginer plus cohérent ?

⁵³ *L'Assommoir*, o.c., T. II, p. 796.

Chapitre deuxième

Intersections

Le haut et le bas

Connaître ou reconnaître : c'est bien du savoir qu'on a vu s'élaborer dans et par l'escalier. Mais un savoir statique, et limité. D'une part, un peu à la façon d'un guide pour voyageurs, l'espace parlant ne communique que des données préexistantes et permanentes, si bien que sa mise en texte s'accommode sans peine de l'itération. D'autre part, le champ que couvre l'information coïncide pour l'essentiel avec la « maison » (à considérer dans toutes les acceptions du terme), et ce n'est qu'à titre subsidiaire que le sujet à l'écoute reçoit d'autres messages. Il est normal, par ailleurs, que cette figure ainsi utilisée appelle l'investissement descriptif, la signification étant ici fréquemment tributaire de qualifications explicites.

Mais ces situations où l'expansion du discours et celle de la connaissance apparaissent en corrélation directe ne sont pas les plus représentatives de la productivité signifiante de l'escalier. On dira même, tout à l'inverse, qu'elles n'en sont que la manifestation la plus évidente, la plus sommaire, et aussi la plus bâtarde, dans la mesure où les modèles de représentation mis en œuvre ne lui sont pas exclusifs. Le vrai est que ce lieu exceptionnel nourrit le plus souvent l'imaginaire de la fiction moyennant une présence textuelle minimale : le mot qui le désigne y suffit, dans sa sécheresse. Tout se passe en effet comme si son inscription, bien au delà d'une indication de circonstance, créait un espace à la fois vacant et organisé, susceptible d'être investi par le sens, mais selon certaines règles. Forme ouverte, en ce sens que sa vacuité, – libre, par exemple, des consignes d'interprétation ou de posture qu'imposent un salon ou une chambre – est prête à accueillir l'imprévu, le différent, l'autre. Et en même temps, forme rigoureusement définie, car avec le nom c'est un ensemble organisé, cage, marches, rampe, paliers qui se trouve virtuellement

présentifié. Au sujet que le discours de la fiction situe expressément dans l'escalier, la mention de cette localisation impose ainsi une double, et capitale, détermination : d'être, affranchi de signaux prescripteurs, dans un état de disponibilité potentiellement réceptive ; et, simultanément, de se percevoir comme saisi dans un dispositif spatial destiné, au premier chef, à articuler un niveau supérieur à un niveau inférieur. L'entre-deux, libérateur et astreignant, peut dès lors devenir le théâtre où la conscience assiste – et parfois prend part – à la rencontre, toujours plus ou moins agonistique, des charges de signification portées par un monde du haut et un monde du bas.

Sur ce point, mon interrogation de la fiction romanesque trouve inévitablement sur son chemin le foisonnement des discours où s'échafaude une symbolique de la verticalité, de la métapsychanalyse de M. Eliade à la psychanalyse de la mouvance freudienne. Et elle ne peut les ignorer sans plus. Assimilation faite par la première de l'escalier à l'arbre cosmique (« dont les racines plongent jusqu'aux Enfers et les branches touchent le Ciel »)¹, corrélation posée par la seconde entre rêve d'escalier et désir sexuel (« dans le rêve, l'escalier et l'action de monter symbolisent presque toujours le coït »)², ces systèmes d'interprétation entrent peu ou prou en résonance avec les impressions du lecteur de romans. Quant à ce qu'écrivit Bachelard de la descente à la cave, « être obscur » de la maison, ou de la montée au grenier, « vers la plus tranquille solitude », le propos de cette « topo-analyse »³ correspond trop bien à des marques dénotatives ou connotatives lisibles dans maints récits pour ne pas en éclairer l'intelligence. Cela reconnu, il ne sera pas question de projeter tels quels sur la matière romanesque des modèles d'explication qui ne sont pas faits pour elle. L'anthropologie s'occupe de mythes, la psychanalyse de fantasmes ou de rêves, la topo-analyse est une phénoménologie de la rêverie⁴ : autant de champs que le roman peut intégrer partiellement,

¹ Eliade, M., *Images et symboles*, Gallimard, « Tel », 1988 (1952), p. 55. C'est dans les pp. suivantes (61 *sqq.*) que l'auteur évoque les mythes édifiés à partir de cette assimilation, due à ce que l'escalier (ou l'échelle) « figure plastiquement la rupture de niveau qui rend possible le passage d'un mode d'être à un autre » (p. 63).

² Freud, S., *L'interprétation des rêves*, trad. I. Meyerson, P. U.F., 1967, p. 318 (les mots cités proviennent d'une contribution d'O. Rank à l'ouvrage, renvoyant explicitement à la doctrine du maître). Bien entendu, n'ayant aucune ambition en matière de psychanalyse, je n'invoque ce livre qu'à titre d'exemple ; et sans oublier que son auteur le considérait comme un « document historique » (préface de 1929, p. 10).

³ Bachelard, G., *La Poétique de l'espace*, P. U.F., 1989 (1957), p. 35 et p. 41.

⁴ Cf. *ibid.*, pp. 41-2.

mais avec lesquels il ne se confond jamais. Inutile aussi d'envisager de construire à partir de ce que ces diverses disciplines nous enseignent une sorte de schéma syncrétique applicable à la littérature de fiction. Outre que les discours qu'il devrait combiner ne s'ajustent pas toujours bien les uns aux autres (et c'est litote), il serait tout à fait inconcevable de figer dans un système unique des relations topologiques dont l'imaginaire du romancier exploite librement toutes les dérives qu'elles permettent.

Le jeu n'est certes pas sans règles, et contraignantes, tant il est vrai que cet imaginaire non seulement s'ordonne selon des structures apparemment permanentes, mais s'organise aussi en fonction de représentations propres à une période et à une aire géographique données. Il faudra donc poser, dès à présent, certains invariants, à charge pour la suite du propos d'en montrer la réalité et la pertinence. Toujours – ou presque –, le texte romanesque différencie le haut du bas. Toujours, il rapprochera le sujet situé dans la zone supérieure d'une certaine appropriation de soi, et, à l'inverse, l'exposera dans la zone inférieure à la rencontre peut-être dangereuse de la socialité. Ce sont bien deux mondes opposés que l'escalier relie, et, par voie de conséquence, deux types opposés de transformation que définit le mouvement qui s'y accomplit, selon qu'il est ascendant ou descendant. Mais il est difficile d'en dire beaucoup plus. Ce qui sera obtenu en haut, ce pourra aussi bien être, on le verra, l'identification absolue aux valeurs éthiques personnelles que la régression à une origine archaïque ; les possibles du monde d'en bas iront de la mise en œuvre efficace d'une pensée devenue praxis à la désintégration de l'individu dans les flux d'échange de la société marchande. Autrement dit, *l'enfant trouvé* et le *bâtard* différenciés par Marthe Robert⁵ risqueront de ne pas vivre de la même manière montées et descentes. Autrement dit encore, et pour en revenir à la vaine tentation d'un système univoque, les valorisations des extrêmes dont il conviendra de rendre compte dans toute leur complexité n'auront que de lointains rapports avec les polarités fixes des textes sacrés védiques ou même de la maison bachelardienne.

Dans l'immédiat, on se contentera de vérifier cette liberté de

⁵ Voir Robert, M., *Roman des origines et origines du roman*, Gallimard, « Tel », 1987 (1972). Je rappelle, autant que de besoin, que le premier, bloqué à un stade pré-œdipien, crée « à l'écart du monde et contre le monde un peuple de chimères sans proportion avec l'expérience », alors que le second, qui a découvert le meurtre du père, « rend hommage aux choses telles qu'elles sont » (p. 73).

l'invention littéraire à propos d'une antinomie élémentaire dont le perron, déjà, montrait la relation à la verticalité : celle du public et du privé. Le premier au bas des marches, le second en haut, cette répartition simple des appartenances est bien une sorte de règle que la fiction romanesque n'a pas le droit de retourner à volonté. Pour autant, il ne lui est pas interdit d'exploiter la mobilité de la frontière qui sépare les deux domaines, et, par là, d'enrichir considérablement le sommaire schéma de départ. Car public et privé ne sont pas des concepts purement topologiques et comme tels figés (au moins dans un état de civilisation précis), mais des forces qui « s'opposent comme la loi s'oppose au désir »⁶. Dans l'organisation spatiale de la société, l'affrontement d'une dynamique de contrôle collectif avec une dynamique de maîtrise individuelle entraîne donc de constants déplacements de la ligne de partage entre les deux mondes, tantôt au profit du premier (le regard de surveillance d'une ville investissant un salon, dans *Eugénie Grandet*), tantôt au bénéfice du second (le regard de propriétaire qu'au temps de sa splendeur Gervaise porte sur sa rue, dans *L'Assommoir*⁷). A ces mouvements, et surtout quand ils sont débordements du social, la verticalité de l'escalier apporte en principe une lisibilité particulière, puisqu'elle permet d'inscrire sur une *échelle* l'empiètement d'un domaine sur un autre. Mais cette mesure, elle-même, est sujette à fluctuations. Que devient en effet la démarcation du public et du privé dès lors que les stratégies d'occupation auxquelles l'un et l'autre s'emploient interfèrent avec, par exemple, les visées psychologiques ou éthiques auxquelles la dénivellation de l'espace donne figure ?

Soit l'immeuble du journal *La Vie française*, dans *Bel-Ami*. Sa destination fait de son « escalier luxueux et sale que toute la rue [voit] » un lieu ambigu, à la fois séparé de la voie publique et livré à son regard, à telle enseigne que le narrateur le qualifie plus loin de « réclame »⁸. Autant dire qu'il sera difficile d'y localiser *a priori* une frontière entre deux mondes, et d'autant moins que le domaine privé qu'abrite le bâtiment est celui de *publicistes*... A supposer qu'on décide, pour trancher, de considérer cet escalier comme une simple

⁶ Voir Lafon, H., « Espace privé, espace public dans le roman du XVIIIe », dans Hamon, Ph., éd., *Littérature et architecture*, s.l., Interférences, 1988, p. 66.

⁷ Zola, *L'Assommoir*, o.c. : « La rue de la Goutte d'Or lui appartenait, et les rues voisines, et le quartier tout entier » (T. II, p. 500).

⁸ *Bel Ami*, o.c., voir respectivement p. 203 et p. 233.

extension du domaine du collectif, la manière dont le roman l'exploite oblige aussitôt à tout remettre en question. Car pour Georges Duroy, que les premières pages du récit montrent errant en manque de territoire et de perspectives, il sera le premier lieu où il retrouvera (trouvera, plutôt) une identité : monter ces marches, à l'invitation d'un ami qui projette de le lancer dans le journalisme, sera le geste fondateur d'une mise en forme de soi. Du coup, la ligne de partage se déplace, redescendant pour ainsi dire au niveau du sol. Où est la vérité ? Sans doute, justement, dans ce dédoublement et dans l'intervalle qu'il crée, toute la démarche du roman, ici mise en abyme, visant à figurer une ascension exclusive de toute intériorité, une conquête tout entière réductible à une carrière, dont le succès ne peut se jouer que dans cet entre-deux.

Il y a plus noué. Comme dans *Bel-Ami*, le premier lieu crucial de *La Peau de chagrin* est un escalier – mais qui détermine des partages et des passages bien plus complexes. Pour en saisir toute l'importance, il faut rappeler la manière dont le récit distribue ses contenus événementiels. Une première partie montre le héros, Raphaël de Valentin, sur le point de se suicider, mais détourné de son projet, d'abord par sa visite chez un antiquaire de qui il reçoit le talisman qui donne son titre au livre, puis par la rencontre d'amis qui l'entraînent à un festin ; une deuxième partie, essentiellement rétrospective, retrace les désillusions qui l'ont conduit à vouloir en finir avec la vie ; une troisième partie le reprend après l'orgie et le suit, aux prises avec l'angoisse de vérifier par la réduction constante de la peau l'anéantissement irréversible de sa force vitale, jusqu'à sa mort. A partir de quoi il paraît raisonnable d'affirmer que le pivot de cette destinée est bien situé aux premières lignes du texte, au moment où le héros, accablé par l'impossibilité d'intégrer son vouloir-vivre au monde tel qu'il est, prend le parti d'en sortir. Tout ce qui lui arrivera par la suite sera commandé par cette décision : en dépit des apparences, le retour à la vie, et notamment – et surtout – l'entrée en possession du talisman, n'empêchera pas qu'il soit depuis le moment du choix devenu un être pour la mort. Or, cette « dernière scène d'une noble vie »⁹, qui se joue dans un tripot où Raphaël risque et perd la dernière pièce d'or qui lui reste, est encadrée par une montée et une descente dans un escalier. A nouveau, la nature du lieu rend malaisé le repérage de la frontière entre le public et le privé. D'un côté, en haut des marches, Raphaël a quitté le niveau

⁹ Balzac, *La Peau de chagrin*, dans *La Comédie humaine*, Pléiade, T. X, 1979, p. 63.

commun où les hommes se rencontrent pour un espace clos et protégé ; d'un autre côté, ce qu'il y a trouvé ressortit encore au collectif, puisque la roulette, d'une manière ou d'une autre, est échange réglé, et, en dernière instance, homologue à ceux qui, dans la société, font de l'âme une marchandise ; d'un autre côté encore, cette dernière partie se joue de soi à soi, dans la solitude dont l'ascension a été le moyen et le signe. Ainsi, la démarcation, pour être bien réelle, résiste à toute localisation précise. L'escalier indexe, et fortement, le passage d'une limite, mais la laisse indéfiniment fluctuer.

Et ce n'est pas seulement parce que le cercle de jeu « privé » ne l'est pas tout à fait : mais parce que le mouvement du personnage vers l'autonomisation se combine, sur un autre plan de signification, avec une entrée dans le royaume des morts. Aucun doute n'est permis sur ce point. Le « petit vieillard blême accroupi dans l'ombre », installé en haut des marches, est « le triste Cerbère » de ce lieu, hanté par des « visages de plâtre » et des « cœurs glacés », où il faut prendre congé de la vie¹⁰. Après l'avoir traversé, Raphaël descend « les escaliers en sifflant *Di tanti palpiti* d'un souffle si faible, qu'il en enten[d] à peine lui-même les notes délicieuses ». Plus de musique pour celui qui, revenu dans la foule « comme au milieu d'un désert », ne peut plus écouter « qu'une seule voix, celle de la mort »¹¹. La vérité à conquérir là-haut et avec laquelle on se retrouve, en bas, devenu un étranger dans le monde, est donc aporétique : exiger la valeur, c'est apprendre qu'il faut y renoncer. Par où le lecteur découvre que l'opposition des deux pôles est ici plus pertinente que jamais, mais que, remodelée par une symbolique qui retrouve d'ailleurs des schèmes spatiaux très anciens (bien des mythes font de l'escalier la voie d'accès au royaume des morts)¹², elle est une relation structurale toujours ouverte à la prolifération du sens.

¹⁰ *Ibid.*, respectivement p. 57, p. 58 et pp. 60 1.

¹¹ *Ibid.*, p. 64.

¹² Cf. Eliade, M., *Images et symboles, o.c.*, p. 62.

Fenêtres

Pas besoin d'un bon éclairage pour voir, ou entrevoir, dans l'escalier. Il convient au contraire à une conscience pensive d'y trouver l'ombre – celle de la crypte, du confessionnal, de l'alcôve. Toutefois, les hasards de l'architecture en décident parfois autrement, en ouvrant dans le mur ce que le langage juridique nomme de façon involontairement suggestive des *jours de souffrance*. Et ce n'est pas sans conséquence. Non qu'un supplément de luminosité ou quelques brèches dans la clôture altèrent profondément l'économie signifiante du lieu ; mais parce que la fenêtre, dispositif réversible, donne occasion au regard de se diriger vers l'extérieur. Ainsi s'offre une possibilité de vision que la combinaison de deux caractéristiques rend à nulle autre pareille. Emanant d'un point variablement mais obligatoirement élevé, elle domine la plupart du temps son objet, ou du moins n'est pas dominée par lui. Opérée d'un endroit qui n'est pas conçu pour qu'on s'y attarde, elle a quelque chose de furtif, ou, si elle se prolonge, de déstabilisé, en porte-à-faux, relativement aux conditions normales de l'observation. Bref, le droit de regard est ici un privilège usurpé, et contre nature. Jamais il n'y aura l'innocence de celui du passant ni non plus de celui du rêveur à l'abri dans sa chambre.

Une fillette pauvre, dans *Fromont jeune et Risler aîné*, passe tous ses moments libres à la fenêtre d'un palier dont elle a fait son territoire. Contemplation orientée :

[...] il arrivait toujours un moment où la petite Chèbe se sauvait à la fenêtre du palier. C'est encore là qu'elle trouvait sa plus grande distraction, un horizon toujours ouvert, quelque chose comme une vision de l'avenir vers laquelle elle se penchait curieusement et sans frayeur, car les enfants n'ont pas de vertige.

Entre les toits d'ardoises inclinés l'un vers l'autre, le grand mur de la fabrique, les cimes des platanes du jardin, les ateliers vitrés lui apparaissaient comme une terre promise, le pays de ses rêves.

Cette maison Fromont était pour elle le dernier mot de la richesse.¹³

Voir, c'est savoir : qu'il existe, lointain et proche à la fois, un monde de puissants et de riches, infiniment préférable à celui auquel on appartient. C'est, du coup, vouloir : s'approprier cet objet désirable. Le regard de la petite Sidonie Chèbe devient ainsi prospectif, sa vision est visée. Que la suite de son histoire fasse aboutir ou non le projet (il

¹³ Daudet, *Fromont jeune et Risler aîné*, o.c., T. I, pp. 955 6.

aboutira, mais non sans dégâts) importe peu ici, l'essentiel étant de reconnaître à quel degré la position originale du point de vue nourrit l'intensité de la contemplation. Sur le palier, zone de convergence et de dispersion de trajectoires diverses, et comme telle inhospitalière, l'enfant, toujours captive de l'enveloppe de médiocrité que circonscrit la maison, se sent au moins dégagée de la niche familiale qui en est la matérialisation la plus radicale. Sous elle s'enfoncent les marches, vers la porte de l'immeuble et la rue : c'est-à-dire le monde où, par circulations, échanges, transactions, peut se concrétiser le projet de changement de statut social. Protégeant, d'un côté, la fragilité de la rêverie, activant, d'un autre côté, la virulence de l'ambition, le lieu d'élection de Sidonie est bien le foyer organisateur de sa personnalité et de sa destinée, y compris en ce que celle-ci a de décentré (car sa réussite elle-même ne sera jamais conquête d'un équilibre). Aussi, quand il faudra plus tard évaluer le chemin parcouru, c'est encore la fenêtre de l'escalier, vue cette fois du dehors, et « pleine de nuit », qui sera l'instrument de mesure des pertes et profits :

Là bas, dans la plus sombre, dans la plus laide de toutes ces mansardes qui se serraient, s'appuyaient les unes contre les autres comme trop lourdes de misères, une fenêtre au cinquième étage s'ouvrait toute grande, pleine de nuit. Elle la reconnut tout de suite.¹⁴

Plus impressionnantes, sans doute (et ce n'est pas pour étonner), ces lignes qui terminent un chapitre des *Misérables*, dont le titre vaut d'être cité : « Ebranlement dans l'absolu ». A ce point du roman (nous sommes dans la cinquième et dernière partie), Jean Valjean est presque parvenu au terme de la suite d'épreuves qui le mènent à sa mort ; mais celle qui l'attend encore, il ne la discerne pas, et, pour l'heure, capturé par Javert et hors d'état de secourir Cosette, il se croit déjà arrivé au bout du chemin. Le policier, qui l'a accompagné à son logis de la rue de l'Homme-Armé, l'autorise – étrangement – à y rentrer seul quelques instants :

[...] [il] monta l'escalier.

Parvenu au premier étage, il fit une pause. Toutes les voies douloureuses ont des stations. La fenêtre du palier, qui était une fenêtre guillotine, était ouverte. Comme dans beaucoup d'anciennes maisons, l'escalier prenait jour et avait vue sur la rue. Le réverbère de la rue, situé précisément en face, jetait

¹⁴ *Ibid.*, p. 946.

quelque lumière sur les marches, ce qui faisait une économie d'éclairage.

Jean Valjean, soit pour respirer, soit machinalement, mit la tête à cette fenêtre. Il se pencha sur la rue. Elle est courte et le réverbère l'éclairait d'un bout à l'autre. Jean Valjean eut un éblouissement de stupeur ; il n'y avait plus personne.

Javert s'en était allé.¹⁵

Alors que Jean Valjean pense accomplir sa montée au calvaire par la *via dolorosa* de l'escalier (« toutes les voies douloureuses ont leurs stations »), la disposition du lieu suscite une révélation qui vient tout bouleverser : la rue est vide. Traduisons cette absence. Le néant qui occupe la place de Javert, c'est l'anéantissement d'une force de persécution qui jusqu'alors n'a cessé de remettre l'ancien forçat dans la voie d'une expiation sans fin. C'est bien l'« absolu » de son existence, en tant qu'elle est vouée à une souffrance permanente, que cette disparition « ébranle » (et Valjean, qui ne peut deviner que Javert est allé se jeter dans la Seine, semble sûr, au moins, qu'il ne reviendra plus). Rien, à la vérité, n'est pour autant fini, et le lecteur sait bien que cette montée interrompue en préfigure une autre qui, celle-là, ira jusqu'à son terme : la « crucifixion » que signifiera le renoncement à Cosette¹⁶. Mais la première est la condition de la seconde ; révélant que le monde des hommes n'est plus la scène du sacrifice, elle apprend qu'il s'accomplira dans le désert où la conscience n'affronte plus qu'elle-même.

Ce savoir pouvait-il s'acquérir autrement ? Telle quelle, la question est évidemment mal posée. Ce qu'il faut se demander, c'est si une autre spatialisation de la scène aurait permis, non seulement une dramatisation aussi intense, mais encore un foisonnement aussi débridé de la connotation. Tout ici fait sens, dans un jeu très hugolien de renversements. La solitude du lieu, en phase avec la conscience désespérée de celui que tout abandonne, donne en même temps à celle-ci une autonomie qui lui permettra de se ressaisir. La montée des marches est tout ensemble tromperie, en ce qu'elle évoque à contretemps un chemin de croix dont l'heure n'est pas venue, et véridiction, en ce qu'elle hausse à un état supérieur de l'esprit. Elle est encore, conjointement, comportement subjectif de soumission à l'autorité

¹⁵ Hugo, *Les Misérables*, o.c., T. II, p. 503.

¹⁶ Voir *ibid.*, pp. 528-530. La nuit où il renonce à « imposer son bain » à Marius et à Cosette, il restera douze heures « prosterné sous l'énormité de son sort, [...] les bras étendus à angle droit comme un crucifié décloué qu'on aurait jeté la face contre terre ».

instituée (« chat, écrit Hugo, qui accorde à la souris une liberté de la longueur de sa griffe »)¹⁷, et geste objectif d'insubordination, puisque, conduisant le gibier à une position dominante, et lui donnant occasion d'épier le chasseur, elle intervertit les rôles de départ. Il n'est pas jusqu'à la fenêtre à *guillotine* qui, faisant découvrir, sur le mode de l'antiphrase, que la menace n'est plus désormais celle de l'échafaud, n'intervienne dans le chassé-croisé des significations ... L'importance de ce moment où le rapport de deux mondes bascule méritait bien, sans doute, un tel luxe d'effets, dont le moins remarquable n'est pas ce qu'il doit à la localisation de la séquence.

Menaces

S'il ne s'ouvrait pas, à ses extrémités, sur les domaines opposés de l'intériorité et de l'extériorité, l'escalier ne pourrait en apprendre autant sur leur rivalité. Il n'assure, ainsi, ce savoir que d'être un territoire disputé, toujours exposé à l'invasion, et particulièrement à celle des forces d'en bas. Et il leur arrive parfois d'être assez puissantes pour faire reculer la ligne de partage entre mondes antagonistes jusqu'au périmètre même de cet espace neutre. Dès lors, la conscience en éveil n'y a plus sa place et, refoulée, est obligée de découvrir, du dehors d'un lieu qui n'est plus de connaissance, l'affrontement dont celui-ci est le terrain. Moyennant la perméabilité réversible des cloisons, ce sera donc du fond des refuges auxquels les marches conduisent que s'opérera la perception, ou pour mieux dire l'écoute : car ces situations narratives offrent la propriété constante de se produire toutes portes fermées¹⁸. D'où une implication importante pour le sujet aux aguets, qui est de tendre à conférer un caractère inquiétant à un phénomène que la vue, sens par excellence de l'intellection, n'est pas en mesure de contrôler. Ces pas (ce sont toujours des pas, signal régulier et obsédant), dont le bruit de plus en plus appuyé subvertit la clôture du lieu protégé, ne laissent généralement rien présager de bon. Dans sa tanière de la mesure Gorbeau, Jean Valjean, obligé, il est vrai, à être toujours sur le qui-vive, se méfie

¹⁷ *Ibid.*, p. 503.

¹⁸ Tout change si cette condition n'est pas remplie. Dans *Les Mystères de Paris*, les voix, les pas que, du palier, entend monter le pauvre Morel, sur le point d'être emmené à Saint Lazare, sont porteurs d'espoir (voir *o.c.*, T. II, p. 145).

d'emblée de ce qu'il entend :

Il entendit qu'on montait l'escalier. A la rigueur ce pouvait être la vieille qui avait pu se trouver malade et aller chez l'apothicaire. Jean Valjean écouta. Le pas était lourd et sonnait comme le pas d'un homme ; mais la vieille portait de gros souliers et rien ne ressemble au pas d'un homme comme le pas d'une vieille femme. Cependant Jean Valjean souffla sa chandelle.

Il avait envoyé Cosette au lit en lui disant tout bas : Couche toi bien doucement ; et, pendant qu'il la baisait au front, les pas s'étaient arrêtés.¹⁹

Crainte justifiée : la suite des événements lui révélera aussitôt une présence qui l'espionne, à laquelle il pourra bientôt donner un nom, Javert.

De semblables émotions, c'est, par excellence, à l'escalier qu'il revient de les provoquer. Car dans la progression du bruit à laquelle il offre une caisse de résonance, c'est sa verticalité qui fait discerner une force ascendante, partie du niveau du sol, c'est-à-dire de l'espace à quelque égard dangereux duquel le refuge est censé abstraire. Affrontement du public et de privé, toujours, où le public a le mauvais rôle : parce qu'on le sait capable d'altérer voire de détruire le moi, et qu'on le constate assez puissant pour violer la frontière de la demeure et l'envahir jusque dans ses derniers retranchements. Le pas de Javert, avant même que Javert ne soit identifié, a toutes raisons d'inquiéter Valjean, parce que de là d'où il vient, et à la façon dont il vient, avec le sans-gêne du plus fort, ne peuvent émaner que des actions mauvaises, persécutions policières commandées par une société malade de son désir d'ordre ou, symétriques, entreprises criminelles impulsées par le désordre de la misère. Aussi, même quand il est immédiatement reconnu, même quand il est attendu, l'être gravissant l'escalier ne peut rassurer, son origine le marquant de négativité. Si Agathe Brideau, dans *La Rabouilleuse*, qui ne s'endort jamais avant que son vaurien de fils ne soit rentré au logis, éprouve quelque apaisement à le savoir de retour, elle n'en tremble pas moins, sachant « à quel degré d'ivresse [il est] arrivé », « en l'entendant trébucher dans les escaliers »²⁰. Le fils dénaturé ne monte pas seul ; avec lui, toute la malignité d'un monde qui encourage la dénaturaison vient assiéger dans sa retraite le monde de l'honnêteté.

Il est amusant que cette liaison forte entre ascension et menace,

¹⁹ *Les Misérables, o.c.*, T. II, p. 180.

²⁰ Balzac, *La Rabouilleuse*, dans *La Comédie humaine*, Pléiade, T. IV, 1976, p. 330.

règle à laquelle je ne connais pas de véritable exception²¹, trouve une sorte de corollaire dans des situations où, perçu dans des conditions semblables, un déplacement de haut en bas ne suscite aucune angoisse. Deux exemples, pris l'un et l'autre chez Balzac, donneront une idée de la modification que détermine l'inversion du mouvement. Si, à la fin de *La Cousine Bette*, Adeline Hulot est bouleversée de l'état où elle retrouve son mari après une longue disparition, l'arrivée de celui-ci, annoncée par « un pas pesant », qui ébranle « le petit escalier de bois » qu'il descend, n'en prend rien d'inquiétant²². Semblablement, le commentaire de la première apparition de Balthazar Claës, dans *La Recherche de l'absolu*, paraît vouloir désamorcer l'appréhension :

[...] un étranger aurait facilement entendu le pas de cet homme dans l'escalier par lequel on descendait de la galerie au parloir. Au retentissement de ce pas, l'être le plus inattentif eût été assailli de pensées, car il était impossible de l'écouter froidement. [...] La lenteur grave, le pas traînant de cet homme eussent sans doute impatienté des gens irréfléchis ; mais un observateur ou des personnes nerveuses auraient éprouvé un sentiment voisin de la terreur au bruit mesuré de ces pieds d'où la vie semblait absente, et qui faisaient craquer les planchers comme si deux poids en fer les eussent frappés alternativement. Vous eussiez reconnu le pas indécis et lourd d'un vieillard, ou la majestueuse démarche d'un penseur qui entraîne des mondes avec lui.²³

Ces mondes-là impressionnent sans doute les « nerveux », mais le sentiment qu'inspire leur approche, même s'il est initialement proche de la « terreur » devient, une fois que l'« observateur » a mis en jeu sa compétence, une lucidité sereine²⁴.

Et s'ils ne terrifient pas, la raison en est dans leur point d'origine. Venant d'en haut, nulle agression n'est apparemment à redouter. Faut-il y voir l'effet de l'intelligibilité que notre rêverie, à en croire Bache-

²¹ Dans *Madame Gervaisais* (o.c., p. 275), l'enfant malade et malheureux de l'héroïne « écout[e] l'escalier », attendant son pas, de retour de quelque dévotion escapade. Mais son impatience trouve une bien décevante réponse dans l'indifférence de sa mère.

²² Balzac, *La Cousine Bette*, dans *La Comédie humaine*, Pléiade, T. VII, 1977, p. 445.

²³ Balzac, *La Recherche de l'absolu*, dans *La Comédie humaine*, Pléiade, T. X, 1979, pp. 679-70.

²⁴ La logique que nous voyons à l'œuvre veut *a fortiori* que des pas qui quittent le refuge pour retourner au monde ne puissent être que rassurants. Comme ceux, par exemple, des amis de Sandoz qui s'en vont, le laissant à son travail : « La dégringolade assourdie des souliers le long des marches alla en s'affaiblissant, et la maison retomba dans son grand silence » (Zola, *L'Œuvre*, o.c. T. IV, p. 89).

lard, prête aux étages supérieurs de la maison²⁵ ? Ou serait-ce que ces espaces ne paraissent habités que par des solitaires, à qui il sera toujours possible de faire face – alors qu'en bas grouille le multiple ? Toujours est-il que les valorisations *a priori* qui semblent gouverner la représentation romanesque ne sont pas du ressort exclusif de la raison, et qu'à l'évidence l'inconscient s'en mêle. S'agissant plus particulièrement des ascensions inquiétantes, auxquelles il faut revenir, tout donne à penser qu'elles ne le sont autant que d'inscrire à l'horizon de la perception du personnage – ou du lecteur – un point d'origine situé plus bas encore que celui que désigne le discours du vraisemblable. Comme si, sous le niveau du monde déjà redoutable d'où elles prennent leur départ, l'imaginaire leur assignait une provenance plus secrète, plus ténébreuse, plus archaïque. Comme si, en un mot, la figure des enfers agissait en sous-main sur les émotions des vivants.

Le travail du fantasme est en tout cas indiscutable dans les quelques récits où, sur un mode plus ou moins sérieux, le mort vient saisir le vif. Dans ce roman ambigu qu'est *L'Ane mort*, Janin raconte, entre autres, une curieuse expérience de «galvanisme»²⁶. Il s'agit, par l'action de l'électricité, de redonner l'apparence de la vie à un cadavre, celui d'un jeune Anglais suicidé par désespoir amoureux ; la compagnie attend que son fidèle domestique apporte de la Morgue l'objet de l'expérience : « La conversation était fort animée et fort gaie, on parlait de tout et très bien, vous auriez dit une partie de plaisir ; quand soudain, dans l'escalier, nous entendîmes des pas sourds [...] »²⁷. Comme le lecteur s'y attend, c'est bien le mort, porté sur les épaules du serviteur, qui fait son entrée dans le salon, où, précisons-le tout de suite, le fluide ne provoquera qu'un sursaut du corps inanimé²⁸. Le traitement du motif est évidemment ironique, et, réserve faite du côté horrible de ce jeu de société, personne ici ne se sent vraiment menacé. Il n'empêche que, durant quelques instants au moins, on a frissonné.

Et on frissonnera plus longtemps quand le narrateur prendra le

²⁵ *O.c.*, voir p. 35.

²⁶ Janin, J., *L'Ane mort et la femme guillotinée*, Flammarion, Nouvelle Bibliothèque Romantique, 1973, p. 59. C'est le titre du chapitre.

²⁷ *Ibid.*, p. 60.

²⁸ Pression des représentations inconscientes ! Contre toute attente, le domestique qui, accompagné du narrateur, s'enfuit horrifié laisse dans le salon le cadavre, promettant de venir le reprendre le lendemain. Il est essentiel que le lecteur reste sous l'effet de la (re)montée du mort.

parti de jouer sans réserves la carte du fantastique, comme Mérimée dans *La Vénus d'Ille*. Cette histoire – aussi troublante qu'inacceptable par le sens commun – d'un jeune homme étouffé dans son lit, la nuit de ses noces, par une statue antique, récemment exhumée, au doigt de laquelle il a imprudemment passé la bague destinée à l'épousée, est encore, dans son moment le plus intense, une histoire d'escalier : l'événement incompréhensible n'est en effet rapporté, dans un premier temps, que par ce que le narrateur-témoin, confiné dans sa chambre, entend s'y produire.

[...] il me semblait avoir entendu sur l'escalier les pas légers de plusieurs femmes se dirigeant vers l'extrémité du corridor opposé à ma chambre. C'était probablement le cortège de la mariée qu'on menait au lit. Ensuite on avait redescendu l'escalier. La porte de madame de Peyrehorade s'était fermée.

[...]

Le silence régnait depuis quelque temps lorsqu'il fut troublé par des pas lourds qui montaient l'escalier. Les marches de bois craquèrent fortement.

« Quel butor ! m'écriai je. Je parie qu'il va tomber dans l'escalier. »

Tout redevint tranquille. Je pris un livre pour changer le cours de mes idées. [...] Je m'assoupis à la troisième page.

Je dormis mal et me réveillai plusieurs fois. Il pouvait être cinq heures du matin, et j'étais éveillé depuis plus de vingt minutes lorsque le coq chanta. Le jour allait se lever. Alors j'entendis distinctement les mêmes pas lourds, le même craquement de l'escalier que j'avais entendu avant de m'endormir. Cela me parut singulier.²⁹

Il faut s'en faire une (dé)raison. Le corps broyé que l'on retrouve au matin a été emporté dans la mort par celle qui en est venue, en est remontée dans l'escalier, théâtre secret de l'innommable, lieu nécessaire d'une ascension à partir de quelque enfer. Et qu'elle ait été suivie d'une descente n'y change rien³⁰ : l'angoisse de savoir que les portes d'en bas peuvent toujours s'ouvrir pour libérer des forces maléfiques ne peut être vraiment soulagée par leur retraite provisoire. Le vraisemblable ne trouve à coup sûr pas son compte dans une telle économie de l'indécidable. Mais ces extrêmes parlent pour la représentation

²⁹ Mérimée, *La Vénus d'Ille*, dans *Théâtre de Clara Gazul. Romans et nouvelles*, Pléiade, 1978, pp. 752-3.

³⁰ Il convient d'établir ici une distinction entre les perceptions respectives du personnage narrateur et du lecteur. Le premier ne commence à se troubler vraiment qu'en entendant redescendre les pas, l'explication rationnelle qu'il avait trouvée à leur montée ayant perdu sa pertinence ; encore a-t-il passé une mauvaise nuit. Chez le second, dûment mis en condition par les pages précédentes, c'est bien l'ascension qui éveille le plus fortement l'inquiétude.

du quotidien. Les potentialités qu'ils portent à leurs limites sont celles que, dans la plus vérisimiliste des perspectives, l'escalier est, par situation et par conformation, toujours prêt à libérer.

Sacrifices

Oublions pour un temps la part de l'ombre. Les escaliers où deux mondes se touchent, parfois, demandent la pleine lumière, nécessaire à la cérémonie qui donne à cette rencontre toute son intensité : l'immolation. On exécute beaucoup dans les romans, et bien souvent des personnages qui n'ont rien de comparses. C'est dire que chaque fois, la narration se donne l'occasion de représenter un affrontement paroxystique à la mise en scène duquel des marches bien visibles offrent un support inégalable. D'un côté, une conscience individuelle, à laquelle le récit s'est employé à intéresser, aux prises avec une épreuve extrême qui culminera dans la montée au supplice – dernier moment où le corps s'appartient encore un peu. D'un autre côté, un sujet collectif, rassemblé dans la demande d'un rétablissement de l'ordre, qui, exerçant jusqu'au bout la force qui « tient à sa capacité de tout voir »³¹, attend du sacrifice qu'il soit ostentation et, par conséquent, épie l'instant où la victime (*pharmakos* ou vrai coupable, peu lui importe)³² endosse définitivement son rôle.

Tel est le schéma de principe. Mais je dois m'empresser de dire que, d'une façon très surprenante en ce siècle obsédé par la guillotine, presque aucun des textes dont je peux faire état ne relate de façon extensive un cérémonial d'exécution, et qu'aucun ne s'attarde, en particulier, sur l'escalier où le moment cardinal trouve sa place³³. Nous savons que le couperet glisse et que les têtes tombent – Julien Sorel dans *Le Rouge et le noir*, André Chénier dans *Stello*, Jean-François Tascheron dans *Le Curé de village* –, mais personne n'est là, dirait-on, pour suivre pas à pas, marche à marche, le condamné dans son dernier

³¹ Voir Claval, P., *Espace et pouvoir*, P. U.F., 1978, p. 42. L'auteur renvoie ici, bien sûr, à Foucault, *Surveiller et punir*.

³² Cf. Girard, R., *La Violence et le sacré*, Grasset, 1972.

³³ Exception, notable, la mort de Gauvain dans *Quatre vingt treize*. Et encore... Il faut remarquer que la montée du condamné à l'échafaud se fait hors de toute référence au support matériel de l'escalier. Ce qui, je le redis, change tout. Voir dans Hugo, *Romans*, Ed. du Seuil, L'Intégrale, T. III, 1963, p. 547.

et bref parcours³⁴. Contrepartie de ces élisions, la seule scène plausible qui lie l'escalier à la guillotine est le produit de l'ironie macabre de Janin, encore lui. Le narrateur de *L'Ane mort* observe un charpentier mettant la dernière main à une « large machine » dont il faudra un certain temps pour reconnaître la destination :

[...] un jeune homme, beau, riant, vigoureux, frappait de toutes ses forces sur les ais mal joints, ajoutait à son œuvre une dernière cheville ; sur le dernier échelon de l'escalier on voyait une bouteille et un verre ; de temps à autre le jeune homme se mettait à boire, après quoi il revenait à son ouvrage en chantant un gai refrain.³⁵

Survient la fiancée du joyeux compagnon, que celui-ci engage à monter sur l'estrade et attache à la planche qu'il fait basculer.

[...] tout à coup [...], d'un seul bond, le jeune charpentier est par terre, ses deux mains entourent le cou de sa maîtresse, et profitant de sa position avantageuse, il passe sa tête sous cette tête ainsi penchée, et il l'embrasse. Elle avait beau vouloir se défendre, pas un mouvement ne lui était permis : elle était attachée invinciblement sur cette planche [...].³⁶

Exécution pour rire, même si elle donne à penser. Pas plus sérieux, dans le même roman, le chapitre intitulé « Le dernier jour d'un condamné », où Janin réécrit sur le mode grinçant le récit de Hugo. L'auteur de ce témoignage parodique sent bien, au sortir de sa cellule, « la transition brusque de ces passages souterrains, chauds, étouffés, éclairés par des lampes, à la plate-forme découverte et aux marches qui mont[ent] à l'échafaud », il découvre bien « l'immense foule qui noirci[t] toute l'étendue de la rue au-dessous de lui » ; mais cette fois c'est la fin qui manque, en vertu d'une logique trop retorse pour être convaincante : « mon *exécution* et ma *mort* ne m'ont laissé aucun

³⁴ Si bien que le titre du beau livre de P. Wald Lasowski, *Les Echafauds du romanesque* (Presses Universitaires de Lille, 1993) en apparaît un peu en trompe l'œil. Centré sur les « découpages » de la représentation dont la décollation est comme la forme matricielle, il réserve en définitive à l'échafaud, comme surélévation, une place secondaire. Du reste, ainsi que l'auteur l'observe lui-même, dans la deuxième moitié du siècle les marches de la guillotine disparaissent, la réduisant au « terre à terre ».

³⁵ *L'Ane mort, o.c.*, pp. 126-7.

³⁶ *Ibid.*, pp. 127-8.

souvenir »³⁷. Nouvelle évacuation par la dérision – qui, comme la précédente, et de quelque œil qu'on la considère, confirme au moins un penchant de l'imaginaire romanesque à découpler de la montée à l'échafaud la figure trop réelle de la Veuve.

Aussi, sur le thème imposé du sacrifice – combinaison de lieu et d'actants –, ce seront des variations qui nous seront données à lire, et parfois très libres. A lui seul Barbey d'Aureville en propose deux, aussi différentes que possible. D'abord dans *L'Ensorcelée*, histoire d'une fascination sanctionnée par la mort. Le ténébreux abbé de la Croix-Jugan, suspendu de son ministère ecclésiastique pour avoir tué et tenté de se suicider durant la guerre des Chouans, est-il coupable de l'envoûtement subi par Jeanne Le Hardouey, affolée d'amour pour lui au point d'aller se noyer par désespoir ? La raison stricte doit le disculper. Il n'empêche que le prêtre sera condamné et sacrifié, et dans tout l'éclat de la première messe que, enfin absous par l'Eglise, il célèbre le jour de Pâques.

Il était digne des pouvoirs que lui avait remis l'Eglise, et le calme de sa grandeur, quand il monta les marches de l'autel, répondit de son innocence. Impression éphémère, mais pour le moment toute puissante ! On oublia Jeanne Le Hardouey. On oubliait tout ce qu'on croyait il n'y avait qu'un moment encore.³⁸

Un coup de feu part d'on ne sait où et l'abbé tombe mort. Il y a toute raison de penser que l'événement ne se réduit pas à la probable vengeance d'un mari jaloux, et qu'il répond à une sourde demande du corps social. Ce qui serait châtié, à ce compte, au delà de faits présumés momentanément oubliés, ce serait la hauteur insupportable, l'« orgueil sombre », le « mépris de la vie »³⁹, bref, la différence d'un solitaire inassimilable. Sur les degrés de l'autel se résout l'incompatibilité de deux mondes. Et il y a une cohérence profonde, encore qu'apparemment paradoxale, dans la coïncidence entre l'unanimité des fidèles et l'immolation.

³⁷ *Ibid.*, pp. 134-5. Sur le thème des exécutions impensables, *L'Âne mort* propose encore, toujours pour rire, les souvenirs d'un faux vrai pendu et d'un faux vrai empalé.

³⁸ Barbey d'Aureville, *L'Ensorcelée*, dans *Œuvres romanesques complètes*, Pléiade, T. I, 1977 (1964), p. 728. Ce passage est à rapprocher de la scène où Jeanne Le Hardouey voit pour la première fois l'abbé, et cherche du regard « le prêtre inconnu [...] à genoux, près de l'officiant, sur les marches du maître autel » (p. 604).

³⁹ *Ibid.*, respectivement p. 600 et p. 604.

Rien de commun, à première vue, avec le cérémonial fou qu'organise Néel de Nihou dans *Un Prêtre marié*. La mort, ici, est annoncée, et, autant qu'il semble, hors de toute visée collective : il ne s'agit pour l'amoureux refusé par celle qui ne se sent pas le droit de l'aimer que de répondre à une situation intenable par un geste absurde. Où l'on retrouve le perron du château du Quesnay, transformé pour la circonstance en un autel sur lequel, après une course hallucinante dans la campagne, le jeune homme vient s'immoler avec son équipage.

Quand tout à coup, par un mouvement de main d'une énergie suprême, Néel imprima à la bouche broyée de ses chevaux une secousse la secousse désespérée du dernier effort sur lequel il avait compté les malheureux firent un écart à se rompre aux aines, et ils se précipitèrent d'effarement et d'angoisse sur les marches en granit du perron. Ils y tombèrent à faux.

Ce fut un craquement auquel répondit un cri de la fenêtre. Néel, en s'abattant, put l'entendre encore ; mais le briska éclata, fracassé et, mort ou vivant, le jeune homme roula inanimé dans ses débris.⁴⁰

Sans même tenir compte du fait qu'il n'y a pas mort (il y aurait pu, aussi bien), la scène suscite l'interrogation. Qui réclame le sacrifice ? A coup sûr pas Calixte (qui ne demande à Néel que de renoncer à son amour), même si c'est à son intention qu'il est organisé: « c'était à ses pieds, sur les marches du perron qui conduisait vers elle, qu'il voulait mourir ! »⁴¹. Au vrai, personne ne paraît rien demander. Et il serait tentant de ne voir ici qu'un spectaculaire et déraisonnable coup de dés (« Il faut qu'elle me voie fracassé ! A force de me frapper, peut-être, je trouverai la place de son cœur! ... »)⁴², n'était qu'une telle lecture, platement psychologique, ne rend pas compte de la violence ostentatoire du geste. S'il n'avait recherché qu'une sorte de suicide-chantage, Néel disposait de moyens plus discrets. Mais en choisissant de mourir « fracassé » sur un perron – c'est-à-dire autant, symboliquement, à la face du monde que sous les yeux de Calixte –, c'est bien la part du monde qu'il tue publiquement en lui, pour passer ailleurs. N'oublions pas qu'étant, dans la société qui entoure le prêtre apostat et sa fille, le seul à reconnaître leur sublime, il est entraîné dans la réprobation générale qui les frappe : se sacrifier n'est donc de sa part qu'assumer, en la portant à sa limite, une proscription latente. C'est bien la contradiction de deux univers qui se règle sur les degrés du Quesnay.

⁴⁰ Barbey d'Aurevilly, *Un prêtre marié, o.c.*, T. I, p. 1034.

⁴¹ *Ibid.*, p. 1033.

⁴² *Ibid.*

La mort, chez Barbey d'Aurevilly, est comme appelée par la victime⁴³. Mais cet assentiment n'est pas exclusif à ses personnages et semble au contraire une disposition liée à l'escalier sacrificiel. On la retrouve en effet dans des contextes bien différents, comme l'insurrection racontée dans *Les Misérables*. Sous le feu de la troupe, le drapeau rouge planté sur la barricade de la rue de la Chanvrerie est tombé, et, alors que les plus courageux hésitent à aller le relever, un vieillard se présente.

Il marcha droit à Enjolras, les insurgés s'écartaient devant lui avec une crainte religieuse, il arracha le drapeau à Enjolras qui reculait pétrifié, et alors, sans que personne osât ni l'arrêter ni l'aider, ce vieillard de quatre vingts ans, la tête branlante, le pied ferme, se mit à gravir l'escalier de pavés pratiqué dans la barricade. Cela était si sombre et si grand que tous autour de lui crièrent : Chapeau bas ! A chaque marche qu'il montait, c'était effrayant ; ses cheveux blancs, sa face décrépite, son grand front chauve et ridé, ses yeux caves, sa bouche étonnée et ouverte, son vieux bras levant la bannière rouge, surgissaient de l'ombre et grandissaient dans la clarté sanglante de la torche ; et l'on croyait voir le spectre de 93 sortir de terre, le drapeau de la terreur à la main.

Quand il fut en haut de la dernière marche, quand ce fantôme tremblant et terrible, debout sur ce monceau de décombres en présence de douze cents fusils invisibles se dressa, en face de la mort et comme s'il était plus fort qu'elle, toute la barricade eut dans les ténèbres une figure surnaturelle et colossale.⁴⁴

Ce vieillard, aussitôt abattu par la décharge des militaires, c'est le père Mabeuf. Mais qui est Mabeuf ? Nullement l'ancien conventionnel, le régicide pour lequel la plupart des insurgés le prennent. Tout au contraire un paisible amoureux de plantes et de bouquins, marguillier de surcroît, qui a vécu toute sa vie dans une totale indifférence à la politique et qui, peu à peu ruiné, s'est retrouvé, le jour même où il a dû vendre son dernier livre, mêlé sans trop savoir pourquoi au groupe des révolutionnaires. Sa présence rue de la Chanvrerie semble avoir tout d'un malentendu ironique et pathétique ; et cependant, quand il sort de l'espèce de prostration où il s'est enfermé depuis son arrivée pour se porter volontaire, il s'éveille, naît à quelque chose. Tout à coup, il fait

⁴³ C'est évident de Néel, mais aussi de la Croix Jugan : la vie de celui ci, comme l'écrit très justement P. Tranouez, « n'est qu'une attente amoureuse de la mort », qui prendra pour lui « les traits d'une apothéose » (« La Croix Jugan et la grâce accordée », dans *L'Ensorcelée et Les Diaboliques. La Chose sans nom*, Colloque de la Société des Etudes romantiques, Sedes, 1988, p. 25).

⁴⁴ Hugo, *Les Misérables, o.c.*, T. II, p. 436.

une affaire personnelle du conflit du pouvoir et de la révolution, et, montant l'escalier de la barricade vers la mort exigée par l'ordre établi, il se réinvente un monde de valeurs assez fort pour en affronter un autre. Le plus intime et le plus public se touchent sur ces marches qui appartiennent à la fois à l'intériorité (elles sont comme l'escalier de cette dernière maison qu'est la barricade) et à l'extériorité (elles doivent dresser face aux fusils la « figure surnaturelle » du sacrifié). Acmé de l'opposition du haut et du bas.

Les Misérables, assurément, ne cherchent pas l'économie des effets. Mais, indépendamment de l'orchestration qu'elles reçoivent de l'écriture, des rencontres de ce genre ne peuvent apparemment jamais être dépourvues d'une certaine gravité. Même dans *Le Capitaine Fracasse* – et personne, pourtant, ne demande à Gautier d'être Hugo. S'il y a un moment où un peu de sérieux traverse ce récit divertissant, c'est sans doute dans la courte scène où une gamine possédée d'amour va poignarder sur l'échafaud un truand que le bourreau se prépare à rouer :

L'enfant hissé sur la croix s'était laissé couler à terre, et, se fauilant comme une couleuvre à travers les groupes, avait atteint l'échafaud, dont en deux bonds elle escaladait les marches, présentant au bourreau étonné, qui levait déjà sa masse, une figure pâle, étincelante, sublime, illuminée d'une telle résolution qu'il s'arrêta malgré lui et retint le coup prêt à descendre.⁴⁵

Sous le regard collectif en attente d'une de ces exécutions capitales qui confortent la stabilité des sociétés, la passion absolue se montre prête à s'immoler dans un autre soi-même. Chiquita ne redescendra pas les marches (entendons que la narration escamotera sa disparition), pas plus que la Croix-Jugan, Néhel ou Mabeuf. Les escaliers du sacrifice, comme tous ceux qui font connaître l'irréductibilité de la personne aux lois, ne sont construits que pour être gravis. Ce qui démultiplie leur fonction qualificative : élevant objectivement à la vue, ils élèvent aussi subjectivement, permettant à la victime une assomption, éthique et cognitive. Car mourir en sachant pourquoi on meurt, c'est accéder à la fois à la valeur et au savoir.

⁴⁵ *Le Capitaine Fracasse*, o.c., p. 481.

Chapitre troisième

L'espace partagé

Combats

Nous n'avons lu, jusqu'à présent, que des histoires de solitude et de silence : c'est l'affaire d'une attention singulière que d'écouter parler l'espace qui l'accueille ; c'est l'affaire d'une conscience singulière, tout entière absorbée par le savoir qu'elle acquiert ou réactive, que d'éprouver la rivalité de deux mondes à l'intersection desquels elle se trouve. Mais on n'est pas toujours seul dans l'escalier, et l'autre qu'on y rencontre n'est pas toujours bienveillant ou neutre. D'où de prévisibles affrontements, peut-être assez violents pour prendre la forme d'une lutte physique. Rien n'empêche qu'on se batte en ce lieu. Non pas tant, d'ailleurs, pour s'assurer la maîtrise d'un territoire bien souvent ressenti comme n'appartenant à personne, que parce que celui-ci a tout naturellement l'allure d'un champ clos convenant à des règlements de compte énergiques.

Aurions-nous trop fréquenté les salles obscures ? Une surprise nous attend en tout cas si nous pensons retrouver dans nos romans de ces combats dans l'escalier si fréquents au cinéma. Fuites, bonds, dégringolades, voltes imprévues par-dessus les rampes, toute cette agitation spectaculaire n'appartient pas, il faut s'y résigner, à l'univers romanesque. Il serait imprudent d'en inférer que les personnages des récits écrits ont les mœurs plus douces que ceux des récits filmés. On se massacre sur le papier, s'il le faut, aussi bien que sur la pellicule, et le langage des mots est tout aussi capable de précision dans la violence que le langage des images : Balzac détaille les coups décisifs du duel de Philippe Brideau et de Maxence Gilet, les Goncourt n'épargnent pas les détails cliniques de la blessure de M. de Villecourt touché au

ventre par la balle d'Henri Mauperin¹. Mais ce sang coule ailleurs que sur des marches. L'inhibition qui exerce ici ses effets² s'explique donc bien moins par une volonté de conformité au réel que par le respect d'une poétique spécifique qui tend, dirait-on, à désinvestir l'escalier de ses fonctions pratiques (y compris celles qui ne sont qu'occasionnelles) pour l'affecter à des procès subordonnant le physique au moral ou à l'intellectuel. Si ce roman de bretteurs qu'est *Le Capitaine Fracasse*, ce roman d'escarpes qu'est *Les Mystères de Paris*, ce roman de guerriers et d'insurgés qu'est (entre autres) *Les Misérables* réservent d'autres terrains aux mêlées, ce n'est pas étourderie gaspilleuse de ressources, mais au contraire intuition – dont on ne saurait trop souligner l'étonnante universalité – qu'il y a mieux à faire de cet espace différent des autres que de l'employer à porter des gestes purement corporels.

Très rares sont les exceptions à ce découplage de l'escalier et de la violence physique, et encore n'en sont-elles pas véritablement. Passons sur la mésaventure des deux déplaisants recors sur le dos de qui Mme Pipelet, dans son juste courroux, vide le contenu d'un poêlon alors qu'ils dégringolent les marches : après tout, le lecteur des *Mystères de Paris* a bien droit, parfois, à un peu de cocasserie³. Mais les mauvais coups que sa qualité de huguenot promet à Bernard de Mergy, dans *Chronique du règne de Charles IX* ?

[...] Il ouvrit sa porte, et il mettait le pied sur la première marche de l'escalier, quand une troupe ennemie se présenta inopinément à sa rencontre.

L'hôte marchait le premier, une vieille hallebarde à la main ; trois marmitons, armés de broches et de bâtons, le suivaient de près ; un voisin, avec une arquebuse rouillée, formait l'arrière garde. De part et d'autre on ne s'attendait pas à se rencontrer si tôt. Cinq ou six marches seulement séparaient les deux partis ennemis.

Justement, et c'est bien remarquable, les assaillants intimidés par le pistolet de Mergy battent en retraite, et l'escalier reste « vide d'ennemis »⁴. De toute façon, on sent assez, ne serait-ce qu'au ton de la

¹ Voir respectivement *La Rabouilleuse*, o.c., T. IV, pp. 508 10, et *Renée Mauperin*, Fasquelle, Bibliothèque Charpentier, 1896, p. 270.

² On pourrait comparer cette inhibition à celle qui affecte les degrés à ciel ouvert (voir chap. I), encore qu'elle en soit distincte.

³ Sue, E., *Les Mystères de Paris*, o.c., voir T. II, pp. 147 8.

⁴ Mérimée, *Chronique du règne de Charles IX*, dans *Théâtre de Clara Gazul. Romans et nouvelles*, o.c., p. 277 et p. 278, respectivement.

narration, que ces manières sont d'un temps révolu, à considérer avec le regard (amusé, en la circonstance) d'un historien. Comme l'écrit Mérimée lui-même dans sa préface, « un massacre au seizième siècle n'est point le même crime qu'un massacre au dix-neuvième »⁵.

L'évocation, à Waterloo, du carnage dans l'escalier de la ferme d'Hougomont ?

[...] la spirale de l'escalier, crevassé du rez de chaussée jusqu'au toit, apparaît comme l'intérieur d'un coquillage brisé. L'escalier a deux étages ; les anglais, assiégés dans l'escalier, et massés sur les marches supérieures, avaient coupé les marches inférieures. Ce sont de larges dalles de pierre bleue qui font un monceau dans les orties. Une dizaine de marches tiennent encore au mur ; sur la première est entaillée l'image d'un trident. Ces degrés inaccessibles sont solides dans leurs alvéoles. Tout le reste ressemble à une mâchoire édentée.⁶

Ce sont des traces, et rien d'autre, que relève le texte des *Misérables* : livrées à la méditation du « passant » qui, sur le champ de bataille, constate, à quarante-six ans d'intervalle, que l'Histoire a avancé, fermant l'ère des « sabreurs » et ouvrant celle des « penseurs »⁷. Pas plus pour Hugo que pour Mérimée, l'escalier, support d'une reconstitution pittoresque ou d'une commémoration pensive, n'est le lieu où représenter sérieusement l'actualité d'un agir – cet agir fût-il destructeur.

Aussi, le seul combat véritable qu'y situe un roman ne ressemble-t-il que de très loin à un corps à corps en règle. Le texte où on le lit est d'ailleurs aussi peu porteur que possible de ce genre d'action : histoire d'un échouage et d'un échec, *En Rade* raconte seulement la retraite temporaire à la campagne d'un couple de Parisiens ruinés, la dégradation de leur état physique et moral, et leur départ précipité, sans perspectives, pour Paris. Dans le château délabré où ils logent, rien à faire, sinon dormir, et rêver. Et Jacques Marles se perd en effet, d'abord complaisamment, dans les « catacombes enfumées du rêve »⁸. Une nuit, son songe est interrompu par sa femme, qui a entendu du bruit dans l'escalier. Il se lève et explore en vain le rez-de-chaussée :

⁵ *Ibid.*, p. 13.

⁶ Hugo, *Les Misérables, o.c.*, T. II, p. 128.

⁷ Le terme de passant apparaît à plusieurs reprises dans ce début de la deuxième partie du roman. Pour les « sabreurs » et les « penseurs », voir *ibid.*, T. II, p. 145. Signalons qu'il y a plus loin dans *Les Misérables* un autre escalier qui aurait pu être le cadre d'une lutte violente, celui du café de Corinthe, jouxtant la barricade de la rue de la Chanvrerie. Mais voilà : ses défenseurs l'ont « coupé à coups de hache » (*ibid.*, T. II, p. 480). Belle textualisation de cette inhibition que nous retrouvons partout.

⁸ Huysmans, *En rade*, Folio Classique, 1984, p. 199.

Découragé, il se décidait à remonter quand un bruit d'orage retentit soudainement au dessus de sa tête dans l'escalier ; il s'avança. En l'air quelque chose d'énorme emplissait, en la ventilant, la cage.

La bougie, comme secouée par une bourrasque, coucha sa flamme, dardant d'âcres jets de fumée éclairant à peine ; il n'eut que le temps de se reculer, de s'arc bouter sur une jambe, de cingler à toute volée, de sa canne d'épine dure à côtes, la masse tourbillonnante qui s'affaissa dans un cri strident.

Un autre cri répondit, celui de Louise, sortie, épouvantée, penchée sur la rampe.

Prends garde ! Prends garde !

Dans un souffle ronflant de forge, deux rouelles de phosphore en flammes se jetaient sur lui.

Alors, il recula et frappa, piquant comme avec une épée dans les deux trous de feu, coupant comme avec un sabre, tapant de toutes ses forces sur la masse hurlante qui se débattait, butant contre les murs, ébranlant la rampe.

Il s'arrêta exténué enfin, regarda, stupide, le cadavre d'un énorme chat huant dont les serres crispées rayaient le bois ensanglanté de gouttes.⁹

Duel dérisoire, et en même temps doublement sérieux. Dans l'ordre du vraisemblable psychologique, il contribuera à accroître le malaise des occupants du château : redoublant la peur initiale devant la menace venant de l'escalier (situation canonique que nous connaissons bien) par la peur du combat avec un adversaire innommable (au sens strict du terme), il les conforte dans le sentiment que jamais ils ne pourront s'approprier un territoire que leur disputent des forces hostiles. Surtout, et c'est nouveau, la lutte représente, sur le plan du symbolique, une épreuve qui tourne à la catastrophe. L'oiseau nocturne qui arrache Jacques au sommeil où il fuit la vie et se perd dans les songes est son exact opposé. Il est de cette espèce qui veille et voit dans l'obscurité ; yeux ouverts, « rouelles de phosphore en flammes », face à des yeux qui ne discernent rien, menacés d'ailleurs à tout instant d'être crevés¹⁰. La victoire de l'aveugle sur le voyant est, emblématiquement, une déroute, et le piteux héros le sent bien qui, à l'issue du combat, mêle dans sa pensée la crainte rétrospective, l'obsession du rêve perdu et l'angoisse devant l'avenir proche et lointain¹¹. On ne tue pas impunément l'oiseau de Minerve. Après la défaite de la vigilance maîtresse de la nuit, c'est Jacques qui va se défaire dans des cauchemars « patibulaires et désolants » d'où il se

⁹ *Ibid.*, pp. 66 7.

¹⁰ C'est après le combat que Jacques Marès se rend compte du risque qu'il a couru (voir *ibid.*, p. 67).

¹¹ Voir *ibid.*, pp. 67 8.

réveillera toujours plus inquiet du dédoublement de sa vie, « tantôt incohérente et tantôt lucide »¹². L'enjeu du combat, ainsi, est clair. A affronter le « souffle » descendu sur lui dans la cage d'escalier, le vainqueur a gagné de savoir qu'il ne sortirait jamais du labyrinthe. Tels sont, et on n'a pas fini de le voir, les événements qui se vivent dans cet espace : des aventures de la cognition.

Conjonctions ?

Et si, au lieu de toujours confronter à la différence, l'escalier était, parfois, le lieu de la solidarité ressentie ? Y accompagner quelqu'un dans son déplacement, ce pourrait être une manière – et intense – de découvrir ou de vérifier une connivence, voire une communauté de sentiments, d'attentes, de projets ... Tentons l'épreuve sur *La Peau de chagrin* ; et tant qu'à faire, replaçons la scène dans la structure vectorielle où elle s'insère. Vers la fin du récit, Raphaël de Valentin, mort en sursis qui, « semblable à tous les malades, [...] ne song[e] qu'à son mal »¹³, retrouve à l'Opéra, devenue belle et riche, la petite Pauline qui habitait sous le même toit que lui à l'époque de sa jeunesse studieuse. De part et d'autre, le choc amoureux est immédiat, et rendez-vous est pris – délicate pensée – à l'ancienne adresse commune.

Raphaël monta lestement à sa mansarde, et quand il atteignit les dernières marches de l'escalier, il entendit les sons du piano. Pauline était là [...].¹⁴

Les jeunes gens s'étant dit tout ce qui était à dire, il ne leur reste plus qu'à repartir, ensemble.

Ils descendirent lentement l'escalier ; puis, bien unis, marchant du même pas, tressaillant ensemble sous le poids du même bonheur, se serrant comme deux colombes, ils arrivèrent sur la place de la Sorbonne, où la voiture de Pauline attendait.¹⁵

L'intérêt du rapprochement de ces deux passages réside évidemment dans ce qui les différencie. Le premier est une ascension solitaire aimantée par ce qui est promis là-haut, l'unique et l'irremplaçable de

¹² *Ibid.*, p. 199.

¹³ Balzac, *La Peau de chagrin*, o.c., T. X, p. 221.

¹⁴ *Ibid.*, p. 228.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 232-3.

l'amour, et, du même coup, la résurrection d'un désir d'inventer la vie écrasé dès l'origine de l'histoire. Le second est une descente à deux vers le monde, lente, comme attentive à la fusion qu'elle signifie. Communion réussie, sans nul doute, et promesse. Mais promesse de quoi ? Le récit se chargera bien vite de nous rappeler ce qui attend les amants au bas des marches. Ils auront beau tâcher de faire comme si rien n'était joué, comme s'ils pouvaient se construire un univers soustrait à la loi commune, celle-ci, matérialisée par la peau de chagrin, ne les lâchera pas. Ce que ces deux corps que rien ne sépare préfigure en fait, c'est, à la fin du livre, l'affreuse image de la jeune fille agrippée au « cadavre sur lequel elle s'[est] accroupie dans un coin »¹⁶.

Mais comment comprendre que la lecture puisse nous faire percevoir comme illusion l'euphorie de cette descente commune vers un avenir possible, et valider par là même ce que nous pensons savoir des polarisations de la verticalité ? Il faut bien voir qu'il y a pour le discours romanesque plus d'une façon de jouer de celles-ci. Si le bonheur de Raphaël apparaît comme permis par un oubli temporaire, celui de Pauline comme issu d'une émouvante inconscience, c'est le fait de la logique définie d'entrée par le roman, qui inverse implacablement tout signe de positivité, convertit sans recours le rêve de la vie en certitude de la mort. Nul besoin de marques explicites pour subvertir la tonalité apparente de ces lignes : il suffit de les rapporter au système où elles s'inscrivent.

En sens opposé, le bénéfice escompté d'une ascension commune sera lui aussi exposé à toutes les contradictions que peuvent par ailleurs lui apporter les dispositifs de valorisation du texte, et rien ne garantit que la représentation de deux êtres gravissant d'un même pas les mêmes marches correspondra à une expérience d'entente sans faille, et, *a fortiori*, au pronostic d'un avenir d'harmonie. Une situation de ce type peut sans doute se présenter, et il arrive par exemple qu'un homme et une femme entrent en amour en montant côte à côte un escalier. Comme Michèle de Burne et André Mariolle au Mont Saint-Michel, dans *Notre Cœur* :

Elle s'appuyait à son bras engourdie dans un ravissement qu'elle n'avait jamais senti. Elle montait, légère, prête à monter toujours, avec lui, vers ce monument de rêve et vers autre chose encore.

[...]

Il balbutia :

¹⁶ *Ibid.*, p. 292.

Moi, je vous aime comme un fou.

Il sentit son bras légèrement pressé, et ils se remirent en route.

Un gardien les attendait à la porte de l'abbaye, et ils entrèrent par cet escalier superbe, entre deux tours énormes, qui les conduisit à la salle des gardes.¹⁷

Introduction sans fausse note à une liaison qui durera ce qu'elle peut durer. Mais pour une scène non problématique comme celle-ci, où lieu et sens du mouvement, d'un côté, sentiments et paroles, d'un autre côté, se trouvent en accord, on en relève dix où c'est la dissonance qui prévaut.

Ainsi, dans *Dominique*, l'amour entre le héros éponyme et Madeleine de Nièvres, dont la condition d'épouse fait pour tous deux un rêve défendu, est-il marqué par deux temps forts où, chaque fois, la simultanéité de leur présence dans un escalier va de pair avec l'exaspération de la tension entre désir et interdit. D'abord au retour d'une soirée en famille au théâtre, à laquelle le mari n'est pas venu :

Elle descendit la dernière, et je tenais encore sa main que déjà M. d'Orsel et Julie montaient devant nous le perron de l'hôtel. Elle fit un pas pour les suivre, et laissa tomber son bouquet. Je feignis de ne pas m'en apercevoir.

« Mon bouquet, je vous prie ? » me dit elle, comme si elle eût parlé à son valet de pied.

Je le lui tendis sans dire un seul mot ; j'aurais sangloté. Elle le prit, le porta rapidement à ses lèvres, y mordit avec fureur, comme si elle eût voulu le mettre en pièces.

« Vous me martyrisez et vous me déchirez », me dit elle tout bas avec un suprême accent de désespoir ; puis, par un mouvement que je ne puis vous rendre, elle arracha son bouquet par moitié : elle en prit une, et me jeta pour ainsi dire l'autre au visage.¹⁸

Perron ambigu qui tout ensemble délimite une frontière et propose une élévation commune qui l'abolisse ; scène ambiguë, jouée dans la violence, dont le geste le plus marqué est à la fois offrande de soi et retrait. Difficile, dans un roman aussi contenu de ton, de pousser plus loin la représentation du conflit des pulsions.

Aussi Fromentin ménage-t-il aussitôt un intervalle de séparation de deux ans, et donne-t-il à la deuxième séquence quelque chose de somnambulique. Averti d'événements préoccupants survenus au

¹⁷ Maupassant, *Notre Cœur*, dans *Romans*, Pléiade, 1987, p. 1082.

¹⁸ Fromentin, E., *Dominique*, Garnier, 1966, pp. 239 40.

château de Nièvres, et accouru aux nouvelles, Dominique se trouve inopinément face à Madeleine.

[...] je la vis chanceler, mais au geste que je fis pour la soutenir, elle se dégagea par un mouvement d'inconcevable terreur, ouvrit démesurément des yeux égarés, et me dit : « Dominique !... » comme si elle se réveillait et me reconnaissait après deux années d'un mauvais sommeil ; puis elle fit quelques pas vers l'escalier, m'entraînant avec elle et n'ayant plus ni conscience ni idée. Nous montâmes ensemble côte à côte, nous tenant toujours par la main. Arrivée dans l'antichambre du premier étage, une lueur de présence d'esprit lui revint :

« Entrez ici, me dit elle, je vais prévenir mon père. »¹⁹

Cette fois, l'image d'un couple s'élevant main dans la main est réalisée. Mais son intériorisation se double chez les personnages d'une absence à eux-mêmes, comme si une part d'eux n'oubliait pas qu'ils sont hors du possible : ce que leur rappellera en haut des marches le retour de la lucidité. Une limite intérieure traverse le rêve de fusion. La dernière fois que celui-ci sera approché, dans le bouleversement d'un baiser réprimé sitôt échangé, Dominique aura rejoint Madeleine en haut de l'escalier qu'elle avait escaladé avant lui²⁰. Le décalage des mouvements a désarticulé la figure illusoire de l'unité. Le temps est venu de la séparation définitive.

Dans une écriture tout autre, *Les Lauriers sont coupés* montre une discordance à certains égards comparable du rêvé et du réel.

Léa monte devant moi ; nous montons ; le long des murs pâles, nos ombres ; combien ai je sur moi d'argent ? j'avais dans mon porte cartes cinquante francs, dans ma poche quatre louis ; cela fait, cinquante et quatre vingt, cent trente francs ; j'ai d'autre argent chez moi ; n'importe, la fin du mois sera pénible ; faudra que Léa soit raisonnable ; en attendant, montons ; nous sommes arrivés ; la porte ouverte ; Marie.

Bonsoir, Marie.

Bonsoir, monsieur.²¹

Le croirait-on ? Ces lignes au ton si peu inaugural rapportent une inauguration. C'est la première fois que Daniel Prince raccompagne chez elle la jeune théâtreuse qui le reçoit de loin en loin pour des entretiens aussi chastes qu'onéreux. Mais l'événement, à la façon dont il est représenté, ne semble afficher les marques de la promesse que pour les

¹⁹ *Ibid.*, pp. 255 6.

²⁰ Voir *ibid.*, pp. 268 9.

²¹ Dujardin, E., *Les Lauriers sont coupés*, Messein, 1925, p. 110.

faire disqualifier. Réduction des corps, séparés, à des ombres sur le mur, encombrement de la conscience du narrateur par de médiocres calculs budgétaires, tout ici dit une dispersion inconciliable avec l'unité d'un désir partagé. N'aurait-on rien lu des pages précédentes et ne lirait-on rien de la suite que cette montée faussement synchrone, dont le recours au monologue intérieur contribue à coup sûr à démonter l'imposture, en apprendrait assez sur l'impasse où s'égare une quête d'authenticité amoureuse.

Quelques années avant Dujardin, Daudet avait, bien plus explicitement sinon plus efficacement, utilisé le même motif de l'ascension pour un même effet de divergence et de désenchantement. Dans *Sapho*, la liaison dévastatrice de Jean Gaussin et de Fanny Legrand s'ouvre au pied d'un escalier :

On s'arrêta rue Jacob, devant un hôtel d'étudiants. Quatre étages à monter, c'était haut et dur. « Voulez vous que je vous porte ?... » dit il en riant, mais tout bas, à cause de la maison endormie. Elle l'enveloppa d'un lent regard, méprisant et tendre, un regard d'expérience qui le jugeait et clairement disait : « Pauvre petit ... »

Alors lui, d'un bel élan, bien de son âge et de son Midi, la prit, l'emportant comme un enfant, car il était solide et découplé avec sa peau blonde de demoiselle, et il monta le premier étage d'une haleine, heureux de ce poids que deux beaux bras, frais et nus, lui nouaient au cou.

Le second étage fut plus long, sans agrément. La femme s'abandonnait, se faisait plus lourde à mesure. Le fer de ses pendeloques, qui d'abord le caressait d'un chatouillement, entraîna peu à peu et cruellement dans sa chair.

Au troisième, il râlait comme un déménageur de piano ; le souffle lui manquait, pendant qu'elle murmurait, ravie, la paupière allongée: « Oh! m'ami, que c'est bon ... qu'on est bien ... » Et les dernières marches, qu'il grimpaient une à une, lui semblaient d'un escalier géant dont les murs, la rampe, les étroites fenêtres tournaient en une interminable spirale. Ce n'était plus une femme qu'il portait, mais quelque chose de lourd, d'horrible, qui l'étouffait, et qu'à tout moment il était tenté de lâcher, de jeter avec colère, au risque d'un écrasement brutal.

Arrivés sur l'étroit palier : « Déjà ... » dit elle en ouvrant les yeux. Lui pensait : « Enfin... » mais n'aurait pu le dire, très pâle, les deux mains sur sa poitrine qui éclatait.

Toute leur histoire, cette montée d'escalier dans la grise tristesse du matin.²²

On ne saurait être plus clair ; au point que la mise en abyme, d'être ainsi étalée, commentée, traduite (y compris dans sa fonction

²² Daudet, *Sapho*, o.c., T. III, 1994, pp. 410 1.

proleptique) y perd probablement en efficace ce qu'elle gagne en lisibilité. Pour un peu, on aurait le sentiment que le narrateur, en développant sur le mode redondant l'antithèse que contient en puissance la situation, en la mettant pour ainsi dire à plat, exploite, jusqu'à le dévaluer, la substance du topos. Comment y revenir, après une démonstration si systématique qu'elle a fourni à Freud un modèle de référence²³ ?

La quasi concordance du travail de liquidation que font lire les romans de Daudet (1884) et de Dujardin (1887) offre matière à réflexion. Correspondrait-elle à l'épuisement d'une thématique qui, à s'explicitier, en perdrait non seulement son ambiguïté originelle mais aussi son pouvoir de signification ? Si je soulève la question, c'est bien moins dans l'intention de lui apporter une réponse dont je vois mal comment la fonder en raison que parce qu'elle ouvre sur une interrogation plus large qu'il faudra bien – plus loin – prendre en compte : les histoires d'escalier ne s'inscrivent-elles pas dans une histoire de l'escalier, comme figure-clef de la spatialité romanesque ? Quelle que soit la relative homogénéité de l'ensemble constitué par les récits de fiction français du XIXe siècle, il serait tout à fait improbable que l'usage que fait de ce lieu l'imaginaire ne soit pas influencé par les variations que connaît celui-ci, d'écrivain à écrivain, de génération à génération. A quoi s'ajoute que, ne serait-ce que parce qu'ils sont tributaires de leurs supports référentiels, les « escaliers de papier » reçoivent ou perdent, au gré des mutations architecturales et technologiques du siècle, des propriétés liées à leur fonction d'encadrement ou de génération d'attitudes, de pensées, de fantasmes. On ne pourra donc, sans s'illusionner sur la possibilité de construire un véritable système, se soustraire à la nécessité de repérer, au moins, certaines tendances d'une évolution.

Par ailleurs, le dysfonctionnement récurrent qui caractérise les scènes d'ascension commune permet de mettre en évidence ce qui semble bien être une inappropriation fondamentale de l'escalier aux états fusionnels. Celle-ci, à son tour, est à comprendre dans une vision plus extensive. Si cet espace se prête si mal à porter des images d'harmonie, c'est que, plus généralement, il ne produit de la signification qu'à la condition d'instituer dans le sujet une distance relativement à l'objet de sa connaissance ou de son désir. On l'a déjà vu plus

²³ Cf. *L'Interprétation des rêves*, o.c., pp. 248-51.

haut : il ne donne à déchiffrer les signaux qu'il incorpore qu'autant qu'il en ait assez écarté pour les faire percevoir comme tels, il n'ouvre à un autre monde qu'autant qu'il soumette la conscience à une sorte de déracinement. Ce lieu différent ne fonctionne qu'à la différence. Le constater renvoie d'ailleurs à cette prévalence de l'activité cognitive qui est le propre des événements qu'il abrite, puisque le savoir ne s'acquiert qu'au prix d'un renoncement à l'identification. Il faut à Eugénie Grandet toute son émouvante naïveté pour lui faire trouver dans le vieil escalier de la maison paternelle un autre soi-même :

Cet escalier si souvent monté, descendu, où retentissait le moindre bruit, semblait à Eugénie avoir perdu son caractère de vétusté ; elle le voyait lumineux, il parlait, il était jeune comme elle, jeune comme son amour auquel il servait.²⁴

Mystification que l'outrance même du discours (on reconnaît ici une de ces dérives qui font une partie du charme de Balzac) rend exemplaire. Eugénie toute à son rêve projectif est bien ici, autant que jamais, cette égarée trop pure « qui n'est pas du monde au milieu du monde »²⁵. Les amants plus lucides qui mesurent dans l'escalier l'inaccessibilité d'une unité authentique, au moins, y auront acquis un savoir – quitte à devoir s'en désoler.

Convergences

Entre une occupation partagée de l'escalier commandée par un projet commun, et une rencontre imprévue ou au moins incertaine du résultat qu'elle produira, il y a forcément une différence. Elle ne se marque pas, cependant, dans les effets. Car, de même que la première situation débouche régulièrement, ainsi qu'on l'a vu, sur un apprentissage de la désillusion, l'épreuve de vérité qu'est la seconde ménage bien plus de découvertes désagréables que de divines surprises. La convergence s'avère conflictuelle, et, même si elles ne sont que partiellement perçues par les personnages et captées dans leur totalité par le seul lecteur, les révélations qu'elle apporte sont lourdes de déceptions, de malaises, d'inquiétudes. Faut-il incriminer le (mauvais) génie du lieu ? On serait enclin à le penser, à force de voir avec

²⁴ Balzac, *Eugénie Grandet, o.c.*, T. III, p. 1106.

²⁵ *Ibid.*, p. 1198.

quelle constance l'imaginaire romanesque le voue à être le théâtre de disjonctions que la polarisation de la verticalité rend à la fois plus visibles et plus intelligibles. Ici autant qu'ailleurs, en tout cas, l'opposition des valeurs du haut et des valeurs du bas déborde la rationalité psychologique des états de tension représentés, et en fait des moments de connaissance.

Pour le vérifier, on lira d'affilée deux courtes scènes. La première est extraite de *Nana* :

Lorsque Muffat rentra enfin à son hôtel de la rue Miromesnil, sa femme justement arrivait. Tous deux se rencontrèrent dans le vaste escalier, dont les murs sombres laissaient tomber un frisson glacé. Ils levèrent les yeux et se virent. Le comte avait encore ses vêtements boueux, sa pâleur effarée d'homme qui revient du vice. La comtesse, comme brisée par une nuit de chemin de fer, dormait debout, mal repeignée et les paupières meurtries.²⁶

La deuxième provient de *Germinie Lacerteux* :

Elle descendait l'escalier, lorsqu'elle rencontra Jupillon :

Tiens ! fit il, où vas tu ? tu sors ?

Je vais accoucher ... Ca m'a pris dans la journée... Il y avait un grand dîner ... Ah !ç'a été dur !... Pourquoi viens tu ? Je t'avais dit ne jamais venir, je ne veux pas !

C'est que ...je vais te dire...dans ce moment ci j'ai absolument besoin de quarante francs. Mais là, vrai, absolument besoin.

Quarante francs ! Mais je n'ai que juste pour la sage femme...

C'est embêtant...voilà ! Que veux tu ? Et il lui donna le bras pour l'aider à descendre. Cristi ! je vais avoir du mal à les avoir tout de même.²⁷

Ce qui justifie la superposition de ces deux brèves séquences est que, toutes deux situées dans la zone inférieure de l'escalier, elles manifestent toutes deux, pour peu qu'on les examine de près, la dégradation infligée à ceux que le monde entraîne dans ses flux, et plus particulièrement dans l'échange marchand. Le texte de Zola ne marque cette négativité spécifique qu'anaphoriquement (le « vice » qui pâlit le comte est assez défini plus haut dans le récit comme l'assujettissement à l'amour vénal) ou métaphoriquement (la « nuit de chemin de fer » qui semble avoir brisé la comtesse est là comme image d'une circulation générale des valeurs entraînées dans la commutabilité)²⁸. Se regarder

²⁶ Zola, *Nana*, dans *Les Rougon Macquart*, Pléiade, T. II, 1961, pp. 1286-7.

²⁷ Goncourt, *Germinie Lacerteux*, o.c., p. 108.

²⁸ On sait que cette vision de la société du Second Empire comme brassage de flux nourrit tous *Les Rougon Macquart*.

dant au miroir au pied d'un escalier hostile, l'errance mondaine prend la mesure de son éloignement de la valeur. Plus transparent, le texte des Goncourt pose froidement la convertibilité de l'existential et du monétaire : quarante francs, c'est le prix équivalent, au choix, à la survie affective de la mère ou à la survie physique de l'enfant. Dures évidences que Germinie, aussi longtemps qu'elle n'a pas quitté le haut de la maison, a pu oublier, mais que, au bas des marches, la proximité de la rue l'oblige à mieux reconnaître.

Il n'y faut pas de mots, d'ailleurs. Muffat et sa femme se voient, et cela leur suffit ; de même, c'est sous le laconisme fonctionnel du dialogue que, tacitement mais très consciemment, Germinie et Jupillon évaluent la nature et l'enjeu du marché. Dans l'escalier, le discours allocutif n'est pas ce qui, au premier chef, donne sens à la convergence de deux individus. On le voit assez bien dans la petite scène de *Béatrix* où Sabine du Guénic accueille son infidèle mari.

« D'où viens tu donc, cher ange ? dit elle à Calyste au devant de qui elle descendit jusqu'au premier palier de l'escalier. Abd el Kader est presque fourbu, tu ne devais être qu'un instant dehors, et je t'attends depuis trois heures... »

« Allons, se dit Calyste qui faisait des progrès dans la dissimulation, je m'en tirerai par un cadeau. » « Chère nourrice, répondit il tout haut à sa femme en la prenant par la taille avec plus de câlinerie qu'il n'en eût déployé s'il n'eût pas été coupable, je le vois, il est impossible d'avoir un secret, quelque innocent qu'il soit, pour une femme qui vous aime... »

On ne se dit pas de secrets dans un escalier, répondit elle en riant. Viens. »²⁹

Sur un point au moins l'épouse leurrée (très provisoirement) par une rhétorique toute chargée de la mauvaise foi du monde ne s'abuse pas : l'escalier n'est pas un endroit où le secret se *dit*. Ailleurs peut-être. En ce lieu, la parole ne paraît dévoiler qu'autant qu'elle renvoie à autre chose que ce qu'elle pose manifestement. Et moins à ce que la pragmatique identifierait comme ses présupposés qu'à une situation que les propos des personnages ignorent ou méconnaissent.

²⁹ Balzac, *Béatrix*, o.c., T. II, p. 874.

Témoin ce moment de première rencontre dans *Mademoiselle de Maupin*:

[...] une jeune femme parut sur le haut de la rampe, franchit en un bond l'espace qui la séparait de mon compagnon, et se jeta à son cou. Celui-ci l'embrassa très affectueusement, et, lui mettant le bras autour de la taille, il l'enleva presque et la porta ainsi jusqu'au palier.

Savez-vous que vous êtes bien aimable et bien galant pour un frère, mon cher Alcibiade ? N'est-ce pas, monsieur, qu'il n'est pas tout à fait inutile que je vous avertisse que c'est mon frère, car en vérité il n'en a pas trop les façons ? dit la jeune belle en se retournant de mon côté.

A quoi je répondis qu'on s'y pouvait méprendre, et que c'était en quelque sorte un malheur que d'être son frère et de se trouver ainsi exclu de la catégorie de ses adorateurs ; que pour moi, si je l'étais, je deviendrais à la fois le plus malheureux et le plus heureux cavalier de la terre. Ce qui la fit doucement sourire.³⁰

Détachée de son contexte, cette séquence égare autant qu'elle oriente. Très légitimement, les codages qu'elle affiche disposent à attendre de prémices si plaisants une histoire d'amour, qui va en effet se nouer. C'est en revanche tout à fait abusivement que les mots semblent s'ajuster à la conjoncture. Il ne s'agit pas, bien sûr, de mettre en cause la gracieuse coquetterie de l'hôtesse, encore que son commentaire des effusions fraternelles nuance déjà la scène d'une teinte légère d'équivoque ; mais de souligner la dérive totale du dialogue, dès lors que (comme le lecteur le sait fort bien) les échanges verbaux du perron sont le fait de deux femmes – le pseudo Théodore de Sérannes reçu au château étant en réalité Madeline de Maupin, travestie à l'insu de tous en gentilhomme. Du coup, vrai et faux entrent dans un tourniquet que la raison a peine à maîtriser. Vraie, l'immédiate attirance réciproque suggérée par le dialogue ; et si vraie que, tout au bout de l'histoire, elle surmontera, une fois la réalité découverte, l'obstacle de l'homosexualité³¹. Faussées, les paroles engageantes de la châtelaine au visiteur, qui visent un destinataire supposé masculin. Vraie et fausse, la réplique en style indirect, qui sans avoir rien de positivement mensonger, présente tous les traits d'une rhétorique de galant cavalier. On n'en finit pas d'essayer d'y mettre bon ordre, et c'est fort bien ainsi. Car cette ambiguïté indémêlable est à l'image de celle qui fait le roman : le flottement du discours répond très précisément à la logique

³⁰ Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, o.c., p. 279.

³¹ Bien que très discret, le texte ne laisse pas de doute là dessus. Voir pp. 368-9.

d'ensemble d'un récit où le désir, qui n'obéit qu'à la beauté, ne sait jamais trop vers qui (vers quel sexe, en particulier) il se dirige.

S'il fallait malgré tout établir une hiérarchie dans la bonne foi, ce n'est pas à Madelaine de Maupin, compromise par son déguisement (lui-même imposé par les mystifications du monde)³², que reviendrait le premier rang, mais à celle qui l'accueille : c'est-à-dire à la locutrice qui, dans la disposition spatiale de la séquence, occupe la position haute. Ce qui nous fait souvenir qu'il en allait de même pour Sabine du Guénic et pour Germinie Lacerteux ; et qu'à l'hôtel des Muffat, cette place restait vide, et pour cause. Il n'y a pas dans ces constats de quoi tirer une vérité statistique, mais, à tout le moins, la confirmation d'une régularité dans l'inscription topologique de la valeur : aux âmes pures le haut des marches. Nouvelle modulation d'un principe désormais familier, à partir de laquelle il est possible d'avancer une hypothèse : dans les scènes d'escalier où deux personnes vont au devant l'une de l'autre, le niveau d'origine et le sens du mouvement de chacune ne suffiraient-ils pas parfois, indépendamment de toute autre marque (et notamment de tout effet de parole), à qualifier la relation qu'elles établissent ou entretiennent ?

Je songe ici aux trois rencontres, déjà évoquées plus haut³³, d'Octave et de Brigitte, dans *La Confession d'un enfant du siècle* – qui toutes trois se situent dans la période où se noue la liaison.

Tout à coup je la vis paraître à la porte de l'escalier ; elle paraissait incertaine et regardait attentivement aux rayons de la lune. Elle fit quelques pas vers moi, je m'avançai. Je ne pouvais parler ; je tombai à genoux devant elle et saisis sa main.³⁴

[...] comme il pleuvait, j'avançai jusqu'à un péristyle au bas de l'escalier, qui n'était pas éclairé. Madame Pierson arriva bientôt, précédant la servante ; elle descendit vite, et ne me vit pas dans l'obscurité ; je fis un pas vers elle et lui touchai le bras. Elle se rejeta en arrière avec terreur et s'écria : « Que me voulez vous ? »³⁵

³² Madelaine de Maupin s'est déguisée en homme pour mieux connaître le monde masculin, dont elle pressent avec justesse qu'elle n'en a comme fille qu'une idée déformée.

³³ Cf. chap. I.

³⁴ Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, o.c., p. 151.

³⁵ *Ibid.*, p. 155.

Il y avait deux jours, ni plus ni moins, que j'étais l'amant de madame Pierson. [...] par une nuit magnifique je traversais la promenade pour me rendre chez elle. [...] Je la trouvai en haut de son escalier, accoudée sur la rampe, une bougie par terre à côté d'elle. Elle m'attendait, et, dès qu'elle m'aperçut, courut à ma rencontre.³⁶

D'une fois à l'autre, à travers l'intimité croissante des rapports, le même schéma se reproduit. Octave, quelque intense que soit son rêve d'un amour d'authenticité (c'est-à-dire, pour lui, de sécession), ne quitte pas l'étage de la mondanité dont il est captif. Et c'est à Brigitte qu'il revient d'aller le chercher au bas des marches, comme si elle seule était capable de tenter l'aventure du mouvement vers l'autre ; à ses risques et périls, bien entendu, et ce sera toute leur histoire³⁷. Est-il déraisonnable d'attribuer à cette récurrence d'un modèle spatial la capacité de textualiser un modèle à la fois relationnel et éthique ? Si, sur les implications profondes de ces moments cardinaux, le commentaire du narrateur est absent, c'est peut-être que les assignations de niveaux en disent assez. Il faut simplement ajouter que les seules connotations complémentaires lisibles ici ne redoublent pas, mais affinent ce que révèle le décalage physique. Des deux premières rencontres à la dernière, l'incertitude initiale médiatisée par l'obscurité dominante fait place à la résolution, dont la flamme de la bougie indexe la lucidité. Par où se marque une évolution, par où s'indique aussi que le geste traduisant l'abandon au *malgré tout* de l'amour est pour la jeune femme autant conscience de soi qu'obéissance à son désir de l'autre.

Et quand l'autre c'est moi ?... Il existe, même s'ils sont rares, des escaliers assez riches pour s'orner de miroirs qui d'un sujet en font deux. Et c'est chaque fois un événement que l'apparition qu'ils provoquent, tant le double en apprend à celui qui se dirige vers lui. Car la convergence avec sa propre image, du moins dans le type particulier de scènes où nous la rencontrons, n'est pas simple rencontre narcissique où s'opérerait une réunification de soi-même, mais tout à l'inverse l'occasion de pressentir ou d'évaluer un écart et une rivalité, le partage entre un être et un paraître prétendant l'un et l'autre à l'hégémonie. Brisant l'enfermement du même dans le même, elle

³⁶ *Ibid.*, p. 175.

³⁷ Il faut absolument noter, à propos de la troisième scène, que les marches que Brigitte Pierson descend seule, le couple, dans la lettre du texte, ne les remonte pas.

permet donc un de ces apprentissages dont l'escalier semble avoir vocation à être le lieu. Et on ne s'étonnera pas que cette avancée du savoir soit chaque fois soutenue par un mouvement ascendant, puisque monter à la hauteur de son reflet c'est se rapprocher de sa vérité.

L'escalier de l'hôtel des Saccard, avec sa surcharge d'ornements consciencieusement décrits par Zola, est bien plus qu'une trop luxueuse machine à impressionner. L'« immense glace » qui recouvre tout le mur du palier en fait un instrument de connaissance.

Renée montait, et, à chaque marche, elle grandissait dans la glace ; elle se demandait, avec ce doute des actrices les plus applaudies, si elle était vraiment délicieuse, comme on le lui disait.³⁸

A supposer que le miroir puisse lui apporter une réponse, la signification de ces lignes n'en serait pas simplifiée. La question posée a en effet une portée double, et des répercussions contradictoires. Si Renée est bien telle qu'on la voit (qu'elle se voit en se prêtant le regard d'autrui), cette conformité, apparemment souhaitée dans le contexte restreint de la séquence, satisfait au désir immédiat de séduction de l'« actrice » qu'elle est. Mais, d'un autre côté, être ce qu'on la voit l'assimile à l'image de soi mise en circulation dans le monde (une femme « délicieuse », utilisée comme une « mise de fonds »)³⁹ ; et, dans le contexte général du récit, cette réduction se révélera vite être cela même à quoi l'héroïne de *La Curée* ne se résout pas, rebelle jusqu'au bout à une objectivation qui signifie dépossession. On conçoit donc que sa conscience ne puisse être en cette circonstance qu'interrogative, dans la mesure où une interrogation indéfiniment ouverte, seule, recouvre le champ de tensions (valeur et marchandise, être et avoir, archaïsme et modernité) qui structure le roman. Sa rencontre avec elle-même, qui coïncide significativement avec le premier moment de solitude où le texte la montre, Zola ne pouvait mieux faire que de la rapporter comme un questionnement⁴⁰.

³⁸ Zola, *La Curée*, o.c., T. I, p. 333.

³⁹ Renée s'appliquera elle-même cette formule, plus tard. Voir *ibid.*, p. 574.

⁴⁰ Ce moment inaugural majeur (même s'il est énoncé discrètement) fait pendant, à l'autre bout du roman, à une deuxième scène de miroir, bien plus longue : la descente de Renée dans la folie face à sa propre image de « grande poupée » (*ibid.*, p. 574). Ici, le miroir n'est plus celui de l'escalier. Mais il ne s'agit plus non plus de se connaître comme partagée, mais de vivre fantasmatiquement sa désintégration.

Pour un personnage comme Georges Duroy, moins préoccupé de répondre à un « qui suis-je ? » qu'à un « que puis-je être ? », une expérience semblable sera moins ambivalente. La scène est longue, mais d'une longueur nécessaire :

Il montait lentement les marches, le cœur battant, l'esprit anxieux, harcelé surtout par la crainte d'être ridicule ; et, soudain, il aperçut en face de lui un monsieur en grande toilette qui le regardait. Ils se trouvaient si près l'un de l'autre que Duroy fit un mouvement en arrière, puis il demeura stupéfait : c'était lui même, reflété par une haute glace en pied qui formait sur le palier du premier une longue perspective de galerie. Un élan de joie le fit tressaillir tant il se jugea mieux qu'il n'aurait cru.

[...]

[...] en s'apercevant brusquement dans la glace, il ne s'était même pas reconnu ; il s'était pris pour un autre, un homme du monde, qu'il avait trouvé fort bien, fort chic, au premier coup d'œil.

Et maintenant, en se regardant avec soin, il reconnaissait que, vraiment, l'ensemble était satisfaisant.

Alors il s'étudia comme font les acteurs pour apprendre leurs rôles. Il se sourit, se tendit la main, fit des gestes, exprima des sentiments : l'étonnement, le plaisir, l'approbation ; et il chercha les degrés du sourire et les intentions de l'œil pour se montrer galant auprès des dames, leur faire comprendre qu'on les admire et qu'on les désire.

Une porte s'ouvrit dans l'escalier. Il eut peur d'être surpris et il se mit à monter fort vite, avec la crainte d'avoir été vu minaudant ainsi, par quelque invité de son ami.

En arrivant au second étage, il aperçut une autre glace et il ralentit sa marche pour se regarder passer. Sa tournure lui parut vraiment élégante. Il marchait bien. Et une confiance immodérée en lui même emplit son âme. Certes, il réussirait avec cette figure là et son désir d'arriver, et la résolution qu'il se connaissait et l'indépendance de son esprit. Il avait envie de courir, de sauter en gravissant le dernier étage. Il s'arrêta devant la troisième glace, frisa sa moustache d'un mouvement qui lui était familier, ôta son chapeau pour rajuster sa chevelure, et murmura à mi voix, comme il faisait souvent : « Voilà une excellente invention. » Puis, tendant la main vers le timbre, il sonna.⁴¹

Le texte est si explicite qu'un commentaire linéaire risquerait de verser dans la paraphrase. Contentons-nous donc de son admirable mot de la fin, une « invention ». Sans que nous sachions bien quelle valeur Duroy lui-même lui donne, il condense pour nous toute la signification de l'événement, à la condition d'en prendre en compte la double acception : le personnage se trouve en même temps qu'il se crée. A ce point du récit, il n'est rien qu'une vacuité, en attente d'une substance

⁴¹ Maupassant, *Bel Ami*, o.c., pp. 210 1.

qui lui sera donnée par la forme qu'elle recevra du dehors. Que cette forme soit satisfaisante, que les habits d'emprunt aillent au mannequin, et il existera. Or, c'est ce dont l'assure, ou, plus justement, ce qu'effectue le miroir : l'opération se réalise sous les yeux de Duroy, simultanément naissance et reconnaissance d'un homme du monde promis aux plus beaux succès. La méthode Duroy – celle du bernard-l'ermite – est dès à présent au point, toute prête à mettre son efficacité à l'épreuve. Ce qui explique la différence de contenance du héros au sortir de la soirée où il aura marqué ses premiers points :

Quand il se retrouva sur l'escalier, il eut envie de descendre en courant, tant sa joie était véhémence, et il s'élança, enjambant les marches deux par deux ; mais tout à coup il aperçut, dans la grande glace du second étage, un monsieur pressé qui venait en gambadant à sa rencontre et il s'arrêta net, honteux comme s'il venait d'être surpris en faute.

Puis il se regarda longuement, émerveillé d'être vraiment aussi joli garçon ; puis il se sourit avec complaisance ; puis, prenant congé de son image, il se salua très bas, avec cérémonie, comme on salue les grands personnages.⁴²

Le « bâtard » qui s'est trouvé une identité, et monnayable, court à la conquête de la société. L'image vers laquelle il descend n'a plus rien d'une épiphanie, mais est déjà un reflet apprivoisé, une figure familière avec laquelle il peut jouer, en attendant d'en jouer.

Croisements

La seule scène d'escalier présente dans *Armance* est remarquable par la manière dont elle assure la liaison de deux types de situations canoniques. L'incident qu'elle relate s'inscrit, conformément à la logique de ce roman, dans une concaténation de malentendus, ainsi agencée que la jeune héroïne, épiant Octave de Malivert (qu'elle soupçonne, à tort, de s'intéresser à une rivale) est surprise dans sa surveillance par l'odieux commandeur de Soubirane.

En s'avançant dans le corridor, elle aperçut dans l'ombre, à la fenêtre près de l'escalier, une figure qui se dessinait sur le ciel, elle reconnut bientôt M. de Soubirane. Il attendait son domestique qui lui apportait une bougie, et au moment où *Armance* immobile regardait la figure du commandeur qu'elle venait de reconnaître, la lumière de la bougie qui commençait à monter

⁴² *Ibid.*, pp. 221 2.

l'escalier parut au plafond du corridor.

[...] le domestique arrivant sur la dernière marche de l'escalier, la lumière de la bougie donna en plein sur elle, et le commandeur la reconnut. Un sourire affreux parut sur ses lèvres.⁴³

On relèvera, d'abord, le détail de mise en scène qui fait dépendre l'identification d'Armance, et la confirmation des soupçons du commandeur, de la montée du domestique portant la lumière : facteur de dramatisation de l'événement, il illustre par ailleurs, en la répartissant sur deux sujets solidaires (le serviteur et le maître), la conjonction maintes fois observée de l'ascension physique et du progrès de l'intellection. Mais il faut également s'attarder au noyau même de la séquence, qui est, opérée en deux temps, la découverte mutuelle des deux personnages et, surtout, l'avancée – dissymétrique – dans la connaissance de l'autre que détermine, des deux côtés, la situation de face à face. En cela, la rencontre, encore qu'elle n'ait pas exactement pour théâtre l'escalier, mais un couloir qui le prolonge sans aucune solution de continuité, introduit assez bien à un dernier modèle de partage de cet espace, le croisement.

Le terme, à vrai dire, n'est pas tout à fait satisfaisant. Il ne le serait que s'il pouvait porter, comme le verbe qui lui correspond, un sème d'agressivité ; que s'il existait un emploi substantif de la locution « croiser le fer » Car l'échange des regards, chez Stendhal comme ailleurs, est de nature agonistique ; l'acquisition par chacun d'un savoir relatif à l'autre s'inscrit toujours dans un rapport conflictuel, où se trouver percé à jour signifie au moins infériorité et parfois danger mortel. Sans doute la situation d'Armance est-elle d'autant plus inquiétante que le méchant qui s'est emparé de son secret n'a pas l'intention de se contenter des bénéfices d'une curiosité satisfaite. Mais il suffirait déjà à son malheur de ne pouvoir opposer à la perspicacité triomphante de son ennemi que la connaissance qu'elle a de sa présence. La victoire, dans ce genre de situations, appartient toujours à celui qui n'a rien (ou ne croit rien avoir) à cacher, et qui tirera de l'affrontement, au minimum, le sentiment d'une prise de pouvoir intellectuelle.

C'est chez Barbey d'Aureville que se lisent les réalisations les plus abouties de ce topos particulier. Serait-ce en raison de cette préoccupation constante du regard d'autrui qui l'habite ? S'il est vrai, comme il l'écrit dans *Une vieille maîtresse*, que « nous avons tant besoin

⁴³ Stendhal, *Armance*, dans *Romans*, Pléiade, T. I, 1977 (1952), p. 164.

de témoins dans la vie, que le monde est souvent un miroir concentrique »⁴⁴, les témoins, de leur côté, ne se privent pas, dans ses récits, du plaisir d'attester, et même ce qu'on ne souhaite pas leur faire cautionner. Et à ces amateurs de secrets humains, dont la curiosité se double d'une prétention à la clairvoyance, il arrive plus d'une fois de trouver l'occasion d'exercer leur talent sur des marches où ils croisent l'objet de leur étude : brefs moments de confrontation où la différence des positions semble devoir suractiver la lucidité de l'un et la vulnérabilité de l'autre.

Encore faut-il qu'il y ait lucidité, et vulnérabilité. Dans *Une vieille maîtresse*, justement, le vicomte de Prosny ne parvient pas à mettre à profit une circonstance apparemment favorable. Résolu à voir clair dans la relation que Ryno de Marigny, sur le point de se marier, entretient encore avec la Vellini, il rend visite à celle-ci et, sortant de chez elle, rencontre dans l'escalier son ancien et peut-être toujours actuel amant. Leur échange de propos, cependant, ne fait guère progresser l'investigation, Marigny y coupant court :

Et il le salua, continuant de monter l'escalier, pendant que le vicomte le descendait, grommelant dans les plis de son manteau sous lequel il avait coulé son nez comme un héron fourre son bec aigu dans ses plumes [...].⁴⁵

Echec prévisible : Prosny, en dépit de ses ambitions, n'est qu'un « observateur sans portée », animé de « cette énergie de curiosité insatiable qui ressemble à de la pénétration, mais qui n'en est pas »⁴⁶. Il aurait fallu plus fort que lui pour triompher dans un tel combat.

Ce duelliste plus doué, on le trouve dans *Le Bonheur dans le crime*, en la personne du docteur Torty, témoin attentif des amours coupables du comte de Savigny et d'Hauteclair Stassin. Convaincu, sans pouvoir le prouver, que ceux-ci ont assassiné la comtesse pour permettre à sa rivale de prendre sa place, il semble trouver tout son plaisir d'analyste profond dans la possession de cette certitude. Jouissance qui culmine au moment où l'observateur et sa proie (tout intellectuelle) se rencontrent après le crime supposé.

⁴⁴ Barbey d'Aurevilly, *Une vieille maîtresse*, dans *Œuvres romanesques complètes*, Pléiade, T. I, 1977(1964), pp. 255-6.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 243.

⁴⁶ *Ibid.*, voir respectivement p. 239 et p. 230.

C'est dans le grand escalier du château que je la rencontrai cette pre mière fois. Elle le descendait et je le montais. Elle le descendait un peu vite ; mais quand elle me vit, elle ralentit son mouvement, tenant sans doute à me montrer fastueusement son visage, et à me mettre bien au fond des yeux ses yeux qui peuvent faire fermer ceux des panthères, mais qui ne firent pas fermer les miens. En descendant les marches de son escalier, ses jupes flottant en arrière sous les souffles d'un mouvement rapide, elle semblait descendre du ciel. Elle était sublime d'air heureux. [...] Je n'en passai pas moins sans lui donner signe de politesse, car si Louis XIV saluait les femmes de chambre dans les escaliers, ce n'étaient pas des empoisonneuses !⁴⁷

Sur le plan du pouvoir institutionnel, c'est Hauteclair qui est victorieuse. La connaissance qu'a Terty de son forfait, n'étant pas appuyée sur des preuves recevables en justice, la laisse libre d'exploiter tous les avantages de sa situation, y compris celui de provoquer impunément son adversaire : d'où l'insolence triomphante qu'elle affiche. Dans l'ordre de la connaissance, cependant, Terty l'emporte. Son regard silencieux qui ne lâche pas son objet lui assure sur lui une forme de maîtrise absolue, puisque de la jeune femme rien n'échappe à son savoir, et pas même qu'elle sache qu'il sait. Une telle domination est assurément sans commune mesure avec l'autre, et d'autant qu'elle fait de son possesseur, il convient de l'observer, le maître d'un récit en forme – c'est-à-dire l'homologue intradiégétique du romancier lui-même.

Il est instructif de comparer, en tant qu'opération de cognition, l'attitude du médecin à celle du vicomte. Alors que celui-ci, s'empêtrant dans un dialogue qu'il ne peut mener à son gré, sort bredouille d'une confrontation qu'il pensait devoir tourner à son avantage, celui-là, comme s'il savait d'instinct que l'escalier n'est pas un endroit de parole, s'assure, dans le mutisme, un moment de domination jubilatoire⁴⁸. Et qu'importe que le succès soit réservé au for intérieur : ce qui se passe d'important dans cet espace, les textes nous en persuadent, ne se joue jamais que de soi à soi, la présence de l'autre y renvoyant toujours, en dernière instance, aux délices – ou aux affres – de la solitude. Silence et attention, telles sont donc les conditions que l'imaginaire de l'escalier pose à un progrès dans le savoir. A ces

⁴⁷ Barbey d'Aurevilly, *Le Bonheur dans le crime*, dans *Les Diaboliques*, *Œuvres romanesques complètes*, Pléiade, T. II, 1972 (1966), pp. 123 4.

⁴⁸ Cet affrontement est donc un duel de regards, évidemment symétrique (et le passage y fait d'ailleurs allusion) à celui qui, au début du récit, oppose Hauteclair à une panthère (voir *ibid.*, pp. 85 6).

exigences s'ajoute sans doute, comme le montre bien l'opposition des deux scènes, celle d'un mouvement ascensionnel du sujet. Nous en avons trop lu, en effet, pour considérer comme insignifiantes les orientations respectives des déplacements de Prozny et de Torty, l'un descendant à la rencontre d'une énigme qu'il ne pourra décrypter, l'autre montant au devant d'une certitude dont il achève la conquête. De fiction en fiction, l'aimantation de la vérité par le haut se redit sans se démentir jamais.

Mais on n'a pas fini d'en apprendre de Barbey d'Aureville, qui réserve à son dernier roman la plus étonnante des histoires de croisement. Tout commence, dans le premier quart d'*Une histoire sans nom*, par une évocation d'une remarquable ampleur.

[...] ce logement, qu'on appelait dans le bourg l'*Hôtel de Ferjol*, impressionnait fortement l'imagination de tous ceux qui le visitaient, par ses hauts plafonds, ses corridors entrecoupés et son étrange escalier, raide comme l'escalier d'un clocher et d'une telle largeur que quatorze hommes à cheval y pouvaient tenir et monter de front ses cent marches. La chose avait été vue, disait on, au temps de la guerre des Chemises blanches et de Jean Cavalier ... C'est dans ce grandiose escalier, qui semblait n'avoir pas été bâti pour la maison, mais qui était peut être tout ce qui restait de quelque château écroulé et que le malheur des temps et de la race qui aurait habité là n'avait pas pu relever tout entier dans sa primitive magnificence, que la petite Lasthénie, sans compagnes et sans les jeux qu'elle eût partagés avec elles, isolée de tout par le chagrin et l'âpre piété de sa mère, avait passé bien des longues heures de son enfance solitaire. La rêveuse naissante sentait elle mieux dans le vide de cet immense escalier l'autre vide d'une existence que la tendresse de sa mère aurait dû combler, et, comme les âmes prédestinées au malheur, qui aiment à se faire mal à elles mêmes, en attendant qu'il arrive, aimait elle à mettre sur son cœur l'accablant espace de ce large escalier, par dessus l'accablement écrasant de sa solitude ? Habituellement, madame de Ferjol, descendue de sa chambre et n'y remontant que le soir, pouvait croire Lasthénie à s'amuser dans le jardin, quand elle, l'enfant, oubliée là, restait assise de longues heures sur les marches sonores et muettes. Elle s'y attardait, la joue dans sa main, le coude sur le genou, dans cette attitude fatale et familière à tout ce qui est triste et que le génie d'Albert Dürer n'a pas beaucoup cherchée pour la donner à sa Mélancolie, et elle s'y figeait presque dans la stupeur de ses rêves, comme si elle avait vu son destin monter et redescendre ce terrible escalier [...].⁴⁹

Il n'y a rien à ajouter à ce que le texte nous dit, avec une impressionnante insistance, sur l'accord d'un espace hyperboliquement vide,

⁴⁹ Barbey d'Aureville, *Une histoire sans nom*, dans *Œuvres romanesques complètes*, Pléiade, T. II, 1972 (1966), pp. 283 4.

à proportion de ses dimensions monumentales, et d'une conscience prostrée que rien ne semble venir habiter. Monstruosité architecturale dépossédée de toute fonction pratique ou symbolique, ni parcouru ni admiré, l'escalier, apparemment voué au seul rôle de redoubler l'absence de Lasthénie à elle-même, ne paraît qu'un lieu emblématique, un songe de pierre dont le vide prolonge le vide des songeries de l'enfant.

De fait, le récit, dans la suite de son déroulement, ne s'en occupe plus guère après s'y être si longuement attardé. Mais ce n'est que pour, dans les dernières pages, mieux récupérer et réinvestir cet objet. L'étrange et affreuse histoire de Lasthénie, se trouvant mystérieusement enceinte sans rien y comprendre, persécutée avec acharnement par sa mère, qui ne peut croire à son innocence, et se suicidant à petit feu, de désespoir, quelque temps après ses couches, se révélera rétrospectivement avoir trouvé son origine dans l'escalier désert : somnambule, la jeune fille y a été violée à son insu par un prédicateur temporairement hébergé dans la maison à l'occasion d'un carême⁵⁰. Le maniaque de vraisemblance en pensera ce qu'il voudra, nous ne pourrons pour notre compte qu'admirer la manière dont l'invention aurevillienne mène à sa limite extrême l'exploration par la négativité des potentialités cognitives du lieu. Non seulement l'escalier de l'hôtel de Ferjol, n'hébergeant que l'inertie et l'hébétude, est exclu du rôle qui pourrait lui revenir de conduire quelque part – au propre et au figuré – une conscience en éveil. Mais plus encore, le moment de possession sexuelle qui y prend place, dans l'excès même qu'il constitue, est un paroxysme de dépossession, échappant totalement à la perception de la victime, et même soustrait, jusqu'à la fin du roman, à la connaissance du lecteur. Absolu du non-savoir. Mais la condition en est un récit sans héroïne, dont le personnage central ne sera jamais au monde⁵¹ ni à elle-même ; et un livre sans titre. Centré sur un escalier où la

⁵⁰ Le rendement de l'escalier dans ce roman est exceptionnel. Très peu d'occurrences, mais aucune qui ne soit de conséquence. Outre le passage cité, une mention qui y renvoie, au moment de l'explication finale (*ibid.*, p. 360). Et aussi une indication qui ne trouve toute sa portée qu'après coup : au lendemain du viol, une servante a vu le Père Riculf « dévaler, dès la pointe du matin, le grand escalier, son capuchon planté sur sa tête, et à la main son bâton de voyage » (p. 288) retournant au monde, sinon à l'enfer) d'où il était venu.

⁵¹ Symptomatique de cette déconnexion, l'ignorance totale où Lasthénie se trouve, dans ses derniers jours, des convulsions révolutionnaires qui accompagnent sa disparition : d'autant plus significative que l'on sait à quel point la Révolution, dans d'autres romans de Barbey d'Aurevilly, est un seuil, ou un moteur.

disponibilité à la révélation a été poussée jusqu'à se renverser en la proscription de toute rencontre du sens, le roman, lui-même, s'est renversé dans sa propre négation, au point de renoncer à ce pari sur la signification qu'est la suggestion, par le titre, d'un contenu. L'histoire sans nom est une histoire sans sujet, inscrivant exemplairement la radicalité du manque dans le lieu où le sujet est appelé à se découvrir.

Jamais, en somme, Lasthénie n'aura été plus seule qu'au moment où, pour une fois, quelqu'un l'avait rejointe dans l'espace de l'escalier. Partage ? Il faudrait beaucoup de cynisme pour appliquer le mot à la circonstance. Mais est-il jamais d'application ? A reconsidérer toutes les scènes où deux sujets se rencontrent sur des marches, nous devons bien reconnaître qu'il est exceptionnel que l'occupation simultanée y fasse figure d'appropriation commune. C'est, d'abord, qu'il est difficile de s'approprier un endroit que rien ne destine à assurer la protection ou à accueillir la projection. C'est, surtout, parce que l'altérité qu'il paraît sécréter fait que l'autre ne cesse jamais, en règle générale, d'y être autre. Sujet hostile qui agresse, objet de désir qui se dérobe, objet de connaissance qui se détache, il n'est jamais offert au moi, mais dressé devant le moi, pour le renvoyer à sa différence. L'apprentissage dont sa présence est l'occasion est, entre autres, apprentissage de la solitude.

Chapitre quatrième

Ombres et lueurs

Voir sans voir

Il y aurait de la naïveté à imaginer qu'à tout coup l'expérience intérieure vécue dans l'escalier est pour le sujet de la fiction une opération immédiatement bénéficiaire. Outre que le progrès dans le savoir s'y accomplit bien souvent au prix d'une souffrance qui l'occulte, la révélation elle-même ne se traduit pas toujours par plus d'ampleur ou d'acuité dans la connaissance. Tout n'est pas épiphanie en ce lieu, où parfois ce qui s'offre à la conscience est obscur, voire impénétrable. L'épreuve, cependant, n'est jamais perdue. Même vécue comme perte par celui qui y est soumis, elle est un temps fort dans l'édification des significations du récit, où l'égarément, la détresse, l'incompréhension d'un personnage peuvent être, en négatif, les indicateurs les plus sûrs d'une question nodale. Ne serait-ce, par exemple, que de représenter un aveuglement, le texte définit les contours d'une réalité à quelque égard inacceptable ou impensable – c'est-à-dire d'une pièce de son système essentielle à son intelligibilité.

Assez remarquablement – mais ce n'est pas surprenant, à y bien réfléchir –, c'est l'apparition de l'argent, dans sa matérialité, qui semble déterminer cette dernière catégorie de situations, où, voyant sans voir, les acteurs de la fiction densifient sémantiquement l'objet opaque qui leur échappe ou leur résiste. On l'observe bien dans *Le Crépuscule des dieux*, où, dans le foisonnement un peu anarchique des manifestations textuelles de l'escalier, se dessinent deux modèles d'organisation significatifs par leur complémentarité. Le premier, qui n'est ici que d'une utilité indirecte, est le fait de la récurrence d'une vectorialité : toujours, dans sa lettre, le récit de Bourges montre Charles d'Este, dont il raconte l'exil et la mort, gravissant les marches des divers édifices où le conduisent ses pérégrinations. A cette règle, une seule exception, située au départ de la narration, au moment où,

chassé de son château de Wendessen, le duc descend « à pas lents » les degrés du perron¹. Il est tentant de voir dans la figuration répétée de ces ascensions succédant à l'abaissement originel l'image d'une reconquête, toujours relancée parce que toujours manquée, d'une qualité d'être aristocratique irrémédiablement minée par l'éviction de la terre et du pouvoir. L'avoir, sans doute, paraît pouvoir compenser ce manque ontologique. Charles d'Este a emporté en exil une immense – une fantastique – fortune, et sa condition de proscrit est la plus fastueuse qui soit. Il n'empêche : l'or qui ruisselle partout dans le roman peut-il être tenu pour l'équivalent de ce qui a dû être abandonné ?

Apparaissent ici de nouveau escaliers, non plus dispersés dans le temps et dans l'espace, mais concentrés au cœur du somptueux hôtel que le duc s'est fait construire à Paris. C'est là qu'il va offrir à sa famille et à ses proches le spectacle de ses richesses². Pour les découvrir dans toute leur étendue, il faut d'abord descendre un escalier dérobé qui conduit à des coffres bourrés de pièces d'or, puis emprunter un ascenseur, monter « cinq à six degrés à travers l'épaisseur du mur » et, après avoir traversé la chambre ducale, descendre de trois marches jusqu'à un cabinet débordant de titres et de bijoux. La complication du trajet mérite quelque réflexion. Constatons d'abord qu'elle est pour une bonne part commandée par la bipartition du trésor, moitié dans les profondeurs, réservées à ce qui est immédiatement échangeable (« un immense argent comptant »), moitié dans les hauteurs, destinées à ce qui est proprement irremplaçable (l'« espèce de soleil mystérieux » irradiant des pierreries). Où l'on retrouve un marquage architectural de la valeur qui ne cesse de s'inscrire de texte en texte. Il est peu probable, cependant, que le groupe conduit par Charles d'Este le perçoive au même titre que le lecteur qui identifie après coup cette logique. Pour les visiteurs, les trajets embrouillés qu'ils accomplissent dans la verticalité de la demeure ont au contraire l'apparence d'un cheminement labyrinthique ; tant de marches, tant de variations de niveaux les désorientent et les étourdissent, les mettant, très précisément, dans la situation de néophytes soumis à un parcours initiatique. Après quoi le spectacle final auxquels ils sont admis ne pourra que les plonger dans l'égarement, soit qu'à leur convoitise sauvage se mêle une sorte de terreur sacrée, soit qu'une étonnante distraction fasse qu'ils « ne

¹ Bourges, Elémir, *Le Crépuscule des dieux*, Saint Cyr sur Loire, Christian Pirot, 1987, p. 44.

² *Ibid.* Le passage en cause va de la p. 93 à la p. 97.

voi[ent] guère ce qu'ils voi[ent] ». Initiation, donc, mais manquée. Le mystère de l'argent résiste à toute appréhension intellectuelle, y compris à celle du propriétaire de l'insondable fortune, qui, enfermé dans un rapport archaïque au capital qu'il détient, ne songera jamais à retrouver par son usage raisonné un pouvoir au moins équivalent à celui qu'il a perdu³.

Ce cérémonial d'un aveuglement – par ailleurs profondément éclairant pour le destinataire du récit – Balzac l'avait déjà figuré, et de façon plus intense encore, dans le passage le plus insolite d'*Eugénie Grandet*. L'escalier de la maison familiale, surabondamment investi par l'imaginaire du roman⁴, trouve ici son plus bel emploi, comme cadre d'événements nocturnes absolument exceptionnels dans un récit qui baigne de bout en bout dans un jour terne. Au départ de cette « scène de nuit »⁵, les émois amoureux naissants d'Eugénie, inquiète de l'état où son cousin Charles a été mis par la nouvelle du suicide de son père.

Au milieu de la nuit, Eugénie, préoccupée de son cousin, crut avoir entendu la plainte d'un mourant, et pour elle ce mourant était Charles : elle l'avait quitté si pâle, si désespéré ! peut être s'était il tué. Soudain elle s'enveloppa d'une coiffe, espèce de pelisse à capuchon, et voulut sortir. D'abord une vive lumière qui passait par les fentes de sa porte lui donna peur du feu ; puis elle se rassura bientôt en entendant les pas pesants de Nanon et sa voix mêlée au hennissement de plusieurs chevaux.

« Mon père enlèverait il mon cousin ? » se dit elle en entrouvrant sa porte avec assez de précaution pour l'empêcher de crier, mais de manière à voir ce qui se passait dans le corridor.

Tout à coup son œil rencontra celui de son père, dont le regard, quelque vague et insouciant qu'il fût, la glaça de terreur. Le bonhomme et Nanon étaient accouplés par un gros gourdin dont chaque bout reposait sur leur épaule droite et soutenait un câble auquel était attaché un barillet semblable à ceux que le père Grandet s'amusait à faire dans son fournil à ses moments perdus.

³ La préface de Chr. Berg à l'édition citée expose très justement que l'usage que fait Charles d'Este de sa fortune est soumis au « principe du confinement et du rejet de la circulation », et que cette pratique est en contradiction avec « la société marchande et capitaliste » (p. 16).

⁴ J'ai déjà été amené à citer à deux reprises (chap. I et III) des passages de ce roman. Ces références auraient pu être bien plus nombreuses : l'escalier de la maison Grandet est si intensivement exploité par Balzac (quantitativement et qualitativement) qu'il mériterait une sorte de monographie.

⁵ C'est ainsi que Balzac l'évoque rétrospectivement (*Eugénie Grandet, o.c.*, T. III, p. 1135), marquant par là à quel point elle tranche sur la tonalité générale du roman.

« Sainte Vierge ! monsieur, ça pèse t i ?... dit à voix basse la Nanon.

Quel malheur que ce ne soit que des gros sous ! répondit le bonhomme. Prends garde de heurter le chandelier. »

Cette scène était éclairée par une seule chandelle placée entre deux barreaux de la rampe.⁶

Tout ce qui se raconte ici est aberration de la perception et de l'entendement, et d'abord les premières interprétations d'une agitation inaccoutumée, qu'il faut rectifier au coup par coup : non, la maison ne brûle pas, non, Grandet n'enlève pas son neveu. Les corrections qu'Eugénie apporte à ces scénarios trop romanesques ne la mettent pas pour autant en état de saisir ce qui réellement se passe. Le spectacle dont l'escalier est, au sens strict, le théâtre lui reste incompréhensible, à proportion même, dirait-on, de l'intensité que donne à l'événement un éclairage dramatique. Elle voit, sans doute, mais sans voir, d'un œil tout juste capable de s'hypnotiser sur le regard, lui-même curieusement aveugle (« vague et insouciant »), de son père. Cette vision est-elle donc terrifiante au point de l'absentifier tout entière ? Ou y aurait-il autre chose ?

Il y a autre chose. Mais ce supplément, qui échappe à la conscience de la jeune fille, ne sera communiqué au lecteur que moyennant un abandon temporaire de la focalisation au profit d'une intervention circonstanciée du narrateur. Nous apprenons ainsi que ce à quoi assiste Eugénie, c'est la descente vers le monde de l'or de Grandet, quittant l'étage supérieur de la demeure, où il dormait religieusement honoré, pour partir se transformer en monnaie d'abord fiduciaire puis scripturale. C'est, en d'autres mots, le premier moment, représenté matériellement, de l'expansion miraculeuse d'un capital archaïque, qui à se muer en un capital moderne, c'est-à-dire mobile et abstrait, en acquerra le pouvoir de se multiplier comme indéfiniment. On conçoit bien qu'un tel prodige doive échapper à la simplicité d'un esprit qui en matière de valeur ne connaît que l'usage, et croit, on le lit un peu plus loin, tout savoir de l'argent d'avoir appris que « ce n'est qu'un moyen » au service de la générosité⁷. La cécité momentanée de l'héroïne est ainsi nécessaire, puisque, d'une part, l'implication de sa subjectivité charge d'émotion la relation d'un événement extraordinaire, et que, d'autre part, l'oblitération de son intelligence fait mesurer tout ce qu'il a de mystérieux. Et non moins nécessaire

⁶ *Ibid.*, p. 1119 20.

⁷ *Ibid.*, p. 1129.

l'agencement spatial de la scène, qui tout en assurant la vraisemblance des comportements, les affecte des valorisations générées par le lieu. A Grandet le risque (et l'éventuel profit) de la descente des degrés menant aux aventures de la circulation marchande ; à sa fille l'immobilisation au niveau supérieur, où, à défaut de comprendre les « corruptions du monde »⁸, elle en restera moralement préservée.

Que ce soit le propre de l'argent devenu visible, et de lui seul, que de littéralement méduser en un lieu où d'ordinaire les yeux se dessillent, la suite de la « scène de nuit » le montre avec beaucoup de clarté. Tout ne s'arrête pas, en effet, avec le départ de l'or et de son maître ; laissant le champ libre à Eugénie, ils la rendent à la préoccupation qui l'avait indûment attirée hors de sa chambre.

« Mon père s'en va », dit Eugénie qui du haut de l'escalier avait tout entendu. Le silence était rétabli dans la maison, et le lointain roulement de la voiture, qui cessa par degrés, ne retentissait déjà plus dans Saumur endormi. En ce moment, Eugénie entendit en son cœur, avant de l'écouter par l'oreille, une plainte qui perça les cloisons, et qui venait de la chambre de son cousin. Une bande lumineuse, fine autant que le tranchant d'un sabre, passait par la fente de la porte et coupait horizontalement les balustres du vieil escalier. « Il souffre », dit elle en grimpaux deux marches. Un second gémissement la fit arriver sur le palier de la chambre. La porte était entrouverte, elle la poussa.⁹

Dès lors que le capital-objet n'envahit plus le champ de la conscience, le corps et l'esprit sont délivrés de leur paralysie, et l'escalier retrouve sa qualité d'espace de cognition. En en montant les marches, avec l'hésitation de qui se prépare à franchir un seuil décisif, mais aussi avec l'audace que donne une assurance intime, Eugénie se hausse au niveau d'un savoir de l'amour jusqu'alors seulement entrevu. Derrière la porte qu'elle ose ouvrir, elle comprendra que cette attention à l'autre qui la fait s'oublier a son nom et son langage¹⁰, et qu'elle est appelée à les faire siens. Toute sa vie se transforme du parcours qu'elle accomplit, tout comme le trésor paternel se transforme de s'être mis en mouvement. Mais la conscience de ces changements est chez elle aussi contrastée que l'est leur nature. Clôture, solitude, ascension, autant

⁸ Tels sont, on s'en souviendra, les derniers mots du roman (*ibid.*, p. 1199).

⁹ *Ibid.*, p. 1121.

¹⁰ Dans la chambre de son cousin endormi, Eugénie lit avec quelle audace ! une lettre adressée par celui-ci à sa maîtresse. Cette initiation langagière suffira à lui ouvrir les yeux sur la nature réelle des sentiments qu'elle éprouve. Sur le double aspect de la scène nocturne, je renvoie à mon article « Méprise et échanges. Du romanesque dans *Eugénie Grandet* », *Imprévue*, Etudes sociocritiques, 1984, pp. 163-174.

qu'elles préparent à explorer les territoires de l'intériorité, paraissent rendre inintelligibles, voire invisibles, les célébrations ou les manœuvres de l'équivalent universel.

N'y plus voir

Ce n'est donc pas l'escalier qui par lui-même enténèbre ou illumine. Il serait plus juste d'écrire que sa vacuité ne se prête pas également à toutes les clairvoyances, et que celles auxquelles il prédispose relèvent avant tout, on vient de le voir, du rapport que l'individu entretient avec lui-même. Encore ces avancées dans la connaissance prennent-elles parfois la forme d'une descente aux abîmes, au gré des circonstances mais aussi des idiosyncrasies. De la plasticité d'un espace fait autant pour les chutes que pour les assomptions, *Notre-Dame de Paris* donne sans doute le plus convaincant exemple, avec la vis ménagée dans une des tours de la cathédrale. Lieu muet pour l'écolier Jehan Frollo, qui ne voit dans cette « vrille de pierre » qu'un « maudit escalier à essouffler les anges de l'échelle Jacob »¹¹, elle représente bien plus souvent un vecteur de savoir, sans que ce savoir lui-même puisse se réduire à un modèle unique. Ainsi, le narrateur, dans la longue digression du Livre III sur *Paris à vol d'oiseau*, fait-il de « la ténébreuse spirale qui perce perpendiculairement l'épaisse muraille des clochers »¹² la voie d'accès nécessaire à la vision d'ensemble d'une ville non seulement belle à contempler mais surtout lisible à l'intelligence, « chronique de pierre » étalée comme un livre ouvert¹³. Une propédeutique architecturale préparant à une appréhension de l'architecture comme « écriture universelle »¹⁴, telle est en somme la fonction que Hugo, hors diégèse, attribue à la grimpée tâtonnante requise du penseur.

En haut des marches – et nous revenons au XVe siècle –, il y a aussi le réduit où l'archidiacre Claude Frollo exerce son activité d'alchimiste. Il ne s'y risquerait pas ailleurs : sa chambre du cloître

¹¹ Hugo, *Notre Dame de Paris, o.c.*, T. I, p. 337. J'avertis d'emblée que les multiples références que je fournis restent loin en deçà du nombre considérable d'occurrences relevées – dont il n'y a certes pas lieu de s'étonner. En regard de cette richesse, les autres escaliers du roman, d'ailleurs assez rares, méritent bien moins l'attention.

¹² *Ibid.*, T. I, p. 280.

¹³ *Ibid.*, T. I, p. 286.

¹⁴ *Ibid.*, T. I, p. 302.

Notre-Dame, par trop aisément accessible aux curieux ou aux malveillants, ne peut accueillir les livres et le matériel nécessaires, pas plus qu'elle ne pourrait s'orner des inscriptions hermétiques qui couvrent les murs de la cellule secrète. Abri des plus hautes spéculations, celle-ci indexe donc sans ambiguïté l'escalier qui y conduit comme lieu de passage élevant à la connaissance intellectuelle, préparant l'esprit, par la nudité de ses parois¹⁵, à s'imprégner du savoir partout lisible dans le refuge de la tour. L'étonnement du passant qui du parvis de la cathédrale observerait « la mystérieuse lumière de [la] lampe montant si tard de meurtrière en meurtrière en haut du clocher »¹⁶ ne devrait donc pas être partagé par le lecteur, qui retrouve dans cette progression verticale de la lumière une marque codée venant compléter les signes familiers qui connotent l'ascension vers la science.

Mais les degrés de la tour de Notre-Dame ne sont pas destinés qu'à conduire à l'exercice maîtrisé de l'intelligence. Pour les contenir dans cette fonction unique, il faudrait que le personnage du prêtre qui les hante ne soit lui-même que le pur chercheur d'absolu qu'il a désiré être depuis sa jeunesse. Or, on sait qu'un autre désir est venu interférer avec cette vocation première, et que l'obsession d'Esmeralda a désintégré toute la cohérence de son système de vie. Qui pis est, la résistance de l'Égyptienne a détourné son besoin inassouvi de possession en volonté de destruction de l'objet inaccessible. Le jour où, par sa faute, Esmeralda doit être pendue, Frolo a fui la ville, perdu dans son désespoir. Au soir, il regagne la cathédrale, ignorant que la jeune fille, arrachée au bourreau par Quasimodo, y a trouvé la sauvegarde du droit d'asile. A l'archidiacre totalement égaré ne vient qu'une idée : « s'aller réfugier dans la tour près de son fidèle Quasimodo »¹⁷, tenter de restaurer, en retrouvant son repaire et son repère, un peu de l'ordre perdu. Le hasard en décide autrement, qui lui fait rencontrer l'Égyptienne en haut de l'escalier.

Elle venait vers lui, lentement, en regardant le ciel. La chèvre surnaturelle la suivait. Il se sentait de pierre et trop lourd pour fuir. A chaque pas qu'elle faisait en avant, il en faisait un en arrière, et c'était tout. Il rentra ainsi sous la

¹⁵ Hugo signale simplement ces mots gravés dans la muraille près de la porte de Frolo : « J'adore Coralie. 1829. Signé Ugène » (*ibid.*, T. I, p. 331). De quoi mettre en évidence, par le décalage chronologique, l'absence de « texte » propre, d'une manière générale, à tout escalier.

¹⁶ *Ibid.*, T. I, p. 365.

¹⁷ *Ibid.*

voûte obscure de l'escalier. Il était glacé de l'idée qu'elle allait peut être y entrer aussi ; si elle l'eût fait, il serait mort de terreur.

Elle arriva en effet devant la porte de l'escalier, s'y arrêta quelques instants, regarda fixement dans l'ombre, mais sans paraître y voir le prêtre, et passa. Elle lui parut plus grande que lorsqu'elle vivait ; il vit la lune à travers sa robe blanche ; il entendit son souffle.

Quand elle fut passée, il se mit à redescendre l'escalier, avec la lenteur qu'il avait vue au spectre, se croyant spectre lui même, les cheveux tout droits, sa lampe éteinte toujours à la main ; et tout en descendant les degrés en spirale, il entendait distinctement dans son oreille une voix qui riait et qui répétait :

« ...Un esprit passa devant ma face, et j'entendis un petit souffle, et le poil de ma chair se hérissa. »¹⁸

Jamais, tout au long de son errance de la journée, et au plus fort de sa souffrance, Frollo n'avait eu, nous dit le narrateur, « l'idée sérieuse de mourir »¹⁹. Il lui restait donc à se découvrir saisi par la mort et par la damnation. C'est désormais chose faite, au bout de cet enfoncement dans la nuit, qui doit dès lors se comprendre à la fois comme déroute et comme progrès de la cognition. Déroute évidente d'une conscience noyée dans l'obscur, vidée de tout sentiment d'identité, envahie par l'altérité d'une voix narquoise : le prêtre ne s'appartient plus. Mais sa perte, au moins, lui est connue, la parole de l'Écriture qui lui promet le sort de ceux qui « faute d'un sauveur périssent pour toujours »²⁰, il l'entend « distinctement ». Faux spectre, vrai savoir ; fausse morte croisée, vraie mort éprouvée. Le récit ne s'achève pas pour autant, relancé par les combinaisons du hasard et du désir. Mais une limite indépassable a été atteinte. Il ne manque pas dans *Notre-Dame de Paris* d'analyses psychologiques plus élaborées ou de débats plus pathétiques, mais on n'y trouve sans doute aucune scène qui, avec plus d'énergie que la descente hallucinée de Frollo dans la tour, donne figure à la connaissance intime de la perte. Entre le mot *ANAGKE* gravé par l'archidiacre sur le mur de sa cellule, qui est encore intellectualisation de la détresse, et celui de *Damnation* crié par lui au moment de sa chute finale du haut du clocher, qui ne sera plus que réaction réflexe à l'horreur²¹, la phrase du livre sapiential répétée –

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*, T. I, p. 363.

²⁰ *Livre de Job*, IV, 20. Le passage cité par Hugo renvoie au même texte IV, 15.

²¹ Voir respectivement *ibid.*, T. I, p. 333 et p. 441. Faut-il souligner, à propos de cette dernière séquence, le contraste éloquent entre la lente descente dans la spirale et la chute brutale à l'extérieur de l'édifice ?

et, davantage, somatisée – de marche en marche apparaît comme pure adhérence à la vérité de l’anéantissement.

Toute appréhension d’une malédiction ne met pas obligatoirement en jeu un jugement divin, et ne revêt pas toujours une forme paroxysmique. Il y a néanmoins bien des traits communs entre l’expérience extrême de Frolo et l’épreuve moins spectaculaire de déréliction que Maupassant fait vivre au personnage principal de *Pierre et Jean*. Découvrir à trente ans que son frère cadet est né d’amours adultérines déclenche en lui une souffrance insupportable, et d’abord en ce que la révélation dégrade sans recours l’image d’une mère qui ne paraît même pas concevoir de remords de son infidélité. Mais la douleur de Pierre Roland va plus loin, et se nourrit encore d’un sentiment d’imposture dont il n’éprouve tout l’intolérable qu’au cours d’une nuit d’insomnie.

[...] comme il avait très soif, il alluma sa bougie afin d’aller boire un verre d’eau fraîche au filtre de la cuisine.

Il descendit les deux étages, puis, comme il remontait avec la carafe pleine, il s’assit en chemise sur une marche de l’escalier où circulait un courant d’air, et il but, sans verre, par longues gorgées, comme un coureur essoufflé. Quand il eut cessé de remuer, le silence de cette demeure l’émut ; puis, un à un, il en distingua les moindres bruits. Ce fut d’abord l’horloge de la salle à manger dont le battement lui paraissait grandir de seconde en seconde. Puis il entendit de nouveau un ronflement, un ronflement de vieux, court, pénible et dur, celui de son père sans aucun doute ; et il fut crispé par cette idée, comme si elle venait seulement de jaillir en lui, que ces deux hommes qui ronflaient dans ce même logis, le père et le fils, n’étaient rien l’un à l’autre ! Aucun lien, même le plus léger, ne les unissait, et ils ne le savaient pas ! Ils se parlaient avec tendresse, il s’embrassaient, se réjouissaient et s’attendrissaient ensemble des mêmes choses, comme si le même sang eût coulé dans leurs veines. Et deux personnes ne pouvaient pas être plus étrangères l’une à l’autre que ce père et que ce fils. Ils croyaient s’aimer parce qu’un mensonge avait grandi entre eux. C’était un mensonge qui faisait cet amour paternel et cet amour filial, un mensonge impossible à dévoiler et que personne ne connaîtrait jamais que lui, le vrai fils.²²

A propos de *Notre Dame de Paris*, il est inévitable de retrouver le livre déjà cité (Avant Propos, n.2) de L. Keller, *Piranèse et les romantiques français. Le mythe de l’escalier en spirale*. Concernant Hugo, auquel un chapitre est consacré, l’analyse de Keller met surtout en évidence, à l’échelle de l’ensemble de l’œuvre, le rapport entre la descente dans « l’escalier Ténèbres » et l’inspiration poétique.

²² Maupassant, *Pierre et Jean*, dans *Romans*, Pléiade, 1987, p. 771.

Le plus remarquable dans cette pause est que plus que méditation elle est perception, et d'abord passive. C'est le corps du personnage, immobilisé au centre du corps de la demeure, qui se laisse envahir par ses bruits physiologiques. Pulsations de l'horloge, ronflements matérialisent un système biologique que l'écoute, qui est aussi auscultation (ce n'est pas pour rien que Pierre est médecin), reconnaît malade. Savoir de la sensation, non seulement parce qu'il se confond avec une activité sensorielle qui se prolonge elle-même en images physiques, mais aussi parce qu'il conduit son détenteur, dès lors qu'il éprouve dans sa chair le dysfonctionnement d'un organisme dont il fait partie, à s'en sentir expulsé – en d'autres mots, à se constater, lui qui en incarne la cohérence (« le vrai fils »), devenu étranger. Quelle que soit la distance entre la détresse d'un « enfant du devoir et du hasard » (comme l'aurait écrit Balzac), se convainquant qu'il est en trop dans sa famille et les affres d'un prêtre emporté dans la perdition, et si différentes que soient les écritures de Hugo et de Maupassant, les états représentés sont en plus d'un point comparables. Ici comme là, éviction de la vue au profit de l'ouïe, de l'entendement au profit du fantasme, de la possession de soi au profit de l'aliénation ; ici comme là, un souffle – le courant d'air ou l'Esprit – venant traverser la conscience pétrifiée et faire de son aveuglement une saisie de la vérité.

Sans doute, l'expérience qui chez Frolo exclut tout retour aux voies de l'intellection paraît-elle avoir chez Pierre un caractère moins radical, puisque celui-ci, sorti de sa prostration et remontant « l'escalier à pas lents, songeant toujours » est pris du désir d'examiner les traits de son frère, dans son sommeil, afin de surprendre « le secret dormant de sa physionomie »²³. Mais le projet de lucidité qu'atteste ce mouvement sera déjoué, et l'investigation du regard ne démentira pas l'angoissante leçon de l'ombre. Pour Pierre, à partir de cette nuit, l'escalier de la maison bouleversée dans son économie libidinale ne donnera plus accès à la sécurité de l'appartenance à soi, il ne sera plus que le chemin de fuite d'un homme désormais sans territoire. Ainsi, vers la fin du roman, à la veille de son embarquement comme médecin sur un paquebot :

²³ *Ibid.*, pp. 771-2. L'absence de ressemblance entre Jean et son père selon l'état civil que révèle la contemplation conforte ainsi une conviction qui, en fait, ne pourra se fonder que plus tard sur des preuves objectives.

[...] comme il sortait, il rencontra dans l'escalier sa mère qui l'attendait et qui murmura d'une voix à peine intelligible :

« Tu ne veux pas que je t'aide à t'installer sur ce bateau ? »

Non, merci, tout est fini. »

Elle murmura :

« Je désire tant voir ta chambrette.

Ce n'est pas la peine. C'est très laid et très petit. »

Il passa, la laissant atterrée, appuyée au mur, et la face blême.²⁴

Exil de l'amour, dont on comprend l'irréversible, de savoir à quelles ténèbres il s'origine.

La folie a une part certaine dans ces scènes, et elle n'est d'ailleurs jamais bien loin chez Hugo ou chez Maupassant. Mais chez Vigny ? A lire *Stello*, on serait fondé à croire qu'elle rôde aussi dans les escaliers de ce livre. Très remarquables, ceux-ci méritent d'autant plus l'attention que leur distribution inégale dans le texte pose une question dont la portée ne se limite pas à cette œuvre particulière. Comment comprendre que, dans l'ensemble des trois histoires qu'en guise de thérapie le docteur Noir raconte à son patient spleenétique, le thème commun du conflit entre le poète et le pouvoir organise différemment les lieux selon que les événements ont pour contexte politique la monarchie absolue (Gilbert et Louis XV), la monarchie constitutionnelle (Chatterton et le Lord-Maire) ou le gouvernement révolutionnaire (Chénier et Robespierre) ? Dans le premier, en effet, pas d'escalier. Cette absence pourrait n'être qu'un signe neutre dont il serait hasardeux d'inférer quoi que ce soit ; mais le statut particulier de la période de référence engage à aller un peu plus loin. Pour l'écrivain de 1831, la royauté d'Ancien Régime a ceci de spécifique que, au rebours des autres états de société qu'il représente, elle est définitivement révolue, et qu'il est vain de projeter ses contradictions sur le temps présent. Or, quand une fiction exploite l'espace de l'escalier, c'est toujours peu ou prou pour encadrer la crise (ou la prise) de conscience d'un individu, ce qui, dans l'ordre romanesque, engage nécessairement une problématisation du social. Pour instructif qu'il soit, le destin de Gilbert n'appartient plus aux possibles historiques, et ne peut donc parler pour la France d'après la Révolution : et c'en est peut-être assez pour expliquer que sa mise en scène spatiale ne

²⁴ *Ibid.*, pp. 826-7. On notera que la scène nocturne, située à peu près exactement au centre du récit, prépare une modification de son centre de gravité. Après elle, la narration s'appuie bien davantage sur la subjectivité du bâtarde.

mobilise pas une ressource dont les deux autres histoires vont au contraire faire un usage intensif.

Autant que la relation d'événements affligeants, les récits du Docteur-Noir sont, en ce qu'ils l'impliquent comme témoin, l'illustration d'une sagesse désabusée. Contrairement aux poètes dont il évoque le sort injuste, le narrateur s'y présente comme un observateur que sa familiarité avec la souffrance a vacciné contre des indignations et des espérances également stériles. Il n'en est que plus significatif que ce soit à lui que le roman réserve des moments de dérive, qui de leur imprévisibilité tirent une bonne part de leur efficacité. Telle cette scène proche de la fin de la troisième histoire : le docteur, qui avec bien d'autres s'est employé sans succès à sauver André Chénier de l'échafaud, assiste impuissant, de la fenêtre de sa chambre, à l'exécution.

Une rage incroyable me saisit alors ! Je sortis violemment de ma chambre en criant sur l'escalier : « Les bourreaux ! les scélérats ! livrez moi si vous voulez, venez me chercher ! me voilà ! » Et j'allongeais ma tête, comme la présentant au couteau. J'étais dans le délire.

Eh ! que faisais je ? Je ne trouvai sur les marches de l'escalier que deux petits enfants, ceux du portier. Leur innocente présence m'arrêta. Ils se tenaient par la main et, tout effrayés de me voir, se serraient contre la muraille pour me laisser passer comme un fou que j'étais. Je m'arrêtai et je me demandai où j'allais, et comment cette mort transportait ainsi celui qui avait tant vu mourir. Je redevins à l'instant maître de moi ; et me repentant profondément d'avoir été assez insensé pour espérer pendant un quart d'heure de ma vie, je redevins l'impassible spectateur des choses que je fus toujours.²⁵

Réaction très humaine que la colère du docteur ; déraison complète que ce cri de défi lancé dans un escalier désert, et que cette descente précipitée vers on ne sait quelle inutile catastrophe. Délire, folie, les mots sont là dans le texte pour qualifier un transport, certes momentané, qui échappe à la maîtrise de l'intelligence. Mais n'y aurait-il rien à en apprendre ? A en croire la suite immédiate du récit, la chute dans la démence est un épisode sans conséquence : ayant retrouvé ses esprits, le Docteur-Noir reprend sa descente vers la rue, pour « voir comment se conduire[a] la Destinée, et si elle aur[a] l'audace d'ajouter le triomphe général de Robespierre à ce triomphe partiel »²⁶. Cependant, l'apparente neutralisation du sursaut ne comble pas la faille qu'il a révélée. La sagesse que le narrateur a à commu-

²⁵ Vigny, *Stello*, dans *Œuvres complètes II Prose*, Pléiade, 1993, p. 637.

²⁶ *Ibid.*

niquer n'est-elle pas faite aussi de ce qu'il a découvert dans l'aveuglement de sa raison ? A l'appui de cette hypothèse, la constatation que la crise déclenchée par la décapitation de Chénier est la reduplication d'un accident semblable, et semblablement localisé, rapporté dans la partie la plus dramatique de l'histoire de Chatterton.

Il est beau que le chapitre où on le trouve ait pour titre *Un escalier*. Et il est bien commode que, pour mesurer toute la portée de cette désignation, nous disposions, dans le drame *Chatterton*, dérivé de *Stello*, du même escalier, lieu d'actions dont le schéma est forcément similaire. De part et d'autre, le poète, désespéré par une offre de secours insultante faite par le Lord-Maire, monte à sa chambre pour aller s'y empoisonner ; son hôtesse, et son amoureuse secrète, Kitty Bell, le suit, le trouve mort en haut des marches, et, est aussitôt obligée, son mari survenant, de redescendre, anéantie. Inutile de dire – ici encore le texte de Vigny a valeur pédagogique – que ce qu'il y a de commun entre les deux modèles de représentation compte bien moins que ce qui les différencie. Alors que dans la pièce l'escalier est employé avant tout comme un praticable autorisant des effets spectaculaires (et surtout la descente de Kitty Bell, une glissade qui se termine par une chute)²⁷, l'utilisation que le roman en fait est toute marquée d'introversio. La jeune femme, ainsi, ne tombe pas, mais descend « avec lenteur, droite, docile, avec l'air insensible, sourd et aveugle d'une ombre qui revient »²⁸. Si l'attitude donne moins à voir, elle en dit bien plus sur l'état intérieur dans lequel Kitty retrouve le monde comme il est – en l'occurrence le comptoir de son marchand de mari – après avoir dû abandonner à l'étage le cadavre d'un poète, et aimé.

Mais, plus qu'elle, c'est le Docteur-Noir qui nous importe ici. Car la différence la plus considérable entre les deux traitements du même espace est que, alors que la scène théâtrale se passe d'un témoin dont le public assure la fonction, ce témoin est, dans le récit, au centre de l'événement. Et c'est à sa désorientation et à son épouvante que la

²⁷ Voir *Chatterton*, dans *Œuvres complètes I Poésie. Théâtre*, Pléiade, 1986, III, 9. La description du décor spécifie « un grand escalier tournant » (p. 763), détail absent du texte du roman. Quant à la didascalie, vraisemblablement inspirée par Marie Dorval, de la péripétie finale, elle dit précisément : « Elle crie, glisse à demi morte sur la rampe de l'escalier, et tombe sur la dernière marche » (p. 814). Sur les aspects scéniques de l'escalier dans le drame, cf. Jourdheuil, J., « L'escalier de *Chatterton* », *Romantisme*, n°38, 1982, pp. 106-115.

²⁸ *Stello*, o.c., p. 551.

narration accorde le principal de son attention. D'abord quand, pressé par Kitty, qu'inquiète la fuite de Chatterton, il se précipite dans l'escalier :

[...] Je ne savais vraiment où j'allais, mais j'allais comme une balle qu'on a lancée violemment.

« Hélas ! » me disais je en gravissant au hasard l'étroit escalier, « hélas ! quel sera l'Esprit révélateur qui daignera jamais descendre du ciel pour apprendre aux sages à quels signes ils peuvent deviner les vrais sentiments d'une femme quelconque pour l'homme qui la domine secrètement ? [...] chère Kitty ! pensais je, que ne m'avez vous dit : « Il est mon amant ? » J'aurais pu nouer avec lui une utile et conciliante amitié ; j'aurais pu parvenir à sonder les plaies inconnues de son cœur ; j'aurais ... Mais ne sais je pas que les sophismes et les arguments sont inutiles où le regard d'une femme aimée n'a pas réussi ? Mais comment l'aime t elle ? Est elle plus à lui qu'il n'est à elle ? N'est ce pas le contraire ? Où en suis je ? Et même je pourrais dire : Où suis je ? »²⁹

Il ne faut pas se laisser prendre aux variations ironiques sur les mystères de l'éternel féminin qui constituent la part la plus visible du discours intérieur. L'important est ailleurs, dans l'aveu d'une détresse morale (« j'aurais pu ») et plus encore d'une défaite intellectuelle, qui culmine dans les dernières questions. Et ce n'est pas tout. Quelques instants plus tard, quand le docteur reçoit le mourant dans ses bras, le désarroi devient terreur.

[...] Comme je le soutenais toujours très ferme par les épaules, il poussa du pied une petite fiole qui roula jusqu'au bas de l'escalier, sans doute jusqu'aux dernières marches où Kitty s'était assise, car j'entendis jeter un cri et monter en tremblant. Il la devina. Il me fit signe de l'éloigner, et s'endormit debout sur mon épaule, comme un homme pris de vin.

Je me penchai, sans le quitter, au bord de l'escalier. J'étais saisi d'un effroi qui me faisait dresser les cheveux sur la tête. J'avais l'air d'un assassin.

J'aperçus la jeune femme qui se traînait pour monter les degrés en s'accrochant à la rampe, comme n'ayant gardé de force que dans les mains pour se hisser jusqu'à nous.³⁰

La lucidité sereine du docteur a totalement disparu dans la tourmente. Toute sagesse oubliée, il ne sait plus rien, sinon que le mal l'emporte loin de lui-même, jusqu'à le faire se voir, du dehors, comme un autre qui, corps et âme, ne lui ressemble pas. Dissolution de la conscience

²⁹ *Ibid.*, p. 549.

³⁰ *Ibid.*, p. 550.

dans une force qui la noie, et en même temps, intériorisation de la prégnance de l'absurde. C'est sans doute dans une épreuve comme celle-là que la philosophie du Docteur-Noir trouve sa légitimation la plus forte : « L'espérance est la plus grande de nos folies »³¹.

Il est un dernier point sur lequel *Stello* offre la matière d'une réflexion extensible à d'autres textes : le fait que ce soit l'histoire de Chatterton qui, quoique bien moins développée que celle de Chénier, offre la représentation la plus élaborée d'un escalier où la raison est en déroute. Ce n'est sans doute pas un hasard. Le conflit de Chénier et de Robespierre se ramène, tout compte fait, à une opposition intellectuelle et éthique : au vieil antagonisme, renouvelé sur le mode sanglant, développé dans *La République* – qui ne peut être qu'à l'horizon d'une réflexion politique. Le sort fait à Chatterton par un régime bourgeois, en revanche, convoque le présent bien réel du règne de Louis-Philippe. La question n'y est pas de savoir s'il faut, au nom de principes, éliminer le poète par la violence, mais d'estimer en termes économiques la valeur du travail de création, quitte à consentir au créateur, après avoir établi son inaptitude définitive à entrer dans les circuits de l'échange, un droit minimal à la survie. Pas de folie utopiste flagrante là-dedans, mais le totalitarisme sournois d'une pensée qui s'arroge le droit d'organiser la vie des sociétés et des individus sur le modèle universel du marché. Il y a bien de quoi perdre la tête à affronter une doctrine qui se camoufle en nature. Et peut-être faut-il en passer par l'aveuglement pour éprouver l'action de la « main invisible ». En somme, ce qu'Eugénie Grandet n'avait pas su voir est ce qui aveugle le Docteur-Noir. L'escalier de la maison de Saumur n'est pas loin de celui de la boutique de Londres.

Voir trouble

Mammon, ou Lucifer, ou encore le Bâtard, ne sont pas les seules figures archétypales à obscurcir de leur présence l'espace confiné de l'escalier. Le Dieu des Chrétiens – plus exactement, la version mortifère du christianisme qu'a développée une certaine tradition ecclésiale – est parfois lui-même investi de ce rôle. Ainsi, en racontant dans *Madame Gervaisais* la dégradation d'une femme que la Rome vaticane

³¹ *Ibid.*, p. 664.

a prise au piège d'une religiosité malsaine, les Goncourt ont mis au centre de leur roman le progressif aveuglement d'une conscience. Et ce n'est pas que métaphore. Dans les dernières pages du livre, on voit l'héroïne s'imprégner des ténèbres des Catacombes jusqu'à y perdre le goût de la lumière :

Enfin, lasse d'errer, quand elle avait fait boire à son âme et à ses sens la terreur sainte de cette carrière de reliques, elle revenait, remplie de la mort et de la nuit souterraines, à l'escalier d'entrée, un grand escalier aux marches de marbre usées, déformées, creusées sous les pas des porteurs et des ensevelisseuses ; une filtrée de jour d'un blanc céleste y descendait, versant là le rayon de miracle et de délivrance qui tombe dans une prison Mamertine : madame Gervaisais en ressentait l'impression d'une lumière du matin venant à des paupières pleines d'un rêve noir.³²

Le « miracle » n'a pas lieu pour madame Gervaisais. Protégé par des paupières closes, le « rêve noir » dont elle est captive s'interpose entre son esprit et la vie. La scène, dont il faut souligner le caractère itératif, a dès lors pour fonction de figurer l'incapacité où elle se trouve de remonter vraiment des marches qui ne lui paraissent vouées qu'à mener au tombeau. Pour d'autres, on y viendra plus loin, le passage aux enfers est une épreuve initiatique d'où ils reviennent au monde avec plus de savoir et plus de lumière. Chez l'héroïne dévoyée par une foi morbide, l'escalier vainement gravi ne révèle, jour après jour, qu'un dérèglement incurable de la vision³³.

Non moins obsédé par le pouvoir clérical que les Goncourt, Stendhal avait bien avant eux, dans *Le Rouge et le Noir*, associé les mésaventures de la lucidité à l'emprise de l'institution catholique. Mais son imaginaire retors connote d'une manière singulièrement complexe les scènes d'escalier où le regard se trouble d'affronter la puissance de l'Eglise. Tout s'y passe comme si la seule angoisse de la présence affichée ou supposée des « Jésuites » suffisait, chez des âmes sensibles, à détraquer la perception normale d'un espace de transition en soi indifférent, et à lui faire porter, notamment, des marques contradictoires qui désorientent l'entendement. On le voit, sur le mode mineur, quand à la fin du roman Mathilde de la Mole vient solliciter

³² *Madame Gervaisais*, o.c., p. 288.

³³ La maladie de la conscience se conjuguant à une grave maladie du corps, Mme Gervaisais meurt à la dernière page du roman : au Vatican, où, pour se rendre à l'audience pontificale, elle a dû « gravir, avec une hâte haletante, le vaste escalier » (*ibid.*, p. 307).

du premier grand vicaire de Besançon une intervention en faveur de Julien Sorel, dont le procès va s'ouvrir.

Quel que fût son courage, les idées de congréganiste influent et de profonde et prudente scélératesse étaient tellement liées dans son esprit, qu'elle trembla en sonnant à la porte de l'évêché. Elle pouvait à peine marcher lorsqu'il lui fallut monter l'escalier qui conduisait à l'appartement du premier grand vicaire. La solitude du palais épiscopal lui donnait froid. Je puis m'asseoir sur un fauteuil, et ce fauteuil me saisir les bras, j'aurai disparu. A qui ma femme de chambre pourra t elle me demander ? Le capitaine de gendarmerie se gardera bien d'agir ... Je suis isolée dans cette grande ville !³⁴

Cette panique se dissipera quand Mathilde découvrira en haut des marches des salons d'un « luxe fin et délicat ». Mais avant qu'elle connaisse ce soulagement, le fantasme d'une Inquisition capable de transformer d'inoffensifs fauteuils en instruments de supplice aura pour ainsi dire inversé le sens du mouvement de la malheureuse, lui faisant, mentalement, descendre les degrés vers quelque caveau peuplé de tortionnaires³⁵.

L'Inquisition, justement, on la rencontre déjà dans la première partie du roman, et évoquée sur un mode bien paradoxal, puisque le narrateur nous apprend de Julien qu'« en cet instant il se fût battu pour l'inquisition, et de bonne foi »³⁶. Quel instant ? Le passage du roi de *** à Verrières a donné lieu à des fastes religieux qui ont enthousiasmé le futur séminariste ; le couronnement en est la visite du souverain à une relique placée dans une chapelle, à l'entrée de laquelle va l'accueillir l'élégant évêque d'Agde, entouré d'une cohorte de nobles et belles jeunes filles. C'est ce spectacle qui fait perdre à Julien « ce qui lui restait de raison ». Au vrai, il semblerait que le récit lui-même perde en la circonstance un tant soit peu la raison. Au lieu que la chapelle soit, comme on s'y attend, enfouie au fond d'une crypte ténébreuse, elle est située tout en haut de l'abbaye : « Après avoir monté un long escalier, on parvint à une porte extrêmement petite, mais dont le chambranle gothique était doré avec magnificence. » L'originalité de cette disposition spatiale n'a bien sûr rien de gratuit : il convient à l'euphorie religieuse de Julien d'être portée par une

³⁴ *Le Rouge et le Noir*, dans *Romans*, Pléiade, T. I, 1977 (1952), p. 658.

³⁵ L'angoisse de Mathilde n'était d'ailleurs pas tout à fait sans fondement. Lors de l'entretien qu'il lui accorde, le premier grand vicaire s'emploie à « tortur[er] voluptueusement et à loisir le cœur de cette jolie fille » (*ibid.*, p. 660).

³⁶ *Ibid.*, p. 318. Même référence pour les citations qui suivent immédiatement.

ascension au bout de laquelle il pense trouver l'adhésion aux valeurs qu'il a (très momentanément) faites siennes ; mais sentiment d'élévation ou non, c'est bien de sombres et souterraines dévotions qu'il est ici question dans l'esprit du romancier, d'une plongée de fait dans l'obscurité et l'obscurantisme. Rien d'étonnant à ce que l'Inquisition et ses caves fassent, si l'on ose écrire, surface en un lieu si brillamment illuminé.

L'exemple le plus accompli de cette ambivalence topographique qui détermine une oscillation constante entre les indications du narrateur et les impressions du personnage se lit au moment où le héros fait son entrée au séminaire de Besançon. Cette fois, l'événement n'a rien d'une péripétie subalterne, il est une étape décisive dans l'orientation d'une vie : aussi bien le brouillage sera-t-il à la mesure de l'importance de ce qui se joue.

Julien [...] expliqua qu'il désirait parler à M. Pirard, le directeur du séminaire. Sans dire une parole, l'homme noir lui fit signe de le suivre. Ils montèrent deux étages par un large escalier à rampe de bois, dont les marches déjetées penchaient tout à fait du côté opposé au mur, et semblaient prêtes à tomber. Une petite porte, surmontée d'une grande croix de cimetière en bois blanc peint en noir, fut ouverte avec difficulté, et le portier le fit entrer dans une chambre sombre et basse [...]. Un silence de mort régnait dans toute la maison.³⁷

Que l'escalier du vieux bâtiment accuse le poids des ans, nul n'y verra rien d'inattendu ou de très significatif. Mais que, très précisément, son ancienneté fasse incliner ses marches (et l'imagination avec elles) vers les profondeurs d'un abîme, c'est déjà bien moins innocent. Si l'on y ajoute d'autres marques non équivoques, comme le crucifix qui est une « grande croix de cimetière » ou le « silence de mort » dans lequel est figé tout l'édifice, le doute n'est plus permis : monter chez l'abbé Pirard, c'est descendre au tombeau. La perception subjective s'empare du peu de signaux objectifs disponibles pour désorganiser le système des polarités spatiales. S'étant dit, avant de sonner à la porte du séminaire, qu'il allait entrer dans un « enfer sur la terre »³⁸, Julien s'exposait inévitablement à ne plus voir ce qu'il allait découvrir que dans la confusion d'une surimpression d'images.

L'expérience de l'aveuglement ne dure jamais qu'un temps,

³⁷ *Ibid.*, p. 376.

³⁸ *Ibid.*, p. 375.

même si ses répercussions peuvent s'étendre à l'infini. Brutale ou insidieuse, elle est toujours par définition suivie d'un retour à la lumière du quotidien, qui se diffuse sur la durée longue du romanesque. Tout comme à d'autres états transitoires, la clôture toujours traversée de l'escalier offre à ces passages par la nuit le plus congruent des corrélats architecturaux. Et peut-être même un peu plus. Car, lié métonymiquement aux errances qu'il abrite, il en apparaît presque comme la métaphore : peu ou pas de jour, peu ou pas d'objets que l'intellection puisse prendre en charge. Mais dans ce peu ou ce rien c'est un savoir qui est en jeu. L'envers de l'ombre est une lueur, le signal, au moins, d'un sens perdu ou introuvable.

Chapitre cinquième

Lumières

Monter, descendre

Il n'y a plus vraiment ni haut ni bas dans l'escalier pour qui y perd la vue. S'il s'immobilise, c'est au hasard, parce qu'il ne pourrait trouver sa place ailleurs que dans cet entre-deux ; s'il se déplace, c'est sans projet et sans repères, ou avec un projet ou des repères si peu maîtrisés que le sens – dans toutes les acceptions du terme – du mouvement en est dénaturé ou effacé. Dérèglements, à vrai dire, aussi rares que remarquables : la plupart du temps, quelqu'un n'est là que sachant qui il est et où il va, et pourquoi il y va. Il est d'ailleurs frappant que cette conscience du parcours et de sa finalité, le récit la signifie le plus souvent, directement ou obliquement, quand il rapporte une ascension ; comme si l'inscription du corps dans un espace construit pour orienter s'imposait plus à l'imagination dès lors qu'il s'agit de figurer la quête de l'identité plutôt que la confrontation avec le social. Ce n'est pas à dire, il s'en faut de beaucoup, que les degrés gravis aillent toujours de pair avec un progrès dans la découverte ou la récupération du sujet par lui-même ; mais au moins, ils signalent la visée, aboutie ou non, d'un objectif qui d'une manière ou d'une autre est du côté de l'être. Quand Lucien de Rubempré, alors qu'il est sur le point de succomber à la tentation de la prostitution journalistique, rend une dernière visite à l'intègre Daniel d'Arthez et à ses amis, il sait tout ensemble que les marches qu'il escalade le conduisent à un modèle éthique auquel il devrait se conformer, et qu'il en sera incapable : « En montant l'escalier, il se crut [...] moins digne de ces cœurs que rien ne pouvait faire dévier du sentier de l'honneur »¹. Même destinée à être

¹ Balzac, *Illusions perdues*, o.c., T. V, p. 419.

perdue, une positivité est fixée, qui oriente le mouvement².

La rigueur morale n'est qu'une des valeurs, parmi bien d'autres, qui réclament qu'on s'élève jusqu'à elles. L'amour peut avoir les mêmes exigences, sans doute ressenties comme plus légères : Louise de Rênal escalade « en courant les cent vingt marches du colombier » de Vergy pour y placer un signal annonçant à Julien Sorel que leur liaison n'est pas menacée – et se sent à ce moment « la plus heureuse des femmes »³. Il ne faut même pas aux démarches de la passion le souvenir ou l'attente de paroles ou de gestes. Dans *Mademoiselle de Malepeire*, un jeune homme tombé amoureux d'un portrait ancien (et devenu plus amoureux encore quand il en a appris l'histoire) grimpe clandestinement au grenier où il a été relégué :

[...] je montai l'escalier, le cœur palpitant, la tête en feu comme un ravisseur prêt à saisir sa proie. [...] Comme j'arrivais en haut de l'escalier, je me trouvai face à face avec dom Gêrusac, qui [...] sortait d'une chambre donnant sur le palier.⁴

Le rendez-vous est manqué⁵. Mais avec qui ou avec quoi avait-il été pris ? L'objet du désir, si toujours il est promesse de complétude intime, ne coïncide pas toujours avec un concept bien identifiable, et reste parfois ou obscur ou complexe. Que cherche exactement le

² Cette positivité, il peut arriver qu'elle ne soit pas visée au départ, mais acquise comme par surprise et de surcroît, de manière différée à la faveur de l'ascension. Dans *Les Mystères de Paris*, Mme d'Harville, prête à céder, par désarroi, aux avances d'un médiocre séducteur, s'engage dans l'escalier de la maison de la rue du Temple. Mais Rodolphe, surgi inopinément, et qui sait que son mari la suit, la sauve de la catastrophe conjugale et du mépris de soi-même en l'empêchant de s'arrêter à la porte de la garçonnière : « Montez au cinquième ; vous venez secourir une famille malheureuse ; ils s'appellent Morel ... » (*o.c.*, T. I, voir pp. 265-6). C'est à partir de cet incident, qui lui fait découvrir la misère, que se déclencheront, inspirée par Rodolphe, sa conversion à une charité active (voir plus loin, *ibid.*, T. II, pp. 112-113).

Il faut noter que, semblablement à ce qu'on observera plus loin, à propos de romans aussi importants qu'*Ursule Mirouët* (voir note 65) ou *La Chartreuse de Parme* (voir note 71), le texte s'abstient de désigner l'escalier quand Mme d'Harville redescend : on a bien affaire ici à une forme assurément mineure, et discrète d'ascension éthique irréversible.

³ Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, *o.c.*, T. I., p. 340.

⁴ Reybaud, F., *Mademoiselle de Malepeire*, *o.c.*, pp. 185-6.

⁵ Le hasard veut que la présence contrariante de l'oncle du narrateur soit due à l'agonie d'une servante que l'on découvre être le modèle, méconnaissable, du portrait... Le rêve n'y résiste pas ; pour autant, il a bien été porteur de valeur.

colonel Chabert quand il gravit l'escalier de l'avoué Derville⁶ ? On entend bien qu'une femme est en jeu, et une fortune, l'une et l'autre usurpées consécutivement à la mort supposée du héros d'Eylau ; et aussi, et surtout, la reconquête d'un nom, d'autant plus nécessaire qu'en l'occurrence celui-ci n'est pas le bien conventionnellement reçu à la naissance, mais le produit d'une histoire personnelle difficilement construite⁷. De toute façon, l'attachement à une origine connue, pour sembler plus banal, n'est pas nécessairement exempt d'arrière-plans encombrants, et monter à la rencontre de l'auteur de ses jours comporte parfois autant de trouble que de gratification. Quand on est, comme madame Jules, la fille, bourgeoisement mariée, d'un Ferragus, ancien forçat aux fréquentations inquiétantes, on n'hésite certes pas à escalader « lestement, vivement, comme doit monter une femme impatiente » le « tortueux escalier » d'une maison ignoble pour aller retrouver un père à la fois aimé et inavouable, mais il faut le faire à l'insu d'un mari pourtant chéri⁸. Toutes les ascendances ne s'assument pas avec une égale facilité, et pour peu qu'un hasard malin s'amuse à entrecroiser les pulsions désirantes, l'escalier qui branche sur le passé familial peut s'avérer un piège où des malédictions archaïques reviennent s'abattre sur le présent. Je songe bien sûr au de Marsay de *La Fille aux yeux d'or*, grim pant « lestement l'escalier qu'il conna[it] »⁹ de la maison où il a possédé Paquita, pour la trouver poignardée et agonisante : ascension qui, en lui faisant découvrir que la meurtrière, sa rivale jalouse, est comme lui enfant de Lord Dudley, impose, en même temps que l'image imprévue du père, celle d'un inceste consommé par maîtresse interposée.

Le point commun à ces diverses aventures, des plus avouables aux moins édifiantes, est que, animées par la volonté, le désir, la nostalgie, la curiosité, elles mènent toujours une conscience à faire sien un savoir quelconque, ne fût-ce que la reconnaissance d'une limite ou d'une impasse. A l'inverse, les mêmes esprits, quand ils sont

⁶ Balzac, *Le Colonel Chabert*, dans *La Comédie humaine*, Pléiade, T. III, 1976, p. 317.

⁷ Chabert est né de parents inconnus et s'est fait lui-même. Dans son introduction de l'édition Livre de Poche classique (1994), S. Vachon montre bien que le rejet symétrique de son nom par le héros, à la fin du roman, est le refus de « son histoire particulière, qui l'inscrivait dans l'Histoire » (p. 137).

⁸ Balzac, *Histoire des Treize. Ferragus, o.c.*, T. V, p. 798.

⁹ Balzac, *Histoire des Treize. La Fille aux yeux d'or*, dans *La Comédie humaine*, Pléiade, T. V, 1977, p. 1106.

amenés à descendre ou redescendre les marches, semblent avoir perdu tout dessein, n'aller vers rien qu'une espèce de désintégration. Le colonel Chabert, après la vaine confrontation avec sa femme, qui ne veut pas le reconnaître, descend « lentement les marches de l'escalier noir, perdu dans de sombres pensées, accablé peut-être par le coup qu'il [vient] de recevoir ». Vers où, vers quoi¹⁰ ? Et où va Mme de Mendoze, abandonnée par Ryno de Marigny, quand elle quitte l'église où vient de se célébrer le mariage de celui-ci ?

Elle eut peur de s'évanouir dans cette tribune vide et solitaire où elle était restée. Elle en redescendit l'escalier, chancelante et n'ayant plus qu'une pensée : le désir d'aller mourir plus loin [...].¹¹

De semblables contrastes entre montées et descentes, il importe de l'observer, paraissent être le privilège des personnages que la fiction doue d'assez d'intériorité pour que le lecteur puisse se reconnaître en eux. Ceux, au contraire, qui ne sont là que pour remplir un rôle stéréotypé semblent à volonté se diriger vers le haut ou vers le bas sans que leur sensibilité façonnée par le monde, pour qui tout équivaut à tout, y perçoive de différence. Raymon de Ramière, le banal séducteur d'*Indiana*, monte « d'un pas hardi et léger » « l'escalier dérobé » qui le mène à la chambre où l'attend l'héroïne et, avec la même aisance désinvolte, descend quelques mois plus tard de chez elle, où il a déposé une lettre de rupture :

En laissant derrière lui la dernière marche de l'escalier, il se sentit plus léger qu'à l'ordinaire ; le temps était plus doux, les femmes étaient plus belles, les boutiques plus étincelantes : ce fut un beau jour dans la vie de Raymon.¹²

Faute d'une certaine qualité d'âme, l'organisation qualitative de l'espace cesse d'être perceptible.

¹⁰ *Le Colonel Chabert, o.c.*, T. III, p. 358.

¹¹ Barbey d'Aurevilly, *Une vieille maîtresse, o.c.*, T. I, p. 346.

¹² Sand, *Indiana*, Garnier, 1962, voir respectivement p. 177 et p. 235. Dans une perspective différente, il est intéressant d'examiner ici le problème que pose *La Chartreuse de Parme* quand Mosca, dans l'escalier de la Scala qui le mène à la loge de Gina, se découvre en proie à « un mouvement de timidité véritable » (*Romans, Pléiade*, T. II, 1977(1952), p. 116). Il est alors en train de descendre, et non de monter, comme son état amoureux l'aurait fait attendre. Faut-il expliquer cette « anomalie » par l'ambivalence qui affecte ce personnage, tout à la fois amant fervent et politicien cynique ?

Il arrive que le paradigme de l'amont et de l'aval s'inscrive dans un même texte et autour d'un même personnage, avec une évidence qui lui donne force démonstrative. On vient d'en entrevoir une discrète illustration dans *Le Colonel Chabert*, mais l'opposition est bien plus développée et plus lisible ailleurs, par exemple dans *Béatrix*, où elle s'appuie sur l'antinomie absolue des deux figures féminines auxquelles successivement s'attache Calyste du Guénic. D'un côté Camille Maupin, alias Félicité des Touches, être généreux et sincère, qui la première a éveillé son amour :

Camille jouait sans doute sur le petit piano droit [...] placé dans son salon d'en haut. En montant l'escalier où l'épais tapis étouffait entièrement le bruit des pas, Calyste alla de plus en plus lentement. Il reconnut quelque chose d'extraordinaire dans cette musique. Félicité jouait pour elle seule, elle s'entretenait avec elle même. Au lieu d'entrer, le jeune homme s'assit sur un banc gothique garni de velours vert qui se trouvait le long du palier sous une fenêtre artistement encadrée de bois sculptés colorés en brou de noix et vernis. Rien de plus mystérieusement mélancolique que l'improvisation de Camille : vous eussiez dit d'une âme criant quelque De profundis à Dieu du fond de la tombe.¹³

D'un autre côté la sèche et égoïste Béatrix, marquise de Rochefide, qui va bientôt détourner le jeune homme de son inclination initiale :

« Calyste, donnez le bras à la marquise », dit Mlle des Touches en prenant Conti à sa droite, Vignon à sa gauche, et se rangeant pour laisser passer le jeune couple.

Descendre ainsi le vieil escalier des Touches était pour Calyste comme une première bataille : le cœur lui faillit, et il ne trouvait rien à dire, une petite sueur emperlait son front et lui mouillait le dos ; son bras tremblait si fort qu'à la dernière marche la marquise lui dit : « Qu'avez vous ? »¹⁴

Tout rend ces deux moments d'émotion aussi dissemblables que possible. D'une part, la lenteur méditative, le silence recherché pour mieux être à l'écoute du secret que confie la musique, la révélation irénique d'un mode d'être qui mérite bien qu'on s'oublie pour vouloir

¹³ Balzac, *Béatrix, o.c.*, T. II, pp. 707 8.

¹⁴ *Ibid.*, p. 742. On notera que Calyste au bras de Béatrix, c'est évidemment une situation de partage de l'escalier : que la dysphorie s'y mêle ne surprendra pas. Par ailleurs, le système exposé ici s'enrichit encore d'éléments secondaires, parfaitement concordants. Un seul exemple : c'est au bas de l'escalier que Calyste apprend plus tard que la femme désirée et non encore conquise vient de partir, se dérobant à sa cour trop maladroite (*ibid.*, p. 827).

s'y fondre. D'autre part, une « bataille » engagée dans l'angoisse de la défaite, une volonté tendue vers la conquête au point de dissoudre la maîtrise qui voudrait s'affirmer. L'ignorance de soi qui rend à soi, contre l'obsession de l'objet artificiel qui enferme dans l'artifice ... S'il est bien vrai que le conflit de l'authentique et de l'inauthentique est un des thèmes dominants de ce roman, la figuration de ce qui oppose, aux deux extrémités d'un axe vertical, le côté de Félicité et le côté de Béatrix est plus qu'un ornement de la narration. Pour autant que l'axiologie d'un récit ne se dise pas seulement à coup de maximes et de sentences, la représentation de ce que les personnages font de leur présence dans l'escalier apparaît, décidément, comme un des moyens les plus efficaces de sa textualisation.

On compte une quarantaine de pages (et ce n'est pas beaucoup) entre les deux séquences qu'on vient de lire. Il n'y en a que huit entre la montée de Fabrice Del Dongo au clocher de Grianta et sa descente, celle-ci se liant d'ailleurs à celle-là sans solution de continuité. Revenu secrètement au pays de son enfance, le jeune homme a vu, « avec un étonnement allant jusqu'au délire », la fenêtre éclairée de la tour où l'abbé Blanès a installé son observatoire astronomique :

Tous ces souvenirs de choses si simples inondèrent d'émotions l'âme de Fabrice et la remplirent de bonheur.

Presque sans y songer, il fit avec l'aide de ses deux mains le petit sifflement bas et bref qui autrefois était le signal de son admission. Aussitôt il entendit tirer à plusieurs reprises la corde qui, du haut de l'observatoire, ouvrait le loquet de la porte du clocher. Il se précipita dans l'escalier, ému jusqu'au transport [...].¹⁵

Il y a de quoi éprouver une émotion si vive : l'abbé Blanès, comme le dit quelques lignes plus loin le narrateur, est « son véritable père ». Cependant, le temps réservé aux effusions et aux propos sérieux est limité, et le vieux prêtre a averti Fabrice qu'il devra repartir la nuit suivante. L'heure venue :

Va t'en, va t'en ! fuis ! s'écria Blanès avec empressement ; il venait d'entendre un petit bruit dans l'horloge qui annonçait que dix heures allaient sonner, il ne voulut pas même permettre à Fabrice de l'embrasser une dernière fois.

Dépêche ! dépêche ! lui cria t il ; tu mettras au moins une minute à descendre l'escalier ; prends garde de tomber, ce serait d'un affreux présage.

¹⁵ Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, dans *Romans*, o.c., p. 170.

Fabrice se précipita dans l'escalier, et, arrivé sur la place, se mit à courir.¹⁶

Un même verbe, « se précipiter », désigne ici et là le mouvement. Mais le détail d'une apposition fait toute la différence : courir au devant de l'enfance ranimée, du père selon le cœur, c'est renouer, « ému jusqu'au transport », avec le plus précieux de l'existence ; fuir par contrainte le paradis un temps retrouvé, c'est retourner à l'indifférencié, chute sans qualification dans un monde sans qualité. A la fenêtre de Blanès l'astronome, une lumière brillait comme une étoile ; et on pense à Lukacs : « Bienheureux les temps qui peuvent lire dans le ciel étoilé la carte des voies qui leur sont ouvertes et qu'ils ont à suivre ! »¹⁷. Sur la place de l'église, Fabrice se voit entouré de gendarmes, gardiens du désordre institué des sociétés ... Mieux que le héros, bousculé par l'urgence, le lecteur pourra comprendre, par la proximité presque immédiate des deux moments, ce que monter – ou descendre – veut dire.

La mise en scène la plus concentrée, et, partant, la plus énergique de cette dualité, c'est dans la première partie des *Misérables* qu'il faut la chercher. Ici, un seul et même trajet enchaîne dans la continuité les deux démarches opposées, et comme il correspond à une phase cruciale de l'histoire, la netteté de l'épure qu'il dessine n'en met que mieux en évidence le singulier pouvoir d'orientation de l'escalier. L'occasion en est l'affaire Champmathieu, où un pauvre diable pris pour Jean Valjean risque d'être condamné à perpétuité aux assises d'Arras. Informé de la méprise, le vrai Jean Valjean, devenu le respectable M. Madeleine, industriel et maire de Montreuil-sur-mer, se rend au lieu du procès, sans bien savoir quelle conduite il va adopter : se dénoncer et retomber dans l'enfer du bagne, ou se taire et, en acceptant l'injustice, rester en état de poursuivre son activité bienfaitrice. Signe du destin ? La salle d'audience est comble quand il arrive, et il n'est plus possible d'y admettre que deux ou trois « fonctionnaires publics ».

Il se retira la tête baissée, traversa l'antichambre et redescendit l'escalier lentement, comme hésitant à chaque marche. Il est probable qu'il tenait conseil avec lui même. Le violent combat qui se livrait en lui depuis la veille n'était pas fini ; et, à chaque instant, il en traversait quelque nouvelle péripétie. Arrivé sur le palier de l'escalier, il s'adossa à la rampe et croisa les bras. Tout à coup

¹⁶ *Ibid.*, p. 178.

¹⁷ Lukacs, G., *La Théorie du roman*, Gonthier, 1970, p. 19.

il ouvrit sa redingote, prit son portefeuille, en tira un crayon, déchira une feuille, et écrivit rapidement sur cette feuille à la lueur du réverbère cette ligne : *M. Madeleine, maire de Montreuil sur mer*. Puis il remonta l'escalier à grands pas, fendit la foule, marcha droit à l'huissier, lui remit le papier, et lui dit avec autorité : Portez ceci à monsieur le président.

L'huissier prit le papier, y jeta un coup d'œil et obéit.¹⁸

Pour ne rien perdre de la substance d'une scène aussi exceptionnelle, il faut d'abord voir que le revirement de M. Madeleine est un geste irréversible : du moment où il a signalé, et par écrit, sa présence au tribunal, il n'est plus vraiment le maître du mécanisme qu'il a déclenché et qui va l'entraîner dans le désastre¹⁹. S'il n'avait pas interrompu sa descente, il aurait conservé dans le monde une place légitime non seulement aux yeux des autres mais aussi aux siens propres : ses activités d'entrepreneur et de philanthrope, où chacun semblait trouver son compte, rachetant en même temps la dette morale contractée avant sa métamorphose. Cette option si facile, cependant, assurait la perpétuation de l'ordre social (au demeurant plus acceptable à Montreuil-sur-mer qu'ailleurs) aux conditions qu'il impose toujours, à savoir en le payant d'une perpétuation de la misère²⁰, ici incarnée par Champ-mathieu. Et c'est là ce qui emporte la décision de Valjean, qui, choisissant le camp des misérables, privilégie l'éthique la plus exigeante. Sa remontée, du coup, implique la relance de son errance – en même temps que la relance d'un récit qui aurait pu en rester à un équilibre satisfaisant de ses contradictions originelles. Mais ce n'est pas tout. Elle est, en outre, le retour à un mode d'être temporairement abandonné. Utiliser comme moyen de son acte son faux nom, fausse monnaie sociale admise à l'égal de la bonne (mais en est-il de bonne ?), revient en effet pour Madeleine à le sacrifier pour redevenir qui il est : non pas exactement en retrouvant son identité perdue, car le nom qu'il reprend ne recouvre pas une individualité psychologique, mais en assumant à nouveau ce moi de souffrance et d'expiation universelles

¹⁸ Hugo, *Les Misérables*, o.c., T. II, p. 111.

¹⁹ Il est vrai qu'un peu plus loin Jean Valjean, attendant dans la chambre du conseil d'être introduit dans la salle d'audience, connaît encore un moment de doute, et amorce même un mouvement de fuite, bientôt réprimé (*ibid.*, pp. 111 2). Mais, de toute façon, le billet écrit a engagé l'avenir. Et puis, cette dernière hésitation n'est pas le fait d'un débat de conscience, mais relève de l'instinct de survie. Depuis la scène de l'escalier, Valjean n'est plus libre de choisir.

²⁰ Sur la relation nécessaire de la société et de la misère, voir notamment Rosa, G., « Jean Valjean (I, 2, 6) : réalisme et irréalisme des *Misérables* », dans Ubersfeld, A. et G. Rosa, éd., *Lire les Misérables*, Corti, 1985, pp. 205 238.

qui s'appelle Jean Valjean.

Tous les enjeux de ce débat de conscience ne peuvent sans doute être définis que moyennant conceptualisation²¹. Il est d'autant plus remarquable que le récit, au moment où le conflit, porté à sa plus haute intensité, trouve sa résolution, prenne le parti, étonnamment efficace, de substituer au discours intérieur une vision qui n'appréhende que des formes matérielles, et sans en proposer une interprétation²². Images d'un corps, saisi dans une suite d'attitudes et de gestes. Images d'une trajectoire. Images, aussi, de l'espace où s'inscrivent l'un et l'autre. Nous ne savons pas de quels matériaux est construit l'escalier d'Arras, ni s'il s'orne de tableaux ou de statues. Et peu nous chaut. Le texte, en revanche, nous donne à voir ce qui dans le lieu ne peut être détaché de l'action, le palier où Jean Valjean s'arrête, la rampe à laquelle il s'adosse, le réverbère à la lueur duquel il écrit ; et surtout les marches qu'il descend et remonte : bien plus qu'un décor ou un cadre, le support nécessaire du mouvement par lequel un homme, se réconciliant avec lui-même, trouve sa vérité.

Aucune scène chez Flaubert qui soit comparable à ce que fait lire Hugo (ou Balzac, ou Stendhal). Pas plus dans *L'Education sentimentale* que dans *Madame Bovary*, pour ne rien dire de *Bouvard et Pécuchet*²³, l'escalier n'est porteur d'événements, ou d'avènements. Mais il y a plus troublant encore que cet usage limité, et c'est l'inversion que *Madame Bovary* paraît faire subir à un système de polarités dont on a pu jusqu'ici constater l'universalité. Un premier couple de séquences, très brèves, permettra d'observer cette subversion à l'œuvre. Invitée avec son mari au château de la Vaubyessard, Emma Bovary y découvre enfin, de l'intérieur, la vie aristocratique dont elle rêve depuis son adolescence. Aussi, au moment du bal, a-t-elle hâte de quitter sa chambre : « On entendit une ritournelle de violon et les sons d'un cor. Elle descendit l'escalier, se retenant de

²¹ Ce qui a été fait, surabondamment, durant la célèbre « tempête sous un crâne » qui précède le départ de Jean Valjean pour Arras.

²² Techniquement, la scène est écrite en focalisation externe : un tour comme « il est probable que » suppose un témoin incompetent. Il faut noter que cet emploi d'un point de vue extérieur est loin d'être exceptionnel dans *Les Misérables*.

²³ Il y a bien quelques escaliers dans *Bouvard et Pécuchet*, mais les occurrences, très dispersées, n'apportent guère d'aliment à la réflexion. Une exception, qu'on retrouvera au chap. VI : l'utilisation de l'escalier comme salle d'exposition. Rien à voir, de toute manière, avec les scènes dont on s'occupe ici.

courir ». Quant à Charles, c'est dans une tout autre disposition qu'il remontera à la fin de la nuit, accablé de fatigue et d'ennui : « Charles se traînait à la rampe, les genoux *lui rentraient dans le corps* »²⁴. Tirons la leçon de ces comportements : l'une se précipite vers les salons où se pressent et se brassent les mondains avec l'animation que donne la promesse du bonheur ; l'autre hisse à l'étage sa lassitude, péniblement. Où est le bien unique, irremplaçable, qui aimante le désir ?

Le ton est donné. Dans la suite du récit, Emma ne descendra jamais un escalier que pour aller à la rencontre de ce qui donne sens à sa vie, l'amour. Il vaut de considérer de près la petite scène d'intérieur qui a lieu au moment où Léon Dupuis quitte Yonville :

Quand il fut en haut de l'escalier, il s'arrêta, tant il se sentait hors d'haleine. A son entrée, Mme Bovary se leva vivement.

[...]

[...] il y eut un silence. Ils se regardèrent ; et leurs pensées, con fondues dans la même angoisse, s'étreignaient étroitement, comme deux poitrines palpitantes.

Je voudrais bien embrasser Berthe, dit Léon.

Emma descendit quelques marches et elle appela Félicité.²⁵

Léon montant vers la femme qu'il aime, c'est une image canonique ; mais il ne s'agit que de Léon. Par contre, le seul mouvement représenté d'Emma, qui conduit, par la médiation de l'enfant, à une étreinte rêvée, est de descente ... Tout sera plus évident encore quand l'héroïne aura noué sa liaison avec Rodolphe Boulanger.

Bientôt, pourtant, il lui sembla que l'on marchait sur le trottoir. C'était lui, sans doute ; elle descendit l'escalier, traversa la cour. Il était là, dehors. Elle se jeta dans ses bras.²⁶

En contrepartie de cette attraction par le bas, les ascensions d'Emma sont des dérives sans but et sans attente. Lorsqu'elle tâte d'un retour à la religion, faute de réussir à donner un peu de couleur à son existence, l'incompréhension du curé Bournisien la renvoie décou-

²⁴ Flaubert, *Madame Bovary*, Garnier Flammarion, 1966, respectivement p. 84 et p. 87. Il faut observer, parce que c'est important, que le texte est muet sur la descente de Charles, comme sur la remontée d'Emma.

²⁵ *Ibid.*, p. 151

²⁶ *Ibid.*, p. 221. Encore un détail : Emma a rencontré Rodolphe pour la première fois dans le cabinet de son mari, où, appelée par celui ci, « d'un bond elle descen[d] l'escalier » (*ibid.*, p. 160).

ragée chez elle : « Elle monta les marches de son escalier en se tenant à la rampe, et, quand elle fut dans sa chambre, se laissa tomber dans un fauteuil »²⁷. Sa démarche sera de même nature, dans une tonalité beaucoup plus dramatique, quand elle recevra la lettre de rupture de Rodolphe :

[...] Emma se mit à fuir vers sa chambre, tout épouvantée.

Charles y était, elle l'aperçut ; il lui parla, elle n'entendit rien, et elle continua vivement à monter les marches, haletante, éperdue, ivre, et toujours tenant cette horrible feuille de papier, qui lui claquait dans les doigts comme une plaque de tôle. Au second étage, elle s'arrêta devant la porte du grenier, qui était fermée.²⁸

Là où d'autres vont chercher la lumière, l'héroïne de Flaubert s'enfuit sans savoir où, totalement égarée. Il n'apparaît même pas que l'idée de suicide la guide : la tentation de se jeter par la fenêtre ne lui viendra que plus loin, une fois échouée dans la mansarde. Anonyme, insignifiant, le haut de la maison est ainsi pour elle cette zone indécise de perte que la représentation romanesque situe communément à l'opposé sur l'axe de l'escalier. Il faut s'y résigner : la topographie symbolique de *Madame Bovary* intervertit tous les points cardinaux que nous avons pris l'habitude de reconnaître²⁹.

On s'en accommodera sans trop de peine. D'abord parce que le système du récit, tout inversé qu'il soit, est un système, qui de façon cohérente organise des corrélations et des oppositions significatives. Ensuite parce que, paraissant prendre méthodiquement le contre-pied de la règle, il nous rappelle opportunément que cette règle n'en est pas une. Plus précisément, les repères sur lesquels travaille l'imaginaire spatial, fondés sans aucun doute sur des catégories universelles,

²⁷ *Ibid.*, p. 147.

²⁸ *Ibid.*, pp. 231 2.

²⁹ Il faut noter que l'inversion ne paraît jamais que quand le personnage est dans l'escalier situation bien sûr la plus fréquente. En revanche, la seule réalisation (très atténuée) du topos de la menace (voir chap. II) est à peu près dans la ligne générale. Entendant le pas de Léon sur les marches, Emma, qui est alors dans une phase de vertu, se donne une contenance indifférente pour écarter toute tentation d'abandon (voir *ibid.*, p. 138). Reste le problème posé par Charles. Comment comprendre ce détail de la veillée funèbre d'Emma ? « Une fascination l'attirait. Il remontait continuellement l'escalier » : pour contempler le cadavre (*ibid.*, p. 348). S'agit-il d'une quête (désespérée) ou d'une manière de creuser un peu plus à chaque fois l'abîme où il est plongé ? Ce qu'il a de commun avec sa femme ferait pencher pour la seconde hypothèse.

n'imposent pas des procédures rigides, reproduites avec monotonie de texte en texte, mais balisent un terrain ouvert au jeu de l'invention, parfois productive à proportion des libertés qu'elle prend avec la norme. Plutôt que de s'alarmer d'une déviance qui mettrait à mal la belle ordonnance d'un modèle interprétatif, il convient donc de s'interroger sur ce que les supposées infractions de Flaubert lui apportent. Et si, d'aventure, elles ne s'affichaient que pour pointer un des sens majeurs de ce roman, c'est-à-dire l'inaptitude de l'héroïne à coïncider avec elle-même autrement qu'à travers l'extériorité des modèles qu'elle a assimilés dans sa jeunesse ? Pour autant qu'on admette que le bovarysme est une maladie du désir qui, le dirigeant vers des objets illusoire et le retournant contre lui-même, le fait circuler à contre-courant, on ne s'étonnera plus que permutent dans l'esprit de madame Bovary les lieux de la valeur et de la non-valeur³⁰. Jean Valjean ne lit pas de livres, Emma en a trop lu, et de mauvais. C'en est sans doute assez pour que celle-ci croie se trouver où celui-là se perdrait, et qu'elle se perde où il se trouve.

Initiations

Sous la surface du monde socialisé, il y en a un autre, qu'ignorent la plupart des romans. A ceux-ci suffit le jeu apparemment inépuisable des tensions que crée, entre les terres communes de l'horizontalité et les refuges des hauteurs, le conflit de l'échange et de la valeur. Mais, pour tout un courant de romanciers visionnaires, ce conflit lui-même ne peut se penser et se figurer qu'au prix de l'exploration d'une réalité qui se creuse au dessous du visible. Un certain nombre de fictions, à partir des années 1840, incorporent ainsi à la représentation de la société ce que P. Macherey nomme une « mythologie de l'obscurité et

³⁰ On entendra ici un écho de R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque* (Grasset, 1961). Voudrait on un indice de plus de ce transfert sur l'extérieur de la valeur, qu'on le trouverait dans l'attitude d'Emma au sortir de la chambre de Rouen qui abrite ses amours avec Léon : « Tout à coup elle lui prenait la tête dans les deux mains, le baisait vite au front en s'écriant : « Adieu ! » et s'élançait dans l'escalier » (*Madame Bovary, o.c.*, p. 290). Rien d'une séparation douloureuse ; mais, si on lit bien ce qui précède, le contentement de quelqu'un qui a parfaitement tenu son rôle de « vraie maîtresse » (*ibid.*, p. 289).

de la profondeur »³¹. La descente aux enfers en devient un type de scène aussi nécessaire à la syntagmatique du récit qu'à son discours didactique. Toutes n'ont pas pour autant une égale portée. La description que donne Sue du caveau du «Cœur-Saignant », si elle contient un des plus beaux escaliers des *Mystères de Paris*, ne va pas plus loin que l'évocation hyperbolique des monstruosité souterraines qui échappent au regard de l'observateur inattentif :

[...] la porte s'ouvrit, en grinçant, sur ses gonds rouillés.

Une bouffée de vapeur humide s'échappa de cet antre, obscur comme la nuit.

La lumière, posée à terre, jetait quelques lueurs sur les premières marches de l'escalier de pierre, dont les derniers degrés se perdaient complètement dans les ténèbres.

Un cri, ou plutôt un rugissement sauvage, sortit des profondeurs du caveau.³²

Si le lecteur découvre éventuellement une horreur insoupçonnée dans ce tableau et dans la « scène ténébreuse » à laquelle il introduit³³, le malheureux Maître d'école qui est enfermé dans ce cachot n'y pourrait rien apprendre d'une misère qu'il a toujours connue ; tout au plus, aveuglé par le justicier Rodolphe en châtiment de ses méfaits, a-t-il connu, dans sa « nuit éternelle » le remords et le début d'une régénération morale³⁴.

Pour que le récit d'un passage par l'abîme en révèle plus sur le monde, il est nécessaire qu'il mette en jeu une conscience prête à tirer des ténèbres qu'elle traverse une lumière ; que la transformation subie par l'initié procède de la découverte d'une vérité à laquelle il faut descendre, et avec laquelle il faut remonter parmi les hommes. Le savoir commence aux premières marches qui mènent aux profondeurs,

³¹ Macherey, P., *A quoi pense la littérature ?*, P. U.F., 1990, p. 85. L'ensemble du chap. 5 (« Autour de Victor Hugo : figures de l'homme d'en bas ») est à prendre en considération ici.

³² Sue, *Les Mystères de Paris*, o.c., T. III, p. 220. Il est logique que les lignes citées aient retenu l'attention de P. Macherey, qui les reproduit, o.c., pp. 89 90.

³³ *Les Mystères de Paris*, o.c., T. III, p. 227. Le récit exploite intensivement les res sources de cet escalier ; ses marches, déjà signalées plus haut quand Rodolphe y est précipité, son corps « roulant sur les degrés » jusqu'au souterrain où il va être séquestré (*ibid.*, T. I, p. 119), serviront ici d'observatoire à l'affreux Tortillard, qui y assistera à la lutte du Maître d'école et de la Chouette, et à la mort de celle ci (*ibid.*, TIII, pp. 222 sqq.).

³⁴ *Ibid.*, T. III, p. 225.

il n'est maîtrisé qu'aux dernières qui ramènent à la vie de tous les jours. Avant d'être certitude dans laquelle le moi se reconstitue, il est d'abord l'épouvante dissolvante d'un enfoncement dans l'inconnu, « dans l'ignoré terrible », comme l'écrit Hugo dans *L'Homme qui rit*³⁵.

Terrible, en effet, l'escalier de la geôle de Southwark – le seul important de ce long roman³⁶ –, qu'est obligé d'emprunter Gwynplaine. « L'homme qui rit », le saltimbanque à qui une affreuse chirurgie a donné le masque d'une hilarité pétrifiée, y a été conduit, en silence, par un officier de justice :

[...] il hasarda son regard dans l'ouverture béante devant lui, et ce qu'il aperçut était effroyable.

A ses pieds, une vingtaine de marches, hautes, étroites, frustes, presque à pic, sans rampe à droite ni à gauche, sorte de crête pareille à un pan de mur biseauté en escalier, entraient et s'enfonçaient dans une cave très creuse. Elles allaient jusqu'en bas.³⁷

Au fond de cette cave, une « clarté blafarde », vers laquelle il faut descendre.

Il s'enfonça de marche en marche dans l'escalier. Les degrés avaient un plat bord très mince, et huit ou neuf pouces de haut. Avec cela pas de rampe. On ne pouvait descendre qu'avec précaution. Derrière Gwynplaine descendait, le suivant à la distance de deux degrés, la wapentake, tenant droit l'iron weapon, et derrière le wapentake, descendait, à la même distance, le justicier quorum.

Gwynplaine en descendant ces marches sentait on ne sait quel engloutissement de l'espérance. C'était une sorte de mort pas à pas. Chaque degré franchi éteignait en lui de la lumière. Il arriva, de plus en plus pâissant, au bas de l'escalier.³⁸

Le reste n'appartient plus à la descente mais en découle. Confronté à un misérable soumis à la torture, Gwynplaine est reconnu comme le fils légitime de feu lord Clancharlie et trouve donc, là où il attendait les pires malheurs, une nouvelle et glorieuse condition. Le baladin recueilli enfant par le philosophe Ursus, médecin et bateleur, est pair d'Angleterre. Pourrait-on imaginer transformation plus com-

³⁵ *L'Homme qui rit*, dans *Romans*, Ed. du Seuil, L'Intégrale, T. III, 1963, p. 331.

³⁶ Les seuls autres escaliers dont le texte fasse mention (et très brièvement) sont ceux de Corleone lodge : simples éléments parmi d'autres d'un édifice labyrinthique (*ibid.*, p. 363).

³⁷ *Ibid.*, p. 331.

³⁸ *Ibid.*, p. 333.

plète ? On est bien loin, pourtant, d'une vraie palingénésie. Car être lord et pair, ce n'est pas tant détenir par essence une qualité exceptionnelle que posséder injustement des biens matériels immenses. Ursus le sage le sait bien, qui a minutieusement inventorié, les inscrivant sur les parois de sa cahute roulante, les propriétés qui distinguent du commun un grand seigneur : des propriétés, justement. Le duc, ou le marquis, ou le comte, *est*, grâce ou seigneurie ; il *est* clerc, « même ne sachant pas lire ». Mais, bien davantage, il *a*, châteaux, terres, revenus³⁹. Bref, comme Ursus le dit plus loin, « un lord, c'est celui qui a tout et qui est tout »⁴⁰. A partir de quoi l'angoisse de Gwynplaine, vidée de sa raison d'être originelle, en retrouve une nouvelle. Puisque « c'est de l'enfer des pauvres qu'est fait le paradis des riches »⁴¹, et qu'il connaît désormais, de l'intérieur, l'un et l'autre, sa nouvelle élévation, purement matérielle, se ramène à une descente effrayante dans la compréhension de la misère, qui n'existe que par et pour l'ordre qui lui est superposé.

C'est bien un savoir de l'abîme, et de l'abîme seulement, qu'il acquiert au bas des marches. Et d'ailleurs il ne les remontera pas. Il est important que le récit le fasse s'évanouir au moment où son nouvel état lui est révélé, et ne lui rende sa conscience que dans un palais qui lui sera, le peu de temps qu'il y restera, un lieu d'exil. Ce qu'il a appris, tout comme ce qu'il a acquis, ne lui rend pas le monde plus praticable, mais le lui fait apparaître comme définitivement inacceptable. Le seul parti, ce sera de s'en échapper, de retrouver Ursus, le loup Homo, et l'amour de Dea l'aveugle ; et comme elle meurt, de la rejoindre dans la nuit de la mort. L'escalier de Southwark est sans doute le chemin d'une initiation, mais qu'elle soit interrompue au stade des ténèbres en fait une condamnation à ne plus supporter de vivre dans une société irrémédiablement perverse. Le dernier mot est à Gwynplaine, quelques instants avant qu'il se jette à la mer : « Je sors de l'enfer et je remonte au ciel. »⁴²

Autant les degrés de Southwark, ramassés dans l'espace et dans le temps, concentrant en eux l'horreur de la chute dans le gouffre, se

³⁹ *Ibid.*, p. 194. Les pages qui suivent sont une énumération vertigineuse de richesses immobilières et autres détenues par l'aristocratie

⁴⁰ *Ibid.*, p. 297.

⁴¹ *Ibid.*, p. 300. C'est Gwynplaine qui le constate.

⁴² *Ibid.*, p. 412. Que tout cela se passe autour de 1700 n'empêche pas que, de toute évidence, le roman parle pour le Second Empire.

détachent dans le texte de *L'Homme qui rit*, autant ceux, multiples, du très long ensemble constitué par *Consuelo* et *La Comtesse de Rudolstadt* sont pris dans un foisonnement d'événements et d'émotions. Ils n'en sont pas moins aussi visibles que nécessaires, et la relative discontinuité qui marque leur mise en place n'empêche pas qu'ils forment un système rigoureux. Plus exactement, deux systèmes, construits, en gros, à l'identique, dont le second prolonge et amplifie, à des centaines de pages de distance, les effets produits par le premier. Dans l'un et l'autre, le trajet accompli par l'héroïne la transforme profondément, et représente un moment crucial dans le lent apprentissage qui est son histoire. Autant le dire tout de suite : le double roman de George Sand est sans doute l'œuvre qui représente de la manière la plus élaborée, sinon la plus impressionnante, l'interaction d'un procès initiatique et du lieu où il est conduit.

Un château féodal conçu par une imagination romantique, et surtout s'il est situé dans les Carpathes, est fait autant de souterrains que de murailles et de tours. C'est là que Consuelo, la petite cantatrice vénitienne accueillie par la noble famille de Rudolstadt, accomplit son premier voyage dans l'inconnu, à la recherche du comte Albert, dont la disparition prolongée inquiète son entourage. Son cheminement est long, fait de nombreuses et complexes péripéties, desquelles se dégagent cependant des phases bien repérables. D'abord la descente sous terre, par une étrange citerne dont l'eau parfois se retire, découvrant un escalier « formé de blocs de granit enfoncés ou taillés en spirale dans le roc »⁴³ :

[...] elle se mit à genoux, recommanda son âme à Dieu, fit naïvement un grand signe de croix, comme elle l'avait fait dans la coulisse du théâtre de San Samuel avant de paraître pour la première fois sur scène, puis elle descendit bravement l'escalier tournant et rapide, cherchant à la muraille les points d'appui [...].⁴⁴

Vient ensuite l'entrée dans une galerie qui s'enfonce encore plus bas, et qui, subitement envahie par l'eau, se révèle piège mortel. Mais le voyage de Consuelo n'est pas destiné à la conduire à la mort :

⁴³ Sand, *Consuelo. La Comtesse de Rudolstadt*, Garnier, 1959, T. I, p. 292. L'image que je donne des escaliers souterrains du château des Géants est bien simplifiée par rapport à la profusion du texte ; et il y aurait beaucoup à dire aussi d'autres escaliers, moins exceptionnels, mais qui forment parfois des microsystèmes intéressants.

⁴⁴ *Ibid.*, T. I, p. 305.

A peine avait elle jeté vers le ciel ce cri d'agonie, qu'elle trébuche et se frappe à un obstacle inattendu. O surprise ! ô bonté divine ! c'est un escalier étroit et raide, qui monte à l'une des parois du souterrain, et qu'elle gravit avec les ailes de la peur et de l'espérance.⁴⁵

La remontée est ainsi amorcée, qui, non sans incidents, va, par des chemins de plus en plus amènes, la mener à la grotte secrète où Albert s'est réfugié : lieu de paix, d'étude, de musique, où le comte vient se retirer quand il est trop écœuré d'« un monde de mensonge et d'iniquité⁴⁶. Reste, après un long entretien, à retrouver la surface du sol, en repassant par la citerne :

Albert, portant Consuelo d'un bras et se cramponnant de l'autre à la chaîne, remonta cette spirale au fond de laquelle l'eau s'agitait déjà pour remonter aussi.⁴⁷

Que retenir de ces pages ? En premier lieu, qu'elles subordonnent au passage par des escaliers amplement textualisés le parcours « à travers l'eau et les abîmes »⁴⁸ de Consuelo. Ensuite, que ce parcours a tous les caractères d'une initiation, et si bouleversante qu'elle déterminera chez la jeune fille un profond ébranlement nerveux. C'est qu'elle a découvert, non seulement un homme que sa bizarrerie lui avait fait méconnaître, mais aussi, à travers lui, une vision du monde imprégnée de la tradition taborite d'égalité évangélique. Tout son avenir en sera orienté, à la fois par l'amour qui, lentement, va prendre possession d'elle, et par une compréhension nouvelle de la société, à laquelle se rallie spontanément sa nature généreuse. Ce n'est qu'une première étape, une révélation imparfaite ; le chemin qui reste à faire est long, et paraît même devoir s'interrompre : Albert, qu'elle finit par épouser, après bien des tribulations, meurt sitôt la cérémonie terminée, et Consuelo, vaillamment, renoue avec les hasards de sa vie d'artiste. Mais le propos de George Sand impose au récit de faire répondre à la première épreuve une seconde, qui sanctionnera l'aboutissement du progrès, et préparera la fin du roman.

C'est plus qu'une reduplication. Au château des Invisibles, où l'a conduite un mystérieux personnage pour qui elle ressent une attirance

⁴⁵ *Ibid.*, T. I, p. 307.

⁴⁶ *Ibid.*, T. I, p. 335. Encore une fois, je schématise considérablement, en passant sur des incidents intermédiaires.

⁴⁷ *Ibid.*, T. I, p. 347.

⁴⁸ *Ibid.*, T. I, p. 344.

inexplicable, Consuelo est recueillie par un groupe organisé, qui exige de ceux qu'il s'agresse une adhésion entière aux principes de justice, de liberté, de fraternité qu'il veut répandre. De là la nécessité d'une initiation réglée, manifestement inspirée des rites maçonniques, qui, à nouveau, prendra la forme d'une traversée de l'abîme. Voici donc l'héroïne invitée à s'aventurer dans une descente explicitement désignée comme la suite de la première :

« Celle qui est descendue seule dans la citerne des pleurs, à Riesenburg, celle qui a bravé tant de périls pour trouver la grotte cachée de Schreckenstein, saura facilement traverser les entrailles de notre pyramide. »⁴⁹

Une échelle, puis un « escalier étroit et rapide »⁵⁰ la mènent de cave en cave, de cellule en ossuaire, à la conscience de la masse de souffrance infligée de tout temps aux hommes par le despotisme et l'intolérance. Mourir pour renaître. Evanouie, Consuelo reprend connaissance sur « les degrés de marbre blanc d'un élégant péristyle corinthien » où l'inconnu l'attend :

[...] pour monter les degrés, elle se laissa presque porter par lui, sans que l'étreinte de ses bras, qui l'avait tant émue, sans que le voisinage de ce cœur qui avait embrasé le sien, vissent la distraire un instant de sa méditation intérieure.⁵¹

Et tout s'ordonne dans une lumière que plus rien ne pourra obscurcir : Albert lui est rendu (l'inconnu, c'est lui)⁵², l'amour existe ; et le monde a un sens et un avenir auquel on peut travailler, même s'il est encore bien loin de sa réalisation. Contrairement à Gwynplaine, banni de la terre, Consuelo aura droit au bonheur, malgré les nouvelles errances qui l'attendent, parce qu'elle a appris l'espoir. Mais ce savoir supérieur, qui lui accorde le droit au possible, il aura fallu qu'elle le conquière durement, marche après marche.

⁴⁹ *Ibid.*, T. III, p. 459.

⁵⁰ *Ibid.*, T. III, p. 463.

⁵¹ *Ibid.*, T. III, p. 469 et p. 473.

⁵² Sa mort au château des Géants n'était qu'une catalepsie, découverte après le départ de Consuelo... La densité en événements d'un roman où Sand ne se refuse aucun des plaisirs de la conteuse ne facilite pas la tâche du commentateur. De Sand, toujours, on s'étonnera peut être de ne pas trouver ici la vision de l'escalier aux « milliers de degrés de fer rouge » de *Spiridion* (Bruxelles, Meline, Cons et Compagnie, 1839, p. 204). C'est qu'il s'agit d'un songe, dont le parti pris que j'ai adopté ne me permet pas de tenir compte.

D'un château l'autre ... Il y a plus d'un trait commun au château des Géants et au burg qui donne son titre au *Château des Carpathes*. Outre que les deux édifices sont apparentés par la proximité géographique – et il y aurait à dire là-dessus –, leur sous-sol, chez Verne comme chez Sand, est le lieu de passage obligé d'une quête vitale. Mais les ressemblances s'arrêtent là. Si le château du plateau d'Orgall, ruiné et depuis longtemps inhabité, éveille d'entrée une activité herméneutique, ce n'est d'abord que par l'énigme qu'il pose à des villageois superstitieux inquiets des signes de vie qu'ils y ont repérés. Il faut attendre l'arrivée de Franz de Télék pour que le corps construit du château devienne, dans ses constituants et notamment dans ses escaliers, un lieu où chercher du sens. Inconsolable de la mort de la cantatrice Stilla, sa fiancée, le jeune comte a cru la voir, de loin, sur le terre-plein du bastion. L'expédition qu'il entreprend aussitôt à la recherche de la disparue, symptomatiquement, ne lui paraît le conduire quelque part qu'à partir du moment où, après avoir longtemps erré dans les entrailles du château sans réussir « ni à monter ni à descendre », il trouve enfin la voie d'un changement de niveau.

Il devait être près de neuf heures, lorsque Franz, en projetant son pied gauche, ne rencontra plus le sol.

Il se baissa, et sa main sentit une marche en contrebas, puis une seconde.

Il y avait là un escalier.

Cet escalier s'enfonçait dans les fondations du château, et peut être n'avait-il pas d'issue ?

Franz n'hésita pas à le prendre, et il en compta les marches, dont le développement suivait une direction oblique par rapport au couloir.

Soixante dix sept marches furent ainsi descendues pour atteindre un second boyau horizontal, qui se perdait en de multiples et sombres détours.⁵³

Cette première phase de l'itinéraire en rappelle d'autres, tout comme ce qui la suit : enfermé dans une crypte où il est parvenu, Franz de Télék est drogué et perd connaissance. Quand il retrouve ses esprits, c'est pour s'évader et reprendre son chemin, vers le haut cette fois :

⁵³ Verne, *Le Château des Carpathes*, Livre de Poche, 1966, respectivement p. 193 et pp. 194-5. L. Rasson, dans *Châteaux de l'écriture* (Presses universitaires de Vincennes, 1993), analyse bien le « pouvoir mystificateur » de cet édifice (p. 87).

Dès qu'il eut fait quelques pas, il heurta une marche. Ainsi qu'il l'avait pensé, là commençait un escalier, dont il compta les degrés en montant [...].⁵⁴

Interrompue un temps, l'ascension se poursuit :

Cinq cents pas plus loin, il arriva au seuil d'un escalier qui se déroulait dans l'épaisseur du mur.

[...]

[...] Il ne se composait que d'une suite d'échelons circulaires, disposés comme les filets d'une vis à l'intérieur d'une cage étroite et obscure.

Franz monta sans bruit, écoutant, mais n'entendant rien ,et, au bout d'une vingtaine de marches, il s'arrêta sur un palier.⁵⁵

Donnant sur ce palier, une salle. Et dans cette salle, sur une scène, la Stilla, chantant, comme au théâtre de San-Carlo, cinq ans plus tôt. La Stilla retrouvée, par delà la mort ?

Il n'en est rien, évidemment. Le miracle n'est qu'une merveille technologique, une image sonorisée au moyen de laquelle le baron de Gortz, admirateur passionné de la cantatrice et autrefois rival du comte, prolonge indéfiniment un fantasme de possession. Mais Télék n'aura même pas le temps de le comprendre. Les événements qui se précipitent, la lutte au cours de laquelle l'appareil de projection est brisé, la fuite de Gortz, l'explosion du château, le font sombrer dans une inconscience dont il se réveillera fou. Ainsi, l'aboutissement de la quête signifie simultanément la dégradation du sujet et la destruction de l'objet : inversion totale du sens de la thématique initiatique. Mais pouvait-il en être autrement ? Dès l'origine, la démarche est dénaturée, c'est un simulacre – les morts ne reviennent pas dans l'univers vernien – que vise le désir d'un être lui-même en porte-à-faux dans le monde. Franz de Télék, dernier rejeton d'une antique famille, est né prisonnier d'un passé incapable d'engendrer un avenir, et même son amour pour la Stilla n'a jamais été que le rêve d'une solitude démultipliée. Quelle vérité aurait-il été à même de conquérir ? Aussi bien ne s'agit-il pas de conquête de vérité dans cette histoire où le pessimisme du dernier Verne (le roman date de 1892) réactive dans une sorte de dérision la figure des escaliers souterrains pour les utiliser, dépouillés de leurs pouvoirs d'angoisse et de libération, à la révélation – ruineuse – d'une invention ingénieuse. Peut-être, après tout, la représentation de l'envers du monde n'a-t-elle plus d'autre emploi que d'éclairer l'envers du

⁵⁴ *Le Château des Carpathes, o.c.*, p. 207.

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 223 4.

savoir scientifique.

Verne n'en était pas là une trentaine d'années plus tôt. L'extraordinaire machine à rêver qu'est *Voyage au centre de la Terre*, sans se conformer à tous les canons du modèle romantique (qu'il n'a d'ailleurs aucune raison de respecter) en conserve au moins la charge de terreur qui marque l'enfoncement dans l'inconnu – à cette réserve près que cet enfoncement devient ici une ascension. Pour concevoir ce paradoxe, il faut se souvenir que l'idéologie du romancier fait du voyage de découverte une entreprise pour ainsi dire involutive, où le projet de maîtriser l'inconnu se ramène à accomplir « les promesses qui sont inscrites à l'intérieur des choses »⁵⁶. L'expédition au centre de la terre dans laquelle Lidenbrock entraîne son neveu Axel, en même temps qu'elle est descente physique, est remontée au passé, et doublement : à l'exploration antérieure de l'alchimiste Arne Saknussemm et aux origines toujours présentes de la vie. L'inversion du temps entraînant, dans cette aventure souterraine, une inversion semblable dans l'imaginaire spatial, il est naturel que le savant, pour préparer le néophyte à ce qui l'attend, lui fasse escalader un clocher de Copenhague.

[...] voici pourquoi [...] [le clocher] avait attiré l'attention du professeur : à partir de la plate forme, un escalier extérieur circulait autour de sa flèche, et ses spirales se déroulaient en plein ciel.

[...]

Tant que nous fûmes emprisonnés dans la vis intérieure, tout alla bien; mais après cent cinquante marches l'air vint me frapper au visage, nous étions parvenus à la plate forme du clocher. Là commençait l'escalier aérien, gardé par une frêle rampe, et dont les marches, de plus en plus étroites, semblaient monter vers l'infini.

« Je ne pourrai jamais ! m'écriai je.

Serais tu poltron, par hasard ? Monte ! » répondit impitoyablement le professeur.

Force fut de le suivre en me cramponnant. Le grand air m'étourdissait ; je sentais le clocher osciller sous les rafales ; mes jambes se dérobaient ; je grimpai bientôt sur les genoux, puis sur le ventre ; je fermai les yeux ; j'éprouvais le mal de l'espace.

Enfin, mon oncle me tirant par le collet, j'arrivai près de la boule.

« Regarde, me dit il, et regarde bien ! il faut prendre *des leçons d'abîme* ! »⁵⁷

⁵⁶ Butor, M., « Le point suprême et l'âge d'or à travers quelques œuvres de Jules Verne », dans *Répertoire I*, Ed. de Minuit, 1960, p. 133. Voir aussi Macherey, P., *Pour une théorie de la production littéraire*, Maspero, 1966, pp. 183 sqq.

⁵⁷ Verne, *Voyage au centre de la Terre*, Livre de Poche, 1966, pp. 70 72.

Impossible de tirer un meilleur parti des particularités – bien réelles – de la Vor-Frelsers-Kirk. Le retournement de la configuration architecturale soutient en effet le retournement du sens du mouvement. La vrille normalement enfermée dans la pierre, de s’invaginer, s’ouvre sur l’horreur de l’*abîme* dans lequel il faut s’aventurer. Si nous suivons la logique du texte, nous devons sans aucun doute lire ici le premier moment d’une initiation, semblable à toutes les descentes représentées par les récits nourris d’une mythologie des profondeurs. Seulement, cette initiation tourne court, dès lors qu’elle ne vise pas à faire parler l’inconnu, mais à l’apprivoiser. Toute la pédagogie de Lidenbrock tend à ce que son neveu fasse du gouffre son élément naturel, sans que le procès ait à se poursuivre au delà de ce stade. Rien ne sera donc dit du retour d’Axel au sol, qui, symétrique de son ascension, aurait mené son paradoxal parcours à son terme. Désormais de plain-pied avec l’étrangeté, le jeune homme ne s’étonnera plus, quand il pénétrera effectivement au sein de la terre, des « véritable[s] escalier[s] », des « vis tournante[s] »⁵⁸ qu’il lui faudra descendre. Il y a peut-être de l’humain au plus profond du voyage, sous la forme d’une créature très archaïque que la dynamique régressive de l’exploration fait apercevoir⁵⁹ ; mais la connaissance qu’apporte sa vision est sans rapport avec le savoir de « l’homme d’en bas »⁶⁰ sur lequel Hugo ou Sand fondaient le savoir vrai du monde visible.

Assomptions

L’initié revient toujours d’un ailleurs – de ténèbres inhabitables dont la traversée, d’une manière ou d’une autre, lui a été prescrite, ou imposée. Mais toute métamorphose éthique ou cognitive ne se figure pas comme un voyage. Les plus radicales sont peut-être celles qui se

⁵⁸ *Ibid.*, respectivement p. 197 et p. 198 ; on relève d’autres occurrences semblables : voir p. 146, p. 156, p. 161. Ces formes familières entrent bien sûr dans une stratégie de naturalisation rassurante des paysages souterrains. Cf. mon article, « Voyages extraordinaires et terminologie commune. Du « pittoresque » dans le *Voyage au centre de la Terre* », *Revue de l’Université de Bruxelles*, 1979, n° 3 4, pp. 342 356.

⁵⁹ C’est le géant qui garde un troupeau de mastodontes (*Voyage au centre de la Terre*, *o.c.*, p. 320). Mais est ce un humain ? La question ne recevra jamais de réponse.

⁶⁰ Voir Macherey, P., *A quoi pense la littérature ?*, *o.c.*, notamment p. 91. La décou verte de cet « homme d’en bas » implique, je le répète, une remontée au niveau de la société. Pas de remontée des explorateurs chez Verne : leur voyage est interrompu par une éruption volcanique qui les renvoie brutalement à la surface du sol.

représentent comme un départ sans retour, le renoncement intérieur à une socialité dont les lois et les pratiques s'affichent au grand jour, au profit d'un ralliement à des valeurs qui n'engagent que le moi, dans sa solitude et sa liberté. Rupture, élection, conversion : il s'agit bien de prendre de la distance, et de la hauteur. Dans la lettre de la fiction, cet arrachement prend parfois la forme de pas gravissant un escalier. De degré en degré, le corps qui s'éloigne du sol emporte avec lui une conscience qui se débarrasse de ses adhérences mondaines. Le salut, ou tout équivalent laïque qu'on lui imaginera, n'est pas nécessairement au bout de ces élévations, dont certaines obéissent à des motivations ambiguës, mais toutes sont au moins le signe, sinon l'opérateur, d'un bouleversement total du rapport à l'existence. Il suffit pour le comprendre de considérer ce qui arrive à Jacques Collin, alias Vautrin, alias Carlos Herrera. Pour avoir perdu son « âme visible » en la personne de Lucien de Rubempré, le forçat se détermine à une « dernière incarnation »⁶¹ qui, loin de se réduire à une identité fictive de plus, le fait passer de la criminalité au soutien de l'ordre établi ; et quoique ce qu'il entre de sentiments sombres dans sa décision empêche qu'on y reconnaisse un retournement moral absolu, le chemin qu'il emprunte est bien une voie montante.

Un changement total de vie est une crise si violente que, malgré sa décision, Jacques Collin gravissait lentement les marches de l'escalier qui, de la rue de la Barillerie, mène à la galerie Marchande où se trouve [...] la sombre entrée du Parquet.⁶²

Pour une âme moins trouble, un moment semblable sera pure conversion. Ainsi en va-t-il, dans *Ursule Mirouët*, du docteur Minoret, dont les belles qualités humaines s'accompagnent d'une incrédulité tenace, jusqu'au jour où la foi s'impose à lui. Comme la métamorphose est de taille, il faudra une sorte de répétition avant d'y arriver : c'est la rencontre par le vieux médecin agnostique d'un confrère convaincu de la puissance du magnétisme qui en sera l'occasion.

⁶¹ Balzac, *Splendeurs et misères des courtisanes*, o.c., T. VI. Pour « l'âme visible », voir p. 813. Quant à la « dernière incarnation », on sait qu'elle donne son titre à la quatrième et dernière partie du roman.

⁶² *Ibid.*, p. 913. Tout au long de cette partie du roman, Jacques Collin passe par une série d'émotions violentes. Mais ce n'est que dans les lignes citées, et c'est important, qu'il est question d'une *crise*.

Le mesmérien entraîna l'incrédule dans un escalier assez obscur, et le lui fit monter avec précaution jusqu'au quatrième étage.

[...]

[...] Bouvard subissait [...], en montant l'escalier, les plaisanteries de son vieil antagoniste avec une joie malicieuse. Il ne lui répondit que par des : « Tu vas voir ! tu vas voir ! » et par ces petits hochements de tête que se permettent les gens sûrs de leur fait.⁶³

Comme on l'aura remarqué, seule la montée de Bouvard est signifiée, Minoret, cuirassé de son scepticisme, n'étant pas encore prêt à accueillir la révélation vers laquelle on l'entraîne. Mais l'ascension qu'il subit n'est pas perdue, puisqu'elle le conduit à entendre une somnambule magnétisée par un swedenborgien lui rapporter en détail ce que fait et pense au même instant sa nièce Ursule dans leur maison de Nemours⁶⁴ ; et à en être assez ébranlé pour courir vérifier au plus tôt la justesse de cette relation. A Nemours, l'interrogatoire d'Ursule corrobore point par point tout ce que Minoret a entendu : il ne lui reste plus qu'à abdiquer devant la puissance jusqu'alors niée.

Il lui donna le bras et monta l'escalier.

« Vos jambes tremblent, mon bon ami, dit elle.

Oui, je suis comme foudroyé.

Croiriez vous donc enfin en Dieu ? », s'écria t elle avec une joie naïve en laissant voir des larmes dans ses yeux.⁶⁵

Le chemin de Damas est en Gâtinais. Et c'est un escalier.

Au moment où Fabrice Del Dongo est incarcéré à la citadelle de Parme, le bruit court dans la ville qu'il a été « descendu dans un cachot à vingt pieds sous terre »⁶⁶. La fausse rumeur en dit sans doute long sur les appréhensions qu'éveille le sort du héros, mais il nous importe surtout que, par antithèse, elle éclaire encore mieux (autant que ce soit possible) ce qui réellement se passe : une ascension libératrice qui est l'événement le plus important du récit. Il l'est même au point que Stendhal, moyennant de nombreuses relations parallèles, réussit à

⁶³ Balzac, *Ursule Mirouët*, dans *La Comédie humaine*, Pléiade, T. III, 1976, pp. 826-7.

⁶⁴ Le plus beau est que la voyante commence par évoquer un petit escalier qui de la rivière conduit à la bibliothèque : à savoir à l'endroit où un vol déclenchera la captation d'héritage qui fait la trame principale du récit (*ibid.*, p. 829).

⁶⁵ *Ibid.*, p. 836. Comme il se doit, aucune mention de l'escalier ne marque la descente qui suit cette montée.

⁶⁶ Stendhal, *La Chartreuse de Parme, o.c.*, T. II, p. 278.

étaler sur quatre chapitres la montée des trois cent quatre-vingts marches (ou des trois cent soixante, ou des trois cent quatre-vingt-dix, on ne sait trop, et ce flottement est révélateur) qui mènent Fabrice à sa cellule⁶⁷. Littéralement, il n'en finit pas de les escalader.

Pendant ce temps, Fabrice montait les trois cent quatre-vingts marches qui conduisaient à la tour Farnèse, nouvelle prison bâtie sur la plate-forme de la grosse tour, à une élévation prodigieuse. Il ne songea pas une seule fois, distinctement du moins, au grand changement qui venait de s'opérer dans son sort. [...]

Fabrice oubliait complètement d'être malheureux.⁶⁸

En montant les trois cent quatre-vingt-dix marches de sa prison à la tour Farnèse, sous les yeux du gouverneur, Fabrice, qui avait tant redouté ce moment, trouva qu'il n'avait pas le temps de songer au malheur.⁶⁹

Ce n'est pas terminé. Sur la plate-forme de la grosse tour, une autre tour, et encore des marches, qui prolongent une expérience à nulle autre pareille, sans en altérer la qualité. Simplement, à l'égal de celui qui le gravit, l'escalier se fait plus aérien.

Elle [cette pièce] est occupée par le corps de garde, et, du centre, l'escalier s'élève en tournant autour d'une des colonnes : c'est un petit escalier en fer, fort léger, large de deux pieds à peine et construit en filigrane. Par cet escalier tremblant sous le poids des geôliers qui l'escortaient, Fabrice arriva à de vastes pièces de plus de vingt pieds de haut, formant un magnifique premier étage.[...]

Un escalier en fer et en filigrane fort léger, également disposé autour d'une colonne, donne accès au second étage de cette prison [...].⁷⁰

Le sommet est proche. Le bonheur est là.

Une si extraordinairement longue ascension ne se justifie, comme dépense discursive, que par l'extraordinaire de ce qu'elle accorde. Sans revenir sur ce qu'aucun lecteur de *La Chartreuse de Parme* n'ignore, il convient d'insister sur le fait que cette âme nouvelle qui habitera Fabrice dans sa prison, il commence à se la donner lui-même

⁶⁷ La montée commence au chap. 15 (IIe partie) et s'achève au chap. 18. Quant aux variations dans le nombre de marches, elles apparaissent, outre dans les citations qui suivent, p. 280 (360 et 390). On apprend même, p. 327, que l'escalier de la forteresse est dit « des trois cents marches ».

⁶⁸ *Ibid.*, p. 271.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 280.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 309.

au premier pas qui le détache du monde. Dès le premier degré, il entre dans un oubli heureux des agitations de l'humanité commune, pour ne plus prêter attention qu'à ce qui va le faire être sur un mode irremplaçable, inéchangeable, que seuls peuvent connaître et partager de rares élus. Comme si, d'avance, il savait qu'il n'aura plus affaire là-haut qu'au sublime : l'admirable vue, le silence, le chant des oiseaux, l'amour de Clélia. On comprend dès lors que, indépendamment de toute considération de vraisemblance ou de suspens narratif, la cohérence profonde du roman interdit à Stendhal de faire sortir son héros de la prison, neuf mois plus tard, par le chemin qui l'y avait fait entrer. Les cordes introduites en secret par Clélia, la descente dans le brouillard le long des murailles, c'est du plaisir romanesque, sans compter les bénéfices symboliques attachés à ces détails de l'évasion. Mais cette fuite par l'extérieur de la tour oblige aussi à se convaincre que la montée qui y a conduit est un parcours qu'on ne peut refaire en sens inverse, une véritable assumption. Il y a des escaliers qu'on ne redescend jamais⁷¹.

Au risque de heurter les âmes tendres, je ne résiste pas à la tentation d'évoquer ici une autre ascension. Elle nous transporte loin de l'Italie rêvée, dans le Paris du Second Empire, et dans l'enceinte prosaïque d'un grand magasin.

[...] il [Octave Mouret] se précipita, car il avait entendu au loin un sourd murmure, peu à peu grossi.

C'était l'approche lente de L'homme, chargé de la recette. Ce jour là, elle pesait si lourd, il y avait tellement du cuivre et de l'argent, dans le numéraire encaissé, qu'il s'était fait accompagner par deux garçons. [...] Et, lentement, suant et soufflant, il venait du fond des magasins, à travers l'émotion grandissante des vendeurs. [...] il avait dû monter un escalier, s'engager sur un pont volant, monter encore, tourner dans les charpentes, où les regards du blanc, de la bonneterie, de la mercerie, le suivaient, bayant d'extase devant cette fortune voyageant en l'air. [...] De proche en proche, le brouhaha s'élevait, devenait une clameur de peuple saluant le veau d'or.⁷²

⁷¹ Par acquit de conscience, je signale que Fabrice, après une deuxième incarcération à la tour Farnèse, la quittera par la porte. Mais dans une confusion d'allées et venues, et sans textualisation de l'escalier au moment de la sortie.

Une fois de plus, la mise en évidence d'une scène exceptionnelle m'a amené à passer sous silence un certain nombre d'occurrences dignes d'un meilleur sort. Par exemple, tout ce qui concerne les mouvements de Clélia obéit, sur un mode plus discret, aux mêmes principes que ceux qui s'appliquent à Fabrice.

⁷² Zola, *Au bonheur des dames*, *o.c.*, T. III, pp. 799-800.

Pourquoi ce rapprochement scandaleux ? Il n'a comme légitimation, à côté de la linéarité et de la lenteur solennelle commune aux deux mouvements, que la sorte d'allègement qui se marque dans leur dernière partie ; chez Zola comme chez Stendhal, le sujet qui s'élève paraît s'affranchir de la pesanteur, acquérir quelque chose d'aérien (« cette fortune voyageant en l'air »), qu'indexe la légèreté des supports matériels du déplacement, de pierre devenus fer⁷³. Bref, ici et là, une montée aux cieux. A partir de quoi on pourra mieux sonder l'abîme qui sépare les deux cérémonies. L'une secrète, protégée par une clôture, concentrée dans la solitude d'une conscience tout absorbée par ce qui s'éveille en elle ; l'autre publique, exhibée par un dispositif architectural qui l'offre à tous les regards, et où l'événement n'est pas le fait d'une transformation intérieure de l'être, mais de la fascination d'une foule par l'objet sourd, muet et aveugle qu'est l'avoir. Chaque imaginaire se donne les ascensions qu'il peut, ou, plus justement, que lui permettent les thèmes dont il s'empare. En construisant *Au bonheur des dames* sur le conflit entre l'archaïsme et la modernité économiques, Zola devait donner au triomphe de la seconde la figuration qui lui convenait, c'est-à-dire l'apothéose, dans le temple transparent de la marchandise, du capital montant à l'empyrée.

La scène pourrait d'ailleurs tromper, si on voyait en elle la représentation d'un aboutissement. Car la fortune si imposante qui s'élève aux yeux de ses serviteurs n'est telle que de se soumettre à une circulation incessante, qui l'obligera à redescendre sitôt arrivée au lieu de son repos. Le grand magasin est une machine à plus-value qui tire son énergie des flux – argent, marchandise, pulsions – qu'elle branche les uns sur les autres⁷⁴. Et dans cette machine, les escaliers, construits pour être vus et pour laisser voir, ont une fonction capitale, qui est non seulement d'assurer le mouvement, mais aussi de lui donner l'apparence d'évidence nécessaire au système de l'échange. De là, l'insistance des descriptions que donne Zola de cette « architecture légère » que permet l'emploi du métal, des « escaliers de fer, à double révolution, développ[ant] des courbes hardies, multipli[ant] les pa-

⁷³ Cette caractéristique, bien apparente dans les lignes citées de Stendhal, ne l'est pas dans le passage de Zola. Mais (on va le voir) le texte insiste beaucoup sur le matériau mis en œuvre dans le grand magasin.

⁷⁴ Voir Serres, M., *Feux et signaux de brume*. Zola, Grasset, 1975.

liers », où se déplace « tout un peuple en l'air »⁷⁵ : à la seule fin, bien sûr, d'alimenter un moteur qui s'arrêterait si ce courant se tarissait.

Dans les découpures des charpentes de fer, le long des escaliers, sur les ponts volants, c'était [...] une ascension sans fin de petites figures, comme égarées au milieu de pics neigeux.⁷⁶

Comme le libidinal s'en mêle, le tableau peut singer l'assomption. Mais ces petites figures égarées – et inconscientes – sont anonymes, interchangeables, constamment remplacées par d'autres ; et la montée sans fin de ces corpuscules n'est qu'une phase d'un cycle toujours recommencé, qui les fera repasser là où ils passent.

Que sont devenus les escaliers de la solitude et du secret ? Dans l'image qu'il donne d'une ville bouleversée par la modernisation, le roman ne leur accorde que le statut de vestiges dégradés, d'espaces en sursis dont la désolation se projette sur ceux qui les traversent. Plus de solitude, d'ailleurs, et plus de secret. Ceux qui gravissent les marches semblent emporter avec eux la pesanteur du monde dont ils s'écartent, et monter passivement, sans attente. Comme Denise Baudu, suivant le vieux Bourras qui la conduit à son sordide logement :

Il buta contre une marche, il monta, en multipliant les avertissements. Attention ! la rampe était contre la muraille, il y avait un trou au tournant, parfois les locataires laissaient leurs boîtes à ordures. Denise, dans une obscurité complète, ne distinguait rien, sentait seulement la fraîcheur des vieux plâtres mouillés.⁷⁷

Il n'y a plus de refuges du moment où la loi du capital ne laisse plus le choix qu'entre ralliement et élimination. Chez Stendhal, l'escalier de l'ascension avait été l'instrument d'une promesse et même d'une certitude. Dans *Au bonheur des dames*, il ne sert plus qu'à rappeler les illusions perdues – à moins que, dans sa version moderne, devenu vecteur d'un désir canalisé, il ne se déguise en chemin qui conduit aux astres. Autres temps, autres lumières.

⁷⁵ *Au bonheur des dames*, o.c., T. III, voir respectivement p. 626 et p. 627. Ce ne sont que des exemples parmi d'autres.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 770.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 563.

Chapitre sixième

Esquisse d'un système

Un lieu véritablement commun

A considérer rétrospectivement les plus élaborées des scènes d'escalier, on ne peut se défendre de l'impression d'une visite au Panthéon des romanciers. Les images les plus fortes, les effets de sens les plus complexes et les plus denses, c'est dans les textes de Balzac, de Stendhal, de Sand, de Hugo, de Barbey d'Aurevilly, de Zola qu'on les trouve, sans compter d'autres écrivains dûment homologués, comme Vigny, les Goncourt, Maupassant, Huysmans ou Verne. En définitive, il n'y a que Flaubert qui, sans manquer tout à fait à l'appel, n'occupe qu'une place discrète dans ce rassemblement de noms illustres. Ce constat impose deux observations. D'une part, les auteurs ainsi portés à l'avant-plan ne l'ont pas été en vertu de parti pris inspirés par la tradition, mais par le jeu d'une décantation naturelle ; l'ampleur des commentaires que leurs pages ont déterminés n'est due qu'à ce qu'elles ont par elles-mêmes d'exceptionnel. D'autre part, la hiérarchie de fait qui se dégage de mon propos ne me paraît pas concorder par hasard avec celle qui, fondée sur des critères infiniment plus nombreux et plus divers, recueille une sorte de consensus de la critique. On ne voit pas, il est vrai, pour quelle raison la productivité de l'imaginaire s'investirait moins efficacement dans les topoï générés par l'espace de l'escalier que dans d'autres. Il en va de l'usage des significations potentielles de ce lieu particulier comme de n'importe quelle configuration thématique plus ou moins universelle : occasion pour les uns de reproduire, pour les autres d'inventer.

Pour autant, l'intérêt que présentent les œuvres réputées mineures est loin d'être négligeable. Elles aident en effet à concevoir à quel point l'opérativité spécifique de l'escalier est exploitable par tout producteur de fiction, fût-ce avec des moyens et des résultats très inégaux. Il faudrait même aller un peu plus loin : dans un certain

nombre de textes voués à la seule distraction du lecteur, la présence d'un escalier apparaît comme le signal et le moyen de l'émergence, parfois bien discrète, d'un enjeu à la fois éthique et cognitif jusque là absent. On en trouverait une manifestation minimale dans *Le Violon de faïence* de Champfleury. C'est la simple histoire de deux amis collectionneurs, dont l'un, qui ne l'est que de fraîche date, désire cacher sa nouvelle passion à celui qu'il tient désormais pour son rival : ce qui le contraint, quand il le reçoit à loger, à déménager nuitamment ses trésors trop visibles. Et voici surgir, inscrit dans l'espace, un conflit moral : « Dalègre, la conscience aux abois, craignait que la Providence ne la châtiât en le faisant rouler du haut de l'escalier avec les grands plats [...] »¹. L'exemple du récit de Champfleury est certes trop ténu pour fonder à lui seul une conviction ; mais justement, il n'est pas isolé, et on pourrait lui en adjoindre bien d'autres, tirés d'œuvres au statut plus modeste encore, comme celle de Paul de Kock. Où trouver un peu de sérieux dans le roman bon enfant qu'est *La Pucelle de Belleville* ? Sans doute vers la fin du récit, au moment où la jeune Virginie Troupeau prend la résolution courageuse de rendre son amoureux Auguste à son amie Adrienne à qui elle l'a volé ; c'est-à-dire le jour où cette vierge folle se découvre une conscience et apprend à souffrir. Faut-il dire que cette mutation s'opère à la faveur d'une série de parcours bien précisément localisés ? « Tout en haut de l'escalier » de sa maison de couture, Virginie tombe inopinément sur Adrienne, et sur l'enfant qui lui reste de ses amours trompées ; ce qu'elle apprend de son malheur la fait se précipiter chez Auguste, où elle « s'élançe vers l'escalier, monte rapidement » – pour rompre ses fiançailles et reconstituer le couple qu'elle avait brisé. Ce n'est pas du Hugo ou du Stendhal, mais les chemins de la valeur ne sont pas différemment orientés².

Les modalités de mobilisation de l'escalier ne sont d'ailleurs pas plus uniformes dans les œuvres généralement destinées à une lecture de divertissement que dans des textes tenus pour plus exigeants. A preuve, le cas du *Vicomte de Bragelonne*, où une approche statistique

¹ Champfleury, *Le Violon de faïence. Les Enfants du professeur Turck. La Sonnette de M. Berloquin*, Genève, Droz, (T. L.F.), 1985, p. 84.

² Kock, P. de, *La Pucelle de Belleville*, Librairie M. P. Trémois, 1927, respectivement p. 364 et p. 369. Si l'on veut raffiner, on notera entre les deux ascensions un escalier descendu (p. 368), qui ramène Virginie au monde : celui où se prépare son mariage, et avec lequel il va falloir rompre, en remontant chez la fiancée. Tout compte fait, ces pages sont moins simplistes qu'elles n'en ont l'air.

tout à fait rudimentaire permet de repérer un certain nombre de traits originaux. D'abord, à l'échelle de l'ensemble du roman, une quantité réduite de mentions, qui étonnera peut-être dans une fiction d'où capes et épées ne sont pas absentes. Mais justement : les mousquetaires ont bien vieilli, et les temps ont bien changé ; le règne de Louis XIV commence, et tout se passe comme si le soleil emblématique du nouveau monarque dissipait l'ombre des lieux clos. Surtout, alors que la fréquence des occurrences est constante (de six à huit) dans cinq des six parties, il en est une, la quatrième, où elle s'élève considérablement, et pour des raisons qui ne relèvent pas du hasard. Si la moyenne est ici plus que doublée, on le doit essentiellement à l'escalier secret aménagé (à travers un plancher) entre la chambre de Louise de la Vallière et un logement utilisé par Louis XIV³. Passons sur le romanesque des allées et venues qui en résultent, mais retenons que la sphère centrée sur cet axe vertical est le lieu même où le roman prépare la disparition de son héros éponyme, et donne du même coup forme à son axiologie. Si Raoul de Bragelonne, héritier de toutes les qualités de son père d'Artagnan, ne connaîtra jamais le bel avenir, public et privé, auquel il est promis, la cause en est la rivalité du roi, qui fera échouer son projet amoureux et l'enverra mourir, désespéré, dans une vaine expédition militaire. Le conflit entre le désir existentiel et la loi du pouvoir absolu, ressenti comme exclusif de tout compromis, ne peut se résoudre que dans la plus radicale des sécessions. Or cette contradiction tout ensemble se noue et se révèle dans les appartements où, arrivé « aux derniers degrés du grand escalier »⁴, Raoul découvre le dispositif secret de communication. Ici précisément commence la désintégration d'un monde : avec l'effacement d'un héros qui ne paraît avoir été créé que pour disparaître⁵, les anciennes valeurs se dissoudront ; dispersés, désunis, les quatre anciens mousquetaires vont mourir l'un après l'autre, et avec eux un certain état de complémentarité entre énergie individuelle et contraintes du social. Autrement dit, si l'on est en droit de voir dans *Le Vicomte de Bragelonne* un vrai roman, le savoir-faire d'un charpentier y est pour quelque chose.

³ Je me fonde sur les six volumes de l'édition Calmann Lévy (s.d.), dont chacun constitue une division du récit. Dans le quatrième, vingt occurrences, dont dix consacrées aux escaliers, secrets ou publics, qui relient les deux amants (de la p. 321 à la p. 386).

⁴ T. IV, p. 387.

⁵ Contrairement à ce que suggère le titre, c'est autour de d'Artagnan que s'organisent les événements du roman.

Le privilège de l'escalier

Tout en attestant l'existence d'un imaginaire commun à toutes les fictions, les quelques productions que nous venons d'en rencontrer ne nous obligent pas à réviser nos impressions premières : les scènes majeures restent bien l'apanage des textes majeurs, et confirment donc la pertinence de distinctions qualitatives. Mais un autre de type de clivage est à envisager, dont la ligne, cette fois, passerait à l'intérieur même du récit. Entendons par là que tous les personnages ne paraissent pas égaux devant ce qu'on pourrait nommer, en termes ingénus, le droit à l'escalier : l'octroi de celui-ci étant toujours le signe d'une valorisation. Un détail, minime mais amusant, de *La Chartreuse de Parme* illustre bien cette justice (ou cette injustice) distributive – avec d'autant plus d'à propos qu'il a trait, indirectement, à la tour Farnèse. Pour que le projet d'en faire évader Fabrice prenne corps, il faut que la technique de l'opération soit mise au point :

[...] il existait dans les bois, à deux lieues de Sacca, une tour du Moyen Age, à demi ruinée, et haute de plus de cent pieds ; avant de parler une seconde fois à la duchesse, Ferrante la supplia d'envoyer Ludovic, avec des hommes sûrs, disposer une suite d'échelles auprès de cette tour. En présence de la duchesse, il y monta avec les échelles, et en descendit avec une simple corde nouée ; il renouvela trois fois l'expérience, puis il expliqua de nouveau son idée.⁶

Ferrante Palla a beau être un poète de génie et un amoureux passionné, le statut qui lui est accordé ne l'autorise apparemment pas à connaître une expérience d'ascension intérieure qui, même sur le mode de la simulation, s'apparenterait trop à celle du héros. L'état ruineux de la tour vient bien à point pour justifier le recours – répétitif, circonstance aggravante – au substitut que sont les échelles.

Car l'échelle ne paraît, dans la littérature romanesque – en cela différente des récits mythologiques – qu'un pis-aller, dont l'aptitude à connoter l'aventure et le risque ne compense nullement la déperdition d'intériorité qu'il implique. Et c'est encore Stendhal qui le fait le mieux voir, dans *Le Rouge et le noir*. Comment ne pas remarquer le contraste des images que présentent Louise de Rênal et Julien Sorel dans leur montée vers l'amour ? Alors que la première, toute à son désir, se lance dans l'escalier de la manière qu'on a vue⁷, le second,

⁶ *La Chartreuse de Parme*, o.c., T. II, p. 372.

⁷ Voir plus haut, chap. V, note 3.

incertain de l'accueil qu'il recevra, inquiet des dangers qu'il court, en est réduit à une hasardeuse échelle, dont l'escalade est surtout un exercice d'audace. Rien d'étonnant, à ce compte, que la nuit d'amour qui s'ensuit ne tienne pas toutes ses promesses⁸. Avec Mathilde de La Mole, ce sera même pis : la crainte d'un traquenard fait de la grimpée une entreprise angoissante, menée « le pistolet à la main », et qui ne sera couronnée que par des transports trop contraints pour être euphoriques⁹. Autant que le discours évaluatif du narrateur, ces détours marquent les lacunes d'un héros qui, pour atteindre à la complétude, devra être enfermé, dans l'attente de son exécution, « à cent quatre-vingts marches d'élévation »¹⁰.

Pas d'échelles dans l'histoire sentimentale de Frédéric Moreau. Et pourtant, le morne contrepoint de ses amours parallèles fait se reproduire une situation de frustration qui n'est pas sans parenté avec celle que montre *Le Rouge et le noir*. Deux nuances toutefois. D'une part, plutôt qu'interdits au héros, les escaliers de *L'Education sentimentale* ne lui sont accessibles que dépouillés de toute propriété valorisante, convertis en impasses ou en pièges. D'autre part, cette dénaturation ne contribue pas à le différencier d'autres personnages mieux partagés, mais paraît davantage une malédiction généralisée dont les effets se concentrent sur lui. Tous les déplacements verticaux de Frédéric ne relèvent sans doute pas de cette logique. Que, descendant l'escalier de Mme Dambreuse après sa victoire, il se sente « devenu un autre homme », entré « définitivement dans le monde supérieur des adultères patriciens et des hautes intrigues »¹¹, répond à un modèle de corrélation familier : rien qui réconcilie mieux avec le monde qu'une liaison mondaine bien engagée. En revanche, dès qu'on sort de ce registre, dès qu'une attente est définie, le tableau change – la femme recherchée ne fût-elle qu'une Rosanette. Ainsi, la première visite que rend Frédéric à celle-ci se traduit-elle par une éviction des

⁸ *Le Rouge et le Noir*, o.c., T. I. Pour l'escalade, voir pp. 419-21. Pour la suite ? « Un peu plus tôt arrivés, le retour aux sentiments tendres, l'éclipse des remords chez Mme de Rênal eussent été un bonheur divin ; ainsi obtenus avec art, ce ne fut plus qu'un plaisir » (p. 426).

⁹ *Ibid.*, p. 539. Je dois à la vérité de signaler que la scène se reproduira dans de bien meilleures conditions un peu plus loin (« Il volait en montant l'échelle », p. 558). Encore cette nuit, où Julien connaît « l'excès du bonheur » (p. 559) le laisse-t-il, le lendemain, dans un état d'âme où la satisfaction de l'orgueil paraît prédominer, mêlée d'inquiétude devant l'imprudance de l'amoureuse (p. 561).

¹⁰ *Ibid.*, p. 654. Et ces marches là, on ne nous en a pas donné à lire la montée.

¹¹ *L'Education sentimentale*, o.c., p. 444.

bénéfices de la montée, qu'un autre, pour ainsi dire, accapare à son détriment : « Quelqu'un, devant lui, qui montait l'escalier, ferma la porte. Il tira la sonnette ; Delphine vint ouvrir, et affirma que Madame n'y était pas ». Qu'importe que l'absence soit diplomatique, l'ascension, à la lettre, n'a pas eu lieu, et c'est une descente qui condense la substance de l'événement : « Frédéric descendit l'escalier, lentement. [...] Il n'y comprenait rien »¹².

Sans commune mesure avec ces attachements de médiocre qualité, la passion indéradicable de Frédéric pour Marie Arnoux n'en fait pas moins voir, d'élan égaré en élan à contretemps, que les états de grâce de l'escalier lui sont obstinément refusés. Empressons-nous donc, parce qu'elle est unique en son genre, de lire cette brève séquence du début du récit :

Frédéric s'arrêta plusieurs fois dans l'escalier, tant son cœur battait fort. Un de ses gants trop juste éclata ; et, tandis qu'il enfonçait la déchirure sous la manchette de sa chemise, Arnoux, qui montait par derrière, le saisit au bras et le fit entrer.¹³

Cette montée émue orientée par un objet qui est bien là où on l'espère est la première et la dernière du roman¹⁴. Déjà, un peu plus tôt, le héros avait fourvoyé son désir dans un escalier qui n'était pas le bon ; par la suite, on le retrouvera condamné à reproduire indéfiniment le même scénario, gravissant « vivement », ou « comme une flèche » des marches en haut desquelles personne ne l'attend¹⁵. Et comme si ces actes manqués à répétition ne suffisaient pas à bien marquer une résistance invincible, le récit y ajoutera une catastrophe, qui est, conformément à l'étymologie, un renversement. En la seule circonstance où l'escalier a conduit Frédéric à l'intimité rêvée, l'irruption de Rosanette vient tout bouleverser, et faire de l'espace qui avait paru pour une fois accorder sa complicité le théâtre d'un foudroiement.

¹² *Ibid.*, p. 222.

¹³ *Ibid.*, pp. 94-5.

¹⁴ Si l'on y tient, on trouvera un double, mais très dégradé, de cette scène à la manufacture de Creil, où Frédéric, explorant un escalier désert, finit par surprendre Marie Arnoux (*ibid.*, p. 255). Un peu plus loin, dans le même bâtiment, celle-ci refusera son bras : « Non ! merci bien ! l'escalier est trop étroit ! » (p. 259).

¹⁵ Pour l'erreur sur le logement, voir *ibid.*, p. 82. Pour les absences de Marie Arnoux, voir respectivement pp. 114-5 et p. 485.

« [...] Partez ! partez ! » dit Mme Arnoux

Ils sortirent. Elle se pencha sur la rampe pour les voir encore ; et un rire aigu, déchirant, tomba sur eux, du haut de l'escalier.¹⁶

Nous savions déjà que l'imaginaire de Flaubert inclinait à la déconstruction. Mais, pas plus ici que dans *Madame Bovary*, le travail de la subversion n'est gratuit. Dans l'économie d'un roman où tout coup est joué pour rien, où, à l'épilogue, le seul souvenir de plénitude qui reste au héros renvoie à une expérience restée virtuelle¹⁷, il fallait bien que la figure de l'escalier eût pour fonction dominante d'indiquer, en tant que soustraite à la volonté et à la connaissance, la vanité d'une quête du sens.

Détournements et contournements

Les degrés dont Julien Sorel est écarté ou ceux dont Frédéric Moreau fait un si mauvais usage ne souffrent de nulle carence particulière : le désordre est du côté du personnage, non d'un lieu que rien, sinon la décision du narrateur, n'empêche d'être l'instrument d'une appropriation de soi. Mais si l'ordre lui-même de ce lieu se trouve être subverti d'une façon quelconque, il est inévitable que celui qui le fréquente participe de ce dérèglement, et surtout s'il en est à l'origine. Ainsi de tous les escaliers transformés en salles d'exposition, qui attestent chez leurs propriétaires une sorte de démission de l'esprit devant l'invasion des objets. Personne ne s'étonnera d'en trouver de beaux exemples chez Flaubert, et d'abord dans *L'Education sentimentale*, où les ravages d'une esthétique de l'accumulation – qui verse volontiers dans le kitsch – s'illustrent notamment, à la faïencerie d'Arnoux, par « l'espèce de musée qui décor[e] l'escalier »¹⁸. Un encombrement semblable reflète chez Bouvard et Pécuchet, au gré de leurs engouements successifs – l'archéologie, qui fait étaler des « spécimens de géologie », la dévotion, qui fait installer, « sous une lampe à chaînette, une sainte Vierge en manteau d'azur et couronnée

¹⁶ *Ibid.*, p. 435.

¹⁷ Il est sans doute inutile de préciser que je me réfère au non événement de la visite chez la Turque, « ce que nous avons eu de meilleur » (*ibid.*, p. 510).

¹⁸ Pour l'erreur sur le logement, voir *ibid.*, p. 82. Pour les absences de Marie Arnoux, voir respectivement pp. 114 5 et p. 485.

¹⁸ *Ibid.*, p. 256.

d'étoiles »¹⁹ – la déroute d'intelligences débordées par des matières qu'elles ne peuvent maîtriser. Cette surcharge est assurément générale, et frappe, souvent plus spectaculairement, d'autres zones de la demeure ; mais elle acquiert une nocivité particulière d'affecter un espace dont nous savons que le rendement herméneutique est inversement proportionnel à la quantité de signes qu'il offre à déchiffrer.

Tout le prix de détails de ce genre tient à ce que, parcimonieusement distribués, ils ne le sont jamais de manière aléatoire. Si mon parcours de lecture ne me fait rencontrer, entre 1844 et 1895, que deux escaliers détournés de leur vocation par excès d'encombrement, il ne peut être indifférent que ce soit justement chez Flaubert, et justement à propos d'Arnoux et de Bouvard et Pécuchet, c'est-à-dire là où la signification qu'ils produisent se branche instantanément sur des réseaux thématiques dominants. De même, il est difficile de considérer comme un simple hasard le fait que, sur une cinquantaine de récits balzaciens, seul *La Muse du département* contienne une notation du même ordre. Les antiquités de grande valeur que Dinah entasse dans son château de La Baudraye n'ont certes rien du bric-à-brac flaubertien ; il n'empêche que, d'envahir « jusqu'à la cage de l'escalier »²⁰, elles en altèrent la spécificité : entreposer ou exposer des œuvres d'art (du sens déjà constitué) dans un espace voué à créer ses propres contenus de sens, c'est le neutraliser et le priver de ses pouvoirs. Ce détournement, cependant, serait de peu de conséquence s'il n'intéressait pas une femme à tous égards supérieure, mais que la malchance condamne à rester toujours étouffée par la platitude de son entourage ou par la médiocrité de celui qu'elle choisit d'aimer. Que le seul escalier qui lui soit attribué par le discours narratif n'en soit plus vraiment un apparaît, dès lors, bien plus que comme l'indice surnuméraire d'une passion de collectionneuse, comme le signe d'une destinée enfermée dans l'horizontalité : le lieu où l'héroïne s'élèverait à la hauteur de ce qu'elle mérite d'être est soustrait parce qu'inutile. Y verra-t-on une coïncidence ? A Paris, le logement qu'elle partage avec Lousteau, le journaliste aigri et veule à qui elle sacrifie ce qu'elle a de meilleur, est un « joli petit rez-de-chaussée »²¹ ...

¹⁹ *Bouvard et Pécuchet*, Gallimard, Folio, 1979, voir respectivement p. 163 et p. 331.

²⁰ Balzac, *La Muse du département*, dans *La Comédie humaine*, Pléiade, T. IV, 1976, p. 645.

²¹ *Ibid.*, p. 734.

Au jeu de l'escalier, qui triche perd infailliblement, et même s'il a agi pour la bonne cause. Comment, pour la rendre à Montriveau, enlever la duchesse de Langeais de son couvent bâti sur la falaise d'une île, sans ameuter la communauté des nonnes et sans laisser de traces compromettantes ? Les Treize, cette société secrète d'hommes « blasés des plaisirs de Paris »²², vont mettre toute leur énergie à résoudre ce problème, avec une ingéniosité que Balzac a visiblement plaisir à exposer :

[La] table de granit [du promontoire] était heureusement fendue. Sa fissure, dont les deux lèvres avaient la roideur de la ligne droite, permit d'y attacher, à un pied de distance, de gros coins de bois dans lesquels ces hardis travailleurs enfoncèrent des crampons de fer. Ces crampons, préparés à l'avance, étaient terminés par une palette trouée sur laquelle ils fixèrent une marche faite avec une planche de sapin extrêmement légère qui venait s'adapter aux entailles d'un mât aussi haut que le promontoire et qui fut assujettie dans le roc au bas de la grève. Avec une habileté digne de ces hommes d'exécution, l'un d'eux, profond mathématicien, avait calculé l'angle nécessaire pour écarter graduellement les marches en haut et en bas du mât, de manière à placer dans son milieu le point à partir duquel les marches de la partie supérieure gagnaient en éventail le haut du rocher ; figure également représentée, mais en sens inverse, par les marches d'en bas. Cet escalier, d'une légèreté miraculeuse et d'une solidité parfaite, coûta vingt deux jours de travail. Un briquet phosphorique, une nuit et le ressac de la mer suffisaient à en faire disparaître éternellement les traces.²³

On sait ce qu'il en advient : l'expédition n'atteint son objectif que pour faire découvrir la duchesse morte dans sa cellule. La hardiesse et l'intelligence dépensées l'auront été en pure perte.

La raison raisonnante est bien incapable d'établir la moindre corrélation entre le dispositif conçu et réalisé par les Treize et l'échec de l'entreprise. Reste que, à le bien considérer, ce chef-d'œuvre est suspect en tant que triplement hérétique. Il l'est d'abord parce que, construit à ciel ouvert, il transgresse le principe de confinement, dont le respect s'imposerait d'autant plus en la circonstance que l'enjeu est de mettre fin à la séparation de deux amants. Il l'est ensuite par son caractère délibérément provisoire ; son architecture savante, pensée en fonction d'une destruction instantanée, associe contradictoirement perfection technique et précarité. Enfin, il est inutile, non seulement parce

²² Balzac, *Histoire des Treize. La Duchesse de Langeais*, dans *La Comédie humaine*, Pléiade, T. V, 1977, p. 1032.

²³ *Ibid.*, T. V, p. 1033.

que la malignité du destin a voulu qu'il n'ait été réalisé que trop tard, mais aussi parce que, lorsqu'il s'agira pour les compagnons de transporter le corps de la duchesse sur leur bateau, ils le descendront de la falaise par une corde, contournant ainsi ce qui était déjà un contournement. Tant d'anomalies, qui comptent pour rien au regard d'une logique des effets et des causes, pèsent lourd dans une économie symbolique. Si la description s'attarde si longuement à la belle illusion d'escalier édifiée par les Treize, c'est qu'elle est la figure prémonitrice d'une déconvenue.

Méconnaître les contraintes que les lois intériorisées de la matière construite imposent aux conduites humaines est bien le signe d'une déviance. Déviante à sa manière – et d'ailleurs sanctionnée – l'orgueilleuse témérité des amis de Montriveau. Déviante à coup sûr, l'étonnante agilité de Quasimodo, qui lui permet, dans la cathédrale, de se passer de l'escalier :

Il lui arrivait bien des fois de gravir la façade à plusieurs élévations en s'aidant seulement des aspérités de la sculpture. Les tours, sur la surface extérieure desquelles on le voyait souvent ramper comme un lézard qui glisse sur un mur à pic [...], n'avaient pour lui ni vertige, ni terreur, ni secousses d'étourdissement [...].²⁴

Mais cette liberté se paie au prix fort. C'est que, ayant été façonné par la cathédrale « comme le colimaçon prend la forme de sa coquille »²⁵, le bossu de Notre-Dame est, comme l'escalier en *colimaçon* vrillé dans la pierre, devenu pierre lui-même : « [...] on se heurtait dans un coin obscur de l'église à une sorte de chimère vivante, accroupie et renfrognée ; c'était Quasimodo pensant »²⁶. Dans quelles ténèbres de la conscience ? A ces affranchissements correspond toujours une déperdition, comme le montre encore l'histoire racontée dans *Maître Cornélius*. Tout le mystère semble y résider dans l'escalier de la maison du vieux financier, chemin supposé des voleurs qui viennent régulièrement piller ses trésors. Centre d'un dispositif de surveillance constamment pris en défaut²⁷, il n'est cependant pour rien dans les dysfonctionnements du savoir dont il est le lieu ; car ceux-ci sont

²⁴ Hugo, *Notre Dame de Paris, o.c.*, T. I, p. 291.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*, T. I, p. 293.

²⁷ Balzac, *Maître Cornélius*, dans *La Comédie humaine*, Pléiade, T. XI, 1980, p. 43 (par exemple). Toutes les occurrences du récit (et elles sont nombreuses) se rapportent à ce seul escalier.

précisément le fait d'un contournement si étrange qu'il faudra beaucoup de sagacité pour le découvrir. Si les vols subis par Cornélius restent inexplicables, c'est qu'il les commet lui-même, lors de crises de somnambulisme qui le rendent capable, descendant « comme un chat le long des murs »²⁸, de déjouer ses propres pièges. Outre le désordre qu'il crée, cet écart de la voie de l'escalier est, surtout, le signe d'une annihilation de l'esprit.

Il est vrai que Quasimodo comme Cornélius sont les contemporains de Louis XI, et qu'il faut peut-être toute la liberté qu'autorise une projection dans le XVe siècle pour oser mettre en scène d'aussi fantastiques aberrations. Il n'est pas sûr pour autant que ces images situées dans un autre temps n'aient pas pour rôle, en tant qu'extrêmes, de marquer les limites que la représentation réaliste du XIXe siècle assigne à l'imaginaire de l'escalier. Celui-ci, si originales que soient ses propriétés, est indissociable d'un certain nombre de conventions culturelles, et principalement des codages architectoniques de la demeure. En d'autres mots, les combinaisons si variées qu'il génère ne sont directement productrices de signification qu'autant qu'elles se développent à l'intérieur d'un système de pratiques comportementales définies par la conjonction de l'usage social et des contraintes matérielles. Le plus grand mérite des modèles narratifs ou dramatiques qui s'en évadent, à côté de l'agrément des images insolites qu'ils offrent, est d'en faire la démonstration *a contrario*²⁹.

²⁸ *Ibid.*, p. 65.

²⁹ On pourrait même se demander si la légèreté avec laquelle les héros de Mürger (*Scènes de la vie de Bohême*, Julliard, 1964) contournent les lois des déplacements verticaux ne ressortit pas à cette déviance. Rodolphe et sa voisine du dessus réussissant à « dîner ensemble » moyennant un judas découvert dans le plancher qui les sépare (p. 101) ou le même Rodolphe, équipé d'une échelle de corde, jouant à être le Roméo d'une Juliette qui habite un rez de chaussée (pp. 350-1), ces scènes amusantes illustrent sans doute la gaîté courageuse d'une jeunesse objectivement misérable. Mais tout cela tourne toujours court. On sait que la vision anecdotique de Mürger n'échappe pas au reproche de convention, et que la dérision qu'il pratique si aisément est à la limite de l'imposture; n'y aurait-il pas une relation entre la subversion trop facile du romanesque et le détournement trop plaisant des catégories spatiales ?

Absences

Si la déviance dit la norme, l'absence peut rendre compte du pourquoi de la présence. A force d'inventorier un fonds d'une richesse apparemment inépuisable, on finirait par se persuader que l'escalier fait partie du matériel architectural de toute fiction narrative. Or, si nombreuses que soient celles qui y recourent, on en compte tout de même quelques unes qui s'en passent plus ou moins complètement, soit que l'abstention, localisée, corresponde à une subdivision bien identifiable du texte, soit qu'elle s'étende à l'ensemble, tendanciellement (traces anodines et rarissimes) ou absolument (degré zéro de l'inscription). Autant de situations auxquelles il est bon de réfléchir un peu, non par volonté obsessionnelle de trouver, à n'importe quel prix, une explication à tout, mais parce que l'effort d'interprétation qu'elles demandent contribue à mieux faire comprendre dans quelles conditions la figuration des degrés devient possible, sinon nécessaire.

A supposer que l'absence résulte d'une sorte d'inhibition, l'explication doit parfois en être recherchée du côté d'un malaise axiologique. Celui-ci peut être localisé : dans *Notre Cœur*, alors que dans la première partie du récit la représentation d'une passion naissante s'appuie sur la présence textuelle de marches, dans la dernière, la relation des débuts d'une liaison tristement substitutive les fait tomber dans l'implicite – comme si la dégradation de la situation déterminait leur forclusion du discours narratif³⁰... Mais il se peut aussi que la perturbation soit généralisée. Qu'on songe à la dispersion thématique dont souffre un roman comme *Renée Mauperin* (qui ne passe pas, au reste, pour le chef d'œuvre des Goncourt). Difficile de décider si le propos des auteurs était d'étudier un type original de jeune fille (et dans quelle optique ? psychologique, ou, comme à la fin, clinique ?) ou de donner, ainsi que l'affirme la préface de 1875, une analyse de la « jeunesse contemporaine » centrée sur le personnage du frère de l'héroïne³¹. Toujours est-il que le brouillage des perspectives entraîne un brouillage des valeurs et, partant, l'échec de la représentation critique des mœurs bourgeoises. Et cela acquis, notons simplement que le seul escalier du texte qui pourrait être le lieu d'une expérience

³⁰ Et pourtant, c'est en descendant de sa chambre que le héros tombe dans les bras de sa jeune servante (Maupassant, *Notre Cœur*, o.c., p. 1168). Pour les escaliers bien présents dans la première partie, voir plus haut, chap. III.

³¹ Voir la préface de l'édition de 1875, dans *Renée Mauperin*, o.c., p. 1.

cognitive ou éthique n'y figure qu'à l'état de virtualité³².

Une telle coïncidence peut donner à penser – et pas davantage. Elle en aura d'autant plus le droit qu'elle n'est pas la seule de son espèce, ce que confirme *La Cathédrale* de Huysmans. Voici un roman (aussi peu romanesque que possible) tout entier centré, éthiquement, sur la volonté d'élévation spirituelle de son personnage principal, et, spatialement, sur Notre-Dame de Chartres. Or, les très rares escaliers que signale le récit ont pour unique emploi de conduire dans les profondeurs de l'église, à distance toujours croissante de l'ici et du maintenant : dans la crypte, survivance « d'un premier christianisme enfoui dans les catacombes » ; ou, plus bas encore, dans l'« ancien martyrium », « oubliette égarée dans la nuit des âges »³³. Par contre, toute la verticalité ascendante de l'édifice, véritable leitmotiv de la description, n'est jamais perçue qu'à partir de la surface du sol, par un corps qui ne s'en détache pas. Pour Durtal, il n'y a pas d'escaliers dans les tours de la cathédrale. Ses parcours sont au propre ce qu'ils sont au figuré : horizontaux.

Et il rôdait, solitaire et inquiet, dans ces réduits délabrés dont les portes closes n'ouvraient plus ; ses promenades en lui même étaient donc circonscrites et le panorama qu'il pouvait contempler s'étendait, singulièrement rétréci, se rapprochait, presque nul. Il savait bien, d'ailleurs, que les pièces qui entouraient la cellule située au centre, celle réservée au Maître, étaient verrouillées, scellées par d'indévisibles écrous, maintenues par de triples barres, inaccessibles. Il se bornait donc à errer dans les vestibules et dans les alentours.³⁴

Au delà d'une crise de sécheresse spirituelle, c'est la problématique même du catholicisme, non intégrable et non intégré, du personnage (et de Huysmans) qui dessine cet espace où l'ascension rêvée est toujours refusée.

Valide ou non, l'hypothèse qui lie l'amputation de l'imaginaire spatial à la défaillance d'un système de valeurs n'est de toute manière pas d'application universelle, et il faudra plus souvent, et avec plus de certitude, invoquer des raisons qui ressortissent à la poétique. A cet

³² Une femme abandonnée par son amant (qui va épouser sa fille) lui écrit qu'elle ira chez lui : « Si vous n'y êtes pas, je vous attendrai dans l'escalier. Je m'assoierai sur une marche. » (*ibid.*, p. 163). On peut rêver à la scène ; mais elle ne se réalisera pas... Et c'est tout pour le roman, où l'attention la plus scrupuleuse ne peut relever que deux autres occurrences sans intérêt (p. 193 et p. 216).

³³ Huysmans, *La Cathédrale*, o.c., respectivement p. 93 et p. 352.

³⁴ *Ibid.*, p. 41.

égard, il y a beaucoup à apprendre d'un bref retour sur *La Confession d'un enfant du siècle*. Comment expliquer la sorte de bipartition de ce récit, où toutes les occurrences d'escalier apparaissent dans les troisième, quatrième et cinquième parties, alors que les deux premières en sont totalement dépourvues ? La question serait assez vaine, s'il ne s'avérait que la ligne de partage recoupe exactement un seuil dans l'investissement vérisimiliste : la confession commence sur un mode à la fois lyrique et relativement abstrait, sans que le narrateur, par exemple, se préoccupe de donner un nom à la maîtresse dont il rapporte les trahisons ; puis, avec la rencontre de Brigitte Pierson, la diction change, adoptant des techniques (organisation de la durée, précision des descriptions, notamment) plus congruentes à un romanesque du vraisemblable. Comme la succession dans une même œuvre de deux types différents d'écriture le fait bien voir, il faut donc que la fiction se donne un certain taux de référentialité matérielle pour que l'escalier, espace aussi concret que discret, puisse y trouver sa place. C'est dire que nombre de récits, et particulièrement auto-diégétiques, plus orientés vers l'analyse réflexive et la maxime généralisante que vers la représentation médiatisée (corps, objets, lieux) des affrontements de l'individu et du monde, feront toujours des montées et des descentes de leurs personnages des actes dégagés de toute adhérence physique : pas la moindre marche dans *Adolphe* ...

C'est aussi le choix d'une certaine forme d'énonciation qui rend compte de l'absence de tout escalier dans *Louis Lambert* et dans *Séraphita*³⁵. Encore l'écart est-il considérable entre un discours psychologique de la subjectivité tel que le pratique Constant et le discours philosophique auquel recourt Balzac dans ces récits. Par ailleurs, celui-ci n'y est pas dominant, et les deux textes abondent en séquences narratives et en plages descriptives où l'apparition de degrés n'aurait rien d'improbable – d'autant que la thématique des relations entre le supérieur et l'inférieur est ici prégnante. Peut-être, justement, l'est-elle trop, et d'avance trop conceptualisée. Porté à sa plus haute intensité, le principe de densification propre aux *Etudes philosophiques* tend dans ces deux romans mystiques à faire l'économie de scènes où se lit

³⁵ Poussons le scrupule jusqu'au bout. Je note dans *Louis Lambert (La Comédie humaine, Pléiade, T. XI, 1980, p. 619)*. que les collégiens de Vendôme repéraient l'arrivée du surveillants par des « coquilles de noix semées dans les escaliers ». Avec toute l'ingéniosité du monde, on ne réussira pas à tirer grand chose de cette unique occurrence.

l'émergence de l'esprit à partir de la matière. Le récit porte d'entrée au niveau de personnages qui n'appartiennent pas exactement au même monde que nous, et dont les assomptions se passent de toute relais figuratif. L'escalier, même s'il aide à détacher de cette terre banale où nous vaquons à nos affaires, est un lieu banal, dans tous les sens du terme, que certains itinéraires d'exception peuvent se permettre d'éviter.

Si tant est qu'il existe un genre constitué du roman philosophique, c'est bien de l'action d'une contrainte générique que Balzac donne l'exemple. Il en existe manifestement d'autres, en ordre principal celles qui affectent une part importante des récits fantastiques : une part seulement, car quand le fantastique opère sur le mode d'une intrusion subversive dans la normalité, il peut trouver dans l'escalier (comme le montre fort bien *La Vénus d'Ille*) un instrument irremplaçable. Dès lors, cependant, qu'il se diffuse dans l'ensemble d'un texte, aucun des modèles identifiés de textualisation de l'escalier n'y est plus repérable, que le mot qui les porte fasse défaut, ou que la figure qui lui correspond soit méconnaissable. Pour ne pas quitter Mérimée, des nouvelles comme *Vision de Charles XI* ou *Djoumâne* n'offrent à notre réflexion aucun objet exploitable : c'est que les lois de l'hallucination ou du songe ne se calquent pas sur celles de la conscience éveillée. De même chez Nodier, où les catégories disponibles n'ont aucune prise sur les « quatorze degrés » de l'échafaud rencontré dans *Smarra* – parce qu'ils sont saisis dans la logique d'un cauchemar où l'œil cherche en vain « dans l'espace qu'il peut embrasser un objet qui le rassure »³⁶ –, ou sur les quelques marches éparses dans *La Fée aux miettes* – parce qu'elles émanent de la mémoire d'un lunatique installé dans son univers privé. Le frénétique ou le délirant échappent à notre juridiction, non en ce qu'ils sont excessifs, mais en ce qu'ils ne représentent que des cognitions prisonnières de leur particularisme. A l'inverse *Jean Sbogar*, roman aussi noir et échevelé qu'on peut le souhaiter, s'inscrit dans une spatialité déchiffrable, dans la mesure où il articule des destinées individuelles à l'ordre du monde ; et les degrés, à leur manière, y ont partie liée avec un savoir³⁷.

Il est frappant qu'Auerbach définisse à peu près le territoire dont

³⁶ Nodier, *Smarra*, dans *Contes*, Garnier, 1961. Voir respectivement p. 71 et p. 65.

³⁷ Nodier, *Jean Sbogar*, Ed. France Empire, 1980. P. 184, l'héroïne voit s'élancer dans l'escalier un homme poursuivi par des soldats, et découvre aussitôt l'identité de celui qu'elle aimait.

je viens de parcourir les zones limitrophes quand il évoque les romanciers (Stendhal et Balzac) qui « prirent des individus quelconques de la vie quotidienne, saisis dans la contingence des événements historiques, pour en faire les objets d'une représentation sérieuse, problématique et même tragique »³⁸. Avec cela, tout n'est pas loin d'être dit. Le terrain littéraire par excellence où l'escalier est lieu de signification est bien le roman – éventuellement la longue nouvelle – qui fait lire, en en posant les termes et les enjeux, l'affrontement de sujets fictifs, doués, à notre image, de conscience et de volonté, avec la résistance d'un monde que nous pouvons reconnaître comme nôtre ; et qui en même temps appuie cette mimesis de notre condition sur une référence soutenue à l'expérience de la matière. Il n'y a pas d'images de l'escalier sans un imaginaire de l'espace et du corps assez consistant pour empêcher que se dissocient la mention d'un changement physique de niveau, avec ce qu'il entraîne potentiellement de mutations internes, et la mention de l'interaction d'un lieu et d'une énergie.

Une sociothématique ?³⁹

Rien n'est peut-être plus authentiquement romanesque que l'escalier, s'il est vrai que le roman est, selon les termes de Goldmann commentant Lukacs, « la principale forme littéraire d'un monde dans lequel l'homme n'est ni chez soi ni tout à fait étranger »⁴⁰. Indépendamment de la variété des événements qu'il encadre ou provoque, il est déjà, en soi, figure de contradiction. Aucun des espaces représentables par la fiction – ouverts ou fermés, structurés ou amorphes – ne peut mieux que lui être l'emblème d'une tension permanente entre les territoires où le moi se retrouve et les terres où il risque de se perdre. Mais, bien plus qu'un emblème statique, l'escalier est un opérateur de connaissance et de changement. Quand un récit se soucie de lui donner présence textuelle, c'est presque toujours pour l'employer à une expérience, mineure ou majeure, apportant à l'individu un supplément de savoir – peut-être informulé, peut-être différé – par lequel il est peu ou prou engagé dans un procès de réévaluation de son existence.

³⁸ E. Auerbach, *Mimesis*, Gallimard, Tel, 1977, p. 549.

³⁹ La paternité de ce terme revient à Cl. Duchet, que je remercie de me l'avoir suggéré.

⁴⁰ Goldmann, L., « Introduction aux premiers écrits de Lukacs », dans G. Lukacs, *La Théorie du roman*, o.c., p. 171.

Or, cette transformation de la conscience, qui appartient à l'essentiel de ce que le roman a pour rôle de raconter, ne peut jamais se penser hors d'une relation au monde. Là même où elle ne paraît intéresser que la sphère des attentes ou des désirs les plus individuels, elle convoque encore le social, ne serait-ce que pour lui opposer une dénégation, que pour risquer le *malgré tout* d'une aventure de sécession. Pas une des scènes dont le souvenir nous est présent qui puisse s'abstraire de cette dépendance, où la narration parvient à faire oublier que, symétriques et opposées aux valeurs d'intériorité rêvées, conquises, perdues, d'autres valeurs sont là que la connaissance nouvelle a dû prendre en compte. Peut-être la demeure offre-t-elle des refuges où la rumeur de la rue ne parvient plus, où l'âme, éprouvant le sentiment (illusoire ?) d'habiter le pays qui lui ressemble, s'accorde la jouissance tranquille d'ignorer qu'elle n'appartient pas qu'à elle-même. Dans l'escalier, l'esprit est nécessairement inquiet, *inquietus*, emporté dans un mouvement qui n'agit sur lui que pour mieux lui faire concevoir sa double appartenance – à moins que, dans quelques situations extrêmes, cette contradiction ne se résolve radicalement au prix d'un achèvement du roman. Les assomptions sont des amnésies définitives, mais elles marquent toujours le terme d'une histoire. Ce n'est pas un hasard si Gilbert Durand situe juste avant l'ascension de Fabrice à la tour Farnèse l'articulation entre le « portant épique » de *La Chartreuse de Parme* et son « portant mystique »⁴¹.

De telles issues, qui sont l'exception, n'ont de toute façon rien d'une solution de compromis, étrangère au génie du lieu. Car l'escalier n'a pas pour vocation d'encourager la conscience à s'adapter à sa condition en conciliant les opposés qu'il relie. Tout au contraire, il est l'espace où l'altérité, l'écart, la coupure se dévoilent, renvoyant à l'individu son image d'exilé à perpétuité. Relisons Lukacs : « L'intériorité isolée n'est possible et nécessaire qu'au moment où ce qui sépare les humains est devenu un fossé infranchissable, quand les dieux se sont tus et que le sacrifice ni l'extase ne peuvent leur délier la langue ou forcer leur secret, quand le monde de l'action se détache des hommes et que cette autonomie le rend creux, inapte à assumer le vrai sens des actes, à se faire symbole à travers les actes et à les réfracter en symboles, quand l'intériorité et l'aventure sont à jamais dissociées. »⁴² Acquis dans l'intervalle qui unit et sépare cette intériorité et cette

⁴¹ Voir Durand, G., *Le Décor mythique de La Chartreuse de Parme*, Corti, 1961.

⁴² *La Théorie du roman, o.c.*, p. 60.

aventure également problématiques, le savoir des degrés est le savoir même que le héros romanesque a de soi (ou qu'au moins le roman a de lui), en tant que n'existant que d'être et de ne pas être au monde.

Et c'est pour cette raison que l'escalier, peut-être, a son histoire. Puisque, au gré des mutations parallèles des formations sociales et des pratiques littéraires, le roman ne reste pas pareil à lui-même d'un bout à l'autre du siècle, il n'y aurait rien d'improbable à ce qu'une configuration thématique qui est au cœur de son esthétique connaisse une évolution sensible, dont j'ai d'ailleurs, chemin faisant, suggéré ici et là la possibilité. Au vrai, rien de moins simple que d'en dessiner les linéaments, d'autant qu'à l'intérieur de l'œuvre d'un même écrivain peut s'attester, sinon une transformation véritable, du moins une modification des valorisations. Sous ce rapport, le cas de Stendhal est le plus remarquable, au point qu'il serait imaginable de s'amuser à suivre ses progrès dans la maîtrise du genre romanesque en fonction du rôle dévolu par ses récits à l'escalier : du presque rien d'*Armance* à l'expansion triomphante de *La Chartreuse de Parme*, en passant par les jeux complexes – contournements et déformations – du *Rouge et Noir*. Barbey d'Aurevilly, lui aussi, encouragerait à une semblable approche, avec une œuvre commencée par *Une vieille maîtresse* et terminée par l'extraordinaire inventivité d'*Une Histoire sans nom*. Y aurait-il obligation pour l'imaginaire de subir une sorte de maturation avant de dominer cette image ? Le fait est que, à l'échelle même des récits, un principe semblable se retrouve fréquemment : il faut très souvent lire bien des pages avant que n'apparaisse le premier escalier, qui n'est généralement pas le plus important – comme si la fiction devait attendre d'avoir pris toute la mesure de ses moyens pour franchir ce seuil dans la représentation de l'espace.

Serait-il pour autant légitime d'appliquer ce modèle de perfectionnement de la thématique à l'ensemble de la production romanesque du siècle, de projeter sur celle-ci une sorte de tracé schématique où se marqueraient des temps successifs de préparation, d'apogée et, éventuellement, de décadence ? La réponse ne peut être simple. D'un côté, il faudrait constater que cette histoire a la particularité de s'ouvrir d'emblée, ou presque, sur un âge d'or : les dates de 1831 (*La Peau de chagrin*, *Notre-Dame de Paris*) ou de 1839 (*La Chartreuse de Parme*) parlent d'elles-mêmes. Il n'y a pas de quoi s'en étonner, au demeurant, dans la mesure où le roman accède à cette époque à la maîtrise de ses ressources en même temps qu'à un début de reconnaissance institu-

tionnelle. Il conviendrait donc d'aller rechercher d'éventuels prodromes plus tôt, en ces temps où le genre, de l'*Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut* aux *Liaisons dangereuses*, s'essaie et se construit peu à peu : tâche excitante mais qui échappe à mon propos... D'un autre côté, il n'est pas douteux que, une fois constituée, la thématique de l'escalier a pu connaître des phases d'expansion, d'altération, de relance, d'épuisement, d'éclatement. De la littérature de la Restauration à celle de la IIIe République, les textes nous font lire des différences qui ne s'expliquent pas seulement par la diversité des imaginaires individuels de leurs auteurs, mais atteste que la permanence de certaines propriétés s'accompagne d'une transformation de l'usage qui en est fait. Pour mieux le comprendre, deux observations élémentaires sont ici nécessaires – toutes deux relatives à l'inscription du réel dans la littérature.

Il faut d'abord rappeler que le thème de l'escalier, du fait même qu'il est fortement investi de référentialité physique (nos marches de papier ne renvoient pas à des abstractions, mais à des assemblages de matériaux, et généralement pondéreux), est indissociable de l'histoire des techniques architecturales. Si l'hôtel de maître du Paris haussmannien (*La Curée*) ou la vieille et sobre demeure angoumoise (*Illusions perdues*) ne requièrent pas des hôtes qui gravissent leurs degrés intérieurs une attitude ou des efforts sensiblement différents, il y a déjà plus qu'une nuance entre les cages d'escalier des masures balzaciques (*Ferragus*) et celles des immeubles prolétariens de Zola (*L'Assommoir*). Bien plus évident l'effet de progrès technologiques dont le plus bel exemple est l'utilisation du fer. Sans Boucicaut, assurément, mais aussi sans concepteurs de structures métalliques, pas de grand magasin comme *Au bonheur des dames* et, partant, pas d'exhibition possible des mécanismes de l'économie. Et du même coup, pas de possibilité non plus, en figurant, exacerbée, l'opposition du moderne et de l'archaïque, de faire pressentir le dynamisme sauvage des temps qui se préparent. Chez Balzac, l'ornementation presque effacée d'un perron ancien est avant tout l'occasion d'un plaisir archéologique, chez Zola, les marches branlantes d'un taudis font valoir la détresse d'un monde condamné aux prises avec un monde triomphant. L'ascenseur, avec les pertes et profits pratiques et fantasmagiques qu'il apporte, n'est pas encore installé, ou à peine⁴³, mais déjà les procès de transformation qui

⁴³ On en aura repéré un, rappelons le, dans *Le Crépuscule des dieux*, d'E. Bourges. Voir chap. IV.

affectent un dispositif architectural lui-même propice à la mutation sont en marche, indexant une déstabilisation générale.

Par ailleurs, la dimension historique de la thématique tient aussi à ce qu'elle s'articule aux transformations des pratiques sociales, en fonction de ce qu'on pourrait appeler la géographie de l'escalier. Celui-ci, en gros, ne se rencontre que dans deux types de bâti : le château, ou au moins la grande maison de campagne, et la demeure urbaine. Du premier côté (du *Lys dans la vallée* à *Dominique*), il participe d'un aristocratique solipsisme, donne abri aux émotions et aux cognitions d'individus isolés (fût-ce illusoirement et à titre précaire) des contraintes et pressions de l'économique et du politique. Autour, pas de degrés – ni rien de ce qui s'y joue –, parce que l'habitat paysan n'en a pas et que son occupant, de toute manière, est une sorte de sauvage aux contenus de conscience mal connus⁴⁴. Du second côté, les escaliers urbains sont les éléments ultimes de vastes systèmes d'agencements, de distributions et de découpages territoriaux que commande la répartition des pouvoirs. C'est dans la cité que non seulement public et privé, mais encore domination et sujétion, maîtrise et dépendance, droit d'initiative et soumission à la contrainte inscrivent lisiblement leurs affrontements, leurs avancées et leurs reculs respectifs ; dans la cité, c'est-à-dire, tout autant que dans les rues et sur les places, jusqu'aux profondeurs des édifices, jusqu'au cœur des maisons, dans les dispositifs qui les traversent et les structurent. Et comme le monde change, que les choses ne sont plus en 1890 ce qu'elles étaient en 1830, l'organisation et l'usage des espaces de la ville, y compris les moins visibles d'entre eux, répercutent ces changements. Que les images qu'en proposent les romans soient proches du simple reflet, ou plus ou moins médiatisées (notamment moyennant les décalages temporels qui affectent les récits historiques), reste que l'escalier figuré, par ce que, au fil des années qui passent et ne se ressemblent pas, il permet ou exclut, suscite ou décourage dans l'ordre du savoir ou du vouloir, réfracte la dynamique de l'Histoire telle que la parle la fiction.

Au delà de ce qu'une littérature de représentation doit à ce qu'elle représente, il convient enfin de considérer ce qui dans l'évolution du thème relève de la poétique. Autant il serait unimaginable de supposer que sa fécondité ait été reconnue, et ait pu dès lors déterminer une

⁴⁴ On aura reconnu ici une allusion aux *Paysans* de Balzac. Mais même l'image plus amène de la ruralité que donne par exemple *François le Champi* ne peut faire place à la représentation d'escaliers inconnus des Berrichons de George Sand.

exploitation méthodique, avec tous les risques subséquents d'excès ou d'épuisement, autant il est concevable que, dans l'inconscient de générations de romanciers, les réalisations successives qu'il a connues aient entraîné une sorte d'acclimatation, et par là des tentations de subversion ou, à l'inverse, de banalisation. Si *L'Homme qui rit*, en 1869, presque quarante ans après *Notre-Dame de Paris*, ne fait pas lire de variations sensibles dans l'imaginaire hugolien, si les marches de *Pierre et Jean* (1888) peuvent être rapprochées de celles de *Stello* (1831), bien des années plus tôt, on observe dans *Madame Bovary* (1857) les surprenantes altérations qu'on a examinées plus haut : il est vrai que Flaubert, dans l'ébranlement qu'il fait subir au réalisme, constitue un cas difficile à intégrer à une vision linéaire de la diachronie. Mais à côté de lui, d'autres écrivains amènent à s'interroger sur des phénomènes qui peu ou prou reviennent à une mise en danger par excès. Avec *Pot-Bouille*, la discrétion qui marquait généralement l'inscription de l'escalier devient exhibition, avec *Sapho*, l'invitation à la réflexion s'anéantit devant une scène qui se commente elle-même. Le lieu s'ouvre, s'étale, s'explicite, les secrets qu'ils recelait entrent dans le domaine public, entraînant du même coup comme une dévaluation des systèmes de valeurs qui s'y organisaient. Est-ce un hasard si, au tournant du siècle, Verne, dans *Le Château des Carpathes*, transforme les marches porteuses de rêve de *Voyage au centre de la Terre* en simples composants de machineries mystificatrices ? Peut-être le temps est-il venu – provisoirement – des illusions de la transparence, sous l'effet desquelles le monde s'offre au regard comme une étendue sans saillies et sans profondeur. Sans doute, aussi, le temps est-il en train de passer, où les grandes figures romanesques, dans l'état d'«équilibre miraculeux»⁴⁵ auquel avaient atteint les fictions après la Révolution, apparaissaient comme des sujets capables, dans la continuité et l'autonomie de leur moi, de se trouver, et de se retrouver : disposés, dès lors, à connaître ces expériences de l'intériorité que structurait l'étagement des degrés... Les romanciers du XXe siècle ne pourront certes pas se dispenser d'user d'un élément architectural aussi incontournable que l'escalier ; mais il est douteux que dans ceux que représentent leurs récits puisse se croiser, tel qu'il les a longtemps habités, l'esprit inventé par leurs devanciers⁴⁶.

⁴⁵ Voir Tadié, J. Y., *Le roman au XXe siècle*, (Belfond, 1990), Agora, 1997, p. 37.

⁴⁶ A titre de contre épreuve, je renvoie à ma contribution, « Les Marches des Caves », à l'ouvrage collectif édité par Cabioc'h, S. et P. Masson, *Gide aux miroirs*, Caen,

Presses Universitaires de Caen, 2002, pp. 61-8. Comme il était prévisible, ce que Gide donne à lire dans sa sortie est bien, dans une large mesure, un démontage des codes que nous avons pu identifier.

Bibliographie

Textes littéraires cités

- BALZAC, Honoré de, *Béatrix*, dans *La Comédie humaine*, Pléiade, T. II, 1976
- *Le Colonel Chabert*, *ibid.*, T. III, 1976
 - *La Cousine Bette*, *ibid.*, T. VII, 1977
 - *Le Curé de village*, *ibid.*, T. IX, 1978
 - *La Duchesse de Langeais (Histoire des Treize)*, *ibid.*, T. V, 1977
 - *Eugénie Grandet*, *ibid.*, T. III, 1976
 - *Ferragus (Histoire des Treize)*, *ibid.*, T. V, 1977
 - *La Fille aux yeux d'or (Histoire des Treize)*, *ibid.*
 - *Honorine*, *ibid.*, T. II, 1976
 - *Illusions perdues*, *ibid.*, T. V, 1977
 - *L'Interdiction*, *ibid.*, T. III, 1976
 - *Louis Lambert*, *ibid.*, T. XI, 1980
 - *Le Lys dans la vallée*, *ibid.*, T. IX, 1978
 - *Maître Cornélius*, *ibid.*, T. XI, 1980
 - *La Muse du département*, *ibid.* T. IV, 1976
 - *Les Paysans*, *ibid.*, T. IX, 1978
 - *La Peau de chagrin*, *ibid.*, T. X, 1979
 - *La Rabouilleuse*, *ibid.*, T. IV, 1976
 - *La Recherche de l'Absolu*, *ibid.*, T. X, 1979
 - *Splendeurs et misères des courtisanes*, *ibid.*, T. VI, 1977
 - *Sur Catherine de Médicis*, *ibid.* T. XI, 1980
 - *Ursule Mirouët*, *ibid.*, T. III, 1976
- BARBEY D'AUREVILLY, Jules, *Le Bonheur dans le crime* (in *Les Diaboliques*), dans *Oeuvres romanesques complètes*, Pléiade, T. II, 1972 (1966)
- *L'Enfermée*, *ibid.*, T. I, 1977 (1964)
 - *Une Histoire sans nom*, *ibid.*, T. II, 1972 (1966)
 - *Un Prêtre marié*, *ibid.*, T. I, 1977 (1964)

- *Une Vieille maîtresse, ibid.*
- BOURGES, Elémir, *Le Crépuscule des dieux*, Saint-Cyr sur Loire, Christian Pirot, 1987
- CHAMPFLEURY, *Le Violon de faïence. Les Enfants du professeur Turck. La Sonnette de M. Berloquin*, Genève, Droz (T.L.F.), 1985
- CHATEAUBRIAND, François-René de, *Mémoires d'Outre-tombe*, Gallimard, Pléiade, 1951 (1946)
- DAUDET, Alphonse, *Fromont jeune et Risler aîné*, dans *Oeuvres*, Pléiade, T.I, 1986
- *Sapho, ibid.*, T III, 1994
- DUJARDIN, Edouard, *Les Lauriers sont coupés*, Messein, 1925
- DUMAS, Alexandre, *Le Vicomte de Bragelonne*, Calmann-Lévy, T. I à VI, s.d.
- DURANTY, Louis Edmond, *Le Malheur d'Henriette Gérard*, Gallimard, L'Imaginaire, 1981
- ERCKMANN-CHATRIAN, *L'Ami Fritz*, Bibl. Lattès, 1987
- FLAUBERT, Gustave, *Bouvard et Pécuchet*, Gallimard, Folio, 1979
- *L'Education sentimentale*, GF Flammarion, 1985
- *Madame Bovary*, Garnier-Flammarion, 1966
- FROMENTIN, Eugène, *Dominique*, Garnier, 1966
- GAUTIER, Théophile, *Le Capitaine Fracasse*, Garnier, 1967
- *Mademoiselle de Maupin*, Garnier, 1966
- GONCOURT, Edmond et Jules de, *Germinie Lacerteux*, Charpentier, 1864
- *Madame Gervaisais*, Fasquelle (Bibliothèque-Charpentier), 1897
- *Renée Mauperin*, Fasquelle (Bibliothèque-Charpentier), 1896
- HUGO, Victor, *L'Homme qui rit*, dans *Romans*, Ed. du Seuil, L'Intégrale, T. III, 1963
- *Les Misérables, ibid.*, T. II, 1963
- *Notre-Dame de Paris, ibid.*, T. I, 1963
- *Quatre-vingt-treize, ibid.*, T. III, 1963
- HUYSMANS, Joris-Karl, *La Cathédrale*, Stock, 1898
- *En rade*, Folio Classique, 1984
- *Marthe. Histoire d'une fille*, Le Cercle du Livre, 1955
- JANIN, Jules, *L'Ane mort et la femme guillotinée*, Flammarion, Nouvelle Bibliothèque Romantique, 1973
- KOCK, Paul de, *La Pucelle de Belleville*, Librairie M.-P. Trémois, 1927
- MAUPASSANT, Guy de, *Bel-Ami*, dans *Romans*, Pléiade, 1987
- *Notre cœur, ibid.*

- *Pierre et Jean*, *ibid.*
- *Une Vie*, *ibid.*
- MÉRIMÉE, Prosper, *Chronique du règne de Charles IX*, dans *Théâtre de Clara Gazul. Romans et Nouvelles*, Pléiade, 1978
- *Djournâne*, *ibid.*
- *La Vénus d’Ille*, *ibid.*
- MÜRGER, Henri, *Scènes de la vie de Bohême*, Julliard, 1964
- MUSSET, Alfred de, *La Confession d’un enfant du siècle*, Garnier, 1968
- NODIER, Charles, *Jean Sbogar*, Ed. France-Empire, 1980
- *Smarra*, dans *Contes*, Garnier, 1961
- SAND, George, *Consuelo. La Comtesse de Rudolstadt*, Garnier, T. I, II, III, 1959
- *Indiana*, Garnier, 1962
- *Spiridion*, Bruxelles, Meline, Cons et Compagnie, 1839
- REYBAUD, Fanny, *Mademoiselle de Malepeire*, Arles, Actes Sud, 1990
- RODENBACH, Georges, *Bruges-la-Morte*, Bruxelles, Labor, 1986
- STENDHAL, *Armance*, dans *Romans*, Pléiade, T. I, 1977 (1952)
- *La Chartreuse de Parme*, *ibid.*, T. II, 1977 (1952)
- *Le Rouge et le Noir*, *ibid.*, T.I, 1977 (1952)
- SUE, Eugène, *Les Mystères de Paris*, Ed. Hallier, T. I et II, 1977
- VERNE, Jules, *Le Château des Carpathes*, Livre de Poche, 1966
- *Voyage au centre de la Terre*, Livre de Poche, 1966
- VIGNY, Alfred de, *Chatterton*, dans *Oeuvres complètes I Poésie. Théâtre*, Pléiade, 1986
- *Stello*, dans *Oeuvres complètes II Prose*, Pléiade, 1993
- ZOLA, Emile, *L’Assommoir*, dans *Les Rougon-Macquart*, Pléiade, T. II, 1961
- *Au Bonheur des dames*, *ibid.*, T. III, 1964
- *La Curée*, *ibid.*, T. I, 1960
- *Nana*, *ibid.*, T. II, 1961
- *L’Œuvre*, *ibid.*, T. IV, 1966
- *Pot-Bouille*, *ibid.*, T. III, 1964

Ouvrages et articles critiques cités

- AUERBACH, Erich, *Mimésis*, Gallimard, « Tel », 1977
- BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, P.U.F., 1989 (1957)
- BERG, Christian, « Préface » à BOURGES, Elémir, *Le Crépuscule des dieux*, Saint-Cyr sur Loire, Christian Pirot, 1987
- BUTOR, Michel, « Le point suprême et l'âge d'or à travers quelques oeuvres de Jules Verne », dans *Répertoire I*, Ed. de Minuit, 1960
- CLAVAL, Paul, *Espace et pouvoir*, P.U.F., 1978
- DALY, César, *L'Architecture privée au XIXe siècle*, cité par GUERRAND, R.-H. Voir à ce nom
- DUBOIS, Jacques, *L'Assommoir de Zola*, Belin « Sup », 1993
- DURAND, Gilbert, *Le Décor mythique de La Chartreuse de Parme*, José Corti, 1961
- ELIADE, Mircea, *Images et symboles*, Gallimard, « Tel », 1988 (1952)
- FREUD, Sigmund, *L'Interprétation des rêves*, trad. I. Meyerson, P.U.F., 1967
- GIRARD, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Grasset, 1961
 – *La Violence et le sacré*, Grasset, 1972
- GOLDMANN, Lucien, « Introduction aux premiers écrits de Lukacs », dans LUKACS, Georges, *La Théorie du roman*, Gonthier, 1970
- GUERRAND, Roger-Henri, « Espaces privés », dans ARIES, Philippe et Georges DUBY, *Histoire de la vie privée*, Ed. du Seuil, T. IV, 1987
- HAMON, Philippe, *Expositions*, José Corti, 1989
 – (éd.) *Littérature et architecture*, s.l., Interférences, 1988
- JOURDHEUIL, Jean, « L'escalier de Chatterton », *Romantisme*, n° 38, 1982
- KELLER, Luzius, *Piranèse et les romantiques français. Le mythe des escaliers en spirale*, José Corti, 1966
- LAFON, Henri, « Espace privé, espace public dans le roman du XVIIIe », dans HAMON, Philippe, éd., *Littérature et architecture*, s.l., Interférences, 1988
- LUKACS, Georges, *La Théorie du roman*, Gonthier, 1970
- MACHEREY, Pierre, *A quoi pense la littérature ?*, P.U.F., 1990
 – *Pour une théorie de la production littéraire*, Maspero, 1966
- MAHIEU, Raymond, « Les Marches des Caves », dans CABIOC'H, Serge, et Pierre MASSON, éd., *Gide aux miroirs*, Caen, Presses

- Universitaires de Caen, 2002
- « Méprise et échanges. Du romanesque dans *Eugénie Grandet* », *Imprévue*, Etudes sociocritiques, 1984
- « Voyages extraordinaires et terminologie commune. « Du ‘pittoresque’ dans le *Voyage au centre de la Terre* », *Revue de l’Université de Bruxelles*, 1979, n°3-4
- RANK, Otto : voir à FREUD, Sigmund
- RASSON, Luc, *Châteaux de l’écriture*, Presses Universitaires de Vincennes, 1993
- ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Gallimard, « Tel », 1987 (1972)
- ROSA, Guy, « Jean Valjean (I, 2, 6) : réalisme et irréalisme des *Misérables* », dans UBERSFELD, Anne et Guy ROSA, *Lire Les Misérables*, José Corti, 1985
- SERRES, Michel, *Feux et signaux de brume. Zola*, Grasset, 1975
- TADIE, Jean-Yves, *Le Roman au XXe siècle*, (Belfond, 1990), Pocket Agora, 1997
- TRANOUEZ, Pierre, « La Croix-Jugan et la grâce accordée », dans *L’Ensorcelée et Les Diaboliques. La Chose sans nom*, Colloque de la Société des Etudes Romantiques, Sedes, 1988
- VACHON, Stéphane, « Introduction » à Balzac, *Le Colonel Chabert*, Livre de Poche classique, 1994
- WALD LASOWSKI, Patrick, *Les Echafauds du romanesque*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1993

Index

des auteurs et des textes cités ou mentionnés

- AUERBACH, Erich 145, 146
BACHELARD, Gaston 38, 39, 48, 49
BALZAC, Honoré de 5, 9, 10, 23, 92, 111, 131, 145 – *Béatrix* 16, 17, 18, 69, 107, 108 – *Colonel Chabert (Le)* 105, 106, 107 – *Cousine Bette (La)* 48 – *Curé de village (Le)* 51 – *Duchesse de Langeais (La)* 139, 140 – *Eugénie Grandet* 30, 40, 67, 85, 86, 87, 97 – *Ferragus* 22, 105, 149 – *Fille aux yeux d'or (La)* 105 – *Honorine* 29 – *Illusions perdues* 25, 103, 149 – *Interdiction (L')* 17n, 29 – *Louis Lambert* 144 – *Lys dans la vallée (Le)* 20, 21, 150 – *Maître Cornélius* 140, 141 – *Muse du département (La)*, 138 – *Paysans (Les)* 150n – *Peau de chagrin (La)* 41, 42, 61, 62, 148 – *Père Goriot (Le)* 14 – *Rabouilleuse (La)* 47, 57, 58 – *Recherche de l'absolu (La)* 48 – *Séraphîta* 144 – *Splendeurs et misères des courtisanes* 31, 125 – *Sur Catherine de Médicis* 31n – *Ursule Mirouët* 104n, 125, 126
BARBEY D'AUREVILLY, Jules 10, 131 – *Bonheur dans le crime (Le)* (in *Les Diaboliques*) 77, 78, 79 – *Ensorcelée (L')* 53, 55, 56 – *Histoire sans nom (Une)* 79, 80, 81, 148 – *Prêtre marié (Un)* 19, 54, 55, 56 – *Vieille maîtresse (Une)* 76, 77, 78, 79, 106, 148
BERG, Christian 85n
BOURGES, Elémir *Crépuscule des dieux (Le)* 83, 84, 85, 149n
BUTOR, Michel 123
CHAMPFLEURY *Violon de faïence (Le)* 132
CHATEAUBRIAND, François-René de *Mémoires d'Outre-tombe* 14
CLAVAL, Paul 51
CONSTANT, Benjamin *Adolphe* 144
DALY, César 26n
DAUDET, Alphonse *Fromont jeune et Risler aîné* 16, 17, 43, 44 – *Sapho* 19, 65, 66, 151

- DUBOIS, Jacques 34n
 DUCHET, Claude 146n
 DUJARDIN, Edouard *Lauriers sont coupés (Les)* 64, 65, 66
 DUMAS, Alexandre 10 *Vicomte de Bragelonne (Le)* 132, 133
 DURAND, Gilbert 147
 DURANTY, Louis Edmond 9, 10 *Malheur d'Henriette Gérard (Le)* 18, 19
 ELIADE, Mircea 38, 42
 ERCKMANN-CHATRIAN *Ami Fritz (L')* 15
 FLAUBERT, Gustave 5, 131 – *Bouvard et Pécuchet* 111, 137, 138 – *Dictionnaire des idées reçues* 5 – *L'Education sentimentale* 25, 111, 135, 136, 137 – *Madame Bovary* 14, 111, 112, 113, 114, 151
 FOUCAULT, Michel 51n
 FREUD, Sigmund 38, 66
 FROMENTIN, Eugène *Dominique* 63, 64, 150
 GAUTIER, Théophile *Capitaine Fracasse (Le)* 30, 56, 58 – *Mademoiselle de Maupin* 8, 9, 70, 71
 GIDE, André *Caves du Vatican (Les)* 151n
 GIRARD, René 51, 114n
 GOLDMANN, Lucien 146
 GONCOURT, Edmond et Jules de 131 – *Germinie Lacerteux* 32, 33, 34, 35, 68, 69 – *Madame Gervaisais* 14, 15, 48n, 98 – *Renée Mauperin* 57, 58, 142
 GUERRAND, R.-H. 26n
 HAMON, Philippe 21
 HUGO, Victor 10, 93, 131, 132 – *Dernier Jour d'un condamné (Le)* 52 – *Homme qui rit (L')* 116, 117, 151 – *Misérables (Les)* 11, 22, 23, 24, 44, 45, 46, 47, 55, 56, 58, 59, 109, 110, 111, 114 – *Notre-Dame de Paris* 5n, 24, 25, 88, 89, 90, 91, 92, 140, 141, 148, 151 – *Quatre-vingt-treize* 51n
 HUYSMANS, Joris-Karl 131 – *Cathédrale (La)* 5n, 143 – *En rade* 59, 60, 61 – *Marthe* 15, 23
 JANIN, Jules 9, 10 *Ane mort et la femme guillotinée (L')* 49, 52, 53
 JOURDHEUIL, Jean 95n
 KELLER, Luzius, 7n, 91n
 KOCK, Paul de *Pucelle de Belleville (La)* 132
 LACLOS, Pierre CHODERLOS de *Liaisons dangereuses (Les)* 148
 LAFON, Henri 40
 LUKACS, Georges 109, 146, 147

- MACHEREY, Pierre 114, 115, 123n, 124n
- MAHIEU, Raymond 87n, 124n, 151n
- MAUPASSANT, Guy de 131 – *Bel-Ami* 23, 25, 40, 41, 73, 74, 75 – *Notre cœur* 62, 63, 142 – *Pierre et Jean* 91, 92, 93, 151 – *Vie (Une)* 30
- MÉRIMÉE, Prosper *Chronique du règne de Charles IX* 58, 59 – *Djourné* 145 – *Vénus d’Ille (La)* 50, 145 – *Vision de Charles XI* 145
- MÜRGER, Henri *Scènes de la vie de bohème* 141n
- MUSSET, Alfred de *Confession d’un enfant du siècle (La)* 20, 21, 71, 72, 143, 144
- NODIER, Charles *Smarra* 145 – *Jean Sbogar* 145 – *Fée aux miettes (La)* 145
- PLATON 97
- PREVOST, Abbé *Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* 148
- RANK, Otto 38
- RASSON, Luc 121n
- REYBAUD, Fanny *Mademoiselle de Malepeire* 17, 104
- ROBERT, Marthe 39
- RODENBACH, Georges *Bruges-la-Morte* 15
- ROSA, Guy 110n
- SAND, George 131 – *Consuelo. La Comtesse de Rudolstadt* 118, 119, 120, 121 – *François le Champi* 150n – *Indiana* 106 – *Spiridion* 120n
- SERRES, Michel 129n
- STENDHAL 10, 111, 131, 132, 145 – *Armance* 75, 76, 148 – *Chartreuse de Parme (La)* 11, 104n, 106n, 108, 109, 126, 127, 128, 134, 147, 148 – *Rouge et le Noir (Le)* 51, 98, 99, 100, 104, 134, 135, 137, 148 – *Mémoires d’un touriste* 14n
- SUE, Eugène *Mystères de Paris (Les)* 15, 46n, 58, 104n, 115
- TADIE, Jean-Yves 151
- TRANOUEZ, Pierre 55n
- VACHON, Stéphane 105n
- VERNE, Jules 10, 131 – *Château des Carpathes (Le)* 121, 122, 151 – *Voyage au centre de la Terre* 14, 123, 124, 151
- VIGNY, Alfred de 131 – *Chatterton* 95 – *Stello* 51, 93, 94, 95, 96, 97, 151
- WALD LASOWSKI, Patrick, 52n

ZOLA, Emile 9, 10, 131 – *Assommoir (L')* 5, 32, 33, 34, 35, 40, 149 –
Bonheur des dames (Au) 5n, 128, 129, 130, 149 – *Curée (La)*
17, 18, 73, 149 – *Nana* 68, 69 – *Œuvre (L')* 15, 48n – *Pot-
Bouille* 26, 27, 28, 151

Table

AVANT-PROPOS	5
CHAPITRE PREMIER – L’ESPACE PARLANT	13
A ciel ouvert	13
Intérieurs	21
Le sujet de la connaissance	28
CHAPITRE DEUXIEME – INTERSECTIONS	37
Le haut et le bas	37
Fenêtres	43
Menaces	46
Sacrifices	51
CHAPITRE TROISIEME – L’ESPACE PARTAGE	57
Combats	57
Conjonctions ?	61
Convergences	67
Croisements	75
CHAPITRE QUATRIEME – OMBRES ET LUEURS	83
Voir sans voir	83
N’y plus voir	88
Voir trouble	97
CHAPITRE CINQUIEME – LUMIERES	103
Monter, descendre	103
Initiations	114
Assomptions	124
CHAPITRE SIXIEME – ESQUISSE D’UN SYSTEME	131
Un lieu véritablement commun	131

Le privilège de l'escalier	134
Détournements et contournements	137
Absences	141
Une sociociothématique ?	146
BIBLIOGRAPHIE	153
INDEX	159