



La représentation du paysage urbain dans Les Rougon-Macquart

Minori Noda

► To cite this version:

Minori Noda. La représentation du paysage urbain dans Les Rougon-Macquart. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2020. Français. NNT : 2020PA030027 . tel-02895003

HAL Id: tel-02895003

<https://theses.hal.science/tel-02895003>

Submitted on 9 Jul 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

École Doctorale 120 – Littérature française et comparée

Thèse présentée et soutenue par Minori NODA

le jeudi 26 mars 2020

La représentation du paysage urbain

dans *Les Rougon-Macquart*

Sous la direction de M. Alain PAGÈS

Membres du jury

M. Pierre-Jean DUFIEF, Professeur émérite à l'Université Paris Ouest Nanterre
M. Olivier LUMBROSO, Professeur à l'Université Sorbonne nouvelle – Paris 3
M. Alain PAGÈS, Professeur émérite à l'Université Sorbonne nouvelle – Paris 3
M. Clive THOMSON, Professeur à l'Université de Guelph (Canada, Ontario)

La représentation du paysage urbain dans *Les Rougon-Macquart*

Le but de cette thèse était de clarifier la perception de la réalité, de la vérité et même de l'histoire de la création de roman à travers l'analyse des romans de Zola et l'analyse des paysages urbains représentés dans les romans. Nous avons d'abord examiné autant que possible les discours de l'histoire de la fin du XVIIIe siècle au début du XIXe siècle, et avons vu comment ces discours, les œuvres romanesques de l'époque précédente et les idées du romancier ont créé l'esthétique nouvelle de Zola.

À partir de là, à travers l'analyse des dossiers préparatoires, nous avons vu comment l'écrivain Zola retrace directement la réalité du Second Empire et même de la Troisième République. Nous avons examiné ce processus de création littéraire dans la deuxième partie.

Sur la base de ces idées et analyses sous-jacentes, nous avons étudié le texte des romans du point de vue du contraste entre le symbolique et le réel dans la description du paysage urbain, de la corrélation entre l'espace urbain et les personnages, des personnages et leurs énoncés. Nous avons enfin fait une étude détaillée des paysages urbains représentés dans les descriptions.

L'imagination du romancier Zola, créateur d'un récit pénètre profondément dans le monde. Elle l'éclaire avec un regard puissant sur les hommes et sur les choses. En lisant ce roman de l'espace urbain que nous offre Zola et en suivant le regard de ses personnages, en reprenant les chemins qu'ils ont empruntés, en suivant leurs déambulations dans les quartiers de Paris, nous pourrions encore retrouver le monde qui a été dépeint dans la ville d'aujourd'hui.

Mots clés : paysage, description, naturalisme, Émile Zola

The representation of urban landscapes in *Les Rougon-Macquart*

The purpose of this thesis was to clarify the perception of reality, truth and even the history of the creation of novels through the analysis of Zola's novels and the analysis of the urban landscapes represented in the novels. We first examined as much as possible the discourses of history from the end of the 18th century to the beginning of the 19th century, and we saw how these discourses, the romantic works of the preceding period and the ideas of the novelist created the new aesthetic of Zola.

From there, through the analysis of preparatory files, we saw how the writer Zola directly traces the reality of the Second Empire and even of the Third Republic. We examined this process of literary creation in the second part.

On the basis of these underlying ideas and analyzes, we studied the text of the novels from the point of view of the contrast between the symbolic and the real in the description of the urban landscape, of the correlation between the urban space and the characters, characters and their statements. Finally, we have made a detailed study of the urban landscapes represented in the descriptions.

The imagination of the novelist Zola, creator of a story, penetrates deeply into the world. His imagination lights it up with a powerful look at human beings and things. By reading this novel of the urban space that Zola offers us and by following the gaze of his characters, by taking the paths they have taken, by following their wanderings in the districts of Paris, we could still find the world that has been portrayed in today's city.

Key words : landscape, description, naturalism, Émile Zola

Sommaire

Première partie

La représentation de la ville de Paris de la fin du XVIIIe siècle à nos jours

- 1-1 Historique du développement social de la ville de Paris vue par Zola, Mercier et les historiens modernes
- 1-2 Zola et les écrivains de la première moitié du XIXème siècle
- 1-3 Zola et Michelet – le point de vue de l’histoire naturelle
- 1-4 L’espace urbain dans les romans et les poèmes – autour de Zola et de François Coppée

Deuxième partie

Remarques sur les dossiers préparatoires

- 2-1 Les dossiers préparatoires et l’espace urbain qu’ils décrivent
- 2-2 Analyse des dossiers préparatoires – autour d’*Une page d’amour* et de *Nana*

Troisième partie

Analyse du texte des romans

- 3-1 Le réalisme et le symbolisme dans la description des espaces
- 3-2 La description du paysage urbain
- 3-3 Le paysage parisien et la création des personnages dans *Une page d’amour*
— Autour de l’imaginaire aérien
- 3-4 L’univers parisien : la représentation des femmes dans *Nana*
- 3-5 La représentation des espaces urbains dans *L’Œuvre*
— Autour du tableau inachevé de la Cité

Quatrième partie

Essai d’analyse géocritique : le mouvement des personnages

Introduction

Paris, capitale du XIX^{ème} siècle, offre de nombreuses scènes aux œuvres littéraires comme le remarque Julien Gracq dans *En lisant, en écrivant*¹, qui souligne la fréquence de ce *topos* littéraire. Si on se limite aux recherches sur les œuvres zoliennes, on trouve des analyses des espaces urbains des années 60 par exemple chez Nathan Kranowski, *Paris dans les romans d'Émile Zola* (1968) ou Stefan Max, *Les Métamorphoses de la grande ville dans Les Rougon-Macquart* (1966) Ces dernières années, dans *Lire/Dé-lire Zola*, actes d'un colloque qui a eu lieu en octobre 2002 à la Bibliothèque nationale de France pour le centenaire de la mort de l'écrivain, tout en proposant un panorama de la problématique de la description des espaces urbains dans les romans zoliens, Auguste Dezalay (« Zola et la poétique de l'espace urbain ») essaie de mettre en rapport cette problématique avec la réalité vécue par l'écrivain².

Si l'on passe à l'Histoire, Zola a été autant commenté que Balzac non seulement par des historiens de l'École des Annales tels que Alain Corbin mais par un historien de la ville de Paris comme Louis Chevalier. Pour eux, Zola est un écrivain privilégié et aujourd'hui encore il y a des auteurs qui font référence à lui pour écrire la chronologie ou la topographie de la ville comme Bernard Marchand et Eric Hazan.

Pour Zola, qui est né au temps où la France vivait la révolution industrielle et un développement inouï de l'économie et de la société, l'observation et l'analyse de la réalité étaient au centre de la création, à l'inverse de l'imagination chez les romantiques, comme on le voit dans un

¹. « On n'a sans doute pas tout dit, mais on a dit beaucoup sur la ville balzacienne, sur le Paris de Zola, et même sur celui de *L'Éducation Sentimentale*. Beaucoup moins, me semble-t-il, sur la ville si caractéristique de Stendhal : collection discontinue d'enceinte... » (Julien Gracq, *En lisant, en écrivant*, p.60)

². « On voudrait dire ici, d'entrée de jeu, que notre propos n'est pas de suivre des fantasmes personnels dans la création de Zola, mais d'insérer ses descriptions de l'espace de la ville dans une histoire des rapports entre l'homme et l'univers urbain qu'il a créé et qui le modifie. » (« Zola et la poétique de l'espace urbain » in *Lire/Dé-lire Zola*, pp.185-186)

article intitulé « Le sens du réel »³. Dans cet article, qu'on peut considérer comme une sorte de manifeste de la technique naturaliste, Zola souligne la manière de laquelle les auteurs issus des provinces décrivent la société parisienne.

Certes, on a déjà beaucoup étudié non seulement les espaces commerciaux et industriels qui réfléchissent la société de l'époque mais aussi les espaces intimes et intérieurs où habitent les personnages. Les travaux d'Olivier Lumbroso⁴ présentent, par exemple, des études génétiques sur les espaces romanesques de Zola.

Cependant, on n'a pas encore suffisamment analysé les petites rues et les coins de la ville que l'écrivain a décrits à travers sa lecture des ouvrages historiques et sociologiques de l'époque. Tels sont donc les espaces qu'on pourrait analyser et interpréter en exploitant à la fois les analyses narratologiques sur le système des personnages dans *Les Rougon-Macquart* de Philippe Hamon⁵, les études génétiques et les recherches historiques dont on a parlé plus haut.

Nous allons donc traiter de ces espaces qui restent plutôt ignorés jusqu'ici et envisager de mettre en lumière la correspondance entre les espaces et les personnages. Pour cela, nous remonterons le développement de la ville de Paris au XIX^{ème} siècle et ferons référence à des ouvrages historiques et sociologiques sur le Second Empire et la Troisième République que Zola lui-même a lus pour composer ses romans.

Dans la première et la deuxième partie, nous évoquerons l'histoire de la ville et le processus de la documentation pour réaliser des espaces urbains dans les œuvres à travers la lecture des ouvrages historiques et des dossiers préparatoires de l'écrivain. Et puis, nous analyserons les textes

³ « Je ne veux nommer ici aucun romancier vivant, ce qui rend ma démonstration assez difficile. Les exemples éclairciraient la question. Mais chacun peut remarquer que certains romanciers restent provinciaux, même après avoir vécu vingt ans à Paris. Ils excellent dans les peintures de leur contrée, et, dès qu'ils abordent une scène parisienne, ils pataugent, ils n'arrivent pas à donner une impression juste d'un milieu, dans lequel pourtant ils se trouvent depuis des années. C'est là un premier cas, un manque partiel du sens du réel. Sans doute, les impressions d'enfance ont été plus vives, l'œil a retenu les tableaux qui l'ont frappé tout d'abord : puis, la paralysie s'est déclarée, et l'œil a beau regarder Paris, il ne le voit pas, il ne le verra jamais. » (« Le sens du réel » in *Le Voltaire*, 20 août 1878, repris dans *L'Écrit sur le roman*, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », 2004, p.187.)

⁴ Zola : *La plume et le compas*, Paris, Champion, 2004

⁵ HAMON, Philippe, *Le Personnel du roman*, Genève, Librairie Droz S.A., 1983

des romans d'un point de vue soit stylistique et narratologique, soit géocritique⁶, autour du sujet de la relation entre les personnages, les espaces et le mouvement des personnages dans les espaces urbains.

⁶ Nous nous appuyerons notamment sur les travaux de Michel Collot : voir *Pour une géographie littéraire*, Corti, 2014.

Première Partie

I. La représentation de la ville de Paris de la fin du XVIII^{ème} siècle à nos jours : un processus de transformation historique et littéraire

Au XIX^{ème} siècle, après la Révolution, la ville de Paris a vu une grande transformation sur le plan de la structure de l'espace urbain aussi bien que du système politique, social et culturel. Cette transformation affecte aussi l'Histoire et la littérature sous l'influence du romantisme venu d'outre-Rhin.

Si on se limite d'abord au domaine de l'histoire, les historiens, comme Jules Michelet et Augustin Thierry, ont élargi les objets de recherche, qui avaient été limités à l'histoire de la famille royale et de la politique, à la société générale des hommes, et ont recherché une nouvelle forme d'historiographie pour décrire ces nouveaux domaines de recherche⁷. Avec cette révolution dans le domaine de l'Histoire, on voit l'interaction entre la littérature et l'Histoire qui prduit un grand changement pour les sciences humaines.

Pendant la première moitié du siècle, non seulement les historiens, mais aussi les écrivains ne cachent pas leur intérêt pour l'histoire dont la portée est plus élargie, à savoir celle des classes populaires et moyennes ; Balzac écrit *Les Chouans* à l'instar de Walter Scott : Stendhal, *La*

⁷ Sur ces différents aspects historiques et l'évolution de cette période, sur ses transformations, voir *L'Histoire et la représentation (Rékishî to Hyôsyô)* de Kosei Ogura. En particulier, dans le deuxième chapitre de ce livre, « Logique et rhétorique de l'historiographie -Thierry et ses environs », Ogura cite une lettre de Thierry publiée en 1820 dans Correspondance en France, qui a décidé d'établir une nouvelle perception de l'histoire. Cet historien de la première moitié du XIX^e siècle souligne que la France n'a pas encore un vrai sens de « l'histoire nationale » ou de l'histoire des citoyens, et la nouvelle historiographie exige d'être décrit comme suit. « Dans une position de respect du positivisme, déplorant le manque de l'érudition dans l'histoire des époques précédentes et plaçant contre l'écriture abstraite, Thierry a soutenu que les détails picturaux avaient le sens essentiel de l'histoire, et a adopté le discours de « récit » comme moyen d'exprimer de tels détails. Cette histoire narrative aidera à décrire les actions des différents groupes sociaux et à assurer la vérité des détails. En d'autres termes, ce devrait être un endroit où la généralisation des choses individuelles et l'individualisation des choses générales sont liées en ce qu'elles donnent une vue concrète et en même temps globale. » (Kosei Ogura, *L'Histoire et la représentation*, Shinyôsha, 1997, pp.54-55).

Chartreuse de Palme, *Armançe*, et *Le Rouge et le noir* qu'on peut considérer comme de l'histoire contemporaine, même si l'auteur n'a jamais théorisé sa pensée sur le genre du roman historique⁸.

Quand on regarde l'histoire de la ville de Paris, capitale du XIX^e siècle⁹, on s'aperçoit que de nombreux écrivains décrivent la physionomie de l'espace urbain et la vie de ses habitants. Le peuple dans cette grande ville en plein développement est décrit par les romanciers comme Hugo, Balzac et Sue mais aussi dans certains poèmes de Baudelaire et des poètes parnassiens.

Certes, l'intérêt des historiens et écrivains pour le peuple et la société, qui avaient rarement été des objets de recherche chez les historiographes officiels des époques précédentes, s'accroît dans l'Histoire et la littérature de la première moitié du siècle avec l'avènement du positivisme et le développement des sciences naturelles et sociales. Mais si on remonte à l'époque précédente, vers la fin du dix-huitième siècle, Louis-Sébastien Mercier et Restif de La Bretonne décrivaient déjà en détail la physionomie de la ville autour de la Révolution. Il ne faut pas ignorer les influences sur les écrivains du siècle suivant de ces deux grands auteurs du siècle des Lumières. On peut dire que Zola, qui observa la société sous le Second Empire, succède à ces observateurs de la ville ; et les historiens de nos jours en sont conscients¹⁰.

De plus, quand on regarde les historiens d'aujourd'hui, Zola et Balzac sont toujours très présents en tant que grandes références, qui nous rapportent vivement la réalité sociale de leurs époques¹¹. Dans le domaine de recherche de l'histoire de la ville de Paris, il est indispensable de traiter des

⁸ Sinon, quand on lit certains passages de l'avertissement et l'avant-propos de ses œuvres, on peut retrouver sa pensée sur l'esprit de son époque : « Je publie cette nouvelle sans rien changer au manuscrit de 1830 [...] » (Avertissement de *La Chartreuse de Parme*) et « En parlant de notre siècle, nous nous trouvons avoir esquissé deux des caractères principaux de la Nouvelle suivante. Elle n'a peut-être pas vingt pages qui avoisinent le danger de paraître satiriques ; mais l'auteur suit une autre route ; mais le siècle est triste, il a de l'humeur, et il faut prendre ses précautions avec lui, même en publiant une brochure qui, je l'ai déjà dit à l'auteur, sera oubliée au plus tard dans six mois, comme les meilleures de son espèce. » (Avant-propos d'*Armançe*.)

⁹ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle : le livre des passages*, Éditions du Cerf, Paris, 1997.

¹⁰ « Un décalage social séparerait le *Tableau* qui resterait celui d'une capitale bourgeoise, et *Les Nuits* qui feraient le tableau d'un Paris prolétaire. Restif transforme en supériorité littéraire son handicap social. Il se réclame d'un réalisme, nourri d'une expérience personnelle, qui le fera annexer, un siècle plus tard, par Zola et les siens. » (*Paris le jour, Paris la nuit*, Robert Laffont, 1990, *Tableau de Paris, le Nouveau Paris* de L.S. Mercier, édition présentée et établie par Michel Delon, *Les Nuits de Paris* de Restif de la Bretonne, édition présentée et établie par Daniel Baruch, p.XI de la préface.)

¹¹ Bernard Marchand, *Paris, l'histoire d'une ville*, Édition du Seuil, 1993.

sujets tels que « la croissance rapide de sa population »¹², le problème de l'hygiène publique qui en résulte, l'augmentation du taux de criminalité, et l'institution du système officiel de la prostitution.

Deux historiens contemporains nous montrent ainsi des aspects réels de la capitale au XIX^{ème} siècle. En s'appuyant sur Parent-Duchâtelet, médecin hygiéniste de l'époque, Alain Corbin a pu écrire *Les Filles de noce*¹³. Louis Chevalier nous livre les fruits de sa recherche dans un ouvrage assez littéraire et personnel, *Montmartre du plaisir et du crime*¹⁴, écrit avec passion et en mobilisant la mémoire de la vie parisienne.

De sorte que, dans cette première partie où nous envisageons d'étudier les liens entre l'histoire et la littérature de la fin du XVIII^{ème} siècle jusqu'à nos jours en passant par le XIX^{ème} siècle, nous essaierons de réfléchir aux trois sujets suivants : l'histoire de la société urbaine de la ville de Paris, l'influence de l'Histoire sur la littérature et l'espace urbain décrit dans le roman et la poésie du XIX^{ème} siècle.

Selon Eric Hazan, les frontières entre les quartiers parisiens « ne sont pas toutes des lignes sans épaisseur », et quand on passe d'un quartier à un autre, « il faut traverser des zones franches, des micros-quartiers de transition ». Il existe donc de la profondeur dans l'espace urbain de la capitale et « certains quartiers, même s'ils comptent parmi les plus anciens et les mieux définis, peuvent garder une part indéfinie dans leurs limites »¹⁵. Comme cet écrivain-flâneur l'indique bien avec de savoureuses citations des œuvres romanesques du XIX^{ème} siècle, les frontières entre les quartiers parisiens ne sont pas fixes ; elles sont les choses liées aussi bien à la conscience personnelle qu'à la mémoire collective¹⁶. On peut dire que ce type de sublimation de la mémoire collective et de celle

¹² *Ibid.*, p.9.

¹³ A. Corbin, *Les Filles de noce*, Éd. Aubier Montaigne, Paris, 1978, rééd. Éd. Flammarion, Paris, 1982.

¹⁴ Louis Chevalier, *Montmartre du plaisir et du crime*, Robert Laffont, 1980, rééd. La Fabrique éditions, Paris, 2016.

¹⁵ Eric Hazan, *L'invention de Paris*, Éditions du Seuil, Paris, 2002, p. 14-15.

¹⁶ « Les divergences sur les limites peuvent être beaucoup plus graves, jusqu'à remettre en question l'identité même du quartier considéré. Quand on s'éloigne du centre en marchant vers le nord, où commence Montmartre ? L'histoire – les limites du village avant son annexion à Paris – concorde avec le sentiment commun pour répondre qu'on entre à Montmartre en franchissant le tracé de la ligne de métro n° 2, dont les stations Barbès-Rochechouart, Anvers, Pigalle, Blanche, Clichy, balisent exactement la courbe de l'ancien mur des Fermiers généraux. Mais Louis Chevalier, dans *Montmartre du plaisir et du crime*, ce chef-d'œuvre, fixe à Montmartre une limite beaucoup plus basse, sur les Grands Boulevards, si bien qu'il inclut dans le

des individus à travers la géographie de la grande ville est possible seulement d'une part grâce aux descriptions littéraires comme celles de Balzac, Hugo, Baudelaire et Zola, mais d'autre part grâce à des livres d'histoire socio-culturelle comme le sont les ouvrages de Mercier, Parent-Duchâtelet et Chevalier. La mise en fiction des expériences vécues chez des romanciers ou des poètes du XIX^{ème} siècle contribue à la formation de la mémoire collective et à la « psychogéographie »¹⁷ de l'espace urbain. Un tel esprit des lieux ou bien une sorte de littérarité dans l'espace pourrait influencer les historiens qui se trouvent devant l'espace réel de la ville. Mais de la même manière, pour bien déchiffrer les espaces décrits dans les romans et les poésies du XIX^{ème} siècle, il est nécessaire de faire référence aux textes des historiens.

1-1 Historique du développement social de la ville de Paris vu par Zola, Mercier et les historiens modernes

Quand Zola prépare *La Curée*, deuxième roman des *Rougon-Macquart*, il lit un grand livre sur la transformation du Bois de Boulogne sous le Second Empire, *Les Promenades de Paris*¹⁸ d'Adolphe Alphand qui est directeur des travaux de la ville. L'écrivain voulait décrire la scène d'*incipit* du roman dans lequel l'héroïne et son beau fils, qui est son futur amant, rentrent en voiture à cheval chez eux en passant par le côté du Bois¹⁹. Il fait un compte rendu de ce livre qui est un document important sur un aspect de l'haussmannisation de l'époque et de l'art des jardins. L'écrivain y déplore

propos du livre la Chaussée-d'Antin, le quartier Saint-Georges, le Casino de Paris et le faubourg Poissonnière. [...] On pourrait objecter que Montmartre est un cas à part, qu'il ne s'agit pas d'un quartier comme les autres, que c'est à la fois une région sur un plan de Paris et un mythe historico-culturel, avec pour chacune de ces acceptations une frontière différente. » (*ibid.*, pp.16-17.)

¹⁷ *Ibid.*, p.13.

¹⁸ Adolphe Alphand, *Les Promenades de Paris*, Rothschild, Paris, 1867-1873.

¹⁹ « À droite, les taillis, les futaies basses avaient cessé ; le Bois s'était ouvert en larges pelouses, en immenses tapis d'herbe, plantés çà et là d'un bouquet de grands arbres ; les nappes vertes se suivaient, avec des ondulations légères, jusqu'à la Porte de la Muette, dont on apercevait très loin la grille basse, pareille à un bout de dentelle noire tendu au ras du sol ; et, sur les pentes, aux endroits où les ondulations se creusaient, l'herbe était toute bleue. Renée regardait, les yeux fixes, comme si cet agrandissement de l'horizon, ces prairies molles, trempées par l'air du soir, lui eussent fait sentir plus vivement le vide de son être. » (Émile Zola, *La Curée*, in *Les Rougon-Macquart*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1960, t. I, pp.323-324.)

la disparition de l'ancien Bois à cause de la transformation par Haussmann de cet espace paisible, tandis que les parisiens « sont enchantés d'avoir de large trottoirs, des squares où ils peuvent aller voir la nature sans se mouiller les pieds, un bois où l'on s'étouffe le dimanche, comme à une réception officielle »²⁰. Le sentiment contradictoire de l'écrivain devant le nouveau bois de Boulogne se résume bien dans cette phrase : « J'aimais d'amour l'ancien bois de Boulogne. J'ai de l'admiration et du respect pour le nouveau »²¹. Bref il « regrette, en amant désespéré des anciens horizons, [ses] vieilles rues, [son] vieux bois de Boulogne, [son] vieux Luxembourg »²², même s'il admet la grandeur de l'oeuvre faite par le préfet de la Seine. Le regret chez Zola est causé par la perte de son ancien Paris et il ironise lui-même sur les matériaux superficiels de la nouvelle ville tels que « des arbres en fer-blanc et des maisons en carton-pierre »²³. Cependant, comme nous le voyons dans la citation suivante, sa critique ne porte pas sur le livre lui-même :

« Il est bien entendu que mes critiques n'atteignent pas l'ouvrage de M. Alphand. Cet ouvrage n'est que la description des travaux exécutés dans Paris depuis 1852, faite à l'aide de plans et de gravures, et appuyée du devis des dépenses. On peut nier l'utilité de certains de ces travaux ; mais on ne saurait discuter le mérite de l'oeuvre qui traite de leur exécution jusque dans les moindres détails. C'est une simple collection de documents précieux, un traité complet de la matière. La pensée qui a conduit M. Alphand à se servir des propres embellissements qu'il a dirigés, pour écrire un ouvrage théorique et pratique sur l'art des jardins publics, me paraît avoir une véritable grandeur. Quand toutes les livraisons auront paru, quand nous aurons sous les yeux l'exposé de ces immenses transformations qui ont fait de Paris une ville nouvelle, l'auteur sera en droit de nous dire : « Il m'a suffi de raconter nos oeuvres, pour traiter à fond la question de bâtir et d'orner une ville ; nous avons épuisé la

²⁰ Émile Zola, « Livres d'aujourd'hui et de demain » (*Le Gaulois*, 8 mars 1869) in *OEuvres Complètes*, Nouveau Monde, Paris, 2003, t. 3, p.592.

²¹ *Idem.*

²² *Idem.*

²³ *Idem.*

science pour vous ; nous avons donné la plus belle cité du monde ; vous seriez des ingrats si vous n'applaudissiez pas. » »²⁴

On voit bien, dans la première ligne de cette citation, que Zola apprécie plutôt ce livre en tant que « documents précieux » de la transformation de la ville. Ce qui est intéressant est qu'il ne pense à utiliser ce livre que comme document pour sa propre création, même s'il a été écrit par la plume d'une personne appartenant au camp adverse. Le jeune Zola s'intéresse à ce document sans prendre en compte son idéologie politique.

Or, cette ambition de documentaliste pour sa propre création romanesque apparaît quand il prépare son troisième roman des *Rougon-Macquart*, *Le Ventre de Paris*. Pour enquêter sur les Halles qu'il pense à utiliser comme l'espace principal du roman, Zola les fréquente et y prend des notes. Pourtant sa documentation ne se limite pas à la visite réelle du lieu ; il lit aussi l'ouvrage d'un contemporain, Maxime Du Camp, *Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIXème siècle*. Voici un exemple de ce qu'il a noté à la lecture de l'ouvrage de Du Camp, qui décrit l'arrivée des maraîchers aux Halles tôt le matin.

(f° 121/5)

« Voici comment arrivent les marchands.

D'abord les maraîchers avec leurs limousines à raies blanches et noires. Ils arrivent à partir de minuit. - [On leur] Un employé qui tient une lanterne leur donne un[e] bulletin de stationnement. 20 centi. pour un mètre de façade par 2 mètre de profondeur. On les appelle les forains non abrités.

²⁴ *Ibid.*, p.594.

Les intempéries [qui tombe] des temps. On
a prétendu que la pluie ne gâtait pas les
légumes. Ma [f dame] femme Françoise
pourra se réfugier chez Florent, quand il
pleuvera. -

Certains maraîchers se hâtent de vendre
puis rechargent des ordures. Ils ont un

(f° 122/6)

marché avec la compagnie concessionnaire
de l'enlèvement des boues de Paris. Bon
fumier. Une page sur le fumier. Mme
François[e] en emporte quelque fois.

Puis, après les , arrive la
viande par des camions pour la boucherie
Heure de nuit. Agents de police deux par
deux (Mes mouchards peut-être)

Le [qua] cadran lumineux de St Eustache
marque trois heures. La grande rue qui sépare
les 6 pavillons s'emplit. Les places coûtent 30
cent. Primeurs, fleurs, etc. Courant d'air froid.

Les pauvres diables cherchant à dormir et chassés
de coin en coin.

A 5 heures la vente du cresson, à
l'angle de la rue Rambutau, sur le trottoir
de la rue Pierre Lescot. Le facteur arrive,

avec son commis écrivain, son crieur, l'agent
de l'inspecteur et l'inspecteur des perceptions²⁵

Zola a déjà en tête les noms de ses personnages du roman lorsqu'il lit le reportage de Du Camp. On peut considérer que le document sur l'espace réel et le monde diégétique ont déjà commencé à s'unir dans la pensée de l'écrivain. Il imagine les mouvements concrets de ses personnages et leur emplacement, ce qui construit une partie du monde diégétique. Ces descriptions ont été marquées en note quand il lisait les passages suivants de l'ouvrage de Du Camp :

« Quand les théâtres se ferment, quand les cafés vont être clos, lorsque les lampes s'éteignent dans les maisons, que Paris est sur le point de s'endormir, les Halles s'éveillent et la vie commence à y circuler, à petit bruit d'abord et avec une certaine lenteur que l'obscurité relative des rues semble rendre discrète. Les premiers approvisionneurs qui apparaissent sont les maraîchers, enveloppés dans leurs grosses limousines à raies blanches et noires, à demi endormis, conduisant au pas leur cheval paisible. En arrivant, ils s'arrêtent devant une petite guérite où un employé de la préfecture de la Seine leur délivre à la clarté d'une pâle lanterne, un bulletin constatant qu'ils ont versé au fisc le prix de leur place, qui coûte 20 centimes pour un mètre de face sur deux mètres de profondeur. Ces gens-là sont ce que l'on appelle en langage administratif les forains non abrités²⁶. »

« La nuit s'avance, le cadrain lumineux de l'église Sainte-Eustache marque trois heures ; le mouvement s'accroît ; la grande rue longitudinale couverte qui sépare les pavillons en

²⁵ Émile Zola, « Notes prises dans le travail de Maxime Du Camp » (dans *La Fabrique des Rougon-Macquart*, Honoré Champion, Paris, t. I, p.804)

²⁶ Maxime Du Camp, *Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIXème siècle*, Librairie Hachette, Paris, 6 vol., 1869-1875, t. II, p.129.)

groupes égaux et où les places coûtent 40 centimes le mètre, commence à se remplir ; on y apporte les primeurs, les fleurs, les mousses, les branches d'arbres »²⁷

Il nous semble que cette deuxième citation a pu être lue par Zola, puisqu'il a noté : « la grande rue qui sépare les 6 pavillons » dans ses notes prise dans le travail de Du Camp. Mais ce qui est intéressant, c'est la différence entre le prix des places : dans la note de Zola, il est de 30 centimes tandis que dans l'ouvrage du Du Camp, il est de 40. Est-ce que cette différence n'est qu'une petite erreur commise quand il transcrivait les textes de Du Camp ? Ou bien une différence qu'a consciemment assumée l'écrivain ? Pour trancher cette question, regardons le texte définitif de cette œuvre romanesque :

« Il y eut un arrêt, un bruit de grosses voix ; c'était la barrière, les douaniers sondaient les voitures. Puis, Florent entra dans Paris, évanoui, les dents serrées, sur les carottes.

« Eh ! L'homme, là-haut ! » cria brusquement Mme François.

Et comme il ne bougeait pas, elle monta, le secoua. Alors, Florent se mit sur son séant. Il avait dormi, il ne sentait plus sa faim ; il était tout hébété. La maraîchère le fit descendre, en lui disant :

« Vous allez m'aider à décharger, hein ? »

Il l'aida. Un gros homme, avec une canne et un chapeau de feutre, qui portait une plaque au revers gauche de son paletot, se fâchait, tapait du bout de sa canne sur le trottoir.

« Allons donc, allons donc, plus vite que ça ! Faites avancer la voiture... Combien avez-vous de mètres ? Quatre, n'est-ce pas ? »

Il délivra un bulletin à Mme François, qui sortit des gros sous d'un petit sac de toile. Et il alla se fâcher et taper de sa canne un peu plus loin. La maraîchère avait pris Balthazar par la bride le poussant, acculant la voiture, les roues contre le trottoir. Puis, la planche de derrière

²⁷ *Ibid.*, p.131.

enlevée, après avoir marqué ses quatre mètres sur le trottoir avec bouchons de paille, elle pria Florent de lui passer les légumes, bottes par bottes. »²⁸

Dans ce texte définitif, on voit bien que l'auteur donne voix à des personnages qui n'existaient pas dans le texte de Du Camp, ni dans les notes de lecture de cet ouvrage. En outre, l'employé qui est mentionné dans les deux textes préparatoires devient un personnage anonyme, « un gros homme, avec une canne et un chapeau de feutre » dans le texte définitif. Mais dans la petite scène de paiement (« les forains non abrités », selon les mots employés dans les deux premiers textes), l'auteur ne donne pas de détail, et ne précise pas le prix des places. Or pour quel motif l'auteur simplifie-t-il cette scène de paiement même s'il a bien noté le prix dans ses notes ? Une hypothèse serait qu'il cherche à écrire une scène qui représente la frontière entre l'intérieur et l'extérieur de la ville de Paris, plutôt qu'une scène qui représente le système fiscal parisien de cette époque. En ce sens, il décrit bien la barrière des douaniers. Pour Florent, héros de ce roman, rentrer dans la capitale après son long séjour au bagne, où il avait été emprisonné après une arrestation injuste en décembre 1851, est un acte dangereux, au péril de sa vie. Dans cet *incipit* du roman, le héros se souvient de son arrestation et de sa désertion du bagne dans deux passages en *flash-back*²⁹. Il dramatise son retour au pays natal avec ces passages, qui fonctionnent en même temps comme une explication de la géographie parisienne et du système social.

Nous venons de voir comment deux documents historiques influencent la pensée du jeune Zola quand il prépare les deux premiers romans du cycle romanesque dont les scènes principales sont à Paris, mais il faut surtout noter les deux choses suivantes : tout d'abord, Zola a une sorte de regret devant la transformation de la ville et de la perte du paysage de l'ancienne ville sous le Second Empire ; en second lieu, il utilise les informations qu'il a lues dans l'ouvrage de Du Camp pour rendre plus concret l'univers fictionnel et l'intrigue du roman.

²⁸ Émile Zola, *Le Ventre de Paris* in *Les Rougon-Macquart*, op.cit., t. I, pp.607-608.

²⁹ *Ibid.*, p.606 et 610.

L'ouvrage de Du Camp est un bon reportage qui nous rapporte en un tableau très vif ce qu'étaient les Halles sous le Second Empire, mais si on remonte à la fin du dix-huitième siècle, on ne peut pas oublier un autre ouvrage de cette sorte d'observation de la vie parisienne à la veille de la Révolution : c'est *Le Tableau de Paris* de Louis-Sébastien Mercier³⁰.

Comme Mercier l'observe lui-même, Paris, à la fin du dix-huitième siècle, était déjà une grande ville très différente des autres grandes villes développées, où l'on avait de mauvaises mœurs et de mauvaises habitudes. À mesure qu'augmentait la distinction sociale entre pauvres et riches et la croissance de la population, la vie parisienne devenait de plus en plus misérable pour une partie importante de ses habitants, comme Mercier le disait dans la préface : « Si, en cherchant de tous côtés matière à mes crayons, j'ai rencontré plus fréquemment, dans les murailles de la capitale, la misère hideuse que l'aisance honnête, et le chagrin et l'inquiétude plutôt que la joie et la gaieté, jadis attribuées au peuple parisien ; que l'on ne m'importe point cette couleur triste et dominante: il a fallu que mon pinceau fût fidèle. »³¹. L'auteur de cet ouvrage, dont le pinceau est plus souvent celui du peintre que du philosophe, est sensible à l'actualité de son époque :

« Je me suis plu à tracer ce *Tableau* d'après des figures vivantes. Assez d'autres ont peint avec complaisance les siècles passés, je me suis occupé de la génération actuelle et de la physionomie de mon siècle, parce qu'il est bien plus intéressant pour moi que l'histoire incertaine des Phéniciens et des Egyptiens. Ce qui m'environne a des droits particuliers à mon attention. Je dois vivre au milieu de mes semblables. Plutôt que de me promener dans Sparte, dans Rome et dans Athenes. Les personnages de l'antiquité ont de très belles têtes à peindre : d'accord ; mais elles ne sont plus pour moi qu'un objet de pure curiosité. Mon contemporain, mon compatriote, voilà l'individu que je dois spécialement connaître, parce que je dois

³⁰ Louis-Sébastien Mercier, *Le Tableau de Paris*, Nouvelle édition corrigée et augmentée, Amsterdam, 1783-1789, 12 tomes en 6 vol.

³¹ *Ibid.*, t. I, « Préface », p. xii.

communiquer avec lui, et que toutes les nuances de son caractère me deviennent par-là même infiniment précieuses. »³²

Au lieu d'écrire « une description *topographique* des places et des rues, ou une histoire des faits antérieurs »³³, Mercier voulait décrire le morcellement et les nuances fugitives de la gigantesque capitale à travers l'observation de toutes les classes de citoyens et le tableau de la vie parisienne. Dans ce sens, on peut trouver, dans cette figure d'auteur du dix-huitième siècle, une préfiguration de l'auteur des *Rougon-Macquart*. Ainsi par exemple, dans un chapitre du quatrième tome du *Tableau de Paris*, intitulé « Les Heures du jour », on trouve comme un résumé kaléidoscopique du roman de Zola. Le début des « scènes mouvantes et périodiques, séparées par des tems[sic] à peu près égaux »³⁴, commence par une scène de retour des maraîchers à leurs champs après leurs déchargements et la vente des légumes au centre de la ville :

« À sept heures du matin, tous les jardiniers, paniers vides, regagnent leurs marais, affourchés sur leurs haridelles. On ne voit guère rouler de carrosses. On ne rencontre que des commis de bureaux, qui soient habillés et frisés à cette heure-là. »³⁵

Après qu'il a décrit tous les milieux de la ville tels que les perruquiers, les suppôts de la justice, les agents de change, les agioteurs, les bourgeois coiffés et poudrés, les manœuvres, les charpentiers, les tailleurs de pierre, les marquis et les comtesses, les prostituées, les désœuvrés et les rimailleurs, l'auteur décrit de nouveau l'arrivée, le lendemain, des maraîchers à la Halle :

« À une heure du matin, six mille paysans arrivent, portant la provision des légumes, du fruit et des fleurs. Ils s'acheminent vers la Halle : leurs montures sont lasses et fatiguées ; ils

³² *Ibid.*, t. I, p. x.

³³ *Ibid.*, t. I, p. iv

³⁴ « Les Heures du jour » in *Le Tableau de Paris*, *ibid.*, t. IV, p.146.

³⁵ *Ibid.*, t. IV, p.146.

viennent de sept à huit lieues. La Halle est l'endroit où jamais Morphée³⁶ n'a secoué les pavots. Là, point de silence, point de repos, point d'entr'acte. Aux marayeurs succèdent les poissonniers, et aux poissonniers les coquetiers, et à ceux-ci les détailliers ; car tous les marchés de Paris ne tirent leurs denrées que de la Halle : c'est l'entrepôt universel. La hotte qui s'élève en pyramide, transporte tout ce qui se mange d'un bout de la ville à l'autre. Des millions d'oeufs sont dans des paniers qui montent, qui descendent, qui circulent, et, ô miracle ! il ne s'en casse pas un seul. »³⁷

Le rythme et le style de vie ne changent pas radicalement entre les deux siècles, et on pourrait retrouver une Mme François et une Lisa Macquart dans ce texte du dix-huitième siècle ; pourtant, il y a une différence du style d'écriture entre l'ouvrage de Mercier et le texte romanesque zolien. Dans le premier, on ne voit que la foule anonyme des marchands, tandis que dans le deuxième on voit que les personnages et le monde qu'ils habitent et traversent sont décrits en focalisation interne. C'est une différence sensible entre le texte du reportage pur et celui du roman.

Or, comme le sous-titre des *Rougon-Macquart*, « l'histoire naturelle et sociale d'une famille », l'indique bien, Zola voulait écrire une histoire de son époque. Quand il préparait son cycle romanesque, il concevait le programme de ses œuvres à la fois en se rapprochant et se distinguant de Balzac. Pourtant, à la différence de l'auteur de *La Comédie humaine*, Zola ne voulait pas décrire toute la société contemporaine, mais « une seule famille, en montrant le jeu de la race modifiée par les milieux »³⁸. Et s'il « accepte un cadre historique, c'est uniquement pour avoir un milieu qui réagisse ; de même le métier, le lieu de résidence sont des milieux ». On voit ici qu'il voulait décrire des individus en tant que cas particulier pour analyser faits humains du point de vue naturaliste et physiologiste. Et il conclut ses notes préparatoires :

³⁶ Divinité du rêve.

³⁷ *Ibid.*, t. IV, pp.151-152.

³⁸ Émile Zola, « Notes générales sur la nature de l'œuvre – différence entre Balzac et moi », Notes préparatoires pour *Les Rougon-Macquart*, 1868, Bibliothèque nationale de France, Nouvelles acquisitions françaises, Manuscrits, 10345, fo 9 à 13 et 14-15, repris in *Écrits sur le roman*, Librairie générale française, 2004, pp.111-112.

« Je ne veux pas comme Balzac avoir une décision sur les affaires des hommes, être politique, philosophique, moraliste. Je me contenterai d'être savant, de dire ce qui est en en cherchant les raisons intimes. Point de conclusion d'ailleurs. Un simple exposé des faits d'une famille, en montrant le mécanisme intérieur qui la fait agir. »³⁹

Cette figure d'historien physiologiste et positiviste n'est pas une invention de Zola, qui voulait écrire une histoire de son époque à travers l'écriture romanesque, mais on la trouve déjà à l'époque des romantiques de la première moitié du XIX^{ème} siècle, où il y avait une sorte d'interaction entre le genre romanesque et celui de l'histoire : d'un côté des écrivains qui écrivent leurs romans historiques comme Balzac et Vigny ; et de l'autre côté des historiens qui racontent l'histoire sous une forme romanesque comme Jules Michelet et Agustin Thierry.

Mais ce rapprochement entre le roman et l'histoire avait déjà commencé vers la fin du siècle précédent. Mercier réfléchit à l'histoire et l'historiographie, ce qui nous intéresse du point de vue de la réflexion sur l'histoire elle-même :

« Il y a vraiment un historiographe de France ; c'est-à-dire, un homme chargé d'écrire l'histoire du règne, et pensionné en conséquence. Qui croiroit qu'une telle place existe ? Elle est de la création de Louis XIV, lequel menoit deux poètes à la guerre, pour détailler le récit de ses victoires. C'est M. Marmontel, auteur de jolies Contes, qui est historiographe de France. Il a succédé à Duclos, qui n'a laissé qu'une préface. M. Marmontel qui a fait des contes et qui repetasse aujourd'hui des opéras, écrira-t-il l'histoire ? »⁴⁰

En deux questions rhétoriques, Mercier suggère qu'il n'existe plus d'historiographe en France à son époque et que même un Marmontel n'écrirait plus l'histoire, mais des textes pour l'opéra. On

³⁹ *Ibid.*, p.112.

⁴⁰ « Historiographe de France » in *Le Tableau de Paris*, *op.cit.*, t. VIII, pp.204-205.

peut y retrouver l'incertitude de l'ancien régime à la veille de la Révolution sur la manière d'écrire l'histoire. Pourtant, tout en se lamentant sur l'absurdité de l'historiographie sous le règne de Louis XVI, il prévoyait que l'écriture historique s'emparerait bientôt de son époque :

« Quel terrible emploi que d'écrire l'histoire ! Les siècles s'avancent, et dans peu toutes les actions contemporaines revivront sous la plume de l'historien, ou sous le pinceau du poète dramatique. On peindra la génération présente. »⁴¹

Ce qui est intéressant, c'est que l'auteur a pensé à l'histoire et l'historiographie vers la fin de cet ouvrage qui traite de la réalité actuelle de la vie urbaine de son époque. Dans ce chapitre qui est écrit quand il était en Suisse, il prend ses distances avec la capitale et la politique de la France pour critiquer objectivement les historiographes subordonnés aux rois pour gagner leur vie. Mais il espère que l'histoire de son époque sera écrite par un historien ou un dramaturge dans un avenir prochain.

De plus, dans le dernier chapitre qui suit, « Vue des Alpes », il s'explique sur le but de la distance qu'il a prise avec la capitale :

« J'ai quitté Paris pour mieux peindre. Loin de l'objet de mes crayons, mon imagination l'embrasse et se le représente tout entier. Je le considère avec plus de recueillement. C'est au séjour de la paix et de la tranquillité, que je décris le bruit tumultueux, l'agitation et les vices de la capitale. »⁴²

Cette prise de distance envers la capitale, chez Mercier, aboutit à la critique de la vie urbaine chez Zola. Car, au temps où il préparait son cycle romanesque, Zola a écrit un article sur les ouvrages de Michelet. Dans cet article, il évoque une échappée à la campagne :

⁴¹ *Ibid.*, t. VIII, p.205.

⁴² « Vue des Alpes » in *Le Tableau de Paris*, *op.cit.*, t. VIII., p.206.

« Les théâtres sont fermés ; la librairie réserve ses publications importantes pour les premiers jours d'octobre ; Paris se meurt par ces lourds soleils qui jettent sur les pavés blanchis d'aveuglantes clartés. Pas le moindre drame, pas le plus mince roman, pas le petit événement littéraire dans le désert brûlant de nos carrefours. La grande ville est aux champs, paresseuse, endormie jusqu'aux froids, sous les ombreages de Ville-d'Avray ou de Fontenay-aux-Roses, au fond de cette adorable campagne de la banlieue, capricieuse et changeante comme le visage d'une Parisienne (...).

J'ai suivi la foule, désespérant de jamais trouver dans la solitude de nos rues deux lignes intéressantes à écrire. Je suis parti hier soir en me disant que les arbres sont de bons conseillers, et qu'ils me conteraient sans doute quelque histoire curieuse pour ma prochaine causerie. D'ailleurs, je n'étais pas seul, j'avais sous le bras les poèmes de Michelet, ces hymnes de bonté, et de foi, où la nature est chantée par un savant qui a des sourires et de tendresses de femme.»⁴³

On peut considérer que la manière de voir chez Mercier qui s'éloigne de la capitale pour se concentrer sur sa création est comparable à celle de Zola. Il faut remarquer que la solitude donne ou fait regagner à ces deux auteurs de la volonté d'écrire. Il en est même d'un autre historien de la ville de Paris au XX^{ème} siècle qui lit *Le Tableau de Paris* de Mercier quand il écrit son ouvrage historique du quartier de Montmartre. C'est Louis Chevalier, qui est l'auteur de *Montmartre du plaisir et du crime*⁴⁴.

Dans cet ouvrage sur le quartier du plaisir de Paris entre XIX^{ème} siècle et XX^{ème} siècle, publié en 1980, Louis Chevalier évoque les quartiers de ce genre au temps de Balzac, dans la première moitié du XIX^{ème} siècle, ainsi que ceux du Second Empire représentés dans les romans de Zola

⁴³ Émile Zola, « Causerie », écrit à Gloton, 25 juin, publié dans *La Tribune*, 28 juin 1868, repris dans *Œuvres Complètes, op.cit.*, t. III, p.446-451.

⁴⁴ Louis Chevalier, *Montmartre du plaisir et du crime, op.cit.*

comme *Nana*, puis il en vient à la naissance de Montmartre dédié au plaisir, au temps du Chat Noir, et enfin il analyse l'époque des deux guerres mondiales. Chevalier réfléchit au lien entre la littérature et l'histoire dans l'introduction de son ouvrage. Il privilégie la littérature à la statistique sociologique dans sa recherche historique et raconte un épisode où, lors de son séjour à Chicago, il a rencontré un sociologue américain devenu romancier :

« [...] En somme, il voyait les choses à ma manière : mes *classes dangereuses* m'intéressaient beaucoup moins en elles-mêmes, par leurs plaies et leurs bosses et par leurs oripeaux sanglants, que par tout ce qu'elles m'apprenaient du Paris violent et malade de la monarchie de Juillet. Et puis il en avait eu assez de la sociologie. Ou, plutôt, il avait pensé qu'un récit emprunté à quelques faits divers valait mieux qu'un tableau de chiffres. Il était devenu romancier, sans oublier pour autant qu'il avait été sociologue. »⁴⁵

Il n'est pas anodin que l'anecdote, qui insiste sur les pouvoirs de la littérature, se déroule à Chicago, « l'*asphalt jungle*, la plus célèbre du monde », qui « faisait penser au Sébastopol d'il y a vingt ans et dont le métro aérien [lui] rappelait Barbès »⁴⁶. Bref, cet historien de la ville de Paris retrouve une sorte de similarité entre la capitale française et la grande ville américaine des bords du Michigan. Ainsi, Chevalier veut mettre l'accent sur l'efficacité de la littérature, en particulier du genre romanesque, au détriment de la recherche sociologique basée sur des informations statistiques. Il revient à des réflexions similaires quand il s'explique sur l'importance des souvenirs personnels :

« J'ai toujours été surpris de voir des historiens écrire leurs Mémoires. Au reste, ils sont rares. Cependant, quelle que soit la méfiance que l'on peut avoir pour ses propres souvenirs, ou le peu de prix, de respect superstitieux qu'on leur accorde, la manière de voir une époque qu'on a vécue, des gens qu'on a rencontrés, des lieux qu'on a parcourus ne peut manquer d'être

⁴⁵ *Ibid.*, p.19.

⁴⁶ *Ibid.*, p.20.

différente de l'évocation, et seulement sur textes, de périodes antérieures. Lisant, écoutant les autres, riant ou pleurant à leurs histoires, on ne peut manquer, dans le premier cas, de penser à ses propres histoires, même si on leur prête moins d'intérêt qu'à celles des autres. » ⁴⁷

Pour expliquer le point de départ de sa recherche de l'histoire de Montmartre, Chevalier commence par ses « premières expériences montmartraise » ⁴⁸ qui remontent aux années 1920. Il raconte ses souvenirs d'enfance quand il passait ses vacances de Pâques, éloigné de ses parents qui étaient marchands de charbon à Aiguillon-sur-Mer, dans la famille de ses cousins qui habitaient dans un appartement situé au coin du boulevard Sébastopol et de la rue du Caire. Pendant ces vacances, il a rencontré, dans le voisinage, un garçon et une fille de son âge, avec qui il a exploré le quartier. Il raconte :

« C'est par eux que je connus Montmartre. Les environs du domicile de mes cousins ne manquaient pourtant pas d'agrément et pour des gens de tous âges, y compris pour des enfants, en dehors même du square des Arts-et-Métiers qui leur appartenait de droit. Les boulevards Sébastopol, Strasbourg-Saint-Denis surtout, étaient des lieux extraordinaires, où, de temps en temps, nous allions jeter un coup d'oeil ; en lisant le récit que fait Michelet des explorations qu'enfant il faisait dans ce coin, dans les années 1880, je me dis qu'il y aurait bien davantage à raconter sur nos explorations dans les années 1925. Mais c'était trop près de chez nous. Quelque ouvrière de ma cousine, un peu trop bavarde, pouvait nous y rencontrer ou encore mon cousin : il aurait ri, mais le papa concierge avait la taloche facile. Pour cette raison et pour d'autres que je ne tardai pas à découvrir, Montmartre valait mieux. [...] Très vite, Montmartre devint mon Saint-Laurent et mon Musée national. Par le faubourg Saint-Denis, d'une galopade nous y étions, d'une galopade nous en revenions, le teint frais, l'âme en paix, le regard innocent. Et pourtant ! Mais peu important des exploits qui n'ont aucun rapport avec les

⁴⁷ *Ibid.*, p.23.

⁴⁸ *Ibid.*, p.23.

parties de cerceau de Jules Romains enfant sur les pentes de la Butte. Le cerceau, les billes, les patins à roulettes, la marelle ou le cerf-volant ne nous semblaient plus de notre âge, ni de notre dignité : ces jeux étaient bons pour le square des Arts-et-Métiers. Montmartre offrait d'autres possibilités et d'une telle espèce que mon camarade ne tarda pas à prier sa sœur, dont la compagnie devenait gênante, de rester chez elle. Montmartre n'était pas pour les filles. Et puis de quoi aurions-nous l'air ? Sans compter qu'à Montmartre, il y a assez de femmes comme ça.»⁴⁹

Le passage de l'enfance à l'adolescence chez l'auteur correspond ici à celui des endroits où il jouait avec ses camarades. On peut dire que c'est un des exemples de « psychogéographie » reconstituée par la mémoire. Ce qui est intéressant, c'est qu'à travers l'histoire du développement de soi, il se souvient rétrospectivement de son enfance pleine d'explorations qui seraient plus tumultueuses que celles de Michelet et de Romains. En écrivant ses propres Mémoires, et en s'identifiant à l'historien et l'écrivain, il s'appuie sur ses souvenirs d'enfance pour donner de la profondeur à ces espaces parisiens rattachés à lui-même.

Ce type de dédoublement de la mémoire est en outre rattaché à ses souvenirs de lecture de Carco et Zola :

« *Jésus-la-Caille*, écrit en 1911, quelques pages du dernier roman de Zola, *Paris*, publié en 1898 : tels étaient, avec mes souvenirs, et se confondant avec eux, mes principaux documents, la matière première de mes explications. Le Montmartre de Carco était celui de Zola et ils n'étaient jamais, l'un et l'autre, que le mien. Au reste, n'étaient-ce pas Carco qui m'avait révélé, comme à beaucoup d'autres, un Montmartre qui, malgré de précoces expériences, n'avait guère pour moi, dans mes pérégrinations enfantines, que l'attrait du fruit défendu ? Carco fut un prodigieux initiateur et, si l'on juge par les faits divers, à l'occasion desquels son nom fut

⁴⁹ *Ibid.*, p.24.

prononcé, un grand coupable. Mais il avait été initié lui-même. Ce qu'il avait été pour moi, Zola l'avait été pour lui. À peine arrivé à Paris et après un pèlerinage au pays latin de Villon, c'est là, à la Goutte-d'Or de Zola qu'il s'était précipité. Il y retrouva, nous dit-il, les sensations qui avaient été les siennes à la lecture de *L'Assommoir*. »⁵⁰

De cette réflexion analytique sur le développement des souvenirs ensevelis au plus profond de sa mémoire, en retraçant une filiation des romans qui décrivent des paysages montmartrains, il conclut qu'il s'agit ici des sensations évoquées par ces deux textes littéraires pour s'en souvenir :

« Les sensations, leurs pouvoirs, par elles-mêmes, ou par un mot qui, soudain, les ranime, et les embrase comme un bois mort : telle est peut-être, en définitive, l'explication de cet envoûtement qu'exercent ces textes à tous égards différents l'un de l'autre, mais où les sensations, et toujours les mêmes, occupent une grande place dans la description de Montmartre et de ses abords, comme si elles étaient, bien que fugitives, immatérielles, la matière première la plus consistante du décor. »⁵¹

Et puis, en se souvenant d'une conversation qu'il a eue avec le sociologue-romancier américain, il explique comment il est arrivé à cette pensée :

« Ce fut mon Américain qui me le suggéra. Romancier fanatique de Proust et sociologue qui avait pratiqué Bergson, il me fit observer que, dans mes propos, citations et souvenirs, les sensations intervenaient plus souvent que le reste : curieusement, il n'y était guère question d'événements d'histoire, de groupe sociaux, de paysage urbain, de solide, à moins que ce ne soit sous cette apparence impalpable et dans cet instantané, en poussière, en fumée. « Vous êtes la Sybille conduisant Enée dans le royaume des ombres. Mon Chicago était plus

⁵⁰ *Ibid.*, p.28.

⁵¹ *Ibid.*, p.28.

consistant. Votre Montmartre, c'est l'Enfer de Virgile, c'est l'Enfer de Dante – Montmartre, l'Enfer ? Balzac ne vous démentirait pas. – C'est une autre histoire. C'est surtout au *Temps retrouvé* que je pense. Montmartre, pour vous, c'est le temps retrouvé. Non pas seulement votre Montmartre, celui de vos souvenirs et de ces romans qui se mêlent à vos souvenirs, mais Montmartre lui-même qui, à vous entendre, n'a d'autre réalité, d'autre forme assurée d'existence, de durée, que d'être, en permanence, une féerie ou un délire de sensations et toujours les mêmes. » Et d'ajouter : « Proust a expliqué cela. Il suffit de l'arranger un peu. »⁵²

Il faut remarquer ici que, pour la mémoire du passé, Louis Chevalier met l'accent sur les souvenirs évoqués par les impressions éphémères et impalpables pour l'espace vécu qu'on pourrait retrouver chez Proust plutôt que ceux qui s'appuient sur les matières décrites comme dans les romans de Balzac. En effet, après cette citation, il cite un autre passage de Proust qui explique l'importance des souvenirs à travers l'ouïe et l'odorat : « Qu'un bruit déjà entendu, qu'une odeur respirée jadis le soient de nouveau, à la fois dans le présent et dans le passé, réels sans être actuels... »⁵³. Puis, il dit que pour les impressions de Montmartre, le paysage urbain sous la pluie et le vent est plus ou moins typique comme les romans de Zola et de Carco, mais aussi les descriptions de ce type de paysage dans *La Maison du chat-qui-pelote* et *Ferragus* de Balzac.

Ainsi, on voit la figure de cet historien du XX^{ème} siècle qui ne se souvient pas du passé en se basant sur les substances objectives, mais essaie de retrouver l'essence de l'histoire évoquée à travers les impressions reçues en soi ou les sensations humaines. Comme il le remarque ailleurs, elle est « l'essence permanente et habituellement cachée des choses »⁵⁴, selon Proust.

Chevalier se souvient de l'histoire de Montmartre en se basant sur plusieurs textes littéraires. Et il nous donne une leçon pour réfléchir à la façon de retrouver l'histoire de la ville de Paris, surtout

⁵² *Ibid.*, pp.28-29.

⁵³ *Ibid.*, p.29.

⁵⁴ *Idem.*

dans les *Rougon-Macquart* qui est notre objet de recherche. Sa méthode de recherche pourra nous inspirer quand nous examinerons les textes de Zola à partir de la deuxième partie de cette thèse.

Cependant, on ne peut pas ignorer un autre historien du XIX^{ème} siècle. C'est Michelet qui exerce une grande influence sur le jeune Zola quand il était en train de concevoir son cycle romanesque. Nous allons voir donc, dans le développement qui suit, comment ce jeune Zola lisait les ouvrages de Michelet et comment il construit sa propre pensée en remarquant l'opposition entre la civilisation urbaine et la nature.

1-2 Zola et les écrivains de la première moitié du XIX^{ème} siècle

Dans ce développement, après avoir rappelé la pensée sur l'histoire chez chaque écrivain du début du XIX^e siècle, nous résumerons les idées sur l'histoire présentes chez Zola et nous discuterons de la réalité et de la vérité chez les romanciers et les historiens de la première moitié du XIX^{ème} siècle. À cette fin, nous passons d'abord en revue la pensée sur l'histoire des écrivains de cette époque, en donnant un aperçu de la façon dont Zola les considère. Pour cela, nous allons évoquer des articles de celui-ci publiés dans *Le Messager de l'Europe*, par l'intermédiaire de Tourgueniev, de 1875 à 1880. En effet, à cette époque, Zola étudiait principalement le romantisme dans la première moitié du XIX^e siècle et lisait des romans de Stendhal, Balzac et Sand ; grâce à ces lectures, il se demandait comment écrire l'histoire dans sa propre œuvre littéraire.

Dans sa *Petite histoire des grandes doctrines littéraires en France*⁵⁵, Philippe Van Tieghem réfléchit au style de Stendhal et remarque que celui-ci ne développe jamais ses propres pensées sur le roman, mais qu'il montre ses opinions personnelles dans ses lettres ou dans l'introduction de *La*

⁵⁵ Philippe Van Tieghem, *Petite histoire des grandes doctrines littéraires en France – de la Pléiade au Surréalisme*, Presses Universitaires de France, Paris, 1950.

Chartreuse de Parme (1839) et dans la préface d'*Armance* (1827)⁵⁶. Ces opinions sont en opposition avec le style romantique, accusé de rechercher un effet plutôt qu'une image précise de la réalité interne. Selon Stendhal, il s'agit de mettre en lumière les « petits faits vrais » qui ne donnent qu'une impression de la réalité. Le critique considère tout de même que l'auteur du *Rouge et Noir* est un écrivain réaliste plutôt qu'un idéaliste.

Dans son article intitulé « Stendhal »⁵⁷, Zola dit que Stendhal est un écrivain qui se montre habile en tant que psychologue, mais il observe qu'il ne dessine pas une psychologie fondée sur le corps et basée sur des idées physiologiques et l'environnement autour du corps. Bref, selon Zola, la représentation psychologique chez Stendhal est purement conceptuelle : Stendhal n'agit pas en tant qu'observateur partant de l'observation et allant vers la vérité, mais en tant que logicien partant de la logique, passant souvent par l'observation et allant vers la vérité.

Zola s'intéresse également à Taine qui établit une comparaison entre Balzac et Stendhal dans ses *Nouveaux essais de critique et d'histoire*⁵⁸. Il note ce que Taine souligne à propos des idéologues de la fin du XVIIIe siècle tels que Destut de Tracy⁵⁹. De plus, tout en critiquant le fait que Stendhal décrive la scène célèbre dans *Le Rouge et le noir*, celle où Julien tient la main de Mme de Rênal, uniquement du point de vue de la psychologie des personnages, Zola analyse une autre scène – la

⁵⁶ *Ibid.*, p.197-198.

⁵⁷ Émile Zola, « Stendhal » in *Le Messager de l'Europe*, mai 1880, repris in *OEuvres Complètes*, op.cit. pp.478-502.

⁵⁸ Hippolyte Taine, *Nouveaux essais de critique et d'histoire*, Paris, Hachette, 2ème édition, 1866. Le passage suivant d'un chapitre consacré à Stendhal de ce livre est significatif pour notre réflexion : « Chaque écrivain, volontairement ou non, choisit dans la nature et la vie humaine un trait principal qu'il représente ; le reste lui échappe ou lui déplaît. Qu'est-ce que Rousseau a cherché dans l'amour de Saint-Preux ? Une occasion pour des tirades sentimentales et des dissertations philosophiques. Qu'est-ce que Victor Hugo a vu dans Notre-Dame de Paris ? Les angoisses physiques de la passion, la figure extérieure des rues et du peuple, la poésie des couleurs et des formes. Qu'est-ce que Balzac apercevait dans sa *Comédie humaine* ? Toutes choses, direz-vous ; oui, mais en savant, en physiologiste du monde moral, « en docteur ès sciences sociales », comme s'appelait lui-même. (...) Chaque talent est donc comme un oeil qui ne serait sensible qu'à une couleur. Dans le monde infini, l'artiste se choisit son monde. Celui de Bayle ne comprend que les sentiments, les traits de caractère, les vicissitudes de passion, bref la vie de l'âme. À la vérité, il voit souvent les habits, les maisons, le paysage, et il serait capable de construire un intrigue : la *Chartreuse* l'a prouvé ; mais il n'y songe pas. Il n'a perçût que les choses intérieures, la suite des pensées et des émotions ; il est psychologue ; ses livres ne sont que l'histoire du coeur. Il évite de raconter dramatiquement les événements dramatique. » (*ibid.*, pp.224-225).

⁵⁹ Voir p.239 de l'ouvrage de Taine.

première nuit d'amour de Julien et Mathilde de la Mole dans le même roman – pour apprécier sa simplicité et son expression concise qui arrive à la vérité.

Il ne considère pas les erreurs stylistiques ou grammaticales comme un problème, mais il souligne l'importance du raisonnement logique chez Stendhal. Autrement dit, selon Zola, la logique est ce qui soutient le travail de Stendhal. Zola note également les faiblesses que Balzac décèle chez Stendhal. Pour Balzac, le sujet d'un roman émerge au fur et à mesure que les épisodes s'accumulent ; un roman n'est achevé que lorsque l'écrivain est parvenu au terme de son récit. L'écriture clarifie le sujet, c'est ce qui pourrait l'être aussi chez des historiens discutés ci-dessous. Il est intéressant d'examiner ce point en réfléchissant à ce que montrent ces historiens. Toujours à la fin de cet essai sur Stendhal, Zola dit qu'une langue est une philosophie et une science.

Van Tieghem, pour en revenir à lui, remarque qu'en 1823, dans un article publié à *La Muse Française*, Victor Hugo a été influencé par l'écriture de Walter Scott lorsque *Quentin Durward* a connu un succès sans précédent à Paris. Van Tieghem résume l'appréciation du poète français sur le romancier écossais :

« Hugo, faisant bien jeune encore – il avait vingt et un ans – la théorie du roman, propose, au lieu du roman narratif arbitrairement découpé et du roman épistolaire, « dont la forme interdit toute véhémence et toute rapidité », le roman *dramatique*, qui suive le mouvement de la vie, qui parle aux yeux par les descriptions, et à l'esprit par la manière dont les personnages « pourraient... représenter, par leurs chocs divers et multipliés, toutes les formes de l'idée unique de l'ouvrage. Ce qu'il dessine ici d'avance, c'est bien le roman tel qu'il le réalisera à partir de *Notre-Dame de Paris*, rempli de ces « traits profonds et soudains, plus féconds en méditations que des pages entières, que fait jaillir le mouvement d'une scène »⁶⁰.

⁶⁰ Philippe Van Tieghem, *Petite histoire des grandes doctrines littéraires en France – de la Pléiade au Surréalisme*, op.cit., p.198.

À ce stade, Van Tieghem remarque que le jeune poète français, avant d'écrire *Notre-Dame de Paris*, roman qui présente de nombreux aspects du roman historique dont l'histoire qui se déroule en France à la fin du Moyen Âge, présente de quelle façon son esthétique première a été établie, sur le modèle de Walter Scott. Selon ce critique, l'œuvre « dramatique », qui est importante dans l'esthétique d'Hugo, est une manière de reproduire les expressions qui plaisent aux yeux et les idées qui caractérisent l'œuvre sous diverses formes à travers les liens des personnages. C'est une œuvre qui suit les mouvements des êtres humains.

Comment Zola a-t-il perçu cette vision du roman chez Hugo ? Pour examiner cela, reprenons un article « Victor Hugo » repris dans *Documents littéraires*, écrit par Zola en 1881. Au début de cet article, Zola situe Hugo dans le romantisme en retraçant son évolution biographique et en abordant l'article de *La Muse française* mentionné plus haut.

« J'ai dit que Victor Hugo a formulé le romantisme. Il est rare, sinon impossible, qu'un homme invente un mouvement littéraire. Un mouvement s'élabore longtemps, prend des racines peu à peu, fait toute une évolution souterraine avant de se produire au grand jour. Entre une école qui meurt et une école qui naît, il n'y a jamais une rupture brusque, mais au contraire des transitions, des nuances d'une délicatesse infinie ; ce qui sera demain est contenu en germe dans ce qui est aujourd'hui, et l'avenir ne saurait rompre entièrement avec le passé. (...) Seulement, quand une forme nouvelle doit s'affirmer, il se produit un homme à la main puissante, qui met en lois les tâtonnements de ses devanciers, qui ramasse et marque à son empreinte toutes les idées flottantes de son époque. C'est ce rôle-là que Victor Hugo a joué⁶¹ ».

Hugo se situe comme un écrivain qui a fait la transition vers une nouvelle forme littéraire que les générations précédentes hésitaient à aborder. Il se positionne comme un réformateur. Plus tard, Zola

⁶¹ Émile Zola, *Œuvres Complètes*, op.cit., t.10, p.658.

explorera les progrès et l'évolution de la littérature, ainsi que des réflexions sur la vérité dans la littérature. Zola a écrit à ce sujet :

« Il faut ajouter que ces évolutions dépendent des sociétés ; les littératures suivent l'histoire des peuples. Je me place donc à ce point de vue : toute formule en elle-même est bonne et légitime, il suffit qu'un homme de génie la fasse sienne ; autrement dit, une formule n'est qu'un instrument donné par le milieu historique et social, et qui tire surtout sa beauté de la façon plus ou moins supérieure dont l'homme prédestiné sait en obtenir une musique. La formule s'impose, voilà ce qu'il faut comprendre. Corneille n'a pas choisi la tragédie, il l'a trouvée et l'a élargie. Victor Hugo n'a pas inventé le drame romantique, il en a simplement fait sa chose propre⁶². »

Comme nous pouvons le voir dans cette citation, Zola pense qu'il y a une beauté et une forme de travail que chaque époque requiert ; le génie de chaque époque peut s'accomplir en fonction des exigences sociales de son époque. En ce sens, pour Zola, les échelles d'évaluation des chefs-d'œuvre varient selon les époques, et dans une telle perspective chronologique, il essaie également d'établir sa propre esthétique nouvelle.

Revenons à Van Tieghem. En citant « Réflexions sur la vérité dans l'Art » en tête de *Cinq Mars*, ce critique écrit, à propos de Vigny : « La Vérité, voilà aussi, selon Vigny, l'objet unique du roman. « C'est un choix du signe caractéristique dans toutes les beautés et toutes les grandeurs du Vrai visible » ; c'est « un ensemble idéal de ses principales formes ». Il conçoit donc un roman profondément idéaliste, s'opposant au réalisme⁶³.

Enfin, sur George Sand, le critique pense qu'elle est idéaliste « comme Vigny, mais non dans le même sens ». Le roman, selon elle, doit être « œuvre de poésie autant qu'analyse ». Le romancier

⁶² *Ibid.*, p.659.

⁶³ Philippe Van Tieghem, *Petite histoire des grandes doctrines littéraires en France – de la Pléiade au Surréalisme*, op.cit., p.198.

doit idéaliser le sentiment, et le placer dans des circonstances qui lui permettent de donner toute sa mesure. La matière du roman ne sera pas la triste et dure réalité, mais cette réalité idéalisée, parce que le « roman d'aujourd'hui devrait remplacer la parabole et l'apologie des temps naïfs »⁶⁴.

Puis, considérant comment Zola a perçu Sand et Vigny, dans *Documents littéraires*, il revient sur la situation entourant le roman dans les années 1830, comparant Balzac avec Sand, et il déclare :

« Ils (=Balzac et Sand) m'apparaissent comme les deux types distincts qui ont engendré tous les romanciers d'aujourd'hui. De leurs poitrines ouvertes coulent deux fleuves, le fleuve du vrai, le fleuve du rêve⁶⁵. »

Les critiques du XXe siècle font de Sand et de Vigny des écrivains idéalistes, et il en est de même de Zola, bien qu'il compare Sand avec Balzac. Cependant, il faut noter que certains écrivains ont tenté de dessiner un idéal contre la réalité, tout en suivant la réalité : ainsi Vigny dans son idéalisme, ou George Sand qui décrit un idéal rural et idyllique.

Van Tieghem cite également la préface des *Études historiques* de Chateaubriand. Il explique la nécessité de la position scientifique d'un historien et la nécessité d'une composition ordonnée⁶⁶. Deux voies lui apparaissent dans l'histoire : l'histoire écrite par un simple « narrateur » et l'histoire d'un historien philosophe. La première voie consiste à laisser le lecteur tirer librement les résultats de divers principes. Regardant les faits d'un coup d'œil, le lecteur, à travers ces faits, se contente de constater l'opération impitoyable du destin. C'est l'histoire orientée par une pensée de la fatalité.

Voyons l'article consacré à Chateaubriand dans l'*Autodictionnaire Zola* d'Henri Mitterand.

Celui-ci cite un passage extrait des *Documents littéraires* (1881) :

⁶⁴ *Ibid.*, p.199.

⁶⁵ Émile Zola, *Œuvres Complètes*, op.cit., t.10, p.728.

⁶⁶ Philippe Van Tieghem, *Petite histoire des grandes doctrines littéraires en France – de la Pléiade au Surréalisme*, op.cit., p.200.

« Chateaubriand subissait, même à son insu, la poussée révolutionnaire du siècle. Il était pris entre les croyances chancelantes d'une société qui s'effondrait, et les leçons neuves d'analyse exacte que lui donnait la nature ». ⁶⁷

Comme on peut le voir, Zola relie l'insatisfaction de Chateaubriand à une vision fataliste de l'histoire ou une vision philosophique de l'histoire qui tente d'interpréter la succession des événements historiques. Pour ainsi dire, Chateaubriand considère les lendemains de la Révolution française. C'est pour lui une époque incertaine qu'il observe avec angoisse, avec un regard méditatif sur la réalité. Cela nous semble être relativement proche de ce que Zola lui-même essaiera de réaliser à travers le naturalisme.

Après avoir passé en revue Victor Cousin, Guizot, et Augustin Thierry⁶⁸, Van Tieghem réfléchit à la pensée de l'histoire chez Jules Michelet en traitant de l'Introduction à *l'Histoire de France* (1869) :

« Artiste instinctif et puissamment original, indifférent aux lois traditionnelles de l'art, Michelet a surtout insisté, quand il a exposé sa méthode historique, sur le travail d'érudition préalable et sur la philosophie à laquelle il permet d'aboutir. La base du travail historique ne peut être que le document authentique, souvent encore inconnu, manuscrits, archives de toutes sortes ; l'historien ne doit pas se contenter du texte imprimé, ou du récit de seconde main⁶⁹. »

Concluons. Dans ce développement, nous avons vu comment les idées et les styles des romanciers et des historiens, principalement dans la première moitié du XIXe siècle, ont influencé Zola, directement ou indirectement, dans sa conception de l'histoire. Dans le développement qui

⁶⁷ Henri Mitterand, *Autodictionnaire Zola*, p.106-107.

⁶⁸ Philippe Van Tieghem, *Petite histoire des grandes doctrines littéraires en France – de la Pléiade au Surréalisme*, op.cit., pp.200-203.

⁶⁹ *Ibid.*, p.203

suit, nous examinerons l'influence de Michelet sur Zola, principalement du point de vue de l'histoire naturelle. C'est un autre aspect de l'histoire que montre le sous-titre des *Rougon-Macquart*.

1.3 Zola et Michelet : le point de vue de l'histoire naturelle

Il y a un article remarquable sur l'influence des écrits du grand historien du XIX^{ème} siècle sur Zola, qui avait environ 30 ans, qui avait déjà commencé à faire ses débuts dans la littérature à travers des comptes rendus à la librairie Hachette et des critiques d'art. Il s'agit d'un article intitulé « Causerie »⁷⁰ publié sur *La Tribune* le 28 juin 1868. Nous avons déjà eu l'occasion de l'évoquer plus haut. Reprenons-le. Le début de l'article commence par un sentiment de malaise devant Paris et sa banlieue :

« Les théâtres sont fermés ; la librairie réserve ses publications importantes pour les premiers jours d'octobre ; Paris se meurt par ces lourds soleils qui jettent sur les pavés blanchis d'aveuglantes clartés. Pas le moindre drame, pas le plus mince roman, pas le petit événement littéraire dans le désert brûlant de nos carrefours. La grande ville est aux champs, paresseuse, endormie jusqu'aux froids, sous les ombrages de Ville-d'Avray ou de Fontenay-aux-Roses, au fond de cette adorable campagne de la banlieue, capricieuse et changeante comme le visage d'une Parisienne. »⁷¹

Il s'agit probablement d'une description du malaise ressenti devant l'espace urbain parisien datant du début d'octobre 1867, l'année précédente l'écriture de cet article. L'expression du malaise est étendue à des banlieues telles que Ville-d'Avray et Fontenay-au-Rose. La métaphore à la fin de

⁷⁰ Émile Zola, « Causerie », écrit à Gloton, 25 juin, publié dans *La Tribune*, 28 juin 1868, repris dans *OEuvres Complètes*, t. III, p.446-451.)

⁷¹ *Ibid.*, p.446.

la citation, « comme le visage d'une Parisienne », exprime visuellement ce malaise. Il est à noter que cet article critique portant sur les écrits de Michelet, y compris *L'Oiseau*, *L'Insecte*, et *La Montagne*, a commencé avec des images de paysages urbains⁷². Là, nous pouvons voir le lien entre l'historien et le thème du paysage. De plus, la stérilité de la vie urbaine et l'énergie de la nature sont mises en opposition, comme indiqué ci-dessous :

« J'ai suivi la foule, désespérant de jamais trouver dans la solitude de nos rues deux lignes intéressantes à écrire. Je suis parti hier soir en me disant que les arbres sont de bons conseillers, et qu'ils me conteraient sans doute quelque histoire curieuse pour ma prochaine causerie. D'ailleurs, je n'étais pas seul, j'avais sous le bras les poèmes de Michelet, ces hymnes de bonté, et de foi, où la nature est chantée par un savant qui a des sourires et de tendresses de femme.»⁷³

Tout en déplorant la stérilité de la vie urbaine et l'absence de sujet à écrire, comme le montre la ligne soulignée de cette citation, Zola dit qu'un arbre l'inspire et le passionne comme source de création. Au contraire, il critique la nature artificielle dans les zones urbaines, comme le montre la citation suivante:

« Je dois confesser ma sauvagerie : j'ai horreur de la fausse nature, de ces villas de carton où l'on voit des dames en gants blancs qui cueillent des roses dont un jardinier a reçu l'ordre d'enlever les épines. »⁷⁴

⁷² Il est à noter le passage suivant qui se trouve au début de *L'Oiseau* de Michelet intitulé « Comment l'auteur fut conduit à l'étude de la nature » : « Celui-ci (= Ce livre), autant que possible, ne cherchant que l'oiseau dans l'oiseau, évite l'analogie humaine. Sauf deux chapitres, il est écrit comme si l'oiseau était seul, comme si l'homme n'eût existé jamais. L'homme ! nous le rencontrons déjà suffisamment ailleurs. Ici, au contraire, nous voulions un alibi au monde humain, la profonde solitude et le désert des anciens jours. » (*L'Oiseau*, Librairie Hachette et Cie, Paris, 1908, p.8.) Ce passage est similaire à la pensée du jeune Zola en octobre 1867, fatigué de la vie urbaine et à la recherche de la solitude dans la campagne.

⁷³ Émile Zola, « Causerie », *op.cit.*, p.446.

⁷⁴ *Idem.*

En critiquant les réalités artificielles de la ville, Zola rêve, dans cet article, d'une campagne idyllique près de Paris et espère s'y réfugier. Son désir peut être vu dans la description suivante.

« Quand je me sauve de Paris, il me faut un trou inconnu, quelque pays barbare dans lequel je suis certain de ne rencontrer que des paysans et des poules, plus de poules encore que de paysans. Je connais, à une vingtaine de lieues, une de ces solitudes heureuse. Le village, trente maisons au plus, s'allonge au bord de la Seine, sur une berge semée d'herbe fine. En face, il y a des îles coupées de canaux, de petits bras de rivière où l'eau dort dans l'ombre, avec des reflets de miroir d'acier bruni. Le chemin de fer passe de l'autre côté du fleuve ; et remarquez qu'il n'y pas de pont. Un bac amène les rares promeneurs. Si jamais on bâtit un pont, je fuirai plus loin, je chercherai un nouveau désert. »⁷⁵

Selon le commentaire de l'éditeur de ce texte dans les *Œuvres complètes*⁷⁶, l'année 1867 fut l'un des moments les plus difficiles pour Zola, qui recherchait la possibilité de pouvoir écrire des critiques régulières dans certains périodiques. Zola, qui a quitté la librairie Hachette, n'a pas pu trouver d'emploi, malgré ses attentes. Son rêve d'une échappée dans la campagne, loin de la ville, correspond à ce moment d'incertitude qui traverse son existence. L'article développe le thème du contraste entre la ville et la banlieue, et même la campagne extérieure, l'envie de s'évader quelque part. Si l'on ose dire, ce désir de s'évader de la vie urbaine peut s'identifier à la scène à la fin de *L'Assommoir* où Gervaise regarde la locomotive qui va vers la banlieue et l'extérieur de la ville.

Le paysage de Gloton, un village situé à côté d'un ruisseau, est également intéressant ici car il nous rappelle les environs de la villa de Medan, achetée après le grand succès de *L'Assommoir*. Le fait que le désir de s'échapper vers un « désert », pour reprendre le mot employé par Zola, est un véritable symbole du malaise de Zola. Ces thèmes se retrouvent également dans la peinture de la pièce où Zola a séjourné lorsqu'il a écrit cet article, comme le montre la citation ci-dessous.

⁷⁵ *Idem.*

⁷⁶ *Œuvres Complètes, op.cit.*, t. III, p. 435.

« Aux murs est pendue l'histoire de Pyrame et Thisbé, des images d'une naïveté étrange aux colorations crues. »⁷⁷

Le mythe de Pyrame et Thisbé représenté sur cette peinture est un mythe ancien. Quelle histoire raconte-t-il ? Deux amoureux projettent de se rencontrer sous un mûrier dans un champ, afin de fuir la ville, pour échapper à l'opposition de leurs parents. A cette époque ancienne, le mûrier était alors de couleur blanche. Thisbé arrive la première au rendez-vous, mais un lion assoiffé de sang court sur elle, et elle s'échappe dans une grotte, laissant tomber par inadvertance un foulard en chemin. Le lion saute sur le foulard qu'il déchire. Lorsque Pyrame arrive ensuite, à la vue du foulard déchiré, il pense que sa bien-aimée a été tuée par un lion. Désespéré, il se poignarde avec son propre couteau. Par la suite, Thisbé qui est sortie de la grotte, voyant ce qui s'est passé, se poignarde elle-même et meurt également. Le mûrier qui a bu leur sang se met à donner des fruits rouges, transformant ainsi la couleur de ses fruits. Les deux amants sont ensuite enterrés dans le même tombeau.

Il serait possible de relier ce mythe avec le contraste entre la ville et la campagne, entre la civilisation et la nature. Quelque chose qui mènera à l'imagination mythique ultérieure chez Zola, comme le thème de la rivière, les thèmes des arbres, les thèmes du sang, la circulation, l'éros et le tanatos, est déjà prédit dans ce mythe grec. Ce mythe est illustré par un tableau de Nicolas Poussin, « Paysage orageux avec Pyrame et Thisbé ».

Dans un cadre idyllique qui évoque une telle imagination mythologique, Zola illustre le plaisir de lire les livres de Michelet tels que *L'Oiseau*, *L'Insecte* et *La Montagne*, comme on peut le voir dans la citation ci-dessous. .

⁷⁷ *Ibid.*, p.447.

« Ah ! comme on comprend les tendresses exquises du poète, par une claire matinée de juin ! Ses sympathies de frère pour les fauvettes et les libellules, pour les chênes et les aubépines ont je ne sais quoi de maniéré à la ville. »⁷⁸

Zola montre la joie de lire les œuvres poétiques de Michelet seul dans une nature où personne ne vient. Pour le jeune Zola, cette joie est ce qui est introuvable quand il est entouré des réalités artificielles de la ville, et c'est ce qui est représenté par l'image du poète historien, sa sympathie pour les petits animaux, les libellules, les chênes et l'aubépine :

« À demi couché sur un bout du large tapis de gazon, je m'imaginais tenir à la terre, comme mes voisins les peupliers ; je croyais sentir monter dans ma chair rafraîchie la même sève que j'entendais frémir sous leur écorce ; je vivais de leur vie, une vie libre et fière. »⁷⁹

Nous pouvons trouver le thème de l'auto-identification et de la sève avec le peuplier debout à côté de Zola. La sève est une métaphore de la vie chez lui, le peuplier est, comme son nom l'indique, un arbre populaire, et le paysage représenté ici est un paysage vivant et idyllique dans la nature, principalement par la vue et l'ouïe.

« Et j'écoutais le gazouillement d'un oiseau, le sursurrement d'un insecte, comprenant ces langages primitifs, puisant une âme fraternelle dans la sève que les arbres partageaient avec moi. »⁸⁰

L'intégration avec le peuplier est encore élargie pour dessiner des cercles concentriques avec la nature environnante, comme les oiseaux et les insectes. Au centre du cercle concentrique se trouve

⁷⁸ *Ibid.*, p.448.

⁷⁹ *Idem.*

⁸⁰ *Idem.*

l'oreille de Zola. Dans un tel cadre, les oeuvres de Michelet peuvent être lues car elles présentent une affinité profonde entre la nature et les humains :

« Michelet a profondément ce sentiment de la parenté qui existe entre l'homme et les derniers enfants de la terre. Il est adorablement bon, parce qu'il entend passer dans tout être et dans toute chose un souffle de la vie et de la fraternité universelles. »⁸¹

La « parenté » est la relation entre les humains et les petites créatures. La perspective est panthéiste ou animiste. Elle est également intéressante du point de vue de l'anthropologie culturelle et de l'ethnologie, si l'on pense à l'exemple de l'œuvre de Levi-Strauss. Un tel sens de la vie finira par conduire au thème du souffle vital, l'un des thèmes importants de l'écriture de Zola. Il peut également être trouvé dans *Une page d'amour*, dont nous ferons l'analyse plus loin. Comme pour anticiper sur un tel thème, l'ombre sous laquelle le jeune Zola se couche peut être décrite dans la métaphore de l'« alcôve » : il est également intéressant de noter que la respiration chaude apporte de la fraîcheur comme un suintement. C'est une sensation d'amour qui transmet la fraîcheur de la rivière.

« Mais le coin de feuillage, l'alcôve discrète où je m'étais caché, gardait une fraîcheur pénétrante. Par moments, des souffles chauds passaient, comme des baisers ardents, et donnaient aux froids ombrages de rapides frissons de volupté.»⁸²

Cependant, ces rêves idylliques et ruraux sont soudainement brisés par la déception apportée par la poésie contemporaine, comme le montre la citation ci-dessous.

⁸¹ *Ibid.*, p.449.

⁸² *Idem.*

« Je songeais, le livre fermé, lisant la suite du poème sur la nature elle-même. Ah ! que nos poètes du jour sont aveugles et bornés ! Ils vont chercher bien loin, dans les légendes des peuples morts, une inspiration mensongère ; ils ressuscitent péniblement les vieilles mythologies, lorsqu'ils ont devant les yeux le large horizon des vérités de la nature. Nous savons aujourd'hui que de blanches divinités ne se cachent pas sous l'écorce des arbres et dans le calice des fleurs. La science nous a révélé une poésie plus haute, la réalité s'est trouvée plus grande que la fable. Les allégories sont devenues froides et puériles à côté des véritables amours de la fleur et de la vie réelle des arbres. »⁸³

Zola se dirige de ce point d'observation, principalement par l'ouïe, vers les perspectives plus profondes de la nature environnante. Que doit rechercher la poétique moderne ? Les réflexions conduisant à « Du progrès dans les sciences et dans la poésie » sont développées. Ici, le pronom « ils » désigne les poètes parnassiens à Zola. Les poètes parnassiens utilisent également des mythes anciens dans la poésie. D'un autre côté, Zola est d'accord avec la pensée chez Michelet qui cherche la vérité et de la réalité à dessiner dans la nature⁸⁴.

Une divinité blanche émerge de l'écorce de l'arbre et de l'intérieur des fleurs. La science a révélé un nouveau poème de dimension supérieure, et la réalité est devenue plus grande que les fables. L'allégorie est devenue froide et enfantine à côté du véritable amour des fleurs et de la vraie vie des arbres. Pour la description qui semble être sur les parnassiens, on peut voir le passage suivant :

⁸³ *Idem.*

⁸⁴ Dans *L'Oiseau*, Michelet explique l'harmonie entre l'homme et la nature comme suit : « La foi religieuse que nous enseignons ici, c'est que l'homme pacifiquement ralliera toute la terre, qu'il s'apercevra peu à peu que tout animal adopté, amené à l'état domestique, ou du moins au degré d'amitié ou de voisinage dont sa nature est susceptible, lui sera cent fois plus utile qu'il ne pourrait l'être égorgé. L'homme ne sera vraiment homme (nous y reviendrons à la fin du livre) que lorsqu'il travaillera sérieusement à la chose que la terre attend de lui. » (*L'Oiseau*, op.cit., p.10.) Michelet considère la nature et la relation idéale entre la terre et les humains. C'est le moment où Zola, qui s'est enfui en banlieue avec les oeuvres de Michelet de la métropole de Paris, a temporairement envisagé la série de romans intitulée *Rugon-Macquart*, qui décrit la vie moderne et la civilisation urbaine du Second Empire. Il est à noter qu'il a lu le travail de Michelet, qui peut être considéré comme le berceau de l'écologie à l'époque moderne, et a été très impressionné. À l'origine du cycle romanesque de Zola se trouvent les forces naturelles en dehors de la domination humaine et la grande influence de l'environnement.

« Que nos poètes aillent le long des haies et qu'ils nous content les amours des rouges-gorges, ils nous toucheront davantage que s'ils nous parlaient des dieux de l'Inde et de la Grèce. »⁸⁵

L'éloge que fait Zola de la science ne concerne pas seulement la civilisation urbaine, comme on le voit dans « Du progrès dans les sciences et dans la poésie ». Avec cet éloge de l'oeuvre de Michelet, le romancier s'oriente vers la nature et l'histoire naturelle.

Concluons. Zola explore le potentiel de la poésie en tant que sublimation de ce contraste à un niveau supérieur. C'est notre hypothèse de travail. Il est intéressant d'analyser l'émergence de telles idées à partir de dispositifs critiques tels que l'écocritique et l'ethnocritique.

1-4 L'espace urbain dans les romans et les poèmes : Zola et François Coppée

À la fin du développement précédent, nous avons examiné en détail l'influence de Michelet sur le jeune Zola. Ce dernier a reconnu la nécessité d'une nouvelle poétique dans la poésie contemporaine, à mesure que la science devenait de plus en plus importante, en reconnaissant le contraste entre la nature et la civilisation et l'importance de l'harmonie entre l'homme et la nature. Parmi ceux-ci, la poésie parnassienne est particulièrement importante.

Nous allons examiner la représentation de l'espace urbain parisien, notamment en nous appuyant sur la poésie de François Coppée et en voyant son influence sur Zola.

Quelques mots, d'abord, sur le Parnasse, en tant qu'école littéraire. D'après l'*Histoire du Parnasse* de Yann Mortelette⁸⁶, les Parnassiens s'intéressaient beaucoup plus à la forme qu'à la

⁸⁵ Émile Zola, « Causerie », *op.cit.*, p.450.

théorie littéraire et ne produisaient pas de manifestes ou de programmes collectifs. Le mot « Parnasse » apparaît dans l'histoire de la littérature en 1893, avec l'article de Louis-Xavier de Ricard, « Les ennemis du Parnasse et ses historiens » dans *La Revue indépendante* (février 1893). La doctrine de cette école était déjà établie dans les travaux de Leconte de Lisle avant le début du mouvement. Des écrivains et des poètes de la même époque, comme Barbey d'Aurevilly, Zola et Henri de Régnier, se demandaient s'ils devaient être considérés comme des descendants du romantisme. Cependant, Yann Mortelette signale que « les critiques adressées au Parnasse par les partisans du romantisme ont montré la distance qui sépare les poètes du 1860 de l'école de 1830 »⁸⁶. Des défenseurs du romantisme, la poésie des poètes parnassiens a clarifié l'idée de séparer les poètes des années 1860 des poètes des années 1830. Son lyrisme impersonnel était souvent considéré comme un manque d'émotion et impassible.

Dans le même ouvrage, Mortelette souligne également le lien entre la poésie du Parnasse et « L'art pour l'art » de Gautier et Hugo. L'histoire littéraire interprète la théorie du suprémacisme artistique comme une réaction au romantisme, mais les Parnassiens, au nom du « l'art pour l'art », défendent leurs idéaux de pure beauté. Ils ont gardé leurs distances avec la passion et l'angoisse de l'âme au risque des dommages de leurs expressions. Les Parnassiens se considèrent comme « les stoïciens du romantisme ». « L'impassibilité parnassienne est un romantisme par préterition », écrit Yann Mortelette – une sorte de romantisme par « inversion » jouant sur la figure rhétorique de la préterition.

Y. Mortelette aborde la question du réalisme chez les Parnassiens :

« Le réalisme s'insinue dans le romantisme des Parnassiens. Leur idéalisme fait l'épreuve de la réalité. L'avènement du Second Empire et le développement d'une société bourgeoise et

⁸⁶ Yann Mortelette, *Parnasse*, PUPS, 2006, pp.7-10.

⁸⁷ *Ibid.*, p.9.

matérialiste s'opposent au libre essor du rêve. Les Parnassiens redéfinissent les rapports du moi et du monde extérieur : l'intériorité n'est plus la seule valeur de référence. »⁸⁸

Creusons cet aspect du réalisme chez les Parnassiens. Pour cela, nous faisons référence à la définition de Lanson dans son *Histoire de la littérature française* :

« Vers 1850, la poésie est devenue moins personnelle, elle s'est imprégnée d'esprit scientifique ; elle veut rendre les conceptions générales de l'intelligence, plutôt que les accidents sentimentaux de la vie individuelle. La direction de l'inspiration échappe au cœur, est reprise par l'esprit, qui fait effort pour sortir de soi et saisit quelque ferme et constant objet. »⁸⁹

Lanson, comme Ferdinand Brunetière et Jules Lemaitre, a souligné la dimension réaliste du Parnasse et a même qualifié la poésie parnassienne de « poésie naturaliste », en se fondant sur la méthode d'observation qu'elle comporte.

Dans une critique du livre du *Parnasse contemporain*, « Les poètes nouveaux »⁹⁰, Théodore de Banville écrit : « C'est une école savante, artistiquement, poétiquement inspirée, qui s'intéresse à la réalité et aux idéaux ».

Selon Ricard, cependant, les Parnassiens revendiquaient « le droit de l'artiste à l'imagination et au rêve », et les poètes recherchaient « la curiosité de l'instinct et de l'émotion ». La curiosité est tout aussi légitime que la science elle-même à travers tout ce que les humains ont jamais vécu dans le temps et l'espace et se sont laissés comme tels⁹¹. Par conséquent, le naturalisme ne respecte pas son propre programme philosophique, dans la mesure où il exclut l'étude de la transcendance dans l'étude de la nature humaine. Ricard, qui est athée, place la transcendance dans les capacités

⁸⁸ *Ibid.*, pp.12-13.

⁸⁹ Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette 1894, rééd. 1970 p.1060-1061.

⁹⁰ *Revue du XIXe siècle*, octobre 1866.

⁹¹ Louis-Xavier Ricard, « Les ennemis du Parnasse et ses historiens », *op.cit.*

intellectuelles et artistiques humaines. À la lumière de l'antichristianisme de Leconte de Lisle et de certains de ses disciples, il semble que les Parnassiens aient abandonné la métaphysique du romantisme, mais d'un autre côté, on a l'impression que ces nouveaux poètes se positionnent sous la bannière du réalisme.

Cependant, pour Zola, les évocations des savants grecs et hindous de la poésie parnasienne moins valables que les évocations des poètes romantiques (« Les poètes contemporains »). Il ne peut expliquer, dans les poèmes de Coppée, l'écart entre l'aspect prosaïque du sujet et la majesté des alexandrins. Il s'en étonne.

« La poésie parnassienne ne poursuit pas le même but que le réalisme ou le naturalisme. Lorsqu'elle évoque le monde extérieur, ce n'est pas pour faire une enquête sur un milieu particulier ni pour faire passer un message social ou politique. L'évocation de pays lointains ou d'époques passées, de personnages historiques ou de populations exotiques est une façon pour le poète d'élargir sa personnalité en se projetant dans d'autres individualités ou d'autres situations. En ce sens, la théorie de l'impersonnalité renvoie au romantisme plutôt qu'à l'esprit scientifique, à la littérature du moi plutôt qu'à celle de l'altérité. »⁹²

La poésie parnassienne rappelle le monde extérieur, mais c'est un moyen pour les poètes d'élargir leur personnalité, en se projetant sur d'autres individus ou d'autres situations. En ce sens, la théorie de l'impersonnalité se réfère au romantisme plutôt qu'à l'esprit scientifique, et à la littérature du « moi », plutôt qu'à la littérature de l'« autre ».

Chez Zola, le monde extérieur devient le thème du monde de l'œuvre, et les détails dans les notes préparatoires sont notés pour que l'auteur fournisse la matière pour la création de son œuvre, dessinant un autre monde extérieur par l'imagination pour y projeter l'intérieur des personnages qu'il a créés. Chez Zola, le monde de l'œuvre est un « autre », un monde extérieur qui apparaît par

⁹² Yann Mortelette, *Parnasse*, PUPS, 2006, p.16.

la fiction. Alors, comment François Coppée, qui était aussi un poète parnassien et qui intéresse Zola, est-il perçu ? Voici ce qu'écrit Zola :

« Certains Parnassiens ont bien compris qu'il fallait déjà compter avec l'avenir. Ceux-là ont volé Gustave Flaubert et les de Goncourt ; ils leur ont pris des bouts de paysages parisiens, de petits tableaux modernes qu'ils ont encore rétrécis, pour les faire tenir dans leurs strophes. »⁹³

Zola est conscient des similitudes entre certains poèmes parnassiens et les œuvres de Flaubert et de Goncourt, jugeant la poésie comme plagiant le travail d'écrivains réalistes. Zola a critiqué les Parnassiens comme étant insensibles à la vie moderne, mais il fait une exception pour Coppée envers qui il manifeste un grand intérêt :

« Je ne voulais pas nommer personne. Cependant, pour mieux me faire entendre, je suis forcé de citer M. François Coppée, un Parnassien repentant, dont les deux grand succès : *La Bénédiction* et *Les Passants*, sont très caractéristiques.

M. Coppée a eu ce bonheur de revenir à la poésie compréhensible, juste au moment où Paris éprouvait le besoin d'écouter quelques vers. Paris, comme une jolie femme, a parfois de ces envies d'idéal. Cela l'aide à digérer.

Et quelles sont les deux pièces que Paris a applaudies : *La Bénédiction*, une imitation de Hugo ; *Le Passant*, une imitation de Musset. Voilà, jusqu'à présent, ce que le Parnasse contemporain a produit de meilleur. Il a fallu que M. Coppée se séparât des purs et allât demander aux poètes de 1830 quelques étincelles de leurs flammes.

Quand donc naîtront les poètes qui regarderont en avant, qui n'auront point peur de leur siècle, et qui trouveront en eux la vie ardente, la vie fécondante ? »⁹⁴

⁹³ Émile Zola, « Nos poètes » (*La Cloche*, 3 juin 1870), repris in *OEuvres Complètes*, op.cit., t. III, p.634.

⁹⁴ *Ibid.*, p.635.

Comme nous pouvons le voir, Zola critique généralement le Parnasse contemporain, mais il fait une exception pour Coppée. Tout en critiquant la poésie parnassienne qui n'a pas le sens de la vie, les poèmes de Coppée lui plaisent. La dernière phrase de cet article montre clairement le souhait de Zola en faveur d'une nouvelle poésie qui soit tournée vers une description de la vie moderne.

Conclusion

Dans le Paris du XIXe siècle, où la ville a connu une croissance exceptionnelle à la fois dans sa dimension spatiale et en termes d'institutions sociales, l'intégration et la déconnexion entre l'homme et l'espace urbain ont provoqué une sorte de malaise pour les écrivains. Il leur était nécessaire de s'échapper, de se mettre en retrait, et de voir la civilisation de l'extérieur, dans la nature. Zola apprend cette attitude de Michelet, il médite la leçon que lui donne Michelet, mais il prête aussi attention à la poésie des Parnassiens, et il ne néglige pas des poètes tels que Coppée, tout en jetant sur eux un regard critique. Le but de Zola est de dessiner la civilisation urbaine d'une manière vivante, non seulement dans une dimension sociale, mais aussi dans une perspective d'histoire naturelle, en dépit de l'aridité du style scientifique et de ce qu'il implique comme rigueur, dans l'écriture. Il a cherché ainsi à établir une nouvelle poétique positiviste et scientifique.

Deuxième partie

Remarques sur les dossiers préparatoires

2-1 Les dossiers préparatoires et l'espace urbain qu'ils décrivent

Dans la première partie, nous avons exploré les perspectives sur l'histoire, la science sociale et la science naturelle chez Zola, ainsi que sa nouvelle esthétique tout en les distinguant des générations précédentes de romans et de poésie contemporaine, en particulier l'école du Parnasse contemporain. Dans cette deuxième partie, Zola sera envisagé avant l'écriture de ses romans. Nous allons considérer des notes préparatoires couvrant l'espace urbain.

Tout d'abord, nous reprenons les parties liées à la description de l'espace urbain, notamment dans les notes sur les œuvres dont l'histoire se déroule à Paris.

À propos de *La Curée*, dans les notes sur *les Comptes fantastiques d'Hausmann* des dossiers préparatoires (fo 395-408), nous voyons comment Zola décrit la transformation des rues de Paris à partir de ce livre de Jules Ferry. En outre, il est nécessaire d'analyser les travaux auxquels Zola a fait référence pour en savoir plus sur l'histoire d'haussmannisation de Paris, tels que fo427-436 « Inauguration du boulevard Malesherbes », et fo438-442 *Les Travaux de Paris* de Fernand de Lasteyrie.

Dans *Le Ventre de Paris*, nous allons voir la description de l'espace urbain, le marché central et les quartiers environnants. Nous devons nous référer aux notes concernant la rue Pirouette, que nous avons déjà évoquées. Nous allons analyser ce que nous avons appris et le comparer avec le texte définitif.

De plus, il s'agit de *L'Assommoir*, avec les fo 101-116 (Le quartier, -les rues, -les cabarets et les bals. D'après les notes de préparation du quartier de la Goutte-d'Or, rue neuve de la Goutte-d'Or, rue de la Goutte-d'Or, boulevard extérieur, le peuple sur le boulevard extérieur) nous examinerons la relation avec la réalité. Il est également possible d'examiner la dimension politique de l'urbanisme à

l'époque, que Zola avait en tête, en se référant à son article, « Purification de Paris à l'époque ottomane ». Les fo 101-116 montrent Zola se promenant dans le quartier Goutte d'Or, où vit le personnage principal, Gervaise. Le romancier dessine une carte avec des noms de rues manuscrits. Les bâtiments et les magasins sont décrits en détail. L'appartement, où Gervaise habite avec Coupeau et ses enfants, et elle attend le retour de son premier amant, Lantier, à son arrivée à Paris. C'est la scène qui apparaît au début de l'histoire. De plus, Gervaise raconte l'histoire du mur de l'octroi, qui sera démolie dans l'haussmannisation (actuellement les lignes 2 et 6 de la ligne de métro parisienne) et ses environs. Au fo111, surgit Gervaise, dans la seconde moitié de l'histoire, quand elle est tombée dans le malheur. On voit qu'une description d'un pont sur le chemin de fer est apparue dans une scène où elle avait le désir de s'échapper à la campagne. Nous voyons également l'hôpital où meurt Coupeau, dans une crise de *delirium tremens*.

Fo110-111 Boulevard extérieur.

—

Avant 1860, le mur d'octroi.

L'hospice était en construction en 1850. Tout le gros œuvre fait. De l'autre côté les abattoirs qui puaient. La barrière entre un hôpital[,] et des abattoirs.

Voici comment sont les choses aujourd'hui.

A gauche, en suivant le boulevard de la Chapelle.

D'abord, à gauche, l'ancien bal du Grand Balcon, puis des masures peinturlurées, basses, en ruine ; un marchands de vêtements, un bureau de tabacs ; un petit libraire, des foules d'hôtels meublés. Par dessus les maisons basses, on aperçoit de hautes constructions sal[il]es, des derrières d'autres maisons, avec des lignes aux fenêtres et leur intérieur noir.

Un café abandonné, qui a fait faillite ; [f] volets fermés, affiches collées, la lanterne cassée et poussiéreuse. [...]

- Maintenant, à droite, il y a d'abord, un grand chantier de démolition, avec les hautes poutres qui dépassent, les tas de ruines qui emplissent le terrain ; le long de mur, des trous creusés, des échoppes, de petits noirs, d'autres vieux souliers[...]

Plus loin, après une autre large rue, le pont du chemin de fer. Parapets de tôle épaisse, boulonnée, trop hauts pour voir les trains. On s'aperçoit que des bouffées de fumée blanche, quand les trains passent. Le bruit sourd des trains ; les sifflets aigus, sourds, différents ; le bruit des plaques tournantes au loin. L'odeur du charbon. Puis sur l'horizon du côté de Paris qu'on sent dans un trou clair il n'y a que le [qu] grand angle écrasé, le delta du hangar de la gare, noir de charbon, au fond duquel on aperçoit [le] vitrail [rond] en demi-lune.

Zola déambule dans le quartier de Goutte-D'or, où l'histoire se déroule, après avoir presque dessiné les événements du récit. Ces descriptions traduisent sa vision de la réalité. Il s'agit d'une sorte de reportage qui transmet la réalité historique. D'autre part, comme mentionné précédemment, Zola fournit également des matériaux pour un certain nombre de scènes qui seront effectivement représentées dans le texte définitif. Il s'agit du processus de production du texte définitif qui prend en compte le drame, la politique et l'histoire à partir des descriptions des dossiers préparatoires.

Pour *Une page d'amour*, nous allons considérer la représentation de Paris vue de la haut de Passy. Pour cela nous nous référons à « Topographie » en fo 514-525. « Plan du quartier » en fo519, « Vue de Paris » en fo521-525, et également fo 428, 436, 444, 452, 468 qui ont rédigé le plan du chapitre 5 qui se trouve à la fin de chaque partie. Dans « Topographie », des noms spécifiques de bâtiments et de lieux spécifiques de la ville de Paris apparaissent, mais dans ces plans, la pertinence de l'intérieur des personnages et le thème de chaque partie sont soulignés.

Ensuite, pour *Nana*, nous examinons les descriptions du passage des Panoramas, du boulevard Haussmann, du boulevard Montmartre et du théâtre des Variétés.

Par ailleurs, nous allons nous pencher principalement sur la description des rives de la Seine dans *L'OEuvre*. Pour cela, il est nécessaire d'analyser fo415-465 « Paris », fo466-476 « le Cimetière

», et fo416 « Photographie ». Pour ce travail, nous tenterons de les analyser dans la troisième partie de cette thèse en le comparant avec le texte final.

Enfin, pour *La Bête humaine*, nous allons voir la description de la gare Saint-Lazare, et fo307-336 « Mon voyage » fo498 « Le paysage », fo508-536 « Mes Notes. Le Havre. Rouen. Malaunay. Paris (départ du train de six h. 30) ». C'est pendant le voyage en train entre Paris et le Havre que Zola a effectivement écrit la note préparatoire.

2-2 Analyse des dossiers préparatoires – autour d'*Une page d'amour* et de *Nana*

Une page d'amour

Selon l'histoire et la géographie du monde occidental, c'est à la Renaissance que la notion littéraire et esthétique du paysage, liée à la pensée et la mémoire, a commencé à être reconnue dans l'histoire de l'être humain. Mais on considère que ce n'est qu'après le XVIIIème siècle que la description du paysage est devenue un des thèmes principaux des tableaux picturaux et a commencé à occuper une certaine partie importante dans la description des œuvres littéraires.

Alain Corbin, historien de l'école des Annales, montre, dans son ouvrage, *L'homme dans le paysage*, qui a été écrit en forme d'entretien avec un journaliste d'une émission de radio, un grand panorama de ce sujet, et il explique pourquoi on doit emprunter des connaissances de diverses disciplines telles que la géographie, l'histoire, l'esthétique et la philosophie pour écrire l'histoire du paysage. Dans son discours, il mentionne comment on a représenté le paysage en mettant en rapport avec les cinq sens, surtout les sens visuels, auditifs et olfactif. Ce qui est intéressant, c'est qu'il voit un grand tournant de la perception humaine du paysage à la période de la fin du 18ème au début du XIXème siècle où on a commencé à s'intéresser à la notion esthétique et philosophique du sublime et aux choses pittoresques. Selon lui, le paysage représenté sous l'esthétique classique s'appuyait sur « un espace limité, strictement bordé, soumis à l'homme : c'est la campagne riante »⁹⁵ Il explique :

⁹⁵Alain Corbin, *L'homme dans le paysage*, entretien avec Jean Lebrun, Paris, Textuel, 2001, p.86.

« Le sublime, c'est l'effroi, voire l'horreur, suscité par l'irruption brutale d'un grand événement cosmique qui produit une vibration de l'être confronté à la force incommensurable de la nature, laquelle lui fait éprouver sa petitesse »⁹⁶. Et il cite pour un exemple de tableau de ce sujet le tableau de la scène de naufrage. Cette notion du sublime, liée à « la fascination du gouffre, l'horreur du vide, l'attrait des vacuités mouvantes, les fantasmes d'engloutissement dans la viscosité, la fusion panthéiste », évoque « l'attraction de la mer, de la montagne, et, plus tardivement, de la forêt et du désert »⁹⁷. En même temps, Alain Corbin retrace le processus dans lequel l'homme a élargi son intérêt pour les divers paysages qui n'avaient pas auparavant été l'objet de sa perception, en mettant en rapport le sublime avec le pittoresque, l'autre notion esthétique développée surtout en Angleterre par le pasteur-peintre William Gilpin, et aussi bien avec le « grand tour », la mode de voyage chez les Anglais. Ce qui est plus important pour nous dans ce grand panorama autour de la notion du paysage chez Corbin, c'est sa manière de saisir le paysage urbain en particulier au XIX^{ème} siècle :

« – Comment se construit-on son paysage propre ?

– Prenons un exemple : il est mille façons de parcourir Paris et de s'y construire des paysages selon des visées et des logiques très différentes. Comme le romantique allemand de jadis et le flâneur du Second Empire, le touriste américain en balade à Paris, le piéton absorbé dans ses intérêts privés, le chauffeur de taxi possèdent leurs modes de déambulation. Chacun se constitue une géographie sentimentale de la ville, laquelle, ensuite, engendre des parcours personnels. Si l'on traçait la carte de vos itinéraires, on discernerait vite votre propre lecture de Paris. Votre façon d'apprécier les paysages urbains est liée à la réminiscence. Les monuments que vous admirez depuis longtemps, l'évolution de ce que vous avez lu, de ce que vous savez de l'histoire ordonnent vos paysages. Chacun de nous se construit et porte en lui une telle géographie⁹⁸. »

⁹⁶*Ibid.*, p.87.

⁹⁷*Ibid.*, p.88.

⁹⁸*Ibid.*, pp.48-49.

C'était vers la fin du XVIII^{ème} siècle que la population parisienne a commencé à exploser et l'industrialisation et la mécanisation de la capitale a commencé à transformer beaucoup le paysage urbain. Comme on le sait, sous le Second Empire, Napoléon III ordonne au baron Haussmann d'urbaniser l'ancienne ville et celui-ci a déconstruit d'anciens quartiers où l'air stagnait et la lumière n'atteignait pas jusqu'au fond et ouvert de nouveaux boulevards qui s'étendent et se croisent tout droits. Et cette urbanisation de l'époque a produit un grand changement non seulement au niveau de la circulation de la ville mais aussi de son paysage. On peut dire que cette époque était celle de la crise du paysage, et que l'on était très conscient pour ce changement : Louis-Sébastien Mercier écrit *Le Tableau de Paris* vers la fin du XVIII^{ème} siècle (nous avons déjà eu l'occasion de l'évoquer) ; Zola décrit la ville sous le Second Empire, puisque à son époque le paysage urbain était en péril et qu'un de ses motifs d'écrire ses ouvrages serait pour cristalliser sa mémoire du paysage qui était en train de disparaître. Le géographe d'aujourd'hui Augustin Berque dit : « du point de vue général, plus en péril le paysage est, plus attaché au paysage l'on est »⁹⁹. Gervaise, héroïne de *L'Assommoir*, s'étonne, vers la fin de ce roman, de l'embellissement de son quartier qu'elle ne reconnaît plus :

« Alors, dès que ces pensées la prenaient, Gervaise regardait dans les rues avec des yeux de gendarme. Ah ! si elle avait aperçu son ordure, comme elle l'aurait raccompagnée à la maison ! On bouleversait le quartier, cette année-là. On perçait le boulevard Magenta et le boulevard Ornano, qui emportaient l'ancienne barrière Poissonnière et trouaient le boulevard extérieur. C'était à ne plus s'y reconnaître. Tout un côté de la rue des Poissonniers était par terre. Maintenant, de la rue de la Goutte-d'Or, on voyait une immense éclaircie, un coup de soleil et d'air libre ; et, à la place des masures qui bouchaient la vue de ce côté, s'élevait, sur le boulevard Ornano, un vrai monument, une maison à six étages, sculptée comme une église, dont les fenêtres claires, tendues de rideaux brodés, sentaient la richesse. Cette maison-là,

⁹⁹ Augustin Berque, *La Pensée paysagère*, Archibooks, 2008.

toute blanche, posée juste en face de la rue, semblait l'éclairer d'une enfilade de lumière. Même, chaque jour, elle faisait disputer Lantier et Poisson. Le chapelier ne tarissait pas sur les démolitions de Paris ; il accusait l'empereur de mettre partout des palais, pour renvoyer les ouvriers en province ; et le sergent de ville, pâle d'une colère froide, répondait qu'au contraire l'empereur songeait d'abord aux ouvriers, qu'il raserait Paris, s'il le fallait, dans le seul but de leur donner du travail. Gervaise, elle aussi, se montrait ennuyée de ces embellissements, qui lui dérangeaient le coin noir de faubourg auquel elle était accoutumée. Son ennui venait de ce que, précisément, le quartier s'embellissait à l'heure où elle-même tournait à la ruine. On n'aime pas, quand on est dans la crotte, recevoir un rayon en plein sur la tête. Aussi, les jours où elle cherchait Nana, rageait-elle d'enjamber des matériaux, de patauger le long des trottoirs en construction, de buter contre des palissades. La belle bâtisse du boulevard Ornano la mettait hors des gonds. Des bâtisses pareilles, c'était pour des catins comme Nana. »¹⁰⁰

On peut considérer qu'en empruntant la voix des personnages, Zola critique les démolitions de la capitale par Haussmann et Napoléon III. De fait, comme nous l'avons déjà dit, Zola lui-même a lu un ouvrage de reportage d'Alfred Alphon, *Le Promenade de Paris*, pour écrire *La Curée*, et un autre ouvrage de ce genre, *Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie*, de Maxime Du Camp pour le troisième volume de son cycle, *Le Ventre de Paris* dont la scène principale est les Halles au centre ville et qui est le symbole en fer et verre du développement de la ville de Paris. En apprenant beaucoup d'histoire de la ville avec ces deux ouvrages, Zola accuse l'haussmannisation sur la ville.

Ainsi le paysage est un sujet à la fois esthétique, géographique, historique et littéraire, et une considération sur le roman et la poésie au milieu du XIX^{ème} siècle où la description du paysage contemporain occupe une partie importante dans l'oeuvre littéraire apporterait une occasion de réflexion sur l'homme et la ville, l'homme et l'espace.

¹⁰⁰*L'Assommoir*, in *Les Rougon-Macquart*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1961, t. II, p.737.

Nous allons voir d'abord les dossiers du paysage décrit dans *Une page d'amour*. Regardons « Topographie » (fo522), qui décrit le paysage depuis la hauteur de Passy, où il y a le toit du palais de l'industrie à gauche, la vue de Montmartre derrière elle, l'église Saint-Augustin en face, et le Champ de Mars et l'Ecole Militaire à droite.

« Au premier plan les arbres verts des quais (entre l'Esplanade et le Cahme-de-Mars, A gauche le quai et les toitures du palais de l'Industrie, comme blanches de neige.-

L'horizon très plat et immense, pas dentelé, Monmartre faisait seule une [éléva] épaule à gauche.

A droite, le vaste champ de Mars, avec la barre grise de l'Ecole militaire au fond. [...]

Saint-Augustin se détachant sur Monmartre

Les taches des façades. - Les fumées des cheminées -

Les cheminées d'usine à l'extrême droite [...] »

Ainsi, Zola a surplombé le panorama de Paris depuis la colline de Passy, qui est la scène principale du huitième volume des *Rougon-Macquart*, sans laisser de gauche à droite, sans être particulier sur son sentiment du moment, Et cette description semble se limiter aux informations visuelles uniquement parce que l'auteur regarde un paysage lointain.

Zola se défend contre la critique qui lui a été faite de ses cinq représentations du paysage. Il le fait dans une lettre-préface, publiée le 22 décembre 1884 :

« Un mot encore, à propos de ces cinq vues de Paris. Des critiques, éplucheurs de détails, après avoir gratté l'oeuvre dans tous les sens, ont découvert que j'avais commis l'impardonnable anachronisme de mettre à l'horizon de la grande ville les toitures du nouvel Opéra et la coupole de Saint-Augustin, dans les premières années Second Empire, époque à laquelle ces monuments n'étaient point bâtis. J'avoue la faute, je livre ma tête. Lorsque, en avril 1877, je

montai sur les hauteurs de Passy pour prendre les notes, à un moment où les échafaudages du futur palais du trocadéro me gênaient déjà beaucoup, je fus très ennuyé de ne trouver, au nord, aucun repère qui pût m'aider à fixer mes descriptions. Seuls, le nouvel Opéra et Saint-Augustin émergeaient au-dessus de la mer confuse des cheminées. Je luttai d'abord pour l'amour des dates. Mais ces masses étaient trop tentantes, allumées sur le ciel, me facilitant la besogne en personnifiant de leurs hautes découpures tout un coin de Paris, vide d'autres édifices ; et j'ai succombé, et mon œuvre ne vaut certainement rien, si les lecteurs ne peuvent se résoudre à accepter cette erreur volontaire de quelques années dans les âges des deux monuments¹⁰¹. »

Zola a été attaqué à cause d'une sorte d'anachronisme l'ayant conduit à montrer le nouvel Opéra, qui n'avait pas encore été construit à l'époque où Hélène pouvait le regarder de sa chambre, à Passy. Il ne regrette pas cette erreur volontaire, mais la justifie, au contraire. Zola souhaite mettre davantage l'accent sur la vérité de l'œuvre que sur la réalité historique elle-même.

Nana

Le passage des Panoramas, qui est un des passages les plus anciens et qui est noté dans un fameux ouvrage de Walter Benjamin, *Le Livre des passages*, a été édifié en 1800. Ce nom, « Panorama », vient de deux rotondes situées à l'entrée du passage sur le boulevard Montmartre par un armateur américain James William Thayer. Le théâtre des Variétés a été construit en juin 1807 juste à côté de ces deux rotondes. De plus, pas très loin de l'entrée de ce passage, on a ouvert un autre boulevard, boulevard Haussmann qui avait été déjà projeté par Haussmann lui-même sous le Second Empire et qui aboutira au boulevard Montmartre en 1926. Pour ouvrir ce boulevard haussmannien qui lie le mur des Fermiers généraux et les Grands Boulevards, le préfet fut obligé de démolir des maisons, y compris sa maison natale. Précisons que ce passage de l'Opéra, qui consistait de deux galeries parallèles, celle de l'Horloge et du Baromètre, a été démoli en 1925.

¹⁰¹ Émile Zola, Lettre-Préface d'*Une page d'amour*, publiée le 22 décembre 1884

Dans *Le Paysan de Paris* de Louis Aragon, les personnages flânent dans ce passage aujourd'hui disparu.

En réfléchissant à cette histoire des passages parisiens, Zola montre sa crainte de la disparition des anciens quartiers parisiens à cause de l'ouverture potentielle du boulevard qui porte le nom du préfet de la Seine. En effet, il accuse l'haussmannisation dans un article intitulé « Le nettoyage de Paris sous Haussmann » publié dans *La Cloche* en 1872 après la chute du Second Empire :

« La rue Rivoli, la rue La Fayette, toutes ces voies nouvelles sont trop droites pour l'Empire. Le Paris de M. Haussmann est une immense hypocrisie, un mensonge d'un jésuitisme colossal. Les boulevards, larges et francs, mentaient et n'étaient que des compères [...]

Pour nettoyer la ville, on a commencé par sabrer le vieux Paris, le Paris du peuple. On a rasé la Cité, jeté des boulevards sur le ventre des quartiers légendaires, continué les quartiers riches jusqu'aux fortifications. Puis, pour achever le nettoyage, on a poussé le peuple lui-même par les épaules, en rêvant de le parquer dans quelque bois voisin. »¹⁰²

Dans *Nana*, le quartier autour du théâtre des Variétés et le passage des Panoramas sont décrits dans plusieurs chapitres. La fin du premier chapitre, la fin du cinquième, et le début du septième sont assez remarquables, car le passage et son quartier sont représentés en tant qu'un espace d'intersection géographique entre le théâtre, qui est l'espace spectaculaire, et le boulevard Montmartre, qui est celui de circulation, sont aussi le lieu d'intersection psychologique entre des personnages qui appartiennent à la haute société et au demi-monde. On y voit de quelle façon les personnages masculins en quête d'amour et les courtisanes se croisent, dans un chassé-croisé permanent.

Avant de décrire ces scènes dans le texte définitif, Zola a fait une enquête sur le théâtre et

¹⁰²Émile Zola, « Le nettoyage de Paris sous Haussmann », in *Oeuvres complètes, op.cit.*, t. V, p.767.

sur le quartier pour prendre une trentaine de feuilles de note, parmi lesquelles il faut remarquer deux plans du quartier dessinés par l'auteur lui-même.

Le premier est le plan qui décrit le quartier général encadré de deux rues : la rue Vivienne du côté ouest et la rue Saint-Marc du côté sud. Zola note les noms des cinq galeries de ce quartier : les galeries Feydeau et Saint-Marc qui s'étendent au parallèle du passage des Panoramas, les galeries des Variétés et Montmartre qui se croisent avec le passage, et la galerie de la Bourse qui n'existe plus de nos jours.

Le deuxième plan se focalise sur le coin où se croisent la galerie des Variétés, sur laquelle se trouve l'entrée des artistes, et la galerie de Saint-Marc. Zola note les noms des boutiques sur ces deux galeries tels que l'épicerie et le bottier. Ce qui est intéressant sur ce deuxième plan, c'est que l'auteur dessine les grilles de l'entrée des artistes qu'il décrit dans les trois passages du texte définitifs que nous allons voir. Ce dessin annonce ce qu'il a déjà imaginé – la scène du chassé-croisé entre les hommes et les filles dans l'intrigue de son roman.

Et maintenant, voyons les trois extraits.

La première citation que nous allons donner se trouve à la fin du premier chapitre. Dans cette description où les personnages se précipitent à la porte du théâtre en descendant les escaliers après la séance de l'opérette, *La Blonde Vénus*, dans laquelle Nana tient le rôle principal. L'auteur montre ici un kaléidoscope de personnages comme Fauchery, journaliste dramaturge qui écrit une chronique intitulée « La Mouche d'or » qui est le portrait de Nana, La Faloise, jeune provincial venu à Paris achever ses études, Steiner, un banquier juif allemand de Paris qui sera ruiné par l'héroïne, Mignon, un chef d'orchestre, le comte de Vandevres auquel l'héroïne cédera par toquade et qu'elle achèvera, Gaga, une vieille courtisane, Labordette, un garçon familier de Nana qui est un fils d'un marchand de chevaux qui rend des services aux filles, Daguenet, le fils d'un ancien préfet qui est l'amant de cœur de Nana, et Satin, une prostituée, amie d'enfance de Nana.

« Dans les couloirs, on bousculait les ouvreuses qui perdaient la tête, parmi des tas de

vêtements écroulés. Fauchery et la Faloise s'étaient hâtés, pour assister à la sortie. Le long du vestibule, des hommes faisaient la haie, tandis que, du double escalier, lentement, deux interminables queues descendaient, régulières et compactes. Steiner, entraîné par Mignon, avait filé des premiers. Le comte de Vandevres partit avec Blanche de Sivry à son bras. Un instant, Gaga et sa fille semblèrent embarrassées, mais Labordette s'empressa d'aller leur chercher une voiture, dont il referma galamment la portière sur elles. Personne ne vit passer Daguenet. Comme l'échappé de collège, les joues brûlantes, décidé à attendre devant la porte des artistes, courait au passage des Panoramas, dont il trouva la grille fermée, Satin, debout sur le trottoir, vint le frôler de ses jupes ; mais lui, désespéré, refusa brutalement, puis disparut au milieu de la foule, avec des larmes de désir et d'impuissance dans les yeux. Des spectateurs allumaient des cigares, s'éloignaient en fredonnant : « Lorsque Vénus rôde le soir... ». Satin était remontée devant le café des Variétés, où Auguste lui laissait manger le reste de sucre des consommations. Un gros homme, qui sortait très échauffé, l'emmena enfin, dans l'ombre du boulevard peu à peu endormi. »¹⁰³

Ce qui est intéressant ici, c'est qu'après une série de descriptions de la descente et du déplacement des personnages très rapidement, le narrateur se focalise sur Daguenet qui attend son amante Nana devant la porte des artistes du côté du passage des Panoramas. Et il refuse la séduction de la part de Satin. On peut dire que ce petit endroit entre le théâtre et le passage est un lieu privilégié d'attente des hommes.

Cependant, ce n'est pas seulement ce jeune amant qui attend l'héroïne à ce lieu. Vers la fin du chapitre V qui décrit une scène des coulisses du théâtre, on voit cette fois-ci un prince, qui a rendu visite à la loge pour complimenter l'héroïne pendant l'entracte, l'attendre à la sortie du théâtre après la séance du spectacle. De plus, on voit aussi ici un groupe des acteurs du théâtre qui attendent leurs petites femmes tels que Fontan pour qui l'héroïne se prendra d'une toquade, Bosc, vieil acteur des

¹⁰³ Émile Zola, *Nanna*, in *Les Rougon-Macquart*, op.cit. t. II, p.1121.

Variétés, et Prullière qui commettra une lâcheté à l'égard de l'héroïne lors d'une rafle.

« Cependant, les artistes en paletot, le visage las, partaient un à un. Des groupes d'hommes et de femmes descendaient le petit escalier tournant, mettaient dans l'ombre des profils de chapeaux défoncés, de châles fripés, une laideur blême de cabotins qui ont enlevé leur rouge. Sur la scène, où l'on éteignait les portants et les herses, le prince écoutait une anecdote de Bordenave. Il voulait attendre Nana. Quand celle-ci parut enfin, la scène était noire, le pompier de service, achevant sa ronde, promenait une lanterne. Bordenave, pour éviter à Son Altesse le détour du passage des Panoramas, venait de faire ouvrir le couloir qui va de la loge de la concierge au vestibule du théâtre. Et c'était, le long de cette allée, un sauve-qui-peut de petites femmes, heureuses d'échapper aux hommes en train de poser dans le passage. Elles se bousculaient, serrant les coudes, jetant des regards en arrière, respirant seulement dehors ; tandis que Fontan, Bosc et Prullière se retiraient lentement, en blaguant la tête des hommes sérieux, qui arpentaient la galerie des Variétés, à l'heure où les petites filaient par le boulevard, avec des amants de coeur. Mais Clarisse surtout fut maligne. Elle se méfiait de la Faloise. En effet, il était encore là, dans la loge, en compagnie des messieurs qui s'entêtaient sur les chaises de madame Bron. Tous tendaient le nez. Alors, elle passa raide, derrière une amie. Ces messieurs clignaient les paupières, ahuris par cette dégringolade de jupes tourbillonnant au pied de l'étroit escalier, désespérés d'attendre depuis si longtemps, pour les voir ainsi s'envoler toutes, sans en reconnaître une seule. La portée des chats noirs dormait sur la toile cirée, contre le ventre de la mère, béate et les pattes élargies ; pendant que le gros chat rouge, assis à l'autre bout de la table, la queue allongée, regardait de ses yeux jaunes les femmes se sauver. — Si Son Altesse veut bien passer par ici, dit Bordenave, au bas de l'escalier, en indiquant le couloir. Quelques figurantes s'y poussaient encore. Le prince suivait Nana. Muffat et le marquis venaient derrière. C'était un long boyau, pris entre le théâtre et la maison voisine, une sorte de ruelle étranglée qu'on avait couverte d'une toiture en pente, où

s'ouvraient des châssis vitrés. Une humidité suintait des murailles. Les pas sonnaient sur le sol dallé, comme dans un souterrain. Il y avait là un encombrement de grenier, un établi sur lequel le concierge donnait un coup de rabot aux décors, un empilement de barrières de bois, qu'on posait le soir à la porte, pour maintenir la queue. Nana dut relever sa robe en passant devant une borne-fontaine, dont le robinet mal fermé inondait les dalles. Dans le vestibule, on se salua. Et, quand Bordenave fut seul, il résuma son jugement sur le prince par un haussement d'épaules, plein d'une dédaigneuse philosophie. – Il est un peu mufe tout de même, dit-il sans s'expliquer davantage à Fauchery, que Rose Mignon emmenait avec son mari, pour les réconcilier chez elle. Muffat se trouva seul sur le trottoir. Son Altesse venait tranquillement de faire monter Nana dans sa voiture. Le marquis avait filé derrière Satin et son figurant, excité, se contentant à suivre ces deux vices, avec le vague espoir de quelque complaisance. Alors, Muffat, la tête en feu, voulut rentrer à pied. Tout combat avait cessé en lui. Un flot de vie nouvelle noyait ses idées et ses croyances de quarante années. Pendant qu'il longea les boulevards, le roulement des dernières voitures l'assourdissait du nom de Nana, les becs de gaz faisaient danser devant ses yeux des nudités, les bras souples, les épaules blanches de Nana ; et il sentait qu'elle le possédait, il aurait tout renié, tout vendu, pour l'avoir une heure, le soir même. C'était sa jeunesse qui s'éveillait enfin, une puberté goulue d'adolescent, brûlant tout à coup dans sa froideur de catholique et dans sa dignité d'homme mûr. »¹⁰⁴

Pour décrire l'intérieur et les coulisses du théâtre des Variétés, Zola a visité le théâtre avec Ludvic Halévy, un dramaturge et romancier français. Il l'a parcouru dans tous les sens et à tous les étages pour prendre des notes¹⁰⁵. Le chapitre V, où il y a des personnages qui se déplacent à l'intérieur du théâtre, rend visible au lecteur la cartographie intérieure du bâtiment, mais ce qui est intéressant dans cet extrait, c'est qu'on voit ici une description très détaillée du couloir entre le théâtre et la maison voisine comme la phrase que nous avons soulignée qui commence par « C'était

¹⁰⁴ *Ibid.*, p.1226.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p.1720.

un long boyau ». Cette séquence de la petite escapade des cocottes et du prince fait sentir au lecteur une dimension labyrinthique du quartier à travers une description olfactive et sonore : « Une humidité suintait des murailles. Les pas sonnaient sur le sol dallé, comme dans un souterrain ». Après ce petit passage entre le théâtre et le boulevard Montmartre, le narrateur se focalise sur la psychologie du comte Muffat, chambellan de l'impératrice qui aura une relation amoureuse avec Nana. Il faut remarquer à la fin de cette citation le sentiment de virilité qui renaît chez cet homme de la quarantaine avec une image du corps de l'héroïne provoquée par le feu des becs de gaz et le retentissement fantasmé du nom de l'héroïne évoqué dans ses oreilles par les pas des chevaux. On peut reconnaître ici une identification entre le paysage et l'intérieur du personnage qui s'appuie sur un effet de son et de lumière. Rappelons-nous que les premiers becs de gaz à Paris furent installés vers la fin de 1816 justement au passage des Panoramas¹⁰⁶. On peut donc retrouver dans cette description de plusieurs facteurs descriptifs et historiques qui nous permettent de nous imaginer la réalité décrite dans ce roman.

Mais au fur et à mesure de l'histoire, Muffat ne peut pas empêcher son désir croissant pour l'héroïne, et il attend longtemps devant la porte des artistes au début du chapitre VII. En l'attendant sortir du théâtre, il flâne dans le passage des Panoramas et les galeries des Variétés et de Saint-Marc. Dans les deux extraits suivants, on mesure de quelle façon s'opère l'évolution du personnage et la montée de son désir :

« Trois mois plus tard, un soir de décembre, le comte Muffat se promenait dans le passage des Panoramas. La soirée était très douce, une averse venait d'emplir le passage d'un flot de monde. Il y avait là une cohue, un défilé pénible et lent, resserré entre les boutiques. C'était, sous les vitres blanchies de reflets, un violent éclairage, une coulée de clartés, des globes blancs, des lanternes rouges, des transparents bleus, des rampes de gaz, des montres et des éventails géants en traits de flamme, brûlant en l'air ; et le bariolage des étalages, l'or des

¹⁰⁶ *Dictionnaire de Paris*, Alfred Fiero, Robert Laffont, 1996.

bijoutiers, les cristaux des confiseurs, les soies claires des modistes, flambaient, derrière la pureté des glaces, dans le coup de lumière crue des réflecteurs, tandis que, parmi la débandade peinturlurée des enseignes, un énorme gant de pourpre, au loin, semblait une main saignante, coupée et attachée par une manchette jaune. Doucement, le comte Muffat était remonté jusqu'au boulevard. Il jeta un regard sur la chaussée, puis revint à petits pas, rasant les boutiques. Un air humide et chauffé mettait une vapeur lumineuse dans l'étroit couloir. Le long des dalles, mouillées par l'égouttement des parapluies, les pas sonnaient, continuellement, sans un bruit de voix. Des promeneurs, en le coudoyant à chaque tour, l'examinaient, la face muette, blêmie par le gaz. Alors, pour échapper à ces curiosités, le comte se planta devant une papeterie, où il contempla avec une attention profonde un étalage de presse-papiers, des boules de verre dans lesquelles flottaient des paysages et des fleurs. Il ne voyait rien, il songeait à Nana. Pourquoi venait-elle de mentir une fois encore ? Le matin, elle lui avait écrit de ne pas se déranger le soir, en prétextant que Louiset était malade, et quelle passerait la nuit chez sa tante, à le veiller. Mais lui, soupçonneux, s'étant présenté chez elle, avait appris par la concierge que madame, justement, partait pour son théâtre. Cela l'étonnait, car elle ne jouait pas dans la pièce nouvelle. Pourquoi donc ce mensonge, et que pouvait-elle faire aux Variétés, ce soir-là ? »¹⁰⁷

Dans cet extrait, qui commence par une série d'étalages des objets commerciaux et des bibelots de quatre sous éclairés par la lumière trop vive et crue, on voit bien l'hétérogénéité de la présence du comte dans cet espace populaire et cette scène fait bien sentir au lecteur son malaise au sein « des promeneurs » qui examinent sa « face muette, blêmie par le gaz ». Même après qu'il a trouvé son abri qui est « une papeterie » et « des boules de verre » qui contiennent « les paysages et des fleurs » qui pourraient être campagnardes, le comte ne pense qu'à Nana. Ses sentiments et ses pensées sont bien décrits à travers la voix off du personnage dans le discours indirect qui se trouve à

¹⁰⁷ Émile Zola, *Nana*, in *Les Rougon-Macquart*, op.cit. t. II, p.1259.

la fin de la citation.

On voit ici un contraste entre la foule et l'individu, la collectivité et la solitude, le populaire et l'aristocrate, le mouvement et l'attente, et les couleurs vives et la monotonie qui correspond à celle entre le passage des Panoramas et le boulevard de Montmartre.

Après une longue attente, Muffa se décide à guetter la sortie de Nana devant la porte des artistes.

« Dès lors, le comte fit le guet à la porte même du théâtre. Il n'aimait pas attendre dans ce bout de couloir, où il craignait d'être reconnu. C'était, à l'angle de la galerie des Variétés et de la galerie Saint-Marc, un coin louche, avec des boutiques obscures, une cordonnerie sans clientèle, des magasins de meubles poussiéreux, un cabinet de lecture enfumé, somnolent, dont les lampes encapuchonnées dormaient, le soir, dans une lueur verte ; et il n'y avait jamais là que des messieurs bien mis et patients, rôdant parmi ce qui encombre une entrée des artistes, des souleries de machinistes et des guenilles de figurantes. Devant le théâtre, un seul bec de gaz, dans un globe dépoli, éclairait la porte. Muffat eut un moment l'idée de questionner madame Bron ; puis, la crainte lui vint que Nana, prévenue, ne se sauvât par le boulevard. Il reprit sa marche, résolu à attendre qu'on le mit dehors pour fermer les grilles, comme cela était arrivé deux fois ; la pensée de rentrer coucher seul lui serrait le coeur d'angoisse. »¹⁰⁸

Ce qui est intéressant ici, c'est que les grilles de la porte symbolisent le refus opposé aux hommes par les courtisanes. Dans ses notes préparatoires Zola exprime sa vision de l'intrigue :

f°74 « Commencer le chapitre par Muffat venant attendre chaque soir Nana dans le passage des Panoramas. Toute la description du passage. La cour - [Les ves] L'entrée et le vestibule Le couloir par où s'échappe[sic] les actrices, quand le [théâtre] est fermé. Le bec de gaz où

¹⁰⁸ *Ibid.*, p.1261.

les amants viennent lire la lettre : « pas possible ce soir, mon chéri, etc., etc. Par les soirs d'été, la petite cour est claire. »¹⁰⁹

Ces notes préparatoires indiquent que l'auteur a compté à décrire le passage des Panoramas en tant qu'un lieu de refus de la part des femmes aux hommes. L'effet de lumière du bec de gaz renforce le sentiment d'impatience du comte Muffat qui attend l'héroïne.

Le passage des Panoramas est un lieu privilégié. Il forme le décor du jeu passionnel que montre le roman, il exprime la quête du désir qui s'exprime. Le quartier, par sa géographie, exprime le désir humain. Il inscrit ce désir dans la surface de la ville, en privilégiant le lieu particulier du « trottoir », terme qui revient fréquemment dans les textes que nous avons examinés. Il montre le lien entre l'expansion du désir et le cadre de la cité.

Conclusion

Dans ce qui précède, nous avons réfléchi à la différence qui existe entre le reportage et le roman naturaliste, d'un côté (à propos de la représentation de la réalité dans la fiction, en particulier la réalité historique de la société urbaine, le modernisme dans le reportage), et le reportage comme description contemporaine, d'un autre côté – le texte définitif qui reproduit l'histoire de façon spatio-temporelle. L'ordre des événements dans le temps historique réel possède une importance relative ; les événements et les paysages qui reflètent les souvenirs et les pensées de l'auteur sont plus importants encore pour dire la vérité, celle du romancier.

¹⁰⁹ *La Fabrique des Rougon-Macquart, op.cit.*, t.III, p.260-261.

Troisième partie

Analyse du texte des romans

3-1 Le réalisme et le symbolisme dans la description des espaces

Les lieux dans *Les Rougon-Macquart* d'Émile Zola sont des lieux fictifs, mais qui ont comme référents précis l'organisation de la société française de la seconde moitié du XIX^e siècle : des logements populaires, des maisons bourgeoises, des espaces ouvriers, et des espaces marchands, pourvus d'un substrat réaliste, que l'auteur a établi en allant souvent lui-même enquêter dans ces espaces pour les mettre en œuvre. L'étude des œuvres de Zola ne saurait négliger ce moment de l'enquête propédeutique à l'écriture. De fait, les études génétiques fondées sur les manuscrits et les notes de lecture et d'enquête accompagnent aujourd'hui les études sémiologiques qui se focalisent sur les structures internes des textes définitifs.¹¹⁰

La description des espaces dans *Les Rougon-Macquart* est intéressante en ce sens qu'elle permet d'approcher le texte à la fois de l'intérieur et de l'extérieur. Imprégnée du travail documentaire de l'auteur, elle offre aussi au lecteur les composantes structurelles du récit. L'un de ces aspects, souvent noté dans ce cycle romanesque, est l'existence d'une frontière très marquée entre les espaces distincts : chaque espace est en effet entouré par une substance concrète, le mur d'un bâtiment par exemple. Dans *La Fortune des Rougons*, première œuvre du cycle, Plassans, ville

¹¹⁰ Sur la critique génétique, voir, Olivier Lumbroso : *Zola La Plume et le compas*, Honoré Champion, Paris, 2004, et *Les manuscrits et les dessins de Zola. Notes préparatoires et dessins des Rougon-Macquart*, établie et commentée par le même auteur et Henri Mitterand, 3vol. Les Éditions Textuels, Paris, 2002. et d'Henri Mitterand : « *Germinal* : La genèse de l'espace romanesque » in *Zola L'histoire et la fiction*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, et « Modèles et contre-modèles Naissance de l'ouvrier romanesque : *L'Assommoir* » et « “La bête goulue” » in *Le regard et le signe*, Presses Universitaires de France, Paris, 1987. Sur la critique sémiologique et narratologique, voir, d'Henri Mitterand : « Chronotopies : la route et la mine » et « Dispositifs optique : *L'Œuvre* » in *Zola L'histoire et la fiction, op.cit.*, et « Fonction narrative, fonction mimétique, fonction symbolique : Etienne Lantier » in *Le discours du roman*, Presses Universitaires de France, Paris, 1980, de Philippe Hamon : *Le personnel du roman*, Genève, Librairie Droz S.A., 1983, et de Claude Seassau : *Émile Zola le réalisme symbolique*, Librairie José Corti, 1989

fictive du Midi, est entourée par une vieille muraille, et cette ville se compose de trois zones indépendantes où vivent séparément les trois classes : l'aristocratie, la bourgeoisie, et les ouvriers. La fonction de cette division est bien représentée dans le début de ce roman.

« Ce qui, de nos jours, partage encore Plassans en trois parties indépendantes et distinctes, c'est que les quartiers sont seulement bornés par de grandes voies. Le cours Sauvaire et la porte de Rome, qui en est comme le prolongement étranglé, vont de l'ouest à l'est, de la Grand-Porte à la porte de Rome, coupant ainsi la ville en deux morceaux, séparant le quartier des nobles des deux autres quartiers. Ceux-ci sont eux-mêmes délimités par la rue de la Banne ; cette rue, la plus belle du pays, prend naissance à l'extrémité du cours Sauvaire et monte vers le nord, en laissant à gauche les masses noires du vieux quartier, à droite les maisons jaune clair de la ville neuve. C'est là, vers le milieu de la rue, au fond d'une petite place plantée d'arbres maigres, que se dresse la sous-préfecture, monument dont les bourgeois de Plassans sont très fiers.

Comme pour s'isoler davantage et se mieux enfermer chez elle, la ville est entourée d'une ceinture d'anciens remparts qui ne servent aujourd'hui qu'à la rendre plus noire et plus étroite.¹¹¹ »

On peut noter les caractéristiques de la description dans le lieu central de cette première œuvre dont le thème est l'antagonisme politique entre les Rougon et les Macquart sur l'arrière-plan historique du coup d'État de Louis Napoléon en 1851. C'est d'abord l'illusion mimétique de cette ville du Midi, offerte par la description réaliste des deux voies : le cours Sauvaire et la rue de la Banne. Cette valeur de réalité tient, semble-t-il, au fait que l'auteur a dessiné le plan de cette ville dans le dossier préparatoire avant d'écrire le texte et qu'il établit avec précision la direction du prolongement des voies. Remarquons ensuite le contraste de couleur et l'opposition de l'ancien et

¹¹¹ *Les Rougon-Macquart*, édition intégral publiée sous la direction d'Armand Lanoux, Bibliothèque de la Pléiade, 5 vol., Gallimard, 1960-1967, t., pp.37-38

du nouveau qui correspondent à la division entre les habitants de cette ville : elle se scinde en deux parties, le quartier aristocrate et celui des bourgeois et des ouvriers par le cours Sauvaire ; ce dernier quartier est en outre divisé en deux par la rue de la Banne : le quartier des ouvriers à gauche de cette rue est vieux et qualifié par l'expression « masses noires », tandis que la nouvelle zone habitée par les bourgeois à droite est formée de « maisons jaune clair ». La ville de Plassans présente donc une opposition binaire entre ses quartiers ; et la clôture et l'isolement de cette ville sont mis en relief par la phrase du dernier paragraphe de cette citation.

Comme nous l'avons vu plus haut, Zola enquête sur les lieux de la réalité qui pourront servir de modèle à son roman, et dessine leurs plans. C'est le cas de Plassans, et l'auteur a dessiné le plan de cette ville fictive d'après le modèle d'Aix-en Provence, sa ville natale. Ce plan n'est pas une copie exacte de l'espace réel, mais résulte de suppressions de modifications nécessitées par le thème de l'histoire, comme le remarque Olivier Lumbroso.¹¹² Ainsi les remparts de Plassans étaient au début percés de nombreuses petites portes, mais l'auteur les a plus tard supprimées du plan.

On peut dire, ainsi, que la description des espaces dans ce cycle romanesque présente une structure double qui fonctionne à la fois au niveau réaliste et au niveau symbolique. Il y a d'un côté la tentative pour restituer le décor de l'action dans le monde de l'œuvre d'une manière réaliste, et de l'autre celle de donner aux espaces des fonctions symboliques relatives au thème de l'œuvre. Si on lit donc ce cycle romanesque en étant attentif au dualisme de la description des espaces, on peut y repérer des techniques communes aux différents thèmes, et y discerner l'idéologie de l'auteur qui jette un regard critique sur la société française de la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle.

Pour cette étude de la description des espaces, nous nous proposons d'examiner trois œuvres : *Le Ventre de Paris*, *L'Assommoir*, et *Germinal*. Ces trois romans représentent des lieux typiques de la société française du XIX^e siècle, et l'on y trouve beaucoup d'aspects réalistes et

¹¹² « Au cours de la genèse du roman, Zola a amplifié ce dispositif des seuils infranchissables. Sur le dessin, il rature les nombreuses "petites portes" qu'il avaient préalablement disposées pour agencer la rencontre nocturne de Silvère et Miette dans le cimetière de l'aire Saint-Mittre. Zola les a supprimées afin de donner plus de ressort dramatique à la passion, à l'excès et à la fêlure de tante Dide, mais aussi pour mettre en relief un épisode idyllique tardif entre les amoureux. » (O. Lumbroso et H. Mitterand, *Les manuscrits et les dessins de Zola*, op.cit., vol.3, p.324)

symboliques. Nous nous proposons, dans ce mémoire, de les identifier, et de réfléchir à la manière dont ils s'associent pour construire les espaces de ces œuvres.

La description, le réalisme, et le symbolique

1. Le réalisme

Au seuil de cette étude, il faut commencer par définir les notions que nous utilisons. En France, le mot « réalisme » désigne généralement l'école littéraire qui s'est constituée par opposition au romantisme. Mais cette école traverse différents champs artistiques. Gustave Courbet est le premier à mettre en œuvre le réalisme dans le domaine pictural ; c'est ensuite qu'il est entré dans le domaine littéraire ; Champfleury et Duranty sont les pionniers du réalisme littéraire, dont Flaubert est l'un des plus éminents représentants ; Zola, quant à lui, prolonge le réalisme par le naturalisme. À cette définition fournie par l'histoire littéraire il faut en ajouter une d'ordre transhistorique qui est celle d'Érich Auerbach dans la synthèse conclusive de son célèbre ouvrage *Mimésis*¹¹³, à savoir que le texte réaliste est celui qui se propose de représenter la réalité telle qu'elle est. C'est cette définition simple du réalisme qu'il convient d'adopter, mais le concept du réalisme est différent selon les auteurs, et nous discuterons donc précisément du réalisme de Zola.

2. Le naturalisme et la description

On doit considérer le naturalisme plus concrètement. La définition zolienne en est formulée dans *Le Roman expérimental*, recueil de ses réflexions sur l'art du roman et d'études d'auteurs publiées auparavant dans *Le Messager de l'Europe*, *Le Bien public*, et *Le Voltaire*. Dans ce livre, un texte intitulé « De la description »¹¹⁴ postule que la description naturaliste n'a rien de commun avec les « exercices de peintre » de la littérature traditionnelle, mais recherche l'« étude exacte du milieu

¹¹³ Erich Auerbach, *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, traduit de l'allemand par Cornélius Heim, Gallimard, 1977

¹¹⁴ Émile Zola, « De la description » in *Écrits sur le roman*, anthologie établit, présentée, et annotée par Henri Mitterand, Librairie Générale Française, 2004, repris dans *Le Roman expérimental* (1880)

» et la « constatation des états du monde extérieur qui correspondent aux états intérieurs des personnages », en lieu et place du « beau style » et du « plaisir de rhétoricien ». De plus, le but du naturalisme n'est pas de décrire, mais de « compléter » et « déterminer » l'homme par les causes des phénomènes ou leurs contre-coup sur son cerveau ou son cœur en recherchant ces causes et ces effets dans le milieu. Cette idée déterministe se base sur le fait que le naturalisme considère que l'homme n'est pas séparable de son milieu : son vêtement, sa maison, sa ville, et sa province. Enfin, l'auteur définit lui-même la description comme « un état du milieu qui détermine et complète l'homme ».

Cependant, cette théorie de Zola s'applique plus à la posture qui commande à la description qu'à la technique sur laquelle elle s'appuie. Ses contemporains étaient aussi sensibles au décalage entre la posture et la technique. On peut le voir dans une lettre de Paul Alexis à Jules Huret.

« Le naturalisme est une méthode de penser, de voir, de réfléchir, d'étudier, d'expérimenter, un besoin d'analyser pour savoir, mais non une façon spécial d'écrire.¹¹⁵ »

Une définition générale de la description est donc un préalable nécessaire à l'examen de son aspect technique, et cette définition manque chez Zola. Pour combler cette lacune, on se tournera d'abord vers Gérard Genette. Selon lui, il y a une opposition fondamentale entre « narration » et « description » dans la représentation littéraire. La description fait l'objet d'une tentative de définition dans *Figures II*,¹¹⁶ où les deux modes de représentation sont distingués ; la narration est une représentation d'actions et d'événement, la description est une représentation d'objets et de personnages. Le premier mode impose de déroulement linéaire du récit, dans sa dimension temporelle, tandis que le second consiste à « représenter les objet dans leur seule existence spatiale, en dehors de tout événement ». Mais, comme le dit Genette, on trouve rarement dans les œuvres

¹¹⁵ Claude Seassau, *Émile Zola le réalisme symbolique*, op.cit.,p.10

¹¹⁶ Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, pp.56-61.

littéraires la narration et la description à l'état pur, et la narration, quelle qu'elle soit, contient au moins du descriptif.¹¹⁷ Il remarque aussi que dans la rhétorique traditionnelle, la description est considérée comme un des ornements du discours, à l'égal des autres figures de style. Autrement dit, une description longue et vaste est une pause ou un repos dans le récit. Sa fonction est purement esthétique, sans plus. Mais au XIX^e siècle, à partir de Balzac, la description acquiert une fonction explicative ou symbolique. Genette note enfin que « l'évolution des formes narratives, en substituant la description significative à la description ornementale, a tendu (au moins jusqu'au début du XIX^e siècle) à renforcer la domination du narratif : la description a sans aucun doute perdu en autonomie ce qu'elle gagné en importance dramatique ».¹¹⁸ De ces remarques sur la description, Genette conclut que la description ne se distingue pas nettement de la narration.

Philippe Hamon, auteur d'un ouvrage sur le système des personnage dans *Les Rougon-Macquart* et éditeur d'une anthologie de textes théoriques et critiques sur la description, classe les descriptions dans les œuvres de Zola selon des syntagmes typiques qui deviennent les thèmes introducteurs de la description.¹¹⁹ Il met au jour la fonction transitive de ces syntagmes, qui permettent le passage du narratif au descriptif : cette fonction leur confère une valeur d'indices pertinents pour repérer les deux registres.

¹¹⁷ « En principe, il est évidemment possible de concevoir des textes purement descriptifs, visant à représenter des objets dans leur seule existence spatiale, en dehors de tout événement et même de toute dimension temporelle. Il est même plus facile de concevoir une description pure de tout élément narratif que l'inverse, car la désignation la plus sobre des éléments et des circonstances d'un procès peut déjà passer pour une amorce de description : une phrase comme "la maison est blanche avec un toit d'ardoise et des violets verts" ne comporte aucun trait de narration, tandis qu'une phrase comme "L'homme s'approcha de la table et prit un couteau" contient au moins, à côté des deux verbes d'action, trois substantifs qui, si peu qualifiés soient-ils, peuvent être considérés comme descriptifs du seul fait qu'il désignent des êtres animés ou inanimés ; même un verbe peut être plus ou moins descriptif, dans la précision qu'il donne au spectacle de l'action (il suffit pour s'en convaincre de comparer "saisit un couteau", par exemple, à "prit un couteau"), et par conséquent aucun verbe n'est tout à fait exempt de résonance descriptive. » (*Ibid.*, p.57)

¹¹⁸ *Ibid.*, p.59

¹¹⁹ Voir la définition qu'en donne Hamon dans la revue *Poétique* (No.12, Seuil, « Qu'est-ce qu'une description »). Après qu'il affirme que celle de la rhétorique classique est insuffisante, il la définit provisoirement comme une expansion du récit. Et il pose des trois problèmes de la description. Un de ces problèmes est « Y a-t-il des signes démarcatifs, introducteurs et conclusifs, de la description ». À l'égard de ce problème, il prend ses exemples chez Zola, et il exprime que pour éviter un certain « hiatus » entre description et narration ou transmettre un savoir de l'auteur au lecteur en le faisant prendre en charge aux personnages, l'auteur emploie ces trois verbes typiques : *regarder*, *parler*, et *agir*. Il suppose les milieux transparents, les personnages-types, les scènes-types, et les motivations psychologiques nécessaires pour insérer ces verbes dans le récit. Et « tous ces thèmes servent donc de purs signes démarcatifs, de marques introductrices à des descriptions ».

Terminons notre recensement des définitions par la consultation des dictionnaires. Selon l'*Encyclopédie methodique* de XVIII^e siècle¹²⁰, la description constitue généralement « la figure favorite des orateurs et des poètes », et comporte des catégories diverses : a) celle des choses, comme d'un combat, d'un incendie, d'une contagion, d'un naufrage ; b) celle des temps qu'on nomme autrement *Chronographie*; c) celle des lieux qu'on appelle aussi *Topographie* ; d) celle des personnages ou des caractères que nous nommons *Portraits*. L'article ajoute que les descriptions des choses doivent présenter des images qui rendent les objets comme présents. En outre, selon le *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*¹²¹, « la description est l'image exacte ou la photographie de l'objet décrit. Et la description littéraire n'est pas absolument la nature embellie ; elle est la nature vue par un esprit particulier, sous un jour propre à ses idées et à ses sentiments, la nature reproduite avec exactitude dans ses lignes principales, mais modifiée dans ses détails selon l'âme du poète et le sentiment qui le domine au moment où il la voit ».

Pour résumer, selon la définition de Zola, la description dans ses œuvres se voit assigner la tâche de représenter le « milieu qui détermine et complète l'homme », tandis que selon l'*Encyclopédie methodique* de 18^e siècle, les champs de la description s'étendent aux choses, aux temps, aux lieux, et aux personnages. En outre, la seconde met l'accent sur la nécessité de représenter les objets comme présents, et mentionne la technique de la description qui donne de l'importance au mimétisme de la réalité. Par contre, la description que définit Zola prend intérêt à la relation entre l'homme et son milieu. Elle est analogue à la définition du *Grand dictionnaire universel* du 19^e siècle. Dans la définition zolienne, il s'agit donc de l'exactitude de cette relation. Le réalisme selon Zola est ainsi différent du réalisme général.

Cependant, à la lecture de ses romans, on est frappé par une différence notable entre la définition et sa mise en œuvre. On trouve des descriptions qui ne relèvent ni de la description

¹²⁰ *Encyclopédie méthodique*, Paris et Liège, Panckouck, 1783, 3 vol., *Grammaire et littérature*, tome.1, p.593

¹²¹ *Grand dictionnaire universel du 19^e siècle*, Paris, Administration du Grand dictionnaire universel, 1866-1879, p.540-541

réaliste représentant la réalité telle qu'elle est, ni d'« un état du milieu qui détermine et complète l'homme ». Ces descriptions différentes des précédentes sont souvent appliquées aux espaces modernes : les Halles et les mines. On peut penser qu'une sorte de fonction symbolique est donnée aux espace dans les romans de Zola, puisqu'ils sont notamment décrits par des métaphores anthropomorphiques, au lieu d'être représentés tels qu'ils sont.

3. Le symbolique

Venons-en au symbolique. Le terme « symbole » provient du mot grec « symbolon » qui désignait à l'origine un bâton que l'hôte et son visiteur rompaient et dont ils conservaient chacun une moitié ; plus tard, eux-mêmes ou leurs descendants se reconnaissaient grâce à ce « symbole » de l'hospitalité. Ainsi, depuis toujours, le mot symbole désigne un objet concret à valeur abstraite, dont la brisure porte le sens et permet la reconnaissance du sens.

Dans la théorie du signe de Charles Sanders Peirce, il y a une distinction entre « icône », « indice », et « symbole ». Le premier est un signe qui relie le signifiant et le signifié par l'analogie ou par un trait commun entre les deux, le deuxième est un signe les reliant par la causalité, et le dernier les relie arbitrairement ou selon la coutume. Cette distinction est, semble-t-il, utile pour une analyse de la description.

Enfin, dans son ouvrage linguistique et théorique sur le symbole, *Symbolisme et interprétation*,¹²² Tzvetan Todorov note la différence entre le signe et le symbole. Selon lui, le premier est « clair » et « univoque », tandis que le sens du second est « inépuisable ». Il pose aussi la solidarité du symbolique et l'interprétation. Dans la première partie de cet ouvrage, en notant les deux phases de tout processus psychique, l'*accommodation* et l'*assimilation*, Todorov souligne que le processus interprétatif comporte également ces deux phases.¹²³ Dans la même partie, l'auteur

¹²² Tzvetan Todorov, *Symbolisme et interprétation*, Édition du Seuil, Paris, 1978, pp.9-21

¹²³ « Le psychisme humain, à tout moment, est riche de certains schèmes qui lui sont propres et, lorsqu'il se trouve confronté à des actions et des situations qui lui sont étrangères, il réagit, d'une part, en adaptant les

établit aussi les conditions nécessaires à l'interprétation.

Le champ de l'interprétable risque toujours de s'étendre. Ces extensions se trouvent justifiées côté interprétation, par la référence à un cadre idéologique ; et, côté production, par la soumission à un genre, lequel n'est rien d'autre, disant déjà Böckh, qu'un contrat établi entre auteur et lecteur, décidant, précisément, du mode de lecture à suivre (un événement surnaturel doit être interprété dans un récit réaliste mais n'a pas à l'être dans un conte merveilleux).¹²⁴

La norme de la description réaliste est généralement de décrire des objets tels qu'ils sont. Le réalisme est un genre qui doit représenter la réalité de manière mimétique. Malgré cela, on trouve souvent, dans la description des lieux dans les romans de Zola, des éléments que l'on peut considérer comme une déviation du genre. On peut dire que cette déviation demande une interprétation.

schèmes anciens à l'objet nouveau (c'est l'accommodation), d'autre part, en adaptant le fait nouveau aux schèmes anciens (et c'est l'assimilation). » (*Ibid.*, p.25)

¹²⁴ *Ibid.*, p.27

La relation entre les personnages et les espaces

1. Le changement de la description des « Halles »

En nous fondant sur la définition que nous avons envisagée dans le développement qui précède, prenons d'abord la description des « Halles » faite dans *Le Ventre de Paris*, troisième œuvre des *Rougon-macquart*. Ce grand bâtiment public a été érigé entre 1863 et 1865 dans le cadre de l'haussmannisation. La construction moderne en fer et verre, où beaucoup de gens vendaient et achetaient des produits alimentaires, a attiré l'attention de l'auteur de ce cycle romanesque. Il a décidé d'en faire le lieu central du roman. Dans ce texte, les « Halles » montrent beaucoup d'aspects qui correspondent à la technique de la description zolienne et à la relation entre les personnages.

Ce troisième volume des *Rougon-Macquart*, *Le Ventre de Paris* (que nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer précédemment) s'ouvre quand Florent, le héros du roman, arrêté par erreur après le coup d'Etat du 2 décembre 1851, vient de s'évader du bagne de Cayenne après sept ans d'épreuves. Il retrouve à Paris son demi-frère marié à la belle Lisa Macquart et qui fait prospérer l'opulente charcuterie Quenu Gradelle. Les époux l'accueillent de bon cœur, mais Florent, que le régime du bagne et une évasion au péril de sa vie ont amaigri, se sent dépaysé dans son existence avec les Quenus installés dans la charcuterie, où ils vivent en paix. Bientôt, il accepte une place d'inspecteur à la marée et se charge d'instruire un fils de Louise Méhudin, surnommée « la belle Normande », poissonnière aux Halles et rivale de Lisa. Et alors qu'il se laisse prendre dans la rivalité entre Lisa et la Normande, il se lie avec des membres du groupe Gavard, un marchand de volailles des Halles qui regarde Napoléon III comme son ennemi personnel. Florent se prépare à attaquer contre le Palais-Bourbon et l'Hôtel de Ville, quand, avec la complicité du quartier, on l'arrête. Il est condamné une seconde fois à la déportation.

Dans cette œuvre, le lecteur voit d'abord les Halles selon l'aspect qu'elles offrent au lever

du jour. Cette description épouse le point de vue du héros, qui est guidé par un peintre, Claude Lantier. On relève dans cette description un réseau de métaphores végétales.

« Quand il déboucha dans la grande rue du milieu, il songea à quelque ville étrange, avec ses quartiers distincts, ses faubourgs, ses villages, ses promenades et ses routes, ses places et ses carrefours, mise tout entière sous un hangar, un jour de pluie, par quelque caprice gigantesque. L'ombre, sommeillant dans les creux des toitures, multipliait la forêt des piliers, élargissait à l'infini les nervures délicates, les galeries découpées, les persiennes transparentes ; et c'était, au-dessus de la ville, jusqu'au fond des ténèbres, toute une végétation, toute une floraison, monstrueux épanouissement de métal, dont les tiges qui montaient en fusée, les branches qui se tordaient et se nouaient, couvraient un monde avec les légèretés de feuillage d'une futaie séculaire.¹²⁵ »

Il faut d'abord fixer les yeux sur la division de l'espace des Halles, aussi nette que celle de la ville de Plassans que nous avons vue plus haut. Cette division est fermement établie à la deuxième ligne de l'extrait. Il semble qu'elle corresponde à l'antagonisme économique entre les commerçants des Halles, et à l'antagonisme politique et existentiel entre le héros républicain et ce grand bâtiment moderne dû à la prospérité du second Empire. En outre, le lieu central du roman est dessiné par des métaphores végétales : « forêt », « végétation », « floraison », « épanouissement », « tiges », « branche », et « feuillage », qui se déploient sous les yeux du héros, dont le point de vue fait découvrir au lecteur l'ensemble de l'espace principal de ce récit. Dans *Les Rougon-Macquart*, on voit souvent les images de la plante appliquées à la description des espaces. Les exemples les plus connus en sont la description de la serre dans la maison de Saccard, dans *La Curée*, et celle de « Paradou » dans *La Faute de l'abbé Mouret*, espace isolé, comme une sorte de paradis, où le héros et Albine tombent amoureux. Dans ces œuvres, les métaphores de la plante connotent le sensuel, mais

¹²⁵ RM, p.621

celles du *Ventre de Paris* ne le font pas, et ne représentent que la frontière qui cerne un monde. Cette description des Halles est généralement réaliste, en ce sens que le texte s'efforce de représenter la réalité telle qu'elle est, en transmettant au lecteur la faible lumière de l'aurore, la position spatiale des objets, et la profondeur des espaces.

Cependant, la description de cette construction moderne n'est pas stable, car son aspect change au fur et à mesure du passage du temps ou des glissements du point de vue des personnages qui voient les choses. Ainsi, Florent regarde les Halles une nouvelle fois à l'heure où le jour se lève, sur le chemin où le guide le peintre Claude Lantier dans le premier chapitre du roman.

« Le cadran lumineux de Saint-Eustache pâissait, agonisait, pareil à une veilleuse surprise par le matin. Chez les marchands de vin, au fond des rues voisines, les becs de gaz s'éteignaient un à un, comme des étoiles tombant dans la lumière. Et Florent regardait les grandes Halles sortir de l'ombre, sortir du rêve, où il les avait vues, allongeant à l'infini leurs palais à jour. Elles se solidifiaient, d'un gris verdâtre, plus géantes encore, avec leur mâture prodigieuse, supportant les nappes sans fin de leurs toits. Elles entassaient leurs masses géométriques ; et, quand toutes les clartés intérieures furent éteintes, qu'elles baignèrent dans le jour levant, carrées, uniformes, elles apparurent comme une machine moderne, hors de toute mesure, quelque machine à vapeur, quelque chaudière destinée à la digestion d'un peuple, gigantesque ventre de métal, boulonné, rivé, fait de bois, de verre et de fonte, d'une élégance et d'une puissance de moteur mécanique, fonctionnant là, avec la chaleur du chauffage, l'étourdissement, le branle furieux des roues.¹²⁶ »

Dans cette description, on ne discerne guère la position spatiale des objets comme nous l'avons vu dans le précédent extrait. En revanche, on peut remarquer ici l'insistance sur les lignes

¹²⁶ RM I, p.626

droites des Halles (établie par les mots « géométriques », « carrées », et « uniformes ») et l'image de la machines qui apparaît à la fin de l'extrait. Les images végétales ont fait place à celles des machines modernes. On peut dire que celles-ci renvoient à l'imaginaire de l'auteur tandis que celles-là renvoient au réel par la disposition spatiale des objets. Les Halles, espace marchand, fonctionnent comme une machine dans cette description ; l'image est dotée d'une valeur symbolique par l'expression « gigantesque ventre de métal ». Le sens de cette expression symbolique n'est cependant pas évident. Les images des machines ici sont idéologiquement neutres, on peut seulement dire qu'elles produisent une sensation d'écrasement.¹²⁷

Dans un tableau, du troisième chapitre, où le héros, qui commence son travail comme inspecteur mais ne trouve pas aux Halles de lieu où vivre paisiblement, ne peut pas y supporter la puanteur terrible de l'entassement de nourriture au crépuscule, Florent est envoûté par l'image des constructions des Halles sous les rayons du soleil couchant, alors qu'il déteste les mauvaises odeurs des charcuteries et des poissons qui symbolisent l'opulence des bourgeois.

« Fatalement, Florent revint à la politique. Il avait trop souffert par elle, pour ne pas en faire l'occupation chère de sa vie. Il fût devenu, sans le milieu et les circonstances, un bon professeur de province, heureux de la paix de sa petite ville. Mais on l'avait traité en loup, il se trouvait maintenant comme marqué par l'exil pour quelque besoin de combat. Son malaise nerveux n'était que le réveil des longues songeries de Cayenne, de ses amertumes en face de souffrances imméritées, de ses serments de venger un jour l'humanité traitée à coups de fouet et la justice foulée aux pieds. Les Halles géantes, les

¹²⁷ Jaque Noiray note l'aspect machinal des Halles. « Les Halles prouvent jusqu'à l'absurde, par le seul fait qu'elles fonctionnent, et indépendamment de toute finalité à ce fonctionnement leur existence de machine. Il y a deux aspects principaux dans ce fonctionnement : d'abord la chaleur dégagée, "la chaleur du chauffage", signe de l'intensité du travail fourni.[...]le second aspect du fonctionnement de la machine : une sorte d'arythmie furieuse, une complication de mouvements désordonnés dont l'ensemble paraît toujours à la limite de la rupture. [...]en même temps qu'elle affirme sa réalité technique, la grande machine des Halles révèle sa nature profonde, qui est méta-technique. Cette chaudière en effet ne fonctionne pas dans un univers pratique de type industriel, mais le travail qu'elle fournit nous est présenté immédiatement comme imaginaire. Dépourvue de toute finalité concrète, elle est destinée, non à la transformation d'une manière ou d'une force, mais à "la digestion d'une peuple". » (*Le Romancier et la machine, tome I, L'univers de Zola*, Librairie José Crti, Paris, 1981)

nourritures débordantes et fortes, avaient hâté la crise. Elles lui semblaient la bête satisfaite et digérant, Paris entripaillé, cuvant sa graisse, appuyant sourdement l'Empire. Elles mettaient autour de lui des gorges énormes, des reins monstrueux, des faces rondes, comme de continuels arguments contre sa maigreur de martyr, son visage jaune de mécontent. C'était le ventre boutiquier, le ventre de l'honnêteté moyenne, se ballonnant, heureux, luisant au soleil, trouvant que tout allait pour le mieux, que jamais les gens de mœurs paisibles n'avaient engraisé si bellement.¹²⁸ »

On peut noter d'abord que les Halles, qui sont représentées par l'image des machines dans le premier chapitre, sont cette fois l'objet d'une description anthropomorphique comme si elles constituaient un organisme humain. Cette description, qui s'ouvre sur les souvenirs du héros arrêté par erreur et obligé de vivre péniblement au bain, correspond bien à son hostilité contre le second Empire. Et le « gigantesque ventre de métal » de la précédente citation devient ici le « ventre boutiquier » ou le « ventre de l'honnêteté moyenne ». Ces deux expressions métaphoriques montrent manifestement que les Halles sont l'ennemi du héros, qui se trouve dans une position idéologique ambivalente entre le second Empire et la République. En ce sens, elles marquent le tournant du récit.

Pour résumer, la description des Halles dans *Le Ventre de Paris* est d'abord réaliste, puisque fondée sur la précision spatiale. Puis le lexique de la description s'enrichit au fil du récit de termes symboliques qui ne renvoient plus au réel. Dans ce processus, la relation entre le héros et l'espace ne cesse pas de se modifier, et l'antagonisme entre l'Empire et la République, un des thèmes principaux de cette œuvre, est graduellement mis en évidence. Ce changement correspond à l'évolution de la topique descriptive, de la métaphore végétale à la comparaison avec une machine, et enfin à l'anthropomorphisme.

¹²⁸ RMI, pp.732-733

2. La description de la « maison » dans *L'Assommoir*

Il y a, dans *Les Rougon-Macquart*, d'autres descriptions qui présentent les mêmes caractéristiques que celles du *Ventre de Paris*. C'est le cas de la description de la « maison » située dans un faubourg de Paris, dans *L'Assommoir*. Ce roman s'ouvre par l'arrivée à Paris, avec son amant Lantier, de Gervaise Macquart, fille d'Antoine Macquart, un des personnages de *La Fortune des Rougon*. Elle vient de Plassans et commence à travailler comme blanchisseuse. Brutalement abandonnée par son amant, elle se trouve plongée dans le désespoir au début du récit. Mais elle recommence à travailler et épouse un ouvrier zingueur, Coupeau. Elle connaît une réussite temporaire en louant la boutique de blanchisserie, et accouche d'une fille, Nana. Cependant, après être tombé d'un toit pendant son travail et s'être cassé une jambe, son mari tombe progressivement dans l'alcoolisme, et elle se met à boire aussi. À la fin du récit, sa famille se disperse, et Gervaise achève son existence toute seule et abandonnée. Dans cette œuvre, de nombreux logements populaires sont décrits, à commencer par la maison ouvrière de l'héroïne. Mais c'est surtout à la maison de la rue de la Goutte-d'Or à laquelle Zola consacre dans le deuxième chapitre une description minutieuse et beaucoup plus longue que les autres. Dans la scène que nous allons lire, Coupeau et Gervaise visitent la grande maison des Lorilleux, la sœur du jeune homme et son mari. Plus tard l'héroïne et son mari habiteront cette maison.

« Gervaise voulut l'attendre dans la rue. Cependant, elle ne put s'empêcher de s'enfoncer sous le porche, jusqu'à la loge du concierge, qui était à droite. Et là, au seuil, elle leva de nouveau les yeux. À l'intérieur, les façades avaient six étages, quatre façades régulières enfermant le vaste carré de la cour. C'étaient des murailles grises, mangées d'une lèpre jaune, rayées de bavures par l'égouttement des toits, qui montaient toutes plates du pavé aux ardoises, sans une moulure -, seuls les tuyaux de descente se coudaient aux étages, où les caisses béantes des plombs mettaient la tache de leur fonte

rouillée. Les fenêtres sans persienne montraient des vitres nues, d'un vert glauque d'eau trouble. Certaines, ouvertes, laissaient pendre des matelas à carreaux bleus, qui prenaient l'air ; devant d'autres, sur des cordes tendues, des linges séchaient, toute la lessive d'un ménage, les chemises de l'homme, les camisoles de la femme, les culottes des gamins ; il y en avait une, au troisième, où s'étalait une couche d'enfant, emplâtrée d'ordure. Du haut en bas, les logements trop petits crevaient au-dehors, lâchaient des bouts de leur misère par toutes les fentes. [...] Et Gervaise lentement promenait son regard, l'abaissait du sixième étage au pavé, remontait, surprise de cette énormité, se sentant au milieu d'un organe vivant, au cœur même d'une ville, intéressée par la maison, comme si elle avait eu devant elle une personne géante.¹²⁹ »

Dans cette description, on note la présence massive des signes de la pauvreté des habitants de l'immeuble. À travers le point de vue de Gervaise, le lecteur peut se représenter assez concrètement la disposition des objets dans cet espace. La plupart des détails lui font sentir la misère, notamment au moyen des couleurs. On peut considérer donc cette description comme plus minutieuse et réaliste que celle des Halles. Devant cette grande maison pleine de choses et d'hommes, Gervaise est fascinée par l'énormité. La relation entre l'héroïne et le lieu est résumée par la comparaison « comme si elle avait eu devant elle une personne géante ». Plus tard, après l'entrevue avec les Lorilleux elle observe à nouveau cette grande architecture.

« Gervaise se retourna, regarda une dernière fois la maison. Elle paraissait grandie sous le ciel sans lune. Les façades grises, comme nettoyées de leur lèpre et badigeonnées d'ombre, s'étendaient, montaient ; et elles étaient plus nues encore, toutes plates, déshabillées des loques séchant le jour au soleil. Les fenêtres closes dormaient. Quelques-unes, éparses, vivement allumées, ouvraient des yeux, semblaient faire loucher

¹²⁹ RMII, pp.414-415

certaines coins. Au-dessus de chaque vestibule, de bas en haut, à la file, les vitres des six paliers, blanches d'une lueur pâle, dressaient une tour étroite de lumière. Un rayon de lampe, tombé de l'atelier de cartonnage, au second, mettait une traînée jaune sur le pavé de la cour, trouant les ténèbres qui noyaient les ateliers des rez-de-chaussée. Et, du fond de ces ténèbres, dans le coin humide, des gouttes d'eau, sonores au milieu du silence, tombaient une à une du robinet mal tourné de la fontaine. Alors, il sembla à Gervaise que la maison était sur elle, écrasante, glaciale à ses épaules.¹³⁰ »

Avec le passage du temps, cette description, différente de la précédente, représente l'atmosphère de l'appartement dans le silence de la nuit. L'auteur décrit cette architecture en suivant le trajet de la lumière qui s'échappe des fenêtres. La technique réaliste s'attache ainsi à représenter la réalité telle qu'elle est.

Mais on doit noter que cette grande maison est décrite du point de vue de l'héroïne qui prend conscience de sa hauteur, comme dans l'extrait précédent. Les murailles grises renforcent cette verticalité, et l'on peut repérer le champ lexical qui en donne la mesure : « tomber », « dresser », « monter », « remonter », et « de bas en haut ». La description de ces murailles présente des contrastes entre le jour et la nuit. Les murailles sont pendant la journée « mangées d'une lèpre jaune, rayées de bavures par l'égouttement des toits » tandis que, la nuit, elles semblent « nettoyées de leur lèpre et badigeonnées d'ombre ». En outre, les fenêtres sont ouvertes pendant la journée, et au contraire fermées la nuit. Certes, ces contrastes sont naturels du fait du passage du temps, mais il semble qu'ils soient signalés intentionnellement. Enfin, l'auteur évoque aussi à la fin de l'extrait la relation entre l'héroïne et cet appartement. Gervaise éprouve la sensation que la maison pèse sur ses épaules. Dans les deux extraits, elle considère la maison comme « personne géante ». Elle éprouve l'énormité de cet immeuble. Que signifie cette énormité ? On peut penser que cette maison n'est pas grande seulement d'un point de vue physique, mais aussi dans l'esprit de l'héroïne. Cet appartement

¹³⁰ RMII, p.431

excite sa curiosité, et en même temps l'inquiète. L'énormité de la maison réfléchit donc, semble-t-il, l'état psychologique du personnage, et la description devient alors plus symbolique que réaliste.

Cependant, dans le roman, on ne trouve guère d'autres descriptions aussi minutieuses que celles-ci. Il n'en est pas de même des images des Halles dans *Le Ventre de Paris*, qui changent tout au long du récit avec le passage du temps. On peut penser qu'une des raisons de cette différence tient au caractère du personnage ; Florent est une sorte de nomade qui échoue à trouver un lieu paisible, même à Paris où il habitait originellement, tandis que Gervaise, qui aspire une vie modeste et stable, y parvient en effet provisoirement comme patronne de blanchisserie, mais se révèle finalement impuissante à sortir du faubourg.

3. *Germinal*. Analogie entre les mines et les mineurs

Comme nous l'avons indiqué, il est manifeste que chez Zola la description des lieux principaux évolue selon le déroulement du récit. Cependant, ses romans représentent non seulement la modification des espaces, mais aussi leur correspondance avec les personnages qui en font partie. Pour l'analyse de cette correspondance, prenons *Germinal*, le treizième roman des *Rougon-Macquart*. Le récit se déroule dans la mine et autour d'elle, c'est-à-dire dans un lieu caractéristique de la Révolution industrielle du XIX^e siècle.

Le héros, Étienne Lantier, fils de Gervaise, mécanicien sans travail, devient au début du roman ouvrier à la fosse du Voreux, à Montsou, une ville fictive située près d'Anzin. Il rencontre la famille Maheu, dont les hommes sont mineurs dans cette fosse de père en fils, et découvre le mécontentement des mineurs face à la dureté des conditions de travail. Étienne aime en silence Catherine, la fille de Maheu, mais elle est l'amante de Chaval, haleur au Voreux. Il fait la connaissance de Rasseneur, le propriétaire du cabaret « A l'Avantage », près de Voreux, et de Souvarine, machineur au Voreux et anarchiste russe réfugié en France. Par l'effet de cette relation, de sa correspondance avec Pluchart, son ancien contremaître à Lille, affilié à l'Internationale, qui

l'endoctrine, et sa lecture de la littérature socialiste, il commence à s'engager dans la grève, dont il prend d'ailleurs la tête en exigeant une réforme des conditions de travail. Mais, tout de suite, cette grève a recours à la violence, et elle est réprimée par l'armée. Maheu est alors tué d'une balle tirée par un soldat de la troupe. La grève échoue, et Étienne, rendu responsable de l'échec général, subit les reproches des ouvriers au coron. Au dénouement, Souvarine provoque l'inondation du Voreux, et le héros est emprisonné, ainsi que Catherine et Chaval. Sur le chemin de l'évasion, il affronte son rival avec acharnement, et il le tue. Il connaît enfin l'amour avec Catherine, mais celle-ci, à bout de forces, meurt dans ses bras. Étienne échappe à la catastrophe, et part pour Paris où il continuera l'action syndicale.

Dans ce roman, l'opposition entre les mineurs et les directeurs ou les actionnaires des mines est décrite en détail. On peut noter que cette opposition correspond à celle qui règle la description des chambres. Celles des mineurs sont très sombres tandis que celles des bourgeois sont claires et splendides. Il y a, bien entendu, des aspects réalistes et symboliques dans ces chambres, et Claude Seassau les a analysées du point de vue de leur fonction symbolique,¹³¹ mais on peut noter d'abord la description des mines, qui constituent le lieu central du roman, là où le héros est enfermé : c'est sur la mine, au début comme à la fin du livre, que son point de vue est fixé. Au début de l'intrigue, chassé d'un atelier de chemin de fer à Lille, Étienne découvre le Voreux après minuit, lors de son arrivée à Montsou.

« Le Voreux, à présent, sortait du rêve. Etienne, qui s'oubliait devant le brasier à chauffer ses pauvres mains saignantes, regardait, retrouvait chaque partie de la fosse, le hangar goudronné du criblage, le beffroi du puits, la vaste chambre de la machine

¹³¹ Seasseau analyse les habitations du peuple dans le chapitre II de la première partie d'*Émile Zola le réalisme symbolique* (op.cit. pp.75-95). Surtout, il fixe les yeux sur le logement des Pierron dans *Germinal*. Il en conclut ainsi : « Le logement clos des Pierron abrite les actions les plus basses, les plus viles, qui sont le fait d'êtres corrompus et traîtres, n'ayant aucun esprit de solidarité, aucune conscience de classe. Zola en nous montrant les Pierron cachant leur opulence honteusement gagnée, comme les bourgeois, les Hennebeau, enfouissent leurs turpitudes, leur adultère, dans leur grande maison bien fermée, met à jour, et la duplicité de certains pauvres, et le danger que court le mouvement populaire miné par des personnages traîtres et hantés de désirs bourgeois égoïstes. » (*ibid.*, p.82)

d'extraction, la tourelle carrée de la pompe d'épuisement. Cette fosse, tassée au fond d'un creux, avec ses constructions trapues de briques, dressant sa cheminée comme une corne menaçante, lui semblait avoir un air mauvais de bête goulue, accroupie là pour manger le monde.¹³² »

Comme nous le verrons plus loin, le Voreux est souvent comparé à une « bête goulue », et on repère l'emploi de ce terme ou d'un synonyme dès le début du roman. Dans les deux œuvres que nous avons examinées précédemment, les descriptions des espaces privilégiés qui correspondent aux lieux principaux de l'action recèlent d'abord surtout des éléments réalistes au sens propre du terme ou objectifs, et avec le passage du temps et le déroulement du récit. Cet aspect fait place à une dimension subjective ou symbolique, qui se révèle à travers le point de vue des personnages placés dans ces lieux. Mais dans *Germinal* la description du Voreux est d'emblée inscrite dans un régime symbolique. Cette différence est significative. On peut penser qu'une des raisons de cette différence est qu'Étienne vient de l'extérieur du monde de ce roman, pour prendre la tête d'une action qui le change profondément. C'est parce que ce héros a une conscience claire de son but (la direction de la grève et l'ambition de devenir un homme d'action) que cette mine lui apparaît aussitôt comme une « bête goulue », hostile.¹³³

La description du Voreux comporte toutefois aussi des aspects réalistes. Notons en particulier la description minutieuse qui en est faite lorsque le héros attend Dansaert, le maître porion de cette mine, pour prendre son poste de travail.

¹³² RMIII, p.1135

¹³³ Henri Mitterand souligne la préexistence de la forme narrative et descriptive à la substance narrée et décrite au début du roman. « En fait, dans sa structure profonde, *Germinal* commence par l'entrée en scène d'un personnage unique, qui devient le sujet de l'énoncé, le conducteur du récit, celui à partir duquel s'articuleront désormais tout les événements et tous les points de vue sur le décor. D'entrée de jeu, un personnage se trouve distingué de tous les autres personnages à venir. Rien ne sera plus comme s'il n'était pas entré. A partir du premier tête-à-tête entre ce personnage et le monde où il pénètre, une action commence, un drame se met en place. Modèle connu, un des grands paramètres initiaux du genre romanesque. Zola s'en est servi plusieurs fois, avec des variantes (début de *La Curée*, du *Ventre de Paris*, de *La Terre*, etc.). La forme narrative et descriptive préexiste à la substance narrée et décrite. Le réalisme de surface dépend d'une rhétorique. (« Fonction narrative, fonction mimétique, fonction symbolique : Etienne Lantier » in *Le discours du roman*, op.cit., p.69)

« Quatre lanternes étaient plantées là, et les réflecteurs, qui jetaient toute la lumière sur le puits, éclairaient vivement les rampes de fer, les leviers des signaux et des verrous, les madriers des guides, où glissaient les deux cages. Le reste, la vaste salle, pareille à une nef d'église, se noyait, peuplée de grandes ombres flottantes. Seule, la lampisterie flambait au fond, tandis que, dans le bureau du receveur, une maigre lampe mettait comme une étoile près de s'éteindre. L'extraction venait d'être reprise ; et, sur les dalles de fonte, c'était un tonnerre continu, les berlines de charbon roulées sans cesse, les courses des moulineurs, dont on distinguait les longues échines penchées, dans le remuement de toutes ces choses noires et bruyantes qui s'agitaient.

Un instant, Etienne resta immobile, assourdi, aveuglé. Il était glacé, des courants d'air entraient de partout. Alors, il fit quelques pas, attiré par la machine, dont il voyait maintenant luire les aciers et les cuivres. Elle se trouvait en arrière du puits, à vingt-cinq mètres, dans une salle plus haute, et assise si carrément sur son massif de briques, qu'elle marchait à toute vapeur, de toute sa force de quatre cents chevaux, sans que le mouvement de sa bielle énorme, émergeant et plongeant, avec une douceur huilée, donnât un frisson aux murs.¹³⁴ »

Dans cet extrait, les lanternes montrent au lecteur les machines et les mineurs dans le puits d'une manière réaliste. Les éléments qui produisent cet effet réaliste sont les lumières éclairantes toute cette scène, la sonnerie de la machine à extraction du charbon, et l'information numérique (« vingt-cinq mètres » et « quatre cents chevaux »), grâce auxquelles on peut imaginer avec précision les positions spatiales des objets et la puissance des machines. Cette description réaliste permet au lecteur d'imaginer minutieusement l'espace dans le Voreux.¹³⁵

¹³⁴ RMIII, pp.1151-1152

¹³⁵ Cependant, il faut faire attention à ce mot *réaliste*. Il n'est pas utilisé non seulement dans le sens que nous lui avons donné auparavant, mais que ce mot est efficace dans le cadre du système de la description zolienne.

Puis, devant le héros apparaîtrait le puits anthropomorphisé

« Il ne comprenait bien qu'une chose : le puits avalait des hommes par bouchées de vingt et de trente, et d'un coup de gosier si facile, qu'il semblait ne pas les sentir passer. Dès quatre heures, la descente des ouvriers commençait. Ils arrivaient de la baraque, pieds nus, la lampe à la main, attendant par petits groupes d'être en nombre suffisant. Sans un bruit, d'un jaillissement doux de bête nocturne, la cage de fer montait du noir, se calait sur les verrous, avec ses quatre étages contenant chacun deux berlines pleines de charbon.¹³⁶ »

Dans cette description, la mine est symbolisée par l'anthropomorphisation de même que dans le premier extrait de ce roman. Et surtout il faut remarquer ici les deux verbes : « manger » et « avaler ». L'image de l'entrée des mineurs dans la mine se change en l'image de la bête qui avale les ouvriers. On trouve souvent de semblables personnifications dans ce roman. Mais, pour réfléchir à la raison de la fréquence de cette image, il est nécessaire de mettre en évidence l'opinion du héros sur les ouvriers : Etienne est toujours animé d'un point de vue hostile sur la mine. Dans le chapitre premier de la septième partie, après l'échec de la grève, le héros, rendu responsable de cet échec et accablé de reproches par tous les ouvriers, les considère ainsi :

« Quoi faire ? étrangler la Pierronne et les autres, se battre contre le coron ? Etienne en

Dans la revue *Poétique*(*op.cit.*), Philippe Hamon classe les types des descriptions selon leurs fonctionnements intérieurs. Pour envisager cette classification, on doit noter sa pensée sur la description zolienne. « Une description, nous l'avons vue, résulte souvent de la conjonction d'un (ou de plusieurs) personnage (P) avec un décor, un milieu, un paysage, une collection d'objet. Ce milieu, thème introducteur de la description (TH-I), déclenche l'apparition d'une série de sous-thème, d'une nomenclature (N) dont les unités constitutives sont en relation métonymique d'inclusion avec lui, sorte de « métonymie filée » : la description d'un jardin (thème principal introducteur) supposera quasi nécessairement l'énumération des divers fleurs, allées, parterres, arbres, outils, etc. qui constituent ce jardin. Chaque sous-thème peut également donner lieu à une expansion prédicative, soit qualificative, soit fonctionnelle (PR) qui fonctionne comme une glose de ce sous-thème. » En outre, ce critique classe la description selon la caractéristique de ce TH-I, d'où les six types. On peut penser que cette description dans *Germinal* fait partie du type I.

¹³⁶ RMIII, p.1153

eut un instant l'envie. Le sang grondait dans sa tête, il traitait maintenant les camarades de brutes, il s'irritait de les voir inintelligents et barbares, au point de s'en prendre à lui de la logique des faits. *Etait-ce bête !¹³⁷ »*

Il faut remarquer que le mot « brute », dont le sens est similaire au mot « bête », utilisé pour la description de la mine, qualifie les habitants du coron. Étienne, dont la supériorité comme chef des ouvriers était reconnue, perd son honneur après l'échec de la grève et la mort de Maheu. Il est en butte aux accusations de tous. Pour le héros, les ouvriers impitoyables s'identifient à la mine qui les avale. Le mot « brute » est important puisque'il établit une analogie entre les habitants et la mine. Et à la page suivante de cet extrait, Rasseneur, qui était autrefois le chef des ouvriers, retrouve sa popularité, et se conduit comme un orateur. Le héros s'en aperçoit, et nourrit des pensées amères :

« En arrière, Etienne défaillait, le cœur noyé d'amertume. Il se rappelait la prédiction de Rasseneur, dans la forêt, lorsque celui-ci l'avait menacé de l'ingratitude des foules. Quelle brutalité imbécile ! quel oubli abominable des services rendus ! C'était une force aveugle qui se dévorait constamment elle-même. Et, sous sa colère à voir ces brutes gâter leur cause, il y avait le désespoir de son propre écroulement, de la fin tragique de son ambition.¹³⁸ »

On peut penser que la « force aveugle qui se dévorait constamment elle-même » résume l'opinion du héros sur les ouvriers. Le verbe « dévorer » est aussi applicable au Voreux. L'analogie entre les habitants et la mine est d'autant plus évidente que ce verbe, appartenant au même champ lexical que « manger » et « avaler » sert à qualifier les ouvriers. Le lecteur peut sentir cette analogie au niveau symbolique. Le Voreux symbolise les mineurs qui sont entraînés dans la ruine. Et d'autres personnages qu'Étienne prennent conscience du drame des mineurs. Ainsi Deneulin, qui

¹³⁷ *RMIII*, p.1519

¹³⁸ *RMIII*, p.1520

voit sa mine Jean-Bart détruite par les mineurs lors de la première grève, à la fin du chapitre trois de la cinquième partie.

« Deneulin sortit de la chambre des porions, et tout seul, défendant du geste qu'on le suivît, il visita la fosse. Il était pâle, très calme. D'abord, il s'arrêta devant le puits, leva les yeux, regarda les câbles coupés : les bouts d'acier pendaient inutiles, la morsure de la lime avait laissé une blessure vive, une plaie fraîche qui luisait dans le noir des graisses. Ensuite, il monta à la machine, en contempla la bielle immobile, pareille à l'articulation d'un membre colossal frappé de paralysie, en toucha le métal refroidi déjà, dont le froid lui donna un frisson, comme s'il avait touché un mort. Puis, il descendit aux chaudières, marcha lentement devant les foyers éteints, béants et inondés, tapa du pied sur les générateurs qui sonnèrent le vide. Allons ! c'était bien fini, sa ruine s'achevait. Même s'il raccommodait les câbles, s'il rallumait les feux, où trouverait-il des hommes ? Encore quinze jours de grève, il était en faillite. Et, dans cette certitude de son désastre, il n'avait plus de haine contre les brigands de Montsou, il sentait la complicité de tous, une faute générale, séculaire. Des brutes sans doute, mais des brutes qui ne savaient pas lire et qui crevaient de faim.¹³⁹ »

On trouve ici aussi le mot « brute » dans la dernière phrase. Il semble que ce mot nous fait entrer dans la conscience de Deneulin après une description réaliste de la mine. C'est parce que l'on voit le style indirect libre à partir de la neuvième ligne dans cet extrait, et l'on peut penser que le spectacle de la mine est focalisé par le point de vue de ce propriétaire. La description de Jean-Bart passe du mode réaliste au mode subjectif ; on voit apparaître des expressions qui connotent la subjectivité, notamment par l'anthropomorphisme : « une blessure vive », « pareille à l'articulation d'un membre colossal frappé de paralysie », et « comme s'il avait touché un mort ». La prise en

¹³⁹ RMIII, p.1416

compte du point de vue des autres personnages, accentue donc la relation symbolique entre les mines et les mineurs.

Comme nous l'avons vu jusqu'ici, la description des espaces dans les romans de Zola cumule une fonction réaliste et une fonction symbolique. Son régime varie selon l'action du récit. Cette variation correspond à un dévoilement d'une vérité cachée sous l'apparence des lieux : les Halles dans *Le Ventre de Paris* et l'immeuble de *L'Assommoir*, redoutés et haïs par les personnages. Ces descriptions communiquent aussi au drame une sorte de tension, tout en montrant au lecteur la vision du monde portée par l'auteur. C'est l'équivalence de la Société et de la Nature, du corps social et du corps physique, comme l'a remarqué Jean Borie.¹⁴⁰ On peut penser que Zola symbolise la puissance considérable que recèle la société industrielle dans la seconde moitié du 19^e siècle, en montrant son analogie avec des catastrophes de la nature par le mélange entre l'inorganique et l'organique, et que cette description symbolique renferme une critique la société contemporaine.

Dans les espaces doués de ce pouvoir effrayant, les personnages sont impuissants, et éprouvent le plus souvent l'échec au dénouement. Ils ne sortent des lieux centraux qu'à la fin du roman, et il est rare que les relations avec le monde extérieur soient dépeintes, de sorte que la fermeture des espaces dans *Les Rougon-Macquart* mérite d'être analysée comme une caractéristique structurelle de leur description. Cette fermeture s'opère cependant sur des modes divers. On peut dire qu'un de ces modes consiste, comme nous l'avons vu, dans l'introduction de ce mémoire, à isoler un espace par une substance concrète, le mur d'un bâtiment par exemple, mais tous les lieux zoliens ne sont pas pourvus de ces murs qui symbolisent la fermeture. Il faut donc la rechercher à un niveau plus abstrait. On peut penser qu'un autre mode de fermeture réside dans l'opposition entre l'horizontalité et la verticalité des espaces. C'est cette opposition qui va nous occuper maintenant.

¹⁴⁰ « Pour Zola, la société est, à l'image du corps physique, une totalité organique fermée : les organes sociaux sont solidaires comme ceux du corps, de telle façon que la maladie d'un seul d'entre eux s'étendra fatalement et affectera l'ensemble de l'organisme. » (Jean Borie, *Zola et les mythes*, Librairie Générale Française, 2003, p.26)

L'horizontalité et la verticalité des espaces

1. L'opposition entre l'horizontalité et la verticalité dans *Le Ventre de Paris*

Dans le précédent développement, nous avons examiné les lieux centraux dans de trois romans des *Rougon-Macquart*, et réfléchi sur la relation entre les personnages et les espaces. On peut y repérer une caractéristique commune ; leur énormité, qui suscite la curiosité ou la haine des personnages, et les fascine toujours. Ces lieux centraux possèdent une sorte de force centripète, et exercent sur les personnages une influence si forte qu'ils se trouvent coupés du monde extérieur. Pourtant, dans ces romans, les personnages trouvent des occasions exceptionnelles de contact avec l'extérieur. L'auteur décrit alors l'étendue extérieure à travers le point de vue des personnages. Le contraste entre les lieux centraux et les lieux marginaux met en relief les attributs propres à chaque espace et la signification que le drame en retire. La réflexion que nous allons maintenant conduire sur ces attributs s'inscrit donc dans le prolongement des analyses développées précédemment.

Considérons, d'abord, dans *Le Ventre de Paris*, la scène du chapitre trois où le héros, Florent, visite la maison d'une maraîchère, Mme François qui habite à Nanterre, et se promène dans le potager. Dans cette scène, on observe la même description énumérative des légumes que celle dans les Halles, mais le paysage de cette scène est bucolique. Comparons la description du potager avec celle du carrefour.

« Le potager formait une longue bande de terrain, séparée au milieu par une allée étroite. Il montait un peu ; et, tout en haut, en levant la tête, on apercevait les casernes basses du mont Valérien. Des haies vives le séparaient d'autres pièces de terre ; ces murs d'aubépines, très élevés, bornaient l'horizon d'un rideau vert ; si bien que, de tout le pays environnant, on aurait dit que le mont Valérien seul se dressât curieusement pour regarder dans le clos de madame François. Une grande paix venait de cette campagne qu'on ne

voyait pas. Entre les quatre haies, le long du potager, le soleil de mai avait comme une pâmoison de tiédeur, un silence plein d'un bourdonnement d'insectes, une somnolence d'enfancement heureux. A certains craquements, à certains soupirs légers, il semblait qu'on entendit naître et pousser les légumes. Les carrés d'épinards et d'oseille, les bandes de radis, de navets, de carottes, les grands plants de pommes de terre et de choux, étalaient leurs nappes régulières, leur terreau noir, verdi par les panaches des feuilles. Plus loin, les rigoles de salades, les oignons, les poireaux, les céleris, alignés, plantés au cordeau, semblaient des soldats de plomb à la parade ; tandis que les petits pois et les haricots commençaient à enrouler leur mince tige dans la forêt d'échalas, qu'ils devaient, en juin, changer en bois touffu. Pas une mauvaise herbe ne traînait. On aurait pris le potager pour deux tapis parallèles aux dessins réguliers, vert sur fond rougeâtre, qu'on brossait soigneusement chaque matin.¹⁴¹ »

Au carrefour de la rue des Halles, les choux faisaient des montagnes ; les énormes choux blancs, serrés et durs comme des boulets de métal pâle ; les choux frisés, dont les grandes feuilles ressemblaient à des vasques de bronze ; les choux rouges, que l'aube changeait en des floraisons superbes, lie-de-vin, avec des meurtrissures de carmin et de pourpre sombre. A l'autre bout, au carrefour de la pointe Saint-Eustache, l'ouverture de la rue Rambuteau était barrée par une barricade de potirons orangés, sur deux rangs, s'étalant, élargissant leurs ventres. Et le vernis mordoré d'un panier d'oignons, le rouge saignant d'un tas de tomates, l'effacement jaunâtre d'un lot de concombres, le violet sombre d'une grappe d'aubergines, ça et là, s'allumaient ; pendant que de gros radis noirs, rangés en nappes de deuil, laissaient encore quelques trous de ténèbres au milieu des joies vibrantes du réveil.¹⁴² »

¹⁴¹ *RM.* , p.802

¹⁴² *RM.* , pp.626-627

Dans ce roman, la description des légumes des Halles présente souvent, comme nous le voyons dans ce second extrait, la figure d'un entassement. On repère ici un champ lexical de la verticalité : « faisaient des *montagne* », « une *barricade* de potirons orangés », « un *tas* de tomates », et « un *lot* de concombres ». En revanche, dans le premier extrait, le paysage du potager est représenté comme une étendue horizontale, ce qu'indiquent les expressions : « l'*horizon* d'un rideau vert », « *étalaient* leurs nappes régulières », et « plus loins ». Dans ce paysage, les légumes sont dépeints dans leur croissance, tandis qu'aux Halles, ils évoquent l'image de champ de bataille et de la mort : « boulets de métal pâle », « des meurtrissures de carmin et de pourpre sombre », et « nappes de deuil », parmi d'autres métaphores des légumes. On peut donc penser que ces deux descriptions sont disposées en antithèse. Cette antithèse fait ressentir au lecteur l'étroitesse et la saturation des Halles.

2. L'horizontalité précaire dans *L'Assommoir*

Les spatialités verticales et horizontales sont également opposées dans les autres romans. Dans *L'Assommoir*, cette opposition est manifeste. Après l'extrait que nous avons analysé dans notre second chapitre, on trouve une description faite du point de vue de Gervaise, pendant qu'elle monte au sixième étage de l'immeuble. Cette description représente clairement l'étendue verticale. L'héroïne regarde d'abord à partir du rez-de-chaussée jusqu'à l'étage le plus élevé :

« 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.¹⁴³ »

¹⁴³ RMII, p.422

Dans cette description, une fois établie la place exacte des becs de gaz, la lumière du dernier est comparée à celle d'« une étoile tremblotante dans un ciel noir ». En outre, l'expression « le long de la spirale interminable des marches » accentue la hauteur de l'immeuble.¹⁴⁴ Après cet extrait, on trouve une autre description des étages chargée de représentations olfactives et auditives, à travers le point de vue de l'héroïne qui regarde en bas à partir du sixième étage.

« 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 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.¹⁴⁵ »

Symétriquement à l'extrait précédent, l'héroïne regarde le bec de gaz comme une étoile, mais la hauteur se change en profondeur. Cette profondeur est bien représentée par les expressions : « au fond du puits étroit » et « au bord d'un gouffre ». La hauteur et la profondeur donnent ici à l'héroïne une inquiétude incompréhensible, et lui font pressentir la chute de sa vie. De fait, dans ce roman, Gervaise est obligée de déménager à l'étage supérieur, au fil des étapes successives de sa chute. On peut donc dire que la hauteur et la profondeur symbolisent la chute, la courbe descendant de sa vie.

A cet espace qui s'étire dans la direction verticale s'oppose une étendue horizontale, en

¹⁴⁴ Claude Seasseau analyse des univers labyrinthiques dans *L'Assommoir*. Il remarque surtout la fonction des images de la spirale. Sur la scène du mariage de Gervaise, il écrit aussi : « Visiblement la noce s'intéresse pas à Paris vu de la Colonne, sa préoccupation est de retrouver son quartier à l'extérieur duquel elle est perdue ; la colonne spiralée lui permet, comme dans les mythologies, de passer de ce monde inconnu qu'est Paris à son monde familier, pour retrouver, d'ailleurs, encore un labyrinthe, puisque le "Moulin d'argent" évoque aussi spirale à travers le mot moulin. Cette interprétation est confirmée par le fait que la noce non seulement ne s'intéresse pas à Paris, mais ne le voit pas : cela est sensible grâce au contraste entre la narration où la noce cherche le marchand de vin et la description de Paris, poétique et digne d'un peintre, qui ne peut être en aucun cas la vision de la noce. » (*Émile Zola le réalisme symbolique, op.cit.*, p.97)

¹⁴⁵ RMII, p.423

dehors de la rue de la Goutte-d'Or, dans la scène où l'héroïne fait une excursion en banlieue. Elle songe alors à un paysage de campagne. Au chapitre huit, Gervaise visite la fabrique de boulons de la rue Marcadet, où travaille Goujet, et ils se rencontrent en cachette dans une bande de prairie près de cette fabrique. Devant eux s'étend le paysage bucolique de Montmartre.

« C'était, entre une scierie mécanique et une manufacture de boutons, une bande de prairie restée verte, avec des plaques jaunes d'herbe grillée ; une chèvre, attachée à un piquet, tournait en bêlant ; au fond, un arbre mort s'émiettait au grand soleil.

– Vrai ! murmura Gervaise, on se croirait à la campagne.

Ils allèrent s'asseoir sous l'arbre mort. La blanchisseuse mit son panier à ses pieds. En face d'eux, la butte Montmartre étageait ses rangées de hautes maisons jaunes et grises, dans des touffes de maigre verdure ; et, quand ils renversaient la tête davantage, ils apercevaient le large ciel d'une pureté ardente sur la ville, traversé au nord par un vol de petits nuages blancs. Mais la vive lumière les éblouissait, ils regardaient au ras de l'horizon plat les lointains crayeux des faubourgs, ils suivaient surtout la respiration du mince tuyau de la scierie mécanique, qui soufflait des jets de vapeur. Ces gros soupirs semblaient soulager leur poitrine oppressée.¹⁴⁶ »

On trouve ici, d'abord, l'alignement des hautes maisons en face d'eux, qui indiquent la verticalité, mais c'est l'étendue horizontale dans la direction des faubourgs opposée à Paris, où se superposent les gens et les objets, qu'ils « apercevaient » et « regardaient ». Cette étendue est représentée par les expressions : « le large ciel d'une pureté ardente sur la ville » et « au ras de l'horizon plat ». En outre, on note que Gervaise, qui regarde ce paysage bucolique, dit : « On se croirait à la campagne ». C'est souvent un paysage campagnard de ce genre qu'elle songe au-delà

¹⁴⁶ RM, p.613-614

de Paris.¹⁴⁷ On peut penser donc que dans ce roman, l'horizontalité est liée au songe de l'héroïne, à son rêve de vivre paisiblement à la campagne. Elle songe à la campagne au-delà du sens de la marche de la locomotive même lorsqu'elle erre dans les rues à Paris en endurant la faim dans un état de misère.

« Alors, pour s'échapper, elle poussa plus loin, elle descendit jusqu'au pont du chemin de fer. Les hauts parapets de forte tôle boulonnée lui masquaient la voie ; elle distinguait seulement, sur l'horizon lumineux de Paris, l'angle élargi de la gare, une vaste toiture, noire de la poussière du charbon ; elle entendait, dans ce vaste espace clair, des sifflets de locomotives, les secousses rythmées des plaques tournantes, toute une activité colossale et cachée.[...] Et elle n'aperçut de ce train qu'un panache blanc, une brusque bouffée qui déborda du parapet et se perdit. [...] Elle se tourna, comme pour suivre la locomotive invisible, dont le grondement se mourait. De ce côté, elle devinait la campagne, le ciel libre [...]»¹⁴⁸ »

Dans ce dénouement aussi, l'étendue du monde extérieur se déroule provisoirement sur un plan horizontal en face de l'héroïne. Mais cette étendue est immédiatement recouverte par la vapeur de la locomotive, et l'héroïne ne peut que la deviner d'après le bruit de la locomotive. Pourtant, elle rêve de la campagne et du ciel libre qui se déploient dans cette direction. Gervaise aspire à une vie modeste, qu'elle parvient à réaliser temporairement, mais elle termine sa vie plus pauvre qu'au début du roman. Elle ne peut pas finalement sortir du faubourg où s'entassaient les gens, et son rêve n'est pas accompli. On peut dire que son existence misérable correspond à l'opposition entre la

¹⁴⁷ Claude Seassau remarque un rapport entre le rêve de Gervaise pour la campagne et son attrait pour le végétal. « Gervaise manifeste d'ailleurs tout au long du roman un profond attrait pour le végétal : il symbolise pour elle sa campagne natale perdue qu'elle rêve de retrouver à la fin de sa vie en s'installant loin de Paris et en vivant de rentes, mais aussi la beauté naturelle, non corrompue, si rare dans le quartier de la Goutte d'Or. C'est pourquoi, dès sa première visite à l'immeuble, avant son mariage avec Coupeau, elle est attirée par une fenêtre ensoleillée où se trouvent des "haricots d'Espagne" » (*Émile Zola le réalisme symbolique, op.cit.*, p.92)

¹⁴⁸ RMII, p.768

verticalité et l'horizontalité des espaces du roman. Dans les romans de Zola, la verticalité s'accompagne toujours d'une image négative qui renvoie à la chute, à la fermeture de l'espace, à la saturation, et l'obscurité.

3. L'horizontalité finale dans *Germinal*

Cette image négative imprègne continuellement *Germinal*. Au début du roman, alors qu'il attend le maître porion Dansaert, Etienne s'inquiète en voyant la cage tomber dans le vide.

« Le mineur acheva d'un geste. Son tour était arrivé, la cage avait reparu, de son mouvement aisé et sans fatigue. Il s'y accroupit avec des camarades, elle replongea, puis jaillit de nouveau au bout de quatre minutes à peine, pour engloutir une autre charge d'hommes. Pendant une demi-heure, le puits en dévora de la sorte, d'une gueule plus ou moins gloutonne, selon la profondeur de l'accrochage où ils descendaient, mais sans un arrêt, toujours affamé, des boyaux géants capables de digérer un peuple. Cela s'emplissait, s'emplissait encore, et les ténèbres restaient mortes, la cage montait du vide dans le même silence vorace.

Etienne, à la longue, fut repris du malaise qu'il avait éprouvé déjà sur le terri. Pourquoi s'entêter ? ce maître porion le congédierait comme les autres.¹⁴⁹ »

Il faut noter ici, d'abord, les images anthropomorphiques qui servent à décrire le puits sombre comme s'il était un monstre gigantesque : « engloutir », « dévora », et « boyaux géants capables de digérer un peuple ». Cette image menaçante décourage le héros de s'approcher de ce lieu central du roman, et en même temps, elle produit une sorte de tension et montre que le lieu ne lui est pas encore familier. Étranger à ce lieu au début du roman, il n'y pénètre qu'après avoir subi

¹⁴⁹ RMIII, p.1154

une sorte d'initiation, la descente au fond du puits.¹⁵⁰ Symétriquement à cette description, celle de l'étendue extérieure au dénouement est très claire. Le héros est alors sur le point de quitter ce monde après son expérience de l'échec.

« Dehors, Etienne suivit un moment la route, absorbé. Toutes sortes d'idées bourdonnaient en lui. Mais il eut une sensation de plein air, de ciel libre, et il respira largement. Le soleil paraissait à l'horizon glorieux, c'était un réveil d'allégresse, dans la campagne entière. Un flot d'or roulait de l'orient à l'occident, sur la plaine immense. Cette chaleur de vie gagnait, s'étendait, en un frisson de jeunesse, où vibraient les soupirs de la terre, le chant des oiseaux, tous les murmures des eaux et des bois. Il faisait bon vivre, le vieux monde voulait vivre un printemps encore. »¹⁵¹

La description du paysage est animée par la lumière naturelle et le souffle de la vie. Cette description prend un tout autre aspect que celle du puits dans l'incipit. On y repère des expressions qui désignent l'horizontalité : « à l'horizon glorieux », « de l'orient à l'occident », et « la plaine immense ». C'est une description digne de clore en beauté un roman dont les thèmes sont, d'un côté l'engagement des ouvriers dans la lutte, des classes et leur échec, qui prélude toutefois à une nouvelle époque, et de l'autre la maturation du héros. Ces thèmes déterminent la structure du récit qui s'ouvre sur une description sombre du Voreux pendant la nuit et la descente du héros au fond du puits, pour se terminer par la description limpide de l'horizon extérieur en plein jour. Le thème de *L'Assommoir* étant le bonheur éphémère de l'héroïne, le lecteur y trouve peu de descriptions horizontales, tandis que le lecteur de *Germinal* trouve ce type de description au

¹⁵⁰Henri Mitterand note la relation entre le héros et le puits dans son étude génétique de *Germinal*. « Espace organiquement dysphorique, le puits est également pour Lantier un espace sans repères ni indices interprétables. La chute verticale est le contraire d'un itinéraire de reconnaissance. "Le noir de la fosse" annihile toute coordonnée, toute topographie, toute orientation. "Il ne pouvait distinguer les parois du puits, derrière le grillage où il collait sa face." Zola sature le texte d'un sémantisme du non-savoir, de l'impossibilité d'identifier quoi que ce soit. L'expérience de Lantier se déroule sur le mode non de l'être, mais du paraître, non du connaître ou du reconnaître, mais du croire, de l'illusion.» (« *Germinal* : La genèse de l'espace romanesque » in *Zola L'histoire et la fiction*, op.cit., p.133)

¹⁵¹ RMIII, p.1588

dénouement. On peut penser que le choix des thèmes correspond à l'arrangement des descriptions.

Dans le dénouement de *Germinal* ainsi que dans les autres romans, l'étendue horizontale contient toujours des souffles de vie, qu'ils soient naturels ou mécaniques, les soupirs de la terre dans *Germinal*, la respiration du mince tuyau de scierie mécanique vue de la butte Montmartre dans *L'Assommoir*, et certains soupirs légers du potager à Nanterre dans *Le Ventre de Paris*, par exemple. Ils sont opposés aux images négatives de la mort, qui correspondent à la verticalité. L'opposition de la verticalité et de l'horizontalité dans les romans de Zola est articulée à celle de la vie et la mort.

La verticalité et l'horizontalité sont une des caractéristiques de la description zolienne, et l'auteur les emploie judicieusement selon le thème et le déroulement du récit, en vertu de la fonction symbolique qu'il leur donne. Dans la structure profonde de la description des espaces des romans de Zola, le réalisme apparent recouvre un symbolisme qui s'écarte des définitions narratives que Zola assigne au genre du roman expérimental. Ce symbolisme offre au lecteur une marge de liberté herméneutique.

Conclusion

Les espaces du cycle romanesque *Les Rougon-Macquart* font l'objet de descriptions minutieuses subordonnées aux points de vue des personnages. Ce style descriptif porte la marque des théories de Zola, qui veut faire apparaître ces espaces au lecteur sous un aspect réaliste. Cependant, la description des espaces du roman de Zola ne se réduit pas à la disposition réelle des objets décrits et aux informations perçues par les organes sensoriels : couleurs, sons, et puanteurs, mais comporte aussi des expressions symboliques produites par l'imaginaire de l'auteur. Ce symbolique correspond aux rôles des personnages aux thèmes du récit. Il supporte également un discours critique sur la société contemporaine, discours qui prend pour cibles les bourgeois ayant remporté la victoire politique sous le Second Empire dans *Le Ventre de Paris*, ou les mœurs des ouvriers vivant dans les faubourgs de Paris dans *L'Assommoir*, ou encore à la fois les mineurs et leurs patrons dans *Germinal*.

3-2 La description du paysage urbain chez Émile Zola

Au cours du XIX^{ème} siècle, le genre romanesque gagne son autorité à travers les polémiques dans le milieu littéraire. Dans son fameux Avant-propos de *La Comédie humaine*¹⁵², par exemple, Honoré de Balzac, fondateur incontesté du roman moderne, en admirant le travail de Walter Scott tout en montrant les limites de cet écrivain écossais, déclare que « le roman incruste d'immortels diamants la couronne poétique des pays où se cultivent les lettres ». Cet écrivain français considère que le roman doit réunir à la fois le drame, le dialogue, le portrait, le paysage, la description, et qu'il doit y faire entrer le merveilleux et le vrai, les éléments de l'épopée, et y faire coudoyer la poésie par la familiarité des plus humbles langages. Mais en même temps il est nécessaire de relier les compositions l'une à l'autre de manière à coordonner une histoire complète.

Un lecteur assidu et, dirait-on, un des disciples de Balzac, Émile Zola considère que « le roman est un mensonge agréable, un tissu d'aventures merveilleuses, le récit d'un amour contrarié et finalement récompensé. Il a pour but de récréer le lecteur, en l'étonnant, en le transportant dans un monde de fantaisie, qui ne ressemble en rien à la terre, et en lui faisant lier connaissance avec des personnages qui ne ressemblent en rien aux hommes. » Et ce qui est intéressant, c'est que Zola entend ici donner une réponse à Balzac à la question de la définition du roman comme suit : « le roman est un traité d'anatomie morale, une compilation de faits humains, une philosophie expérimentale des passions. Il a pour but, à l'aide d'une action vraisemblable, de peindre les hommes et la nature dans leur vérité ».

Comme on le voit, la théorie du roman chez ces deux écrivains français fait polémique. Ce genre, qui avait été secondaire avant le XIX^{ème} siècle est alors devenu un genre littéraire de la modernité. Plus concrètement, cette polémique tourne tant autour du point de vue narratologique, de

¹⁵² *Œuvres complètes* de H. de Balzac, A. Houssiaux, 1855, t. 1, p.17-32.

la divergence entre la narration et la description de cette époque, que d'une réflexion sur la figuration des personnages dans le genre romanesque de l'époque.

Dans ce développement nous allons réfléchir tout d'abord sur le développement de la théorie zolienne du roman en parcourant certains de ses articles, puis analyser les descriptions du paysage urbain dans *Les Rougon-Macquart* vus par les deux personnages féminins. À travers ce processus, nous voulons donner une piste pour la réflexion sur la définition de genre romanesque.

1. La théorie du roman chez Zola

Né huit ans avant la révolution de 1848, Émile Zola a passé sa jeunesse sous le Second Empire au cours duquel la société française a connu un grand changement à la fois économique, politique, et notamment artistique. Comme nous l'avons déjà dit dans la première partie de cette thèse, il a une conscience aiguë de la nécessité d'une nouvelle forme littéraire qui réfléchit la réalité de son époque :

« Ne dit-on pas que la poésie est morte, et ne devons-nous pas, en réponse à cette demi-vérité, chercher sous quelle forme elle va renaître ? Oui, la poésie est morte, en ce sens qu'il vient une heure où une forme s'épuise, où un mode d'être poète s'use et ne peut plus servir¹⁵³. »

Ainsi, en cherchant cette nouvelle forme littéraire depuis sa jeunesse, il dit adieu à ses prédécesseurs romantiques :

« L'heure est venue pour nous où la forme des Hugo, des Lamartine et des Musset est épuisée. Il faut nous séparer violemment de l'école lyrique de 1830, ou du moins la renouveler, la faire nôtre par une nouvelle inspiration¹⁵⁴. »

¹⁵³ Émile Zola, «Du progrès dans les sciences et dans la poésie » in *Écrits sur le roman*, Librairie Générale Française, 2004, p.51.

Dans un article intitulé « Du progrès dans les sciences et dans la poésie » qui paraît le 16 avril 1864 dans *Le Journal populaire de Lille*, ce futur grand romancier montre bien malgré lui la préférence de sa jeunesse pour les romantiques, somme toute assez commune pour sa génération.

En essayant de remplacer la subjectivité ou bien l'intériorité, à savoir la doctrine principale de l'école précédente, Zola suggère une autre notion qu'il veut désormais imposer :

« J'expliquerai donc modestement ce que je ferais, si j'en avais la puissance. Je dirais adieu aux beaux mensonges des mythologies ; j'enterrerais avec respect la dernière naïade et la dernière sylphide ; je rejetterais les mythes et n'aurais plus d'amour que pour les vérités¹⁵⁵. »

Cet écrivain, qui commence sa carrière littéraire par l'enterrement des mythologies romantiques, la finirait par son cycle romanesque inachevé, *Quatre Évangiles*, dont le troisième volume est intitulé *Vérité*, et ce mot de « vérité » apparaît désormais à plusieurs reprises dans ses ouvrages, ce qui symbolise la vie du romancier dès lors toujours en quête de vérité.

Dès le début de sa vie professionnelle, Zola consacre ses efforts à se distinguer des mouvements littéraires des époques précédentes. Ce séparatisme zolien ne se limite pas au romantisme, mais aussi au classicisme et au réalisme. Lorsqu'il écrit une lettre adressé son confrère Antony Valabrègue, il lui explique la particularité de la création de chaque école avec sa propre comparaison, à savoir son propre « Écran » :

« Je me permets, au début, une comparaison un peu risquée : toute œuvre d'art est comme une fenêtre ouverte sur la création ; il y a, enchâssé dans l'embrasure de la fenêtre, une sorte d'Écran transparent, à travers lequel on aperçoit les objets plus ou moins déformés, souffrant des changements plus ou moins sensibles dans leurs lignes et dans leur couleur. Ces

¹⁵⁴ *ibid.*, pp.51-52

¹⁵⁵ *ibid.*, p.52

changements tiennent à la nature de l'Écran. On n'a plus la création exacte et réelle, mais la création modifiée par le milieu où passe son image¹⁵⁶.é

C'est dans cette optique que Zola s'efforce de mettre en relief le système de la création artistique et le principe vital de chaque école. Selon lui, « L'Écran classique est une belle feuille de talc très pure et d'un grain fin et solide, d'une blancheur laiteuse, » et « en un mot, un verre grandissant qui développe les lignes et arrête les couleurs au passage ». « L'Écran romantique est une glace sans tain, claire, bien qu'un peu trouble en certains endroits, colorée des sept nuances de l'arc-en-ciel. » et bref « un prisme, à la réfraction puissante, qui brise tout rayon lumineux et le décompose en un spectre solaire éblouissant ». Et enfin « L'Écran réaliste est un simple verre à vitre, très mince, très clair, et qui a la prétention d'être si parfaitement transparent que les images le traversent et se produisent ensuite dans toute leur réalité ».

Ainsi explique-t-il la différence entre les trois écoles qui précèdent, et il proclame l'existence d'un autre Écran, celui de sa préférence :

« Toutes mes sympathies, s'il faut le dire, sont pour l'Écran réaliste ; il contente ma raison, et je sens en lui des beautés immenses de solidité et de vérité. Seulement, je le répète, je ne peux l'accepter tel qu'il veut se présenter à moi ; je ne puis admettre qu'il nous donne des images vraies ; et j'affirme qu'il doit avoir en lui des propriétés particulières qui déforment les images, et qui, par conséquent, font de ces images des œuvres d'art¹⁵⁷. »

Comme on voit bien ici, l'esthétique zolienne a une sorte de complexité ou bien de contradiction entre le réalisme et le romantisme. D'un côté il y a la perspective objective du réaliste, d'un autre côté la vision subjective du romantique.

¹⁵⁶ Émile Zola, « Lettre à Antony Valabrègue » du 18 août 1864, in *Correspondance*, Flammarion, 2012, p.110

¹⁵⁷ *ibid.*, pp.116-117.

Mais cette contradiction, qui existe depuis sa jeunesse, perdure même après qu'il est devenu le grand maître du naturalisme grâce au grand succès de *L'Assommoir* en 1877. Ainsi, dans un article écrit en 1880, l'année de publication d'un recueil des nouvelles naturalistes : *Soirées de Médan* et d'un autre recueil théorique : *Le Roman expérimental*, voit-on encore la même question, mais cette fois-ci autour du mot « description ». Dans l'article suivant intitulé « De la description », qui serait repris dans ledit recueil théorique : *Le Roman expérimental*, Zola discute la question littéraire de la description depuis M^{lle} de Scudéry jusqu'à Flaubert. Et il considère la description de son époque, dirait-on, comme scientifique :

« Enfin, notre siècle arrive avec les orgies descriptives du romantisme, cette réaction violente de la couleur ; et l'emploi scientifique de la description, son rôle exact dans le roman moderne, ne commence à se régler que grâce à Balzac, Flaubert, les Goncourt, d'autres encore¹⁵⁸. »

Comme on le voit dans cet article de Zola, il s'agit de relation entre la nature et l'homme en ce qui concerne sa réflexion sur la description. Pour lui, les personnages du roman du XVII^{ème} siècle ne sont que « de simples mécaniques à sentiments et à passions, qui fonctionnent hors du temps et de l'espace ; et dès lors le milieu n'importe pas, la nature n'a aucun rôle à jouer dans l'œuvre ». Et ensuite, lorsqu'il parle du roman du XVIII^{ème} siècle, il considère qu'il n'est question de la nature que « dans des dissertations philosophiques ou dans des partis pris d'émotion idyllique ».

Après cette réflexion historique sur la description des siècles précédents, Zola conclut qu'il faut « faire à la nature, au vaste monde, une place tout aussi large qu'à l'homme ». Dans cette pensée naturaliste, « le personnage n'y est plus une abstraction psychologique », mais « un produit de l'air et du sol ». Et il en vient enfin à donner une définition naturaliste de la description :

« Je définirai donc la description : un état du milieu qui détermine et complète l'homme¹⁵⁹. »

¹⁵⁸ Émile Zola, « De la description » in *Écrits sur le roman*, op.cit., p.274

Dans cette définition assez simple et certainement influencée par ses prédécesseurs, tels que Balzac surtout, il faut remarquer qu'il y a une autre influence venue du domaine scientifique de l'époque, et surtout celle de Claude Bernard, qui est très importante. Néanmoins, dans cet article « De la description », il y a une autre remarque qu'on ne peut pas manquer de faire, quant à la question de la subjectivité de l'auteur, car, vers la fin de cet article, Zola parle de sa propre œuvre romanesque, c'est-à-dire *Une Page d'amour*.

« Me sera-t-il permis de parler de moi ? Ce qu'on me reproche surtout, même des esprits sympathiques, ce sont les cinq descriptions de Paris qui reviennent et terminent les cinq parties d'*Une page d'amour*. On ne voit là qu'un caprice d'artistes d'une répétition fatigante, qu'une difficulté vaincue pour montrer la dextérité de la main. J'ai pu me tromper, et je me suis trompé certainement, puisque personne n'a compris ; mais la vérité est que j'ai eu toutes sortes de belles intentions, lorsque je me suis entêté à ces cinq tableaux du même décor, vu à des heures et dans des saisons différentes. Voici l'histoire. Dans la misère de ma jeunesse, j'habitais des greniers de faubourg, d'où l'on découvrait Paris entier. Ce grand Paris immobile et indifférent qui était toujours dans le cadre de ma fenêtre, me semblait comme le témoin muet, comme le confident tragique de mes joies et de mes tristesses. J'ai eu faim et j'ai pleuré devant lui ; et, devant lui, j'ai aimé, j'ai eu mes plus grands bonheurs. Eh bien ! dès ma vingtième année, j'avais rêvé d'écrire un roman, dont Paris, avec l'océan de ses toitures, serait un personnage, quelque chose comme le chœur antique. Il me fallait un drame intime, trois ou quatre créatures dans une petite chambre, puis l'immense ville à l'horizon, toujours présente, regardant avec ses yeux de pierre le tourment effroyable de ces créatures. C'est cette vieille idée que j'ai tenté de réaliser dans *Une page d'amour*. Voilà tout¹⁶⁰. »

¹⁵⁹ *Ibid.*, p.275

¹⁶⁰ *Ibid.*, pp.278-279

Ce qui est remarquable ici, c'est que l'écrivain veut mettre en œuvre sa propre vie intime pour la création du son roman. Après avoir expliqué son intention des cinq descriptions qu'il a mises à la fin de chacun des cinq chapitres, il se souvient de sa jeunesse et de sa vie de bohème à Paris.

Il est intéressant que l'écrivain décrive sa propre vie derrière les lignes de fiction. Bien qu'il mette un accent sur l'objectivité et la réalité lors de sa création romanesque, il s'agit également de la vie de l'écrivain en tant qu'un homme. On peut dire que les expériences du jeune Zola ont engendré ses œuvres romanesques. Dans ce sens, le « sens du réel » est une chose indispensable pour la création authentique de l'écrivain :

« Ce sens du réel me semble très facile à constater chez un écrivain. Pour moi, c'est une pierre de touche qui décide de tous mes jugements. Quand j'ai lu un roman, je le condamne, si l'auteur me paraît manquer du sens du réel. Qu'il soit dans un fossé ou dans les étoiles, en bas ou en haut, il m'est également indifférent. La vérité a un son auquel j'estime qu'on ne saurait se tromper. Les phrases, les alinéas, les pages, le livre tout entier doit sonner la vérité¹⁶¹. »

Mais ce qui est intéressant dans cet article écrit en 1878 dans le journal *Le Voltaire*, c'est que Zola considère qu'il y a plus ou moins une sorte de provincialité chez un romancier :

« Mais chacun peut remarquer que certains romanciers restent provinciaux, même après avoir vécu vingt ans à Paris. Ils excellent dans les peintures de leur contrée, et, dès qu'ils abordent une scène parisienne, ils pataugent, ils n'arrivent pas à donner une impression juste d'un milieu, dans lequel pourtant ils se trouvent depuis des années¹⁶². »

Cette vocation de l'écrivain, qui est, selon Zola, « de sentir la nature et de la rendre telle qu'elle est », est une qualité maîtresse remplaçant l'imagination qui était considérée comme plus

¹⁶¹ Émile Zola, « Le sens du réel », in *Écrits sur le roman*, op.cit., p.188

¹⁶² *ibid.*, p.187

importante chez les romantiques. Elle est aussi inévitablement déjà entrevue dans certaines œuvres romanesques à travers les efforts des écrivains qui recherchent la représentation réaliste du monde et de la nature.

C'est dans ce sens qu'il faut analyser la description des paysages urbains des œuvres romanesques de Zola, qui serait un topos zolien.

2. Description du paysage urbain

Une page d'amour

Un paysage nocturne dans *Les Rougon-Macquart* se déploie sous le regard d'Hélène, héroïne d'*Une page d'amour*, dans le chapitre final de la troisième partie de ce roman. La grande ville y apparaît comme un vaste réceptacle de forces vitales et anthropomorphes :

« Mais elle [= Hélène] céda à un besoin de silence, elle ne répondit pas. Elle goûtait le charme du crépuscule, l'effacement dernier des choses, l'assoupissement des bruits. Une lueur de veilleuse brûlait à la pointe des flèches et des tours; Saint-Augustin s'éteignit d'abord, le Panthéon un instant garda une lueur bleuâtre, le dôme éclatant des Invalides se coucha comme une lune dans une marée montante de nuages. C'était l'Océan, la nuit, avec son étendue élargie au fond des ténèbres, un abîme d'obscurité où l'on devinait un monde. Un souffle énorme et doux venait de la ville invisible. Dans la voix prolongée qui ronflait, des sons montaient encore, affaiblis et distincts, un brusque roulement d'omnibus sur le quai, le sifflement d'un train traversant le pont du Point-du-Jour; et la Seine, grossie par les derniers orages, passait très large avec la respiration forte d'un être vivant, allongé tout en bas, dans un pli d'ombre¹⁶³. »

¹⁶³ Émile Zola, *Les Rougon-Macquart*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 5vol., édition intégrale publiée sous la direction d'Armand Lanoux, études, notes et variantes par Henri Mitterand, 1960-1967, t.II., p.965

Les mouvements d'une grande ville avec ses activités caractéristiques sont bien reconnaissables, traduits par un lexique de l'air : « souffle », « ronfler », « sifflement », « respiration ». Ces mots dessinent une isotopie de la respiration, qui a la particularité de convenir à la fois au référent concret du peuple laborieux de la cité, et au référent symbolique de la vie intérieure de l'héroïne. Cette correspondance entre macrocosme et microcosme explique peut-être la comparaison faite à la ville, qualifiée d'« ami qui s'imposait » de manière importune à une mère qui veut se consacrer à sa fille malade dans la solitude.

L'Assommoir

Il y a, dans *Les Rougon-Macquart*, d'autres descriptions qui présentent le même type de correspondance entre l'homme et la nature. C'est le cas de la description de la « maison » située dans un faubourg de Paris dans *L'Assommoir*. Ce roman s'ouvre sur l'arrivée à Paris, avec son amant Lantier, de Gervaise Macquart, fille d'Antoine Macquart, un des personnages de *La Fortune des Rougon*. Elle vient de Plassans et commence à travailler comme blanchisseuse. Brutalement abandonnée par son amant, elle se trouve plongée dans le désespoir au début du récit. Mais elle recommence à travailler et épouse un ouvrier zingueur, Coupeau. Elle connaît une réussite temporaire en louant la boutique de blanchisserie, et accouche d'une fille, Nana. Cependant, après être tombé d'un toit pendant son travail et s'être cassé une jambe, son mari sombre progressivement dans l'alcoolisme, et elle aussi se met à boire. À la fin du récit, sa famille se disperse, et Gervaise achève son existence seule et abandonnée. Dans cette œuvre, de nombreux logements populaires sont décrits, à commencer par la maison ouvrière de l'héroïne. Mais c'est surtout à la maison de la rue de la Goutte-d'Or que Zola consacre dans le deuxième chapitre une description minutieuse et beaucoup plus longue que les autres. Dans la scène que nous allons lire, Coupeau et Gervaise visitent la grande maison des Lorilleux, la sœur du jeune homme et son mari. Plus tard l'héroïne et son mari habiteront cette maison.

« Gervaise voulut l'attendre dans la rue. Cependant, elle ne put s'empêcher de s'enfoncer sous le porche, jusqu'à la loge du concierge, qui était à droite. Et là, au seuil, elle leva de nouveau les yeux. À l'intérieur, les façades avaient six étages, quatre façades régulières enfermant le vaste carré de la cour. C'étaient des murailles grises, mangées d'une lèpre jaune, rayées de bavures par l'égouttement des toits, qui montaient toutes plates du pavé aux ardoises, sans une moulure -, seuls les tuyaux de descente se coudaient aux étages, où les caisses béantes des plombs mettaient la tache de leur fonte rouillée. Les fenêtres sans persienne montraient des vitres nues, d'un vert glauque d'eau trouble. Certaines, ouvertes, laissaient pendre des matelas à carreaux bleus, qui prenaient l'air ; devant d'autres, sur des cordes tendues, des linges séchaient, toute la lessive d'un ménage, les chemises de l'homme, les camisoles de la femme, les culottes des gamins ; il y en avait une, au troisième, où s'étalait une couche d'enfant, emplâtrée d'ordure. Du haut en bas, les logements trop petits crevaient au-dehors, lâchaient des bouts de leur misère par toutes les fentes. [...] Et Gervaise lentement promenait son regard, l'abaissait du sixième étage au pavé, remontait, surprise de cette énormité, se sentant au milieu d'un organe vivant, au cœur même d'une ville, intéressée par la maison, comme si elle avait eu devant elle une personne géante¹⁶⁴. »

Dans cette description, que nous avons déjà eu l'occasion de citer précédemment, on note la présence massive des signes de la pauvreté des habitants de l'immeuble. À travers le point de vue de Gervaise, le lecteur peut se représenter assez concrètement la disposition des objets dans cet espace. La plupart des détails lui font sentir la misère, notamment au moyen des couleurs. On peut donc considérer cette description comme plus minutieuse et réaliste que celle des Halles. Devant cette grande maison pleine de choses et d'hommes, Gervaise est fascinée par l'énormité. La relation entre l'héroïne et le lieu est résumée par la comparaison « comme si elle avait eu devant elle une

¹⁶⁴ Émile Zola, *Les Rougon-Macquart*, op.cit., t. II., pp.414-415

personne géante ». Plus tard, après l’entrevue avec les Lorilleux elle observe à nouveau cette grande architecture.

« Gervaise se retourna, regarda une dernière fois la maison. Elle paraissait grandie sous le ciel sans lune. Les façades grises, comme nettoyées de leur lèpre et badigeonnées d’ombre, s’étendaient, montaient ; et elles étaient plus nues encore, toutes plates, déshabillées des loques séchant le jour au soleil. Les fenêtres closes dormaient. Quelques-unes, éparses, vivement allumées, ouvraient des yeux, semblaient faire loucher certains coins. Au-dessus de chaque vestibule, de bas en haut, à la file, les vitres des six paliers, blanches d’une lueur pâle, dressaient une tour étroite de lumière. Un rayon de lampe, tombé de l’atelier de cartonnage, au second, mettait une traînée jaune sur le pavé de la cour, trouant les ténèbres qui noyaient les ateliers des rez-de-chaussée. Et, du fond de ces ténèbres, dans le coin humide, des gouttes d’eau, sonores au milieu du silence, tombaient une à une du robinet mal tourné de la fontaine. Alors, il sembla à Gervaise que la maison était sur elle, écrasante, glaciale à ses épaules¹⁶⁵. »

Avec le passage du temps, cette description, différente de la précédente, représente l’atmosphère de l’appartement dans le silence de la nuit. L’auteur décrit cette architecture en suivant le trajet de la lumière qui s’échappe des fenêtres. La technique réaliste s’attache ainsi à représenter la réalité telle qu’elle est.

Mais on doit noter que cette grande maison est décrite du point de vue de l’héroïne qui prend conscience de sa hauteur, comme dans l’extrait précédent. Les murailles grises renforcent cette verticalité, et l’on peut repérer le champ lexical qui en donne la mesure : « tomber », « dresser », « monter », « remonter », et « de bas en haut ». La description de ces murailles présente des contrastes entre le jour et la nuit. Les murailles sont pendant la journée « mangées d’une lèpre jaune, rayées de bavures par l’égouttement des toits » tandis que, la nuit, elles semblent « nettoyées de leur

¹⁶⁵ *ibid.*, t. II., p. 431

lèpre et badigeonnées d'ombre ». En outre, les fenêtres sont ouvertes pendant la journée, et, au contraire, fermées la nuit. Certes, ces contrastes sont naturels du fait du passage du temps, mais il semble qu'ils soient signalés avec une certaine intention de l'écrivain. Enfin, l'auteur évoque aussi à la fin de l'extrait la relation entre l'héroïne et cet appartement. Gervaise éprouve la sensation que la maison pèse sur ses épaules. Dans les deux extraits, elle considère la maison comme une « personne géante ». Elle éprouve l'énormité de cet immeuble. Que signifie cette énormité ? On peut penser que cette maison n'est pas grande seulement d'un point de vue physique, mais aussi dans l'esprit de l'héroïne. Cet appartement excite sa curiosité, et en même temps l'inquiète. L'énormité de la maison réfléchit donc, semble-t-il, l'état psychologique du personnage, et la description devient alors plus symbolique que réaliste.

Cependant, dans le roman, on ne trouve guère d'autres descriptions aussi minutieuses que celles-ci. On peut dire que cette grande maison, un espace fermé qui captive l'héroïne, symbolise son destin. Gervaise, qui aspire une vie modeste et stable, y parvient en effet provisoirement comme patronne de blanchisserie, mais se révèle finalement impuissante à sortir du faubourg.

Conclusion

Comme on voit, le jeune Zola s'est efforcé d'élaborer sa propre théorie du roman. En bon lecteur du classicisme et du romantisme, il n'a cessé de réfléchir à la possibilité d'ouvrir la troisième voie entre ces deux genres, à savoir le naturalisme. Dans son esthétique, il s'agit d'un écran qui ne soit ni transparent comme celui du réalisme, ni opaque ou prismatique comme celui du romantisme. Cet écran, « naturaliste », est une chose insaisissable avec les visions précédemment données, mais il converge vers une expression; « sens du réel », qui se rapporte à la vérité extraite de la vie de l'écrivain.

Dans la description des paysages urbains des œuvres zoliennes, il n'y a pas seulement la représentation vraisemblable des espaces, mais aussi la projection des pensées de l'écrivain lui-

même. Le mot « réel » chez Zola doit être saisi dans cette portée à la fois subjective et objective, ou bien intérieure et extérieure.

3-3 Le paysage parisien et la création des personnages dans *Une page d'amour*

— Autour de l'imaginaire aérien

Les descriptions des paysages vus par les personnages de certains romans du cycle des *Rougon-Macquart* sont intéressantes à analyser ; ainsi la perspective de la butte Montmartre, lors de la brève rencontre entre Goujet et Gervaise, et le panorama parisien que Claude, le peintre héros de *L'Œuvre*, contemple depuis la place de la Concorde : ce sont des miroirs qui reflètent les visages de la société de la deuxième moitié du XIX^e siècle, modelée par le développement de l'industrie et des transports. Mais, dans *Une page d'amour*, il n'est pas non plus inutile de se pencher sur la conscience de l'écrivain qui décrit les paysages parisiens : dans ce roman qui se compose de cinq parties, chacune constituée de cinq chapitres, les chapitres finaux de chaque partie déploient tous un paysage sous les yeux de l'héroïne, Hélène, ou de sa fille, Jeanne, toujours debout à la fenêtre de leur maison des hauts de Passy. Ce « devant la fenêtre » est un lieu privilégié de l'insertion des descriptions dans les récits de ce cycle romanesque, comme le souligne Philippe Hamon. Ces cinq descriptions d'un paysage parisien sont à la fois pittoresques, dans le sens où elles évoquent certains tableaux contemporains, et intimes, parce que leur fonction est de faire correspondre le monde extérieur au monde intérieur des personnages. On y retrouve aussi deux particularités de l'écriture zolienne, l'anthropomorphisation de l'espace urbain et l'usage symbolique de l'espace.

Si l'on admet que l'une des fonctions de la description des paysages dans ce roman est de relier par leur regard les personnages au « milieu » qui les entoure, et de projeter leurs sentiments sur le paysage, il apparaît pertinent d'étudier les rapports que l'œuvre zolienne établit entre les descriptions et la création des personnages.

Un tel examen peut être également l'occasion de confronter la pratique de l'écrivain à la théorie qu'il expose dans son article « De la description ». La thématique aérienne guidera nos

analyses, car c'est bien l'élément à travers lequel s'effectue la relation entre les personnages et leur milieu. Nous allons donc envisager d'abord la relation entre l'homme et le milieu dans la théorie zolienne du roman, puis les personnages d'*Une page d'amour*, et enfin un aspect de la description du paysage parisien dans ce roman.

1. la relation entre l'homme et le milieu

Comme on le sait, Zola doit une grande partie des thèses qu'il développe dans *Le Roman expérimental* à l'ouvrage de Claude Bernard, *Introduction à la médecine expérimentale*. Parmi les nombreuses références au médecin, celle-ci, qui porte sur la distinction entre l'« observateur » et l'« expérimentateur » :

« Claude Bernard discute longuement sur l'observation et sur l'expérience. Il existe d'abord une ligne de démarcation bien nette. La voici : « On donne le nom d'*observateur* à celui qui applique les procédés d'investigations simples ou complexes à l'étude des phénomènes qu'il ne fait pas varier et qu'il recueille par conséquent tels que la nature les lui offre ; on donne le nom d'*expérimentateur* à celui qui emploie les procédés d'investigations simples ou complexes pour faire varier ou modifier, dans un but quelconque, les phénomènes naturels et les faire apparaître dans des circonstances ou dans des conditions dans lesquelles la nature ne les présentait pas. »¹⁶⁶

L'écrivain se montrera, dans son art, sensible au critère mis en avant par le médecin : l'observateur laisse la nature intacte, tandis que l'expérimentateur intervient sur elle pour fonder ses hypothèses scientifiques sur les modifications qu'il a lui-même introduites. Les procédés du « roman expérimental » sont directement inspirés de ce protocole. L'un d'entre eux consiste notamment à

¹⁶⁶ Émile Zola, « Le Roman expérimental » in *Œuvres complètes*, t. X, p.1177.

faire agir les personnages, c'est-à-dire à déterminer leurs comportements. Cette nécessité est clairement affirmée dans l'article « De la description » :

« Nous avons fait à la nature, au vaste monde, une place tout aussi large qu'à l'homme. Nous n'admettons pas que l'homme seul existe et que seul il importe, persuadé au contraire qu'il est un simple résultat, et que, pour avoir le drame humain réel et complet, il faut le demander à tout ce qui est. Je sais bien que ceci remue les philosophies. C'est pourquoi nous nous plaçons au point de vue scientifique, à ce point de vue de l'observation et de l'expérimentation, qui nous donne à l'heure actuelle les plus grandes certitudes possibles.(...)

Le personnage n'y est plus une abstraction psychologique, voilà ce que tout le monde peut voir. Le personnage y est devenu un produit de l'air et du sol, comme la plante ; c'est la conception scientifique. Dès ce moment, le psychologue doit se doubler d'un observateur et d'un expérimentateur, s'il veut expliquer nettement les mouvements de l'âme. Nous cessons d'être dans les grâces littéraires d'une description en beau style ; nous sommes dans l'étude exacte du milieu, dans la constatation des états du monde extérieur qui correspondent aux états intérieurs des personnages¹⁶⁷. »

Zola rejette l'« abstraction psychologique », pour faire du personnage une entité de la nature parmi d'autres : la fiction devra le traiter comme une substance. À cette fin, elle devra se faire « étude exacte du milieu » : la tâche propre de l'écriture, de l'invention romanesque, est donc de figurer ce rapport entre le milieu et les personnages.

En outre, ces personnages étant des « produit[s] de l'air et du sol », l'explication des « mouvements de [leur] âme » fera appel à la compétence de l'observateur ou expérimentateur. Ce qui nous intéresse ici, c'est que c'est dans les éléments naturels – l'« air » et le « sol » – que Zola cherche la matière qui donnera chair aux personnages. Or on peut constater que les personnages

¹⁶⁷ Émile Zola, « De la description » in *Écrit sur le roman*, p.275

d'*Une page d'amour* tiennent souvent leur substance d'un imaginaire relatif à l'air et au ciel : les termes « souffle », « air », et « haleine », abondent dans les descriptions qui leur sont consacrées.

Mais ce lexique ne s'applique pas seulement à la description des personnages. Il revient dans les descriptions des chapitres conclusifs des cinq parties du roman, où les paysages sont tissés d'images et de métaphores aériennes. Il est permis de penser que cette isotopie secrète le « milieu » qui entoure les personnages. Nous allons le vérifier avec les portraits des deux protagonistes, Hélène et Jeanne.

2. Deux portraits dans *Une page d'amour*

Au début du roman, le lecteur découvre l'héroïne endormie :

[...] Paris envoyait seul son lointain ronflement. Le petit souffle d'Hélène était si doux, qu'il ne soulevait pas la ligne chaste de sa gorge. Elle sommeillait d'un beau sommeil, paisible et fort, avec son profil correct et ses cheveux chatains puissamment noués, la tête penchée, comme si elle se fût assoupie en écoutant¹⁶⁸.

On peut noter ici tout d'abord que la ville et la femme endormie sont unies par les harmoniques de leurs souffles mêlés, sous l'effet de la représentation anthropomorphique du « ronflement » de la grande ville. Enveloppée dans cette symbiose, l'héroïne n'a pas encore figure concrète, celle-ci ne prend forme que sous le regard attentif puis subjugué du docteur Deberle, venu soigner sa fille :

¹⁶⁸ *Les Rougon-Macquart*, op.cit., t. II, p.801.

« Le docteur, qui ne l'[= Hélène] avait point encore regardée, leva les yeux, et ne put s'empêcher de sourire, tant il la trouvait saine et forte. Elle sourit aussi, de son bon sourire tranquille. Sa belle santé la rendait heureuse.

Cependant, il ne la quittait pas du regard. Jamais il n'avait vu une beauté plus correcte. Grande, magnifique, elle était une Junon châtaine, d'un châtain doré à reflets blonds. Quand elle tournait lentement la tête, son profil prenait une pureté grave de statue. Ses yeux gris et ses dents blanches lui éclairaient toute la face. Elle avait un menton rond, un peu fort, qui lui donnait un air raisonnable et ferme. Mais ce qui étonnait le docteur, c'était la nudité superbe de cette mère. Le châle avait encore glissé, la gorge se découvrait, les bras restaient nus. Une grosse natte, couleur d'or bruni, coulait sur l'épaule et se perdait entre les seins. Et, dans son jupon mal attaché, échevelée et en désordre, elle gardait une majesté, une hauteur d'honnêteté et de pudeur qui la laissait chaste sous ce regard d'homme, où montait un grand trouble¹⁶⁹. »

La première moitié de la description met l'accent sur la santé qui émane du corps de la femme, et sur la vertu de cette femme comparée à Junon, symbole de la fécondité et du mariage dans la mythologie romaine. Mais le regard professionnel et moral du médecin a tôt fait de glisser des signes de la maternité vers les signaux de la séduction, la peau vivante, les bras nus, la chevelure défaits. Cette ambivalence du regard embrasse déjà les deux polarités opposées de la féminité, qui font tout le sujet de cette histoire : la pudeur de la maternité, et l'érotisation par le désir. Derayah Derakhshesh, dans ses analyses sur « l'espace maternel » du roman, a souligné la tension conflictuelle entre la maternité et l'amour. La beauté royale d'Hélène est clairement perçue par Juliette, la femme du médecin, vivement impressionnée par cette « femme d'un air royal », lequel perce sous la discrétion des habits de deuil.

¹⁶⁹ *ibid.*, p.809.

Rien d'étonnant donc à ce que cette métamorphose érotique de la maternité impressionne le regard du médecin. Il est cependant significatif que ce soit à « de petits souffles de vent » qu'il revienne d'opérer un tel dévoilement :

« De petits souffles de vent entraient, soulevant les rideaux. Elle[= Hélène] ne les sentait pas. Pourtant le châle était complètement tombé de ses épaules, découvrant la naissance de la gorge. Par derrière, son chignon dénoué laissait pendre des mèches folles jusqu'à ses reins¹⁷⁰. »

Ces « petits souffles de vent » n'ont rien d'un phénomène naturel et fortuit, purement circonstanciel : ils sont la *mise en scène* indispensable à la naissance de l'histoire d'amour entre l'héroïne et le médecin.

Par ailleurs, ce « souffle », ce mouvement de l'air, renvoie aussi à l'existence fragile de la fille d'Hélène, Jeanne, toujours malade et souffrante tout au long de l'histoire. Son affection semble provenir d'un manque d'air. Voici comment, dans le chapitre I de la première partie, l'héroïne s'interroge sur les troubles dont souffre sa fille :

« Un mot, un seul mot. Où avait-elle[= Jeanne] mal? Désirait-elle un peu de la potion de l'autre jour? Peut-être l'air l'aurait-il ranimée? Et elle[= Hélène] s'entêtait à vouloir l'entendre parler¹⁷¹. »

Le rapport entre l'air et la vie, entre la privation d'air et la maladie, est posé de la façon la plus nette. Et l'hypothèse de la mère inquiète est corroborée par le médecin : « Mais il ne faut pas la [= Jeanne] laisser ici. Elle a besoin d'air ». Un autre personnage, M. Rambaud, un voisin

¹⁷⁰ *ibid.*, p.807.

¹⁷¹ *ibid.*, p.802

secrètement amoureux d'Hélène, lui adresse le même conseil, de permettre à sa fille de respirer au grand air :

« – Écoutez, ma chère fille, je désire causer sérieusement avec vous [= Hélène] depuis quelque temps... L'existence que vous menez ici n'est pas bonne. Ce n'est point à votre âge qu'on se cloître comme vous le faites ; et ce renoncement est aussi mauvais pour votre enfant que pour vous... Il y a mille dangers, des dangers de santé et d'autres dangers encore... ¹⁷² »

Or sa critique de la vie recluse à laquelle Hélène contraint sa fille recèle un sens caché : il veut aussi suggérer à la femme qu'il aime de s'ouvrir à l'aventure d'un nouvel amour. Et cette admonestation correspond aussi à un lieu commun de l'époque, qu'Alain Corbin a analysé dans *Le miasme et la jonquille* : la sagesse populaire considère qu'il est néfaste à la santé de s'enfermer chez soi. Enfin, il est intéressant de s'arrêter sur la description que propose l'écrivain des symptômes de la névrose de Jeanne :

« Peu à peu, une grande paix se fit sur la face de Jeanne. La lampe l'éclairait d'une lumière blonde. Son visage reprenait son ovale adorable, un peu allongé, d'une grâce et d'une finesse de chèvre. Ses beaux yeux fermés avaient de larges paupières bleuâtres et transparentes, sous lesquelles on devinait l'éclat sombre du regard. Son nez mince souffla légèrement, sa bouche un peu grande eut un sourire vague. Et elle dormait ainsi, sur la nappe de ses cheveux étalés, d'un noir d'encre¹⁷³. »

Ce portrait est saisi pendant le sommeil de la malade, qui a repris son calme après une violente crise de névrose. La respiration nasale marque un rythme calme qui épouse exactement le ralentissement de l'histoire, après la série d'actions très rapides qui s'est déroulée depuis le début du

¹⁷² *ibid.*, p.872

¹⁷³ *ibid.*, p.808.

roman. Or ce passage n'est pas le seul à établir cette équivalence entre le rythme de la respiration de la petite fille et celui de l'histoire. Ainsi, dans le chapitre III de la troisième partie, l'« haleine innocente » de Jeanne a-t-elle aussi le pouvoir de calmer l'ardeur du désir qui s'empare de sa mère, alors que celle-ci se trouve à son chevet avec le médecin :

« Auprès du lit de Jeanne, dans cette pièce émue encore de l'agonie de l'enfant, une chasteté les [= Hélène et Deberle] protégeait contre toute surprise des sens. Cela les calmait, d'entendre son haleine d'innocente¹⁷⁴. »

Inversement, dans le chapitre V de la deuxième partie, c'est l'« haleine » de la mère qui fait ressentir au lecteur le trouble de ses sens à son retour dans sa chambre, où elle s'est réfugiée après la déclaration d'amour de Deberle :

« La pluie avait cessé, les nuages s'en allaient, pareils à un troupeau monstrueux, dont la file débandée s'enfonçait dans les brumes de l'horizon. Une trouée bleue s'était faite au-dessus de la ville, s'élargissant lentement. Mais Hélène, les coudes frémissants sur la barre d'appui, encore essoufflée d'avoir monté trop vite, ne voyait rien, n'entendait que son cœur battant à grands coups contre sa gorge, qu'il soulevait. Elle respirait longuement, il lui semblait que l'immense vallée, avec son fleuve, ses deux millions d'existences, sa cité géante, ses coteaux lointains, n'aurait point assez d'air pour lui rendre la régularité et la paix de son haleine¹⁷⁵. »

Dans *Une page d'amour*, on observe donc un va-et-vient constant entre l'existence des personnages, physiologique et psychologique, et la présence vivante du macrocosme qui les enveloppe : comme le montre cette dernière citation, le souffle, la respiration, le manque d'air qui aggrave la maladie, sont en correspondance avec les motifs de l'air qui se déploient dans la

¹⁷⁴ *ibid.*, p.941.

¹⁷⁵ *ibid.*, p.902.

description des espaces parisiens. Ce sont ces derniers, présents dans la cinquième partie du roman, qui vont maintenant nous retenir pour la dernière section de cette étude.

3. La description de l'espace

Debout à la fenêtre de sa maison, l'héroïne n'a pourtant aucune attention pour le spectacle parisien qui s'étale sous ses yeux. Absorbée par la pensée de ce qui s'est passé au chapitre précédent, la déclaration d'amour qu'Henri lui a adressée, elle projette l'image de l'homme sur le paysage de la ville noyée dans la brume du matin. Cette scène est emblématique : plusieurs paysages d'*Une page d'amour* fonctionnent, de la même façon, comme réflecteurs du paysage intérieur de l'héroïne. Ainsi la vision de Paris qui s'offre au regard d'Hélène lisant *Ivanhoé* à la fenêtre de sa maison s'accorde aux symptômes de l'amour qui grandit en elle :

« Et, au-dessus de cette immensité, de cette nuée descendue et endormie sur Paris, un ciel très pur, d'un bleu effacé, presque blanc, déployait sa voûte profonde¹⁷⁶. »

Cette description est précédée d'une évocation de la brume matinale sur les toits des maisons, mais le regard, quand il s'élance plus haut que celle-ci, rencontre un ciel pur et limpide. Ce mouvement vers la pureté correspond à la marche de l'amour entre l'héroïne et le docteur. Elle traduit bien le sentiment euphorique qui soulève l'héroïne. Mais cet aspect exaltant n'est que l'une des modulations de ce paysage urbain. Elle cède d'ailleurs immédiatement la place à une autre :

« Hélène, depuis huit jours, avait cette distraction du grand Paris élargi devant elle. Jamais elle ne s'en lassait. Il était insondable et changeant comme un océan, candide le matin et incendié le soir, prenant les joies et les tristesses des cieux qu'il reflétait¹⁷⁷. »

¹⁷⁶ *ibid.*, p.846.

Et, devant ces paysages changeants, Hélène goûte « toutes les mélancolies et tous les espoirs du large ». Il est significatif que cette ambivalence se cristallise dans un imaginaire de l'air et de la respiration :

« Elle [= Hélène] croyait même en recevoir au visage le souffle fort, la senteur amère ; et il n'était pas jusqu'au grondement continu de la ville qui ne lui apportait l'illusion de la marée montante, battant contre les rochers d'une falaise¹⁷⁸. »

Les sensations qu'engendre en Hélène la perception du paysage produisent un amalgame entre l'imaginaire marin et l'imaginaire aérien. Le personnage est alors totalement immergé dans le travail de son imagination, auquel contribue le langage corporel. Si Hélène et sa fille enregistrent la forme visible des Invalides et du Panthéon, celle-ci n'a pour elles aucune signification, car elles ignorent les termes qui servent à nommer, et donc à faire exister, ces ouvrages d'architecture. En dépit de sa présence très proche et très charnelle, la ville leur demeure radicalement étrangère : Jeanne demande à sa mère le nom du Palais de l'Industrie, mais celle-ci ne peut pas lui répondre. Elles n'en continuent pas moins à fixer le paysage devant elles, sous l'empire d'une fascination inépuisable, multiforme, synesthésique, irréelle :

« Alors, elles [= Hélène et Jeanne] continuèrent à regarder Paris, sans chercher davantage à le connaître. Cela était très doux, de l'avoir là et de l'ignorer. Il restait l'infini et l'inconnu. C'était comme si elles se fussent arrêtées au seuil d'un monde dont elles avaient l'éternel spectacle, en refusant d'y descendre. Souvent, Paris les inquiétait, lorsqu'il leur envoyait des

¹⁷⁷ *ibid.*, p.846.

¹⁷⁸ *ibid.*, p.847.

haleines chaudes et troublantes. Mais, ce matin-là, il avait une gaieté et une innocence d'enfant, son mystère ne leur soufflait que de la tendresse à la face¹⁷⁹. »

À l'instar d'Étienne Lantier, Hélène est encore, au début du roman, ignorante de l'expérience de l'espace dans lequel elle se trouve. Mais, contrairement à Etienne, qui acquerra cette expérience par ses *travaux* au fond de la mine, elle restera d'un bout à l'autre du roman en dehors de l'espace urbain. L'important est cependant que les deux personnages aient été campés au seuil de l'histoire dans cette innocence, dans cette sorte de virginité existentielle, comme si l'auteur avait voulu les préparer pour son « expérimentation » romanesque. Cette méthode entrave la liberté de mouvement de l'héroïne. Celle-ci n'en connaît pas moins des expériences multiples, au cours desquelles le milieu environnant est lui-même affecté de nombreux changements, perceptibles notamment dans la description du chapitre V de la deuxième partie :

« Sa [= Hélène] respiration se calmait. Paris lui envoyait au visage son souffle puissant; elle le sentait là, ne voulant point le regarder, et cependant prise de peur à l'idée de quitter la fenêtre, de ne plus avoir sous elle cette ville dont l'infini l'apaisait¹⁸⁰. »

Dans le chapitre précédent, Hélène, sous le choc de la déclaration d'amour du docteur, s'est réfugiée dans sa chambre. Son trouble fait vaciller son identité : mère ou femme amoureuse ? Or, dans le passage qui précède cette citation, le lecteur a pu noter qu'elle fermait les yeux et se couvrait le visage de ses mains. Il semble en résulter que la description de Paris ébauchée par cette citation ne renvoie qu'à une image intérieure. De fait, le sentiment auquel elle est en proie correspond bien à l'ambivalence de la ville. Il faut remarquer en outre que le souffle de Paris sur le visage de la femme opère comme une caresse séductrice.

¹⁷⁹ *ibid.*, p.854.

¹⁸⁰ *ibid.*, p.903.

Un autre paysage nocturne se déploie sous le regard d'Hélène dans le chapitre final de la troisième partie. La grande ville y apparaît comme un vaste réceptacle de forces vitales et anthropomorphes :

« Mais elle[= Hélène] céda à un besoin de silence, elle ne répondit pas. Elle goûtait le charme du crépuscule, l'effacement dernier des choses, l'assoupissement des bruits. Une lueur de veilleuse brûlait à la pointe des flèches et des tours; Saint-Augustin s'éteignit d'abord, le Panthéon un instant garda une lueur bleuâtre, le dôme éclatant des Invalides se coucha comme une lune dans une marée montante de nuages. C'était l'Océan, la nuit, avec son étendue élargie au fond des ténèbres, un abîme d'obscurité ou l'on devinait un monde. Un souffle énorme et doux venait de la ville invisible. Dans la voix prolongée qui ronflait, des sons montaient encore, affaiblis et distincts, un brusque roulement d'omnibus sur le quai, le sifflement d'un train traversant le pont du Point-du-Jour; et la Seine, grossie par les derniers orages, passait très large avec la respiration forte d'un être vivant, allongé tout en bas, dans un pli d'ombre¹⁸¹. »

Les mouvements d'une grande ville avec ses activités caractéristiques sont bien reconnaissables, traduits par un lexique de l'air : « souffle », « ronfler », « sifflement », « respiration ». Ces mots dessinent une isotopie de la respiration, qui a la particularité de convenir à la fois au référent concret du peuple laborieux de la cité, et au référent symbolique de la vie intérieure de l'héroïne. Cette correspondance entre macrocosme et microcosme explique peut-être le comparant associé à la ville, qualifiée d'« ami qui s'imposait » de manière importune à une mère qui veut se consacrer à sa fille dans la solitude.

À l'inverse, le paysage qui s'offre aux yeux de Jeanne, solitaire dans la maison vide, abandonnée de sa mère, est imprégné de mélancolie :

¹⁸¹ *ibid.*, p.965.

« Qu'était-ce donc, ce monument si noir ? et cette rue, où courait quelque chose de gros ? et tout ce quartier dont elle [= Jeanne] avait peur, parce que bien sûr on s'y battait. Elle ne distinguait pas nettement; mais, sans mentir, ça remuait, c'était très laid, les petites filles ne devaient pas regarder. Toutes sortes de suppositions vagues, qui lui donnaient envie de pleurer, troublaient son ignorance d'enfant. L'inconnu de Paris, avec ses fumées, son grondement continu, sa vie puissante, soufflait jusqu'à elle, par ce temps mou de dégel, une odeur de misère, d'ordure et de crime, qui faisait tourner sa jeune tête, comme si elle s'était penchée au-dessus d'un de ces puits empestés, exhalant l'asphyxie de leur boue invisible¹⁸². »

Paris montre à Jeanne le visage de l'« inconnu », tandis qu'Hélène éprouve pour la grande ville un sentiment d'intimité, projection de l'intimité qu'elle établit avec le docteur. Par réaction, sa fille se fait du même paysage une représentation repoussante. La maladie de Jeanne s'aggrave subitement après le départ de sa mère, qui se rend à un rendez-vous avec le docteur. Elle reste cependant accrochée au spectacle de Paris, et sa crise s'amplifie alors jusqu'à changer sa toux en « sifflement ». L'air lui manque.

Deux ans après la mort de Jeanne, Hélène est mariée à M. Rambaud. Lorsque les époux se rendent sur la tombe de la défunte, le tableau parisien se fige :

« Cependant, le vent cessait. M. Rambaud s'était avancé sur la terrasse, pour la laisser à la douleur muette de ses souvenirs. Une brume s'élevait des lointains de Paris, dont l'immensité s'enfonçait dans le vague blafard de cette nuée. Au pied du Trocadéro, la ville couleur de plomb semblait morte, sous la tombée lente des derniers brins de neige. C'était, dans l'air devenu immobile, une moucheture pâle sur les fonds sombres, filant avec un balancement insensible et continu¹⁸³. »

¹⁸² *ibid.*, pp.1029-1030.

¹⁸³ *ibid.*, pp.1083-1084.

Cette inertie totale et morbide de l'atmosphère épouse, à nouveau, le déroulement de l'histoire.

Conclusion

Comme nous l'avons vu en préambule à nos analyses textuelles, la relation entre le milieu et les personnages est une donnée fondamentale de la poétique zolienne. Le moteur en réside dans le comportement des personnages, y compris dans ses déterminants les plus physiologiques ; singulièrement, dans *Une page d'amour*, c'est leur respiration. Expression vitale de l'individu, sa légèreté immatérielle lui permet de se fondre à celle des autres, et même au souffle collectif de l'espace urbain. Ainsi se nouent, en des constellations subtiles et changeantes, les affinités et les répulsions qui dessinent la courbe des destins.

Mais, au-delà de cette géographie des personnages, le fait le plus signifiant est bien l'intégration de la respiration intime, aux tournants de l'histoire amoureuse, dans le vaste courant collectif de la grande ville. C'est donc bien à travers une écriture et une poétique que le roman zolien parvient à articuler le psychologique et le social.

3-4 L'univers parisien. La représentation des femmes dans *Nana* : opposition des classes sociales et marques de l'ironie narrative

La ville est un carrefour. Des personnages s'y croisent qui appartiennent à différentes classes sociales. C'est en prolongeant cette remarque que nous analyserons la relation qui existe entre Nana et la comtesse Muffat dans le roman *Nana*¹⁸⁴.

Les personnages féminins dans *Nana*, roman des demi-mondaines, se divisent principalement en deux catégories qui correspondent à deux classes sociales ; d'un côté celle des prostituées qui entourent l'héroïne et, de l'autre, celle des bourgeoises¹⁸⁵ représentée par Sabine, la femme du comte Muffat. Cette distinction entre deux classes sociales apparaît nettement dans la composition du roman. Ainsi l'alternance entre la description du salon de Sabine et d'une soirée chez Nana aux chapitres 3 et 4 du roman met en lumière ce contraste. Cependant, malgré cette distinction très nette, il existe aussi un point commun entre l'héroïne et la comtesse. Il s'agit d'un trait physique : un signe à la joue gauche près de la bouche qui est remarqué par un jeune journaliste Fauchery :

Mais un signe qu'il aperçut à la joue gauche de la comtesse, près de la bouche, le surprit. Nana avait le même, absolument. C'était drôle. Sur le signe, de petits poils frisaient ; seulement, les poils blonds de Nana étaient chez l'autre d'un noir de jais. N'importe, cette femme ne couchait avec personne¹⁸⁶.

¹⁸⁴ Émile Zola, *Nana* dans *Les Rougon-Macquart*, édition intégrale publiée sous la direction d'Armand Lanoux, études, notes et variantes par Henri Mitterand, 5 vol, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, t.II, 1961. Les mots entre crochets de toutes les citations de cet article sont rajoutés par nos soins.

¹⁸⁵ Selon le mot utilisé par Zola dans ce roman. Par exemple, « Chaque matin, pendant le déjeuner, la bonne Mme Hugon revenait malgré elle sur cette femme, racontant ce que son jardinier lui rapportait, éprouvant cette sorte d'obsession qu'exercent les filles sur les bourgeoises les plus dignes » (*ibid.*, p.1247. Nous soulignons).

¹⁸⁶ *Ibid.*, p.1150.

Ce signe n'est qu'un moindre trait physique, mais il a pourtant une fonction assez symbolique pour qu'on puisse mettre en parallèle ces deux femmes qui partagent le même caractère, et toutes deux trompent les hommes, malgré leur position sociale différente. Derayeh Derakhshesh, qui analyse des œuvres zoliennes du point de vue de la critique féministe¹⁸⁷, remarque ce signe pour ironiser sur la situation dans laquelle se trouve le comte Muffat qui ignore ce point commun entre les deux femmes :

L'ironie veut que, le comte Muffat, l'amant le plus dévoué de Nana et le mari de Sabine, ne remarque jamais la ressemblance entre deux femmes. Le grain de beauté est bien le signe du danger qui devait être lu, mais qui ne le sera que par Fauchery, un journaliste capable de lire et de reconnaître les signes¹⁸⁸.

Ainsi, *Nana* se focalise non seulement sur l'histoire de l'héroïne-cocotte mais aussi sur celle de la comtesse-cocodette¹⁸⁹. Le roman décrit ainsi des figures d'hommes trompés et corrompus par l'héroïne et son négatif, la comtesse Sabine. Comment s'opère le renversement et le rapprochement des mondes par l'ironie mise en lumière par D. Derakhshesh ? Cette dernière insiste notamment sur le fait que l'héroïne est élaborée surtout dans l'aspect physique et moral :

¹⁸⁷ Derayeh Derakhshesh, *Et Zola créa la femme...*, D. Guéniot, 2005. Dans cet ouvrage, Derakhshesh analyse notamment les 4 romans de Zola : *La Curée*, *Nana*, *Une page d'amour*, et *Pot Bouille*. En s'appuyant sur les théories féministes telles que Cixous et Kristeva, elle met en lumière « l'espace qu'est la femme et depuis lequel la femme entend sa voix » (p.17).

¹⁸⁸ *Ibid.*, p.73.

¹⁸⁹ Zola utilise ces mots « cocotte » et « cocodette » dans son dossier préparatoire de ce roman : « Poser le milieu d'une cocodette, le monde mêlé du salon. Où en est Sabine, le monde doutant. Muffat parfaitement honorable. C'est là où le dîner de Nana se recrutera parmi les hommes, d'oreille à oreille. Cela sera original. L'envers de ce monde. Il faudra finir par la comtesse donnant un rendez-vous. Mais Muffat respecté, très digne, etc. Sabine, l'autre face du vice, protégée par la légalité, bien plus destructive. La cocotte et la cocodette. Poser le parallèle. Bien poser le milieu. Sabine légitimiste par sa famille. Milieu légitimiste, clérical et mondain, avec le bonapartisme de Muffat. » (Ms NAF 10313, f° 30-31, ch.3, 1e plan, dans *La Fabrique des Rougon-Macquart*, Paris, Honoré Champion, 2006, vol.III, p.206-208, Nous soulignons.) On peut remarquer, déjà, dans ce plan, que Zola veut instaurer une relation triangulaire entre ces trois personnages principaux, et que les deux mondes se trouvent opposés. Ce qui est remarquable, c'est que Sabine est conçue comme une femme « plus destructive ».

Il est difficile de savoir comment entrer en conversation avec la manière dont Zola « fait » la femme. Dans ce texte masculiniste, son autorité narrative met au défi l'histoire de Nana. Il prend ses distances avec l'héroïne et la diminue. Nana y est dépeinte comme un être pervers, comme une femme purement charnelle¹⁹⁰.

Jusqu'alors, les études ont principalement porté sur l'aspect physique de Nana¹⁹¹ ; mais la spécificité de cette héroïne qui séduit les hommes grâce à sa beauté physique ne peut être réduite à son physique. Ses paroles contiennent des expressions plus ou moins ironiques qui ont souvent pour but de critiquer la classe supérieure afin de la bouleverser. Pour mettre en évidence cette tendance subversive contenue dans le roman, nous étudierons tout d'abord, dans ce chapitre, la représentation de ces deux protagonistes féminins qui se trouvent chacune au centre de leur propre classe. Puis, nous montrerons comment les deux femmes sont aussi rapprochées, par-delà leurs différences. Enfin, nous analyserons comment le procédé de l'ironie bouleverse les classes au sein du roman¹⁹², en particulier grâce aux discours de Nana qui dénoncent l'hypocrisie sociale.

1. Les portraits de Nana et de Sabine

Dès le début, Nana et Sabine sont décrites très différemment puisqu'elles ne partagent pas les mêmes origines sociales. En ce qui concerne Nana, son portrait se trouve esquissé sous la forme d'un article du *Figaro* rédigé par le journaliste Fauchery au chapitre 7. Ce qui est remarquable, dans

¹⁹⁰ *Et Zola créa la femme...*, op.cit., p.60. Nous soulignons.

¹⁹¹ Voir Derayeh Derakhshesh, « Nana : sexuelle et textuelle » dans *Et Zola créa la femme...*, ibid., pp.47-78, Anna Gural-Migdal, « Nana, figure de l'entre et de l'autre » in *L'écriture du féminin chez Zola et dans la fiction naturaliste*, P. Lang, USA., 2003, pp.313-329, Furuya Kenzo, « Le corps de Nana » in *Geibun Kenkyû* (L'Étude de Lettre et d'Art), l'Université Keiô, 1990, pp.332-348, et Takai Nao, « La séduction du fard : Le maquillage des personnages féminins dans les romans de Flaubert, de Zola et de Goncourt » in *Étude de Langue et Littérature Françaises*, n°100, 2012, pp.205-221, Terada Mitsunori, « Le poème du désir, Nana » dans *Yokubô Suru Kikai* (La machine qui désire), Fujiwara-shoten, 2013, pp.250-278.

¹⁹² Pour la définition de l'ironie, nous appuyons sur celle de Philippe Hamon, *L'ironie littéraire : Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Livre, 1996. Selon sa définition, il y a une distinction entre « l'ironie sémiotique » et « l'ironie référentielle, du monde, ou de situation ». De plus, pour l'analyse de la communication ironique, il conçoit les 5 actants de l'ironie : « destinataire et destinataire », « victime », « complicité », et « naïf ». Voir aussi Marie-Ange Voisin-Fougère, *L'ironie naturaliste : Zola et les paradoxes du sérieux*, Paris, Honoré Champion, 2001.

cet article intitulé « Mouche d'Or », c'est que l'héroïne est décrite comme menant une existence qui va et vient entre les deux classes sociales : la « pourriture qu'on laissait fermenter dans *le peuple* remontait et pourrissait *l'aristocratie* »¹⁹³. De plus, l'opposition des classes dans le roman ne se situe pas seulement entre les femmes bourgeoises et les filles publiques, mais aussi parmi les dernières. Par exemple, dans le chapitre 8 où Nana quitte la société demi-mondaine pour commencer à vivre avec Fontan après « sa belle algarade »¹⁹⁴ avec le comte, celui-ci devient rapidement brutal et gaspille l'argent. Cette situation misérable opprime l'héroïne et la pousse vers le « vice d'en bas qui rôde le long des ruelles boueuses »¹⁹⁵. On peut donc dire que l'héroïne de ce roman monte et descend également dans l'échelle des filles de noce dans la société de la seconde moitié du XIX^e siècle¹⁹⁶. Dans ce même chapitre, un passage très intéressant évoque la peur éprouvée par Nana et son amie prostituée Satin des « rafles sur le boulevard »¹⁹⁷. Cette peur est celle des filles clandestines dans la rue, autrement dit les « filles insoumises ». On voit bien une distinction entre deux catégories de filles prostituées dans ce passage qui reflète la situation réelle de la société du Second Empire comme le montre bien l'analyse d'Alain Corbin¹⁹⁸. Mais, surtout, le sentiment de l'héroïne qui écoute l'explication de son amie sur cette terreur face à la loi, fait l'objet d'un passage éclairant :

¹⁹³ *Nana*, op.cit., pp.1269-1270. Nous soulignons.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p.1287.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p.1311.

¹⁹⁶ « N'est-ce point l'une des intentions les plus évidentes de l'auteur de *Nana* que de faire sentir à son lecteur ce mouvement perpétuel de bas en haut et de haut en bas auquel est soumise la fille entrée dans le cycle de la vénalité ? » (Alain Corbin, *Les filles de noce*, Paris, Édition Flammarion, 1982, p.192).

¹⁹⁷ *Nana*, op.cit., p.1315.

¹⁹⁸ « Depuis l'instauration du système réglementariste, l'administration distingue prostitution tolérée et prostitution clandestine ; elle prétend pourchasser inlassablement la seconde afin d'aboutir à sa disparition. À dire vrai, le qualificatif de « clandestin » a perdu presque toute signification dès le milieu du Second Empire ; à Paris, comme dans les grandes villes de province, les clandestines se livrent ouvertement au racolage ou s'affichent dans les hôtels garnis et les débits de boissons ; mieux vaudrait parler désormais de filles soumises et de filles insoumises ; sans oublier toutefois que ces dernières risquent à tout moment d'être arrêtées et inscrites sur les registres de la prostitution officielle » (*Les filles de noce*, op.cit., p.190).

Nana écoutait ces choses, prise de frayeurs croissantes. Elle avait toujours tremblé devant la loi, cette puissance inconnue, cette vengeance des hommes qui pouvaient la supprimer, sans que personne au monde la défendît¹⁹⁹.

On remarque ici que la loi, pour Nana, est identifiée à la vengeance des hommes, de sorte que la peur de l'héroïne contre la puissance inconnue qui règle la vie sociale est assimilée aux relations structurant la société patriarcale.

D'ailleurs, l'état d'esprit de l'héroïne reste ici encore imprégné de la vie demi-mondaine. Après sa conversion à la vie bourgeoise grâce à la visite de la propriété d'Irma que nous verrons plus bas, elle a peur de la « folie charnelle passant sur la ville ». Pourtant, débarrassée par son amie de la surprise de cette scène parisienne pleine de « culbute des gens chic dans la crapule du vice », elle prend la parole ironiquement, au style indirect libre :

Alors, comme elle le disait, lorsqu'elle causait gravement, il n'y avait donc plus de vertu ? Du haut en bas, on se roulait. Eh bien ! ça devait être propre, dans Paris, de neuf heures du soir à trois heures du matin²⁰⁰.

À travers le regard de l'héroïne, on peut donc observer ici le rejet de la morale conventionnelle et le développement de la perversion dans la société parisienne. Les deux phrases soulignées mettent ainsi en lumière l'aspect véridique du monde renversé et de la corruption de la société.

En revanche, le portrait de Sabine, qui est aussi dépeint par Fauchery au chapitre 3, est plein de noblesse en apparence²⁰¹, ce qui permet de dissiper tout soupçon à propos de la perversion cachée de la comtesse. A la noblesse du portrait physique et du rang social est associée la noblesse morale.

¹⁹⁹ *Nana. op.cit.*, p.1315.

²⁰⁰ *Ibid.*, p.1314. Nous soulignons.

²⁰¹ Le salon de Sabine est aussi plein de noblesse. Ce salon était celui de sa belle mère dont elle a pris la succession. « Ce salon sépulcral, exhalant une odeur d'église, disait assez sous quelle main de fer, au fond de laquelle existence rigide elle restait pliée. Elle n'avait rien mis d'elle, dans cette demeure antique, noire d'humidité » (*ibid.*, p.1150).

Pourtant, le jeune homme retrouve, sur les lèvres de cette femme, le signe de la séduction et de la sensualité :

Fauchery l'[Sabine] examinait et hésitait. [...] ce soir-là, on avait bien dîné ; et il doutait, en voyant la comtesse au milieu de ce salon antique, vêtue de noir, avec son tranquille sourire. Une lampe, placée derrière elle, détachait son fin profil de brune potelée, où la bouche seule, un peu épaisse, mettait une sorte de sensualité impérieuse²⁰².

Cependant, derrière cette opposition de rang social, les deux femmes ont des traits communs, qui permettent de les rapprocher.

2. Le désir comme point commun

Le rapprochement entre Nana et Sabine ne se réduit pas au signe sur la joue. Si l'on observe la description des demeures des deux femmes, on peut remarquer qu'un point commun réside dans la symbolique des couleurs, par l'emploi du rouge. L'appartement de Nana, boulevard Haussmann n'est « même pas entièrement meublé », mais « seul, le salon, tout en satin rouge, détonne, trop orné et trop plein »²⁰³ tandis que dans le salon de Sabine, dans lequel on sent la rigidité de la vie bourgeoise, le fauteuil de soie rouge est un élément hétérogène :

Cependant, en face du fauteuil où la mère du comte était morte, un fauteuil carré, au bois raidi et à l'étoffe dure, de l'autre côté de la cheminée, la comtesse Sabine se tenait sur une chaise

²⁰² *Ibid.*, p.1148.

²⁰³ *Ibid.*, p.1264. Gural-Migdal analyse la correspondance entre l'héroïne et son milieu. « le bric-brac souligne un tel déséquilibre car, dans un effet d'étrangeté empreint d'expressionnisme, il révèle l'incapacité de Nana à maîtriser les lieux tout comme le réel. Noyée dans un pêle-mêle de corps et d'objets où se confrontent les styles, les pays et les époques, Nana incarne l'hétéroclite, l'indéfinissable, l'impur. La promiscuité du personnage et de son environnement est aussi traduite par l'abolition de la frontière entre espace public et espace privé. » (« Nana, figure de l'entre et de l'autre », *op.cit.*, p.322-323).

profonde, dont la soie rouge capitonnée avait une mollesse d'édredon. C'était le seul meuble moderne, un coin de fantaisie introduit dans cette sévérité, et qui jurait²⁰⁴.

Dans ce passage, on peut remarquer, tout d'abord, une opposition entre deux générations : celle de la mère du comte et celle de la comtesse Sabine. Cette opposition se transmue en deux températures et deux textures opposées dans cette chambre : l'ardeur et la mollesse d'une part, le froid et la dureté d'autre part. Le fauteuil de la comtesse rend compte son désir caché de manière métonymique²⁰⁵ par la couleur rouge, dans une pièce dominée par la sévérité de la tradition et de la morale.

On peut ainsi considérer que le rouge symbolise la violence du désir sexuel, qui est un point commun entre les deux femmes. Et, de fait, à la fin du roman, au chapitre 12, les meubles, qui reflètent le vice de la comtesse, prolifèrent dans cette pièce et démultiplient l'indice initial du fauteuil symbolique :

On eût dit que la chaise longue de Sabine, ce siège unique de soie rouge, dont la mollesse autrefois détonnait, s'était multipliée, élargie, jusqu'à emplir l'hôtel entier d'une voluptueuse paresse, d'une jouissance aiguë, qui brûlait avec la violence des feux tardifs²⁰⁶.

Après avoir évoqué le salon d'autrefois, marqué par la rigidité et par la vie religieuse de la mère du comte, le narrateur dépeint le goût voluptueux de Sabine. Ainsi, à travers cette pièce remplie des signes de la volupté comme le symbolise la « décoration de Boucher », on peut retrouver la véritable nature de Sabine qui a une aventure avec Fauchery.

²⁰⁴ *Nana*, op.cit., p.1144.

²⁰⁵ Alain Pagès analyse le symbolisme de la couleur dans ce roman avec une gamme plus large des couleurs : « Le rouge et le jaune forment une unité évidente ; cependant les deux couleurs peuvent prendre des significations différentes. Ainsi la moins vive, le jaune, annonce-t-elle souvent la plus violente, le rouge, comme si le symbolisme lourd de la seconde devait être préparé par la fine transparence de la première. Tel est le cas des fauteuils jaunes de la comtesse Sabine qui entourent la chaise rouge. » (« Rouge, jaune, vert, bleu. Étude du système des couleurs dans *Nana* » in *Cahiers naturalistes*, n°49, 1975, p.128).

²⁰⁶ *Nana*, op.cit., pp.1419-1420.

Cet aspect, cependant, reste caché au comte Muffat, son mari et c'est par le biais de Nana qu'il y est fait allusion, au chapitre 7. Dans ce passage, après avoir discuté avec Nana sur l'infidélité de sa femme, le comte sort de la chambre de sa maîtresse et, alors qu'il ignore toujours le trait commun entre sa femme et sa maîtresse, il les identifie, un instant, dans son imagination.

Des images chaudes le poursuivaient. Nana nue, brusquement, évoqua Sabine nue. À cette vision, qui les rapprochait dans une parenté d'impudeur, sous un même souffle de désir, il trébucha²⁰⁷.

Ce parallélisme entre les deux femmes, pressenti chez le comte qui ne sait pas encore, à ce stade, qui est vraiment sa femme, est totalement juste. Derrière l'opposition apparente entre les classes sociales et les morales - d'un côté la religiosité et la sévérité bourgeoise, de l'autre, la volupté et la vénalité des courtisanes – les deux femmes ont des points communs. Nana, qui appartient par son statut au monde vénal, s'oppose à la loi sévère de la société de la comtesse comme on l'a vu plus haut, tandis que la comtesse Sabine, qui appartient à la bonne société, s'initie à l'adultère à l'insu de son mari. Mais, si Nana assume son statut, la figure de Sabine représente une séduction dissimulée, qui s'exerce par son comportement et ses regards séducteurs. Ainsi, c'est par le langage des gestes et du regard que la comtesse tente de séduire le journaliste :

Comme il lui passait une assiette de fruits, leurs mains se touchèrent ; et elle le regarda une seconde d'un regard si noir, qu'il pensa de nouveau à cette confidence reçue un soir d'ivresse²⁰⁸.

Il faut remarquer, ici que le regard de la comtesse évoque au journaliste la confidence que lui avait faite l'un de ses amis, mort au Mexique²⁰⁹. On ne peut pas savoir le contenu de cette

²⁰⁷ *Ibid.*, pp.1277-1278.

²⁰⁸ *Ibid.*, p.1241.

confiance mystérieuse, mais il est très probable qu'elle se rapporte à l'aspect séducteur de la comtesse. Dans ce roman, on n'assiste presque jamais à la scène d'adultère entre la comtesse et le journaliste, mais à travers quelques passages qui décrivent les comportements et les regards de la comtesse, le lecteur peut se l'imaginer. Dans ce sens, le silence de la comtesse est aussi éloquent que les paroles de Nana.

3. Un monde renversé

Au chapitre 9 de *Nana*, le lecteur assiste à une scène de répétition pour *La Petite Duchesse* aux Variétés²¹⁰. Ce spectacle fictif peut être considéré comme une sorte de caricature des intrigues amoureuses de l'héroïne, du comte Muffat et de la comtesse. Les personnages de ce spectacle au sein du roman – qui a peut-être pour source les opéras-bouffes d'Offenbach comme *La Belle Hélène* et *La Grande-Duchesse de Gerolstein* – correspondent aux personnages du roman : le comte Muffat correspond au duc de Beaurivage, Nana à blonde Géraldine, et Sabine à la duchesse Hélène. On peut donc considérer que ce spectacle dans le roman est une mise en abyme qui contribue à faire de la réalité du roman une sorte de parodie. Et, de fait, Mignon qui regarde la répétition de cette pièce de Fauchery, l'apprécie sur le ton de la plaisanterie :

Puis goguenard quand même, il [Mignon] trouva drôle de complimenter Fauchery sur sa pièce. Très forte, cette pièce-là ; seulement, pourquoi sa grande dame était-elle si honnête ? Ce n'était pas nature. Et il ricanait, en demandant qui avait posé pour le duc de Beaurivage, le ramolli de Géraldine. Fauchery, loin de se fâcher, eut un sourire. Mais Bordenave, jetant un regard du côté de Muffat, parut contrarié, ce qui frappa Mignon, redevenu grave²¹¹.

²⁰⁹ *Ibid.*, p.1148.

²¹⁰ *Ibid.*, p.1325.

²¹¹ *Ibid.*, p.1331.

Lorsque Mignon leur demande qui est le modèle du duc de Beaurivage, Fauchery et Bordenave font allusion à Muffat avec un sourire et un regard significatifs. On peut donc penser que cette mise en abyme théâtrale a pour fonction la distanciation de la relation entre les trois protagonistes de ce roman, et que celle-ci peut produire un effet ironique, en renversant réalité et création.

D'autre part, les appétits dissimulés des personnages sont mis en lumière. Au chapitre 5, lorsque le prince d'Angleterre visite Nana au foyer des artistes aux Variétés en compagnie du comte Muffat et du marquis de Chouard, on assiste à une comparaison entre les deux femmes par le comte :

Puis, il avait trouvé chez sa femme une stricte obéissance aux devoirs conjugaux ; lui-même éprouvait une sorte de répugnance dévote. Il grandissait, il vieillissait, ignorant de la chair, plié à de rigides pratiques religieuses, ayant réglé sa vie sur des préceptes et des lois. Et, brusquement, on le jetait dans cette loge d'actrice, devant cette fille nue. [...] Tout son être se révoltait, la lente possession dont Nana l'envahissait depuis quelque temps l'effrayait, en lui rappelant ses lectures de piété, les possessions diaboliques qui avaient bercé son enfance²¹².

Dans cette citation, les deux phrases soulignées décrivent le bouleversement de l'intériorité du comte Muffat : les deux premières phrases soulignent qu'il ne s'était presque jamais plongé dans les plaisirs de la chair depuis son enfance jusqu'à son mariage, et qu'il était resté fidèle à sa femme pour observer le précepte catholique après la noce. Par contre, la dernière phrase soulignée dessine une autre figure du comte, qui se trouve comme possédé par Nana lorsqu'il la voit en train de se maquiller dans la loge d'actrice. Le comte commence alors à la redouter, mais il essaie de s'assurer contre elle. Cependant, juste après ce passage, le prince d'Angleterre invite le comte à Londres, sur un ton frivole et moqueur, au style direct :

²¹² *Ibid.*, p.1213. Nous soulignons.

Alors, c'est convenu, disait le prince, très à l'aise sur le divan, vous venez l'année prochaine à Londres, et nous vous recevons si bien, que jamais plus vous ne retournerez en France... Ah ! voilà, mon cher comte, vous ne faites pas un assez grand cas de vos jolies femmes. Nous vous les prendrons toutes²¹³.

Ce ton léger est présent surtout dans les deux passages soulignés. Mais, comme pour fortifier cet effet, le marquis de Chouard répond à cette pique du prince : « Ça ne le gênera guère, murmura méchamment le marquis de Chouard, qui se risquait dans l'intimité. Le comte est la *vertu* même. »²¹⁴ Ce mot de « vertu » ironise sur l'attitude du comte qui plongera dans le plaisir de la chair avec Nana jusqu'à la ruine. Ce mot n'a pas, ici, son sens littéral mais celui, antiphrastique, de « vice » pour le lecteur qui sait le destin du comte et ses appétits derrière son masque.

Enfin, l'opposition entre Nana et Sabine se déplace sur le plan des relations de classe. En effet, la comtesse demeure assez silencieuse, et les épisodes qui la concernent sont souvent rapportés par d'autres personnages. Celle-ci conserve le masque des convenances. L'héroïne, en revanche, se livre à des critiques explicites de la classe supérieure, en en dénonçant l'hypocrisie. Cet aspect de l'opposition entre les deux groupes des femmes est représenté au chapitre 6 du roman, où les deux classes se croisent, lors de leur promenade à Orléans. Nana s'installe alors dans une propriété dite la Mignotte, tandis que dans la propriété voisine, aux Fondette, demeurent Sabine, le comte Muffat et les Hugon. Dans le passage suivant, on observe une inversion des positions : le groupe des prostituées, composé de Nana et de ses amies Tatan Néné et Maria Blond, prend la voiture et toisent ainsi les femmes qui vont leur chemin à pied :

²¹³ *Ibid.*, pp.1213-1214. Nous soulignons.

²¹⁴ *Ibid.*, p.1214. Nous soulignons.

Dans la première voiture, Maria Blond et Tatan Néné, renversées comme des duchesses, les jupes bouffant par-dessus les roues, avaient des regards dédaigneux pour ces femmes honnêtes qui allaient à pied²¹⁵.

L'expression soulignée indique un renversement des positions. Le groupe des prostituées, qui s'installe dans la « propriété renversante »²¹⁶ - pour reprendre le terme employé à leur arrivée dans cette demeure -, rivalise avec l'autre groupe, celui des dames de bonne société, dont la maison est « bouleversée » par le « voisinage de Nana »²¹⁷. Bien que la rencontre de ces deux groupes de femmes ne dure qu'un instant, elle « sembl[e] s'[...] éternis[er] »²¹⁸. Ce passage offre une image au ralenti, et renforce ce renversement des hiérarchies sociales. Dans cette situation, dans laquelle presque tous les personnages affectent de s'ignorer²¹⁹, Nana critique l'attitude du groupe bourgeois qui ne la salue pas, par l'emploi de l'ironie au style indirect libre :

Et elle fit une scène affreuse à Steiner, qui trouvait très correcte l'attitude de ces messieurs. Alors, elles ne méritaient pas même un coup de chapeau ? le premier goujat venu pouvait les insulter ? Merci, il [Steiner] était propre, lui aussi ; c'était complet. On devait toujours saluer une femme²²⁰.

Cette parole de Nana, adressée à Steiner qui se trouve alors dans la même voiture qu'elle, peut être considérée comme de l'ironie vis-à-vis du banquier juif qui soutient que l'absence de salut de la part messieurs accompagnant les bourgeoises est une attitude « correcte ». Nana dénonce l'attitude hypocrite du groupe bourgeois, renversant ainsi le masque des convenances. D'autre part, si l'infidélité du comte et de la comtesse suscite l'ironie ou la moquerie d'autres personnages de ce

²¹⁵ *Ibid.*, pp.1250-1251. Nous soulignons.

²¹⁶ *Ibid.*, p.1246.

²¹⁷ *Ibid.*, p.1247.

²¹⁸ *Ibid.*, p.1251.

²¹⁹ Dans ce passage, la comtesse Sabine affecte « de ne point reconnaître Nana ». « Quant aux hommes, ils furent tout à fait bien. Fauchery et Dagunet, très froids, ne reconnurent personne » (*Idem*).

²²⁰ *Ibid.*, p.1252. Nous soulignons.

roman, Nana et son entourage, en revanche, sont décrites à plusieurs reprises de façon sérieuse malgré son existence frivole. Ainsi, au chapitre 6, l'héroïne visite la propriété d'une femme à moitié légendaire, Irma d'Anglars, à proximité d'Orléans. Dans ce passage, la société de l'héroïne, qui voulait tout d'abord se moquer du château d'Irma, ne peut s'empêcher d'admirer la grandeur de cette dame renommée comme on peut le constater dans la phrase suivante : « Ils avaient bien essayé de blaguer, avec une pointe d'envie ; mais, décidément, ça les empoignait »²²¹. Le château devient le symbole d'une autre existence : il ôte l'envie de rire. Plusieurs lignes après cette citation, cette idée est renforcée : « Une sensation de respect les envahissait, tenues de la sorte à distance, rêvant du château invisible dans cette immensité »²²². Après la visite de ce château, Nana essaie de se convertir à la vie bourgeoise qui accorde de l'importance à l'ordre. Cette conversion très soudaine de l'héroïne prise d'« honnêteté bête »²²³ étonne son entourage. Contre cet étonnement, Nana réplique avec une maxime qu'on pourrait entendre dans la bouche d'un bourgeois : « l'ordre seule mèn[e] à la fortune »²²⁴. Certes, cette parole peut être reçue littéralement au niveau diégétique, mais au niveau de narrateur, elle fonctionne paradoxalement comme une sorte d'ironie.

Cependant la conversion de Nana n'est qu'une chose éphémère puisque, de retour dans le monde du théâtre au chapitre 9, elle veut à nouveau se lancer dans la vie mondaine sous la protection de Muffat. De fait, au chapitre 10, elle réussit à devenir « une femme chic », à monter « dans la célébrité de la galanterie »²²⁵. Et sa supériorité sur le comte dans leur relation est qualifiée d'« une influence de *bonne* fille »²²⁶. On peut retrouver dans cette expression une sorte d'ironie au niveau du narrateur. Dans ce même chapitre, où la puissance de l'héroïne sur les hommes est presque absolue, on voit également dans la phrase suivante sa supériorité sur Daguenet, un de ses amants qui souhaite le mariage avec la fille du comte :

²²¹ *Ibid.*, p.1255.

²²² *Idem.*

²²³ *Ibid.*, p.1258.

²²⁴ *Idem.*

²²⁵ *Ibid.*, p.1346.

²²⁶ *Ibid.*, p.1350, Nous soulignons.

Nana le[Steiner] regardait fixement de ses yeux clairs, le menton dans la main, un pli ironique aux lèvres²²⁷⁴⁴).

Au comble de sa puissance sur les hommes, le regard ironique de Nana symbolise bien le monde renversé du roman. La physionomie ironique implique le sentiment triomphant de l'héroïne qui peut avoir à présent une grande influence sur la décision du mariage de la famille bourgeoise.

Comme nous le voyons, à plusieurs reprises, Nana penche vers une vie bourgeoise et réglée, en réfléchissant sur sa propre vie corrompue même si ces moments de conversion ne durent guère longtemps et qu'ils sont considérés avec étonnement par son entourage. Par contre, Sabine, que l'on peut qualifier de négatif de l'héroïne, manifeste son immoralité cachée derrière une apparence de fidélité tout au long du récit. Cette relation renversée entre les deux classes sociales repose sur des points communs entre les deux personnages et sur l'ironie de certaines situations du roman.

Conclusion

Dans *Nana*, les portraits de l'héroïne et de Sabine sont décrits dans leur opposition. Celle-ci n'est qu'une façade, car ces deux personnages sont similaires par leur morale vicieuse et leurs désirs charnels. À travers ce jeu de miroir entre les deux figures féminines, l'hypocrisie de la bonne société et la vie misérable des prostituées est représentée. L'héroïne dénonce la classe supérieure par l'ironie : alors que Nana corrompt la société mais se prend parfois à souhaiter une autre existence, le comportement de Sabine tente de conserver les masques des convenances sociales. Or l'ironie, qui a la force de renverser la réalité et les mots, transmet plus souvent la vérité que les paroles sérieuses ou littérales. *Nana* est un roman plein de tels discours ironiques, et qui consiste en situations ironiques. Cet effet ironique du roman dénonce ainsi l'hypocrisie de la classe supérieure.

²²⁷ *Ibid.*, p.1363. Nous soulignons. Dans « Fragments de rédaction » de ce chapitre, on voit l'auteur raturer à plusieurs reprises certaines expressions de même sorte que celle soulignée dans cette citation avant la version finale. Dans ce processus, on voit une série de modification : « plaisanteries plus aiguës », « ironies » et finalement « un pli ironique » (Ms NAF 10313, f° 109 verso, dans *La Fabrique des Rougon-Macquart*, op.cit., p.308).

3-5 La représentation des espaces urbains dans *L'Œuvre* : autour du tableau inachevé de la Cité

L'Œuvre, qui évoquerait le peintre Cézanne comme l'un des principaux modèles de personnages et qui a été étudié jusqu'à présent dans l'histoire de l'art, est un roman d'artiste de Zola. Ce roman comprend des personnages et des peintures dessinées à travers lesquels il est très possible de lire des éléments autobiographiques chez l'auteur, et en fait, sur ces aspects, de nombreuses recherches ont été faites dans des études précédentes²²⁸.

Dans les années 1960, tout en prenant compte que ce roman zolien reflète la mémoire et la vie de l'écrivain comme cela a été dit précédemment, Stefan Max a analysé les paysages parisiens de cette oeuvre. Il a souligné que le point de vue du héros-artiste Claude permet au lecteur de percevoir ces paysages et que les images changeantes de la ville ont été observées dans cette oeuvre²²⁹. L'article d'Henri Mitterand, qui a analysé le passage de la rencontre entre Claude et Christine sur les rives de la Seine vers l'Hôtel de ville dans la nuit orageuse au début du chapitre 1 du roman, du point de vue des techniques narrative ou cinématographique, est important pour notre réflexion. Comme Mitterand le note, il est remarquable que le paysage et les femmes sont les thèmes importants dans ce roman²³⁰. Il s'agit du paysage et du thème de la femme dans l'oeuvre, dans laquelle la figure féminine est

²²⁸ Jurate Kaminskas fait une réflexion sur la relation entre les personnages et l'espace, en se concentrant sur Claude de *l'OEuvre* et sur la structure des aspects psychologiques du héros-peintre dans son article «Espace et dispersion dans *L'Œuvre* : à la recherche du stable» (in *Cahiers Naturalistes*, 1989, n°63, pp.127-136.) Au début de cet article, elle mentionne le lien entre les impressionnistes et ce roman de Zola, et elle remarque aussi certains travaux antérieurs dans cette perspective.

²²⁹ « Dans *L'Œuvre*, laissant vite de côté souvenirs et documents, l'auteur part à la recherche de toutes les images de la métamorphose ; on ne s'étonne pas de le voir peindre avec prédilection la matière la plus changeante : les nuages, les jeux du crépusculaire sur la ville... et ce n'est point goût romantique de la pénombre et du mystère nocturne (il aime au contraire l'éclat et les couleurs vives) mais pour capter des formes fuyantes en train de se défaire et de se recomposer : » (Stefan Max, *Les Métamorphoses de la grande ville dans Les Rougon-Macquart*, Librairie A. G. Nizet, 1966, p.155.)

²³⁰ « Ainsi que les deux thèmes fondamentaux de toute peinture, en tous cas de la peinture de Claude Lantier : le paysage et la femme. » (Henri Mitterand, « Dispositif optique : *L'Œuvre* » dans *Zola l'histoire et la fiction*, Presses Universitaires de France, 1990, p.215. Nous soulignons.)

progressivement représentée dans le croquis de la peinture de paysage inachevée de la Cité, que le héros-peintre Claude a poursuivie tout au long de l'histoire.

Les personnages discutent de vrais peintres comme Delacroix et Courbet tandis que Claude, le protagoniste et ses amis Sandoz, Dubuche et Mahoudeau reflètent la vie réelle de Zola. Dans ce roman, qui évoque un élément autobiographique qui reflète le créateur Zola lui-même, le héros Claude parcourt la ville de Paris à la recherche de son propre thème et le retrouve dans le paysage de la Cité. Ce paysage est l'un des thèmes centraux de ce roman d'artiste. En effet, dans les chapitres 4 et 8 de ce roman, où le héros et son amante Christine se promènent le long des rives de la Seine, une représentation paysagère détaillée de l'île de la Cité en fonction du temps et de la saison qui évolue dans l'histoire est décrite à travers les regards des personnages. Cela se fait à travers la perspective. Une telle représentation contribue à la construction de l'espace urbain au sein de l'œuvre, ainsi qu'aux thèmes centraux de l'histoire, aux difficultés de la création artistique, à l'amour entre l'artiste et sa femme et la femme modèle et la vie familiale.

Cependant, en ce qui concerne le choix du thème de la Cité, qui contient probablement des éléments adaptés au thème d'une telle histoire, il est important de savoir comment le peintre du personnage principal l'a trouvé et dépeint la Cité comme un chef-d'œuvre inachevé. Il est donc nécessaire de reconsidérer le fonctionnement de l'espace privilégié dans l'œuvre en analysant son déroulement.

Nous faisons référence ici à des notes préparatoires que Zola a effectivement écrites en se promenant dans la ville de Paris avant qu'il écrive le roman, et nous examinerons comment l'auteur voyait les paysages urbains et comment ils sont arrangés dans la pensée des personnages. Nous clarifierons le processus de formation de l'espace urbain décrit dans ce roman par comparaison avec le texte définitif et les dossiers préparatoires. En outre, nous allons nous référer aux propres œuvres esthétiques de l'auteur sur les romans et les peintures, et examiner comment la pensée esthétique de l'artiste se reflète dans ces descriptions de l'espace urbain et les pensées des personnages.

La découverte du sujet : le paysage de la Cité

Dans le roman, le paysage de la Cité est décrit pour la première fois au chapitre 4, où les deux amoureux se promenant sur les bords de la Seine tout en les voyant lorsque Christine rentre chez elle après avoir visité l'atelier de Claude. Il est dessiné à travers le point de vue de ces deux amoureux.

Longtemps, elle [=Christine] avait voulu s'en aller seule, tourmentée de la honte d'être vue dehors au bras d'un homme. Puis, un jour qu'une averse brusque tombait, il fallut bien qu'elle le [=Claude] laissât descendre avec un parapluie ; et, l'averse ayant cessé tout de suite, de l'autre côté du pont Louis-Philippe, elle l'avait renvoyé, ils étaient seulement restés quelques minutes devant le parapet, à regarder le Mail, heureux de se trouver ensemble, sous le ciel libre. En bas, contre les pavés du port, les grandes toues pleines de pommes s'alignaient sur quatre rangs, si serrées, que des planches, entre elles, faisaient des sentiers, où couraient des enfants et des femmes ; et ils s'amusèrent de cet écroulement de fruits, des tas énormes qui encombraient la berge, des paniers ronds qui voyageaient ; tandis qu'une odeur forte, presque puante, une odeur de cidre en fermentation, s'exhalait avec le souffle humide de la rivière. La semaine suivante, comme le soleil avait reparu et qu'il lui vantait la solitude des quais, autour de l'île Saint-Louis, elle consentit à une promenade. Ils remontèrent le quai de Bourbon et le quai d'Anjou, s'arrêtant à chaque pas, intéressés par la vie de la Seine, la dragueuse dont les seaux grinçaient, le bateau lavoire secoué d'un bruit de querelles, une grue, là-bas, en train de décharger un chaland²³¹.

Cette citation est une représentation de l'époque où Claude et Christine se sont progressivement rapprochés, quittant l'atelier où ils étaient, et au début, celle-ci marchait avec Claude. Christine craignait d'être vue dans l'après-midi du jour lorsque Claude l'accompagnait sur le rivage près du

²³¹ *L'Œuvre* dans *Les Rougon-Macquart*, Gallimard, 1966, t. IV, ch.IV, pp.100-101. Nous soulignons.

pont Louis-Philippe après une journée pluvieuse, et deux personnes sont revenues au retour la semaine suivante. C'est une représentation de la rive de la Seine que nous pouvons voir ici, sous le ciel après la pluie : les quatre rangées de pommiers et le fort parfum des fruits qui en émanent sont dessinés en détail, semblant correspondre aux sentiments heureux des deux amoureux. La représentation de la semaine suivante montre que la Seine, qui peut être vue depuis les rives des quais Bourbon et Anjou, est pleine de dynamisme, avec la dragueuse, le bateau lavoir et une grue en mouvement.

Cependant, après l'échec du premier tableau du Salon des Refusés au chapitre 5, Claude quitte Paris et commence à vivre avec Christine dans le village de Bennecourt près de la capitale. L'état de sa vie est décrit dans le chapitre 6, qui peut être inséré comme l'interlude de ce roman. Dans ce chapitre, Claude s'est échappé de l'époque de la lutte pour la création artistique à Paris, il s'éveille à une sensation de couleur, mais souffre en même temps d'une sorte de mélancolie issue de sa grande ambition de création artistique. Pour Claude, Bennecourt, époque d'incertitudes et de mélancolie, fut aussi, pour Christine, l'époque d'une vie familiale éphémère mais heureuse.

Elle [=Christine] revint seule dans la maison, elle la trouva complètement vide et se mit à pleurer : c'était une sensation d'arrachement, quelque chose d'elle-même qu'elle laissait, sans pouvoir dire quoi. Comme elle serait volontiers restée ! quel ardent désir elle avait de vivre toujours là, elle qui venait d'exiger ce départ, ce retour dans la ville de passion, où elle sentait une rivale ! Pourtant, elle continuait à chercher ce qui lui manquait, elle finit par cueillir une rose, devant la cuisine, une dernière rose, rouillée par le froid. Puis, elle ferma la porte sur le jardin désert²³².

Comme nous pouvons le voir dans cette citation, ce chapitre 6 se termine par une image de la maison symbolisant la vie familiale non pas du point de vue du protagoniste Claude, mais du

²³² *ibid.*, ch.VI, p.168. Nous soulignons.

point de vue de sa compagne Christine, et une vie heureuse juste avant de fermer la porte de la maison. Le fait que la vue d'une seule rose ramassée, qui est un symbole de la vie éphémère et heureuse, est représentée pour conclure ce chapitre, et que Paris est considérée comme une ville de passion / souffrance, est un mauvais présage des chapitres qui suivent.

De retour à Paris, Claude parcourt la ville de Paris à la recherche d'un sujet, mais ne trouve pas de thème approprié, et toutes les œuvres exposées au salon font l'objet de déception. Après trois défaites, Claude a été déçu et a finalement marché sur les rives de la Seine près du pont Louis-Philippe, où il a déjà marché avec Christine un après-midi ensoleillé. Il retrouve alors le thème de la Cité dans le paysage qu'on voit dessus.

D'abord, au premier plan, au-dessus d'eux, c'était le port Saint-Nicolas, les cabines basses des bureaux de la navigation, la grande berge pavée qui descend, encombrée de tas de sable, de tonneaux et de sacs, bordée d'une file de péniches encore pleines, où grouillait un peuple de débardeurs, que dominait le bras gigantesque d'une grue de fonte ; tandis que, de l'autre côté de l'eau, un bain froid, égayé par les éclats des derniers baigneurs de la saison, laissait flotter au vent les drapeaux de toile grise qui lui servaient de toiture. [...] Mais ce qui tenait le (= Claude) centre de l'immense tableau, ce qui montait du fleuve, se haussait, occupait le ciel, c'était la Cité, cette proue de l'antique vaisseau, éternellement dorée par le couchant. [...] C'étaient des lumières vives, des ombres franches, une gaieté dans la précision des détails, une transparence de l'air vibrante d'allégresse. [...] Alors, Christine s'empara du bras de Claude, inquiète de le voir si absorbé, saisie d'une sorte de peur religieuse ; et elle l'entraîna, comme si elle l'avait senti en grand péril. – Rentrons, tu te fais du mal... Je veux rentrer²³³.

Dans cette citation, il est frappant que le peintre ait déjà vu ce paysage sous forme picturale, déjà en perspective, sous la forme du « premier plan » dans la première phrase soulignée, et comme on

²³³ *ibid.*, ch.VIII, p.212-214. Nous soulignons.

peut le voir dans la deuxième phrase soulignée, le paysage devant ses yeux est reconnu comme un immense tableau. Et tandis que le cœur de Claude est complètement obscurci par les ombres de lumière sur le paysage de la Cité, Christine, qui a vu Claude, est inspirée par la crainte religieuse, comme on peut le voir dans la troisième phrase soulignée à la fin de cette citation. Contrairement à la période heureuse que nous avons vue pour la première fois avec la représentation des rives de la Seine au chapitre 4, Claude et Christine, qui regardent le paysage devant eux, éprouvent une séparation émotionnelle. Ici est représenté le conflit entre le peintre, qui lutte pour créer un art difficile et finit par devenir fou, et sa femme et femme modèle.

Dès la découverte de ce sujet, au chapitre 8, Claude visite ce lieu à plusieurs reprises et tente de faire naître un tableau, mais cela ne fonctionne tout simplement pas. Une fois les croquis presque terminés, ils seront loués par des amis, mais ils seront bientôt visibles, ne pourront pas être achevés et seront complètement détruits. Cependant, alors qu'il louait un atelier plus large sur la rue Tourlaque à Montmartre au chapitre 9, Claude a dessiné un croquis qui a attiré l'attention de Sandoz qui a visité l'atelier : un tableau qui représente trois femmes sur les rives de la Seine²³⁴. La composition globale de l'œuvre était une vue de la Cité et des rives de la Seine autour du port de Saint-Nicolas, que Claude avait dessiné auparavant, mais Sandoz y trouve trois femmes et en est surpris. Cependant, sans dire cela d'abord à Claude, il se demande si le public pouvait comprendre les nues de femme soudainement apparues dans la ville de Paris et l'a enfin dit à Claude.

Puis, au chapitre 9, ce chef-d'œuvre de la Cité est enfin achevé et exposé, mais il ressemble à une image déformée aux yeux de Sandoz, et là encore à l'apparence nue qui est soudainement apparue dans le paysage de la Cité. Sandoz a reconnu que les femmes n'étaient pas en harmonie avec leur environnement²³⁵. Et Sandoz, qui réfléchit à l'avenir du peintre, tente de le convaincre par un long

²³⁴ Seulement, il [=Sandoz] demeura stupéfait en apercevant, à la place de la barque conduite par un marinier, une autre barque, très grande, tenant tout le milieu de la composition, et que trois femmes occupaient : une, en costume de bain, ramant ; une autre, assise au bord, les jambes dans l'eau, son corsage à demi arraché montrant l'épaule ; la troisième, toute droite, toute nue à la proue, d'une nudité si éclatante, qu'elle rayonnait comme un soleil. (*ibid.*, ch.IX, p.235.)

²³⁵ Seulement, la barque des femmes, au milieu, trouait le tableau d'un flamboiement de chairs qui n'étaient pas à leur place ; et la grande figure nue surtout peinte dans la fièvre, avait un éclat, un grandissement d'hallucination d'une fausseté étrange et déconcertante, au milieu des réalités voisines. (*ibid.*, ch.IX, p.259.)

monologue. Après une longue persuasion, Claude renonce à exposer son œuvre. Et la mort de son fils Jacques à la fin du chapitre 9 est décrite comme un événement symbolique conforme à l'incapacité de Claude à créer le chef-d'œuvre.

Plus tard, dans la tristesse de la mort de son fils, la peinture de Claude, *l'Enfant mort*, a été choisie pour le salon, en partie grâce aux efforts de Fagerolles, mais elle n'a attiré l'attention de personne et Claude perd de plus en plus de sa passion. Et après un dîner chez Sandoz au chapitre 11, le paysage nocturne de la Cité sur le chemin du retour vu par Claude et Christine est dépeinte comme une scène effrayante :

« C'était une nuit d'hiver, au ciel brouillé, d'un noir de suie, qu'une bise, soufflant de l'ouest, rendait très froide. Paris allumé s'était endormi, il n'y avait plus là que la vie des becs de gaz, des taches rondes qui scintillaient, qui se rapetissaient, pour n'être, au loin, qu'une poussière d'étoiles fixes. [...] Les plus proches, se confondant, incendiaient le courant de larges éventails de braise, réguliers et symétriques ; les plus reculés, sous les ponts, n'étaient que des petites touches de feu immobiles. Mais les grandes queues embrasées vivaient, remuantes à mesure qu'elles s'étaient, noir et or, d'un continuel frissonnement d'écailles, où l'on sentait la coulée infinie de l'eau. Toute la Seine en était allumée comme d'une fête intérieure, d'une féerie mystérieuse et profonde, faisant passer des valses derrière les vitres rougeoyantes du fleuve²³⁶. »

Dans cet extrait, Claude contemple l'île de la Cité dans l'obscurité de la nuit. Il n'y a aucune figure de la Cité, que le héros a vue à plusieurs reprises pour ses peintures, mais il y a seulement la lumière des becs de gaz sur les rives, réfléchi à la surface du fleuve. Et craignant que Claude ne saute par-dessus la balustrade du pont et saute dans le fleuve, Christine remarque qu'il regarde la

²³⁶ *ibid.*, ch.XI, pp.339-340.

pointe de l'île de la Cité qui devrait être invisible pour les yeux de Claude²³⁷. Plus tard, Claude voit l'île de la Cité s'enfoncer dans l'obscurité totale représentant un abîme fantastique qui est sombre et préfigure la mort²³⁸.

Comme nous l'avons vu, le paysage de la Cité se trouve toujours entre Claude et Christine dans cette œuvre, en tant que soit symbole de jeunesse et d'amour, soit thème irréalisable pour la vie de création de Claude. Et, ce paysage évoque enfin la défaite et la mort de l'artiste. L'île de la Cité et les bords de la Seine ont pour fonction de refléter efficacement l'intérieur des personnages comme un topos dans ce roman, qui change au fur et à mesure que changent les saisons et la relation des personnages.

Le paysage de la Cité dans les dossiers préparatoires

Comment la description du paysage de la Cité dans le texte définitif, que nous avons vu dans le premier chapitre, a-t-elle été décrite dans les dossiers préparatoires, que Zola avait notés en se promenant à Paris avant d'écrire le texte final ? Dans ces dossiers, l'auteur a écrit à peu près 500 pages de notes préparatoires pour *L'Œuvre*, dont il s'agit pour notre réflexion d'une cinquantaine de pages intitulées «Paris» à partir du folio 415. Là, Zola a d'abord noté les détails des maisons sur les Quais Bourbon et de l'Orme et l'état des bateaux qui restaient sur les rives du fleuve. A déménagé du bas du pont Saint-Père à l'île de la Cité, qui est une partie importante du projet final des travaux. Les noms de Claude et Sandoz apparaissent au centre de la Cité, suggérant que l'esprit de l'auteur avait déjà fixé un thème central et un scénario dans l'histoire. L'auteur prend ensuite la note des

²³⁷ Le vent soufflait, et Christine grelottante, les yeux emplis de larmes, sentait le pont tourner sous elle, comme s'il l'avait emportée dans une débâcle de tout l'horizon. Claude n'avait-il pas bougé ? N'enjambait-il pas la rampe ? Non, tout s'immobilisait de nouveau, elle le retrouvait à la même place, dans sa raideur entêtée, les yeux sur la pointe de la Cité, qu'il ne voyait pas. (*ibid.*, ch.XI, p.340.)

²³⁸ Il [=Claude] était venu, appelé par elle [=Christine], et il ne la voyait pas, au fond des ténèbres. Il ne distinguait que les ponts, des carcasses fines de charpentes se détachant en noir sur l'eau braisillante. [...] Où avait donc sombré l'île triomphale ? Était-ce au fond de ces flots incendiés ? Il regardait toujours, envahi peu à peu par le grand ruissellement de la rivière dans la nuit. Il se penchait sur ce fossé si large, d'une fraîcheur d'abîme, où dansait le mystère de ces flammes. Et le gros bruit triste du courant l'attirait, il en écoutait l'appel, désespéré jusqu'à la mort. (*idem.*)

effets de la lumière et du temps. Dans ce chapitre, nous examinerons ces notes préparatoires intitulées « Paris » sur ces points. D'abord, aux folios 419-435, « Le Quai Bourbon » puis « Les quais », Zola n'a noté qu'une description objective de l'impression auditive et visuelle. Cependant, comme on peut le voir dans la citation suivante, Zola a déjà soigneusement écrit la scène du déchargement des pommes et l'odeur des pommes sur le quai près du pont Louis-Philippe :

« En bas du quai, la Seine très profonde, très encaissée, couverte de [chalands] bateaux. Contre le quai [des bains chauds], avec leurs toitures de zinc et leur haute cheminée de tôle ; des chalands, une flottille de petites barques, une dragueuse dont on entend la chaîne ; puis en face des péniches chargées de sable, de meulière, de charbon ; et sur la gauche, le Mail avec ses bateaux de pommes, grands bateaux couverts de bâches en forme de tentes, vertes grise, jaunes, et les pommes dessous ; sur cette berge, très large, on descend une large voies pour la voiture, à l'extrémité du Pont Louis-Philippe, on décharge d'une part le sable, le charbon, les meulière, et [de l'au] d'autre part, de l'autre côté du Pont, se trouve le Mail, avec ses quelques constructions basses, et sa cloche. L'odeur des pommes²³⁹. »

Bien que les noms de Claude et Christine n'apparaissent pas encore ici, on peut voir que la représentation du chapitre 4 du roman, citée au début du chapitre 1 de notre propos, était basée sur la partie soulignée de cette citation. Concernant « Le Cœur de Paris » des folios de 436 à 448, regardons d'abord la citation suivante.

« D'abord, au premier plan, la Seine large, le port Saint-Nicolas à gauche avec ses tas de sable déchargés, ses maisons de la douan[es]/e, ses cabines [pour] de marchand de sable et de plâtre, ses grues à vapeur, ses transports à vapeur et à roue, ses péniches pleines : Tous les

²³⁹ *La Fabrique des Rougon-Macquart*, H. Champion, 2003-, t.VI-1, pp.478-479, NAF10316, f°420-421. Nous soulignons.

matériaux, des tonneaux, du charbons de bois, etc., ; berge pavée, large anneaux scellés, poutre de fer en rampe scellée. – De l'autre côté, un bain froid sans doute²⁴⁰. »

Ici, la conscience de l'auteur reste toujours à la description objective de ce qu'il a réellement vu, mais on peut voir que cette note deviendra la description de l'île lors de la découverte par Claude du sujet pictural de la Cité, que nous avons vue dans la troisième citation du chapitre 1 de notre propos. On peut observer aussi que le contenu de la description de cette citation, le port Saint-Nicolas et le lieu de baignade, seront dessiné en tant que composition du tableau de paysage de l'île par Claude. Ici, il y a des signes élaborés des grues soulevant la vapeur qui donnent une impression des activités de la ville et des navires qui déchargent du fret et du sable. Comme nous pouvons le voir dans la citation suivante, la note préparatoire du folio 440 suggère que l'accent est mis sur les effets du vent et de la lumière sur le paysage, avec un thème pictural en tête de l'écrivain.

« C'est donc là ce cœur de Paris, par tous les temps. Soirée de printemps très claire, avec beaucoup de netteté dans les détails, de la [grace] gaîté, de la transparence, des ombres franches, ciel immense avec traînées de petits nuages blancs qui l'agrandissent. Un vent léger, l'âme de la ville épandue autour de son berceau ; faire sentir cette âme dans le grouillement de la vie des quais et des ponts, du tremblement vivant de la peinture, (du plein air, sous le soleil couchant, trois ou quatre heures.) – Le matin, le soleil se lève, la cité dans de la lumière diffuse sans doute, les ombres déplacées – Un temps de brouillard léger, qui en fait une ville de rêve, qui recule et noie tout, visible encore, crépuscule dans une journée grise [...]»²⁴¹.

Il semble que la partie soulignée de cette citation est une base de la phrase soulignée dans la description qu'on a vue dans la troisième citation du premier chapitre de notre propos : « C'était des lumières vives...». De plus, la description de la note préparatoire sur le folio 448 préfigure la

²⁴⁰ *ibid.*, p.494, NAF10316, f°436.

²⁴¹ *ibid.*, p.498, NAF10316, f°440.

description de la Cité dans la nuit dans le chapitre 11 du roman, mentionnée plus haut dans notre propos²⁴².

Le tableau du paysage et la théorie de couleurs

Comme nous l'avons vu, à travers la perspective de Claude et le paysage de la Cité représenté dans ses peintures, Zola décrit à plusieurs reprises ce « cœur » de la ville et le thème central du récit au fur et à mesure de la saison et du temps. On peut dire qu'elle reflète le concept de la peinture de paysage et de l'impressionnisme à l'époque dans la plate-forme artistique, mais l'idée de lumière et de couleur est représentée sous la forme de Gagnière, un peintre paysagiste qui est un collègue artiste de Claude.

Claude et Christine reviennent à Paris après trois ans à Bennecourt et s'installent rue Douai à Montmartre. La scène du dîner chez Sandoz après leur retour à Paris annonce une rupture avec des amis tandis que le dîner avec les mêmes compagnons au chapitre 3 qui était plein d'espoir. Le dîner au chapitre 7 est un contraste de celui du chapitre 3. Mais dans les chapitres 8 et 9 qui suivent, Claude découvre le thème du paysage de la Cité et se bat contre un chef-d'œuvre de ce thème. Le thème de ces peintures de paysage est représenté dans la figure de son collègue-peintre paysagiste Gagnière.

²⁴² C'est sur ces rayures enflammées que se détachent les masses noires, les carcasses des ponts. – Les clartés, les becs vont d'ailleurs en se rapetissant, des premiers plans au lointain – Dans le ciel, la buée éteint les étoiles, qui ne reparaissent qu'assez haut sur l'horizon – Maintenant, tout doit être cette eau, qu'on sent couler. La grande coulée de la rivière dans la nuit, avec le tremblement noir et lumineux, avec le bruit sourd, continu, avec le froid qui souffle de la trouée des quais, la fraîcheur qui monte de la rivière. Cet encaissement sombre des parapets de pierre, [cet] ce fossé large, profond, avec le mystère de ses bruits, de ses traînées lumineuses, de sa fraîcheur d'abîme. On peut mettre un gros bateau noir qui s'est détaché, quelque péniche, et qui file toute noire dans les reflets lumineux, vaguement entrevus parfois, sans lanterne. (*ibid.*, pp.507-506, NAF10316, f°447-448.)

« Presque aussitôt, Gagnière et Mahoudeau, qui s'étaient rencontrés à la porte, arrivèrent en causant. Le premier, enfoncé depuis quelques mois dans une théorie des couleurs, expliquait à l'autre son procédé.

– Je pose mon ton, continuait-il. Le rouge du drapeau s'éteint et jaunit, parce qu'il se détache sur le bleu du ciel, dont la couleur complémentaire, l'orangé se combine avec le rouge. »²⁴³

Le peintre paysagiste Gagnière, qui explique à ses amis la théorie de la relativité des couleurs reflétant les idées des chimistes de l'époque dans la scène du dîner chez Sandoz au chapitre 7, évoque les peintres contemporains de Zola comme Corot, Rousseau, Béliard. En effet, dans les notes préparatoires « Personnages », Zola semble avoir en tête ces peintres de l'école de Barbizon²⁴⁴. Et de nouveau en 1868, jeune critique d'art, Zola, dans un bref article de « Les Paysagistes », classe les peintures de Poussin parmi celles de « paysagistes classiques » et évalue Jongkind et Corot comme des paysagistes contemporains.

« Nos paysagistes partent dès l'aube, la boîte sur le dos, heureux comme des chasseurs qui aiment le plein air. Ils vont s'asseoir n'importe où, là-bas à la lisière de la forêt, ici au bord de l'eau, choisissant à peine leurs motifs, trouvant partout un horizon vivant, d'un intérêt humain pour ainsi dire. Tous, les petits et grands, les excellents et les médiocres, suivent les mêmes sentiers, obéissent au même instinct qui les amène dans la campagne et leur dit de l'interpréter telle qu'elle est. Ce respect et cette adoration de la nature sont à cette heure dans notre sang²⁴⁵. »

²⁴³ *L'Œuvre, op.cit.*, ch.VII, p.191.

²⁴⁴ Gustave Gagnière. – 24 ans. [...]

Melun

Né à [Valenciennes] de petits bourgeois. [...]

Vit à Paris, où il fait de la

peinture. Paysagiste, a commencé là-

bas, dans la forêt et au bord de la

Seine. Cela me donne toute notre école de paysagiste. Daubigny, Corot, Rousseau, Millet, etc.

(*La Fabrique des Rougon-Macquart, op.cit.*, p.295-296, NAF10316, f°242-243.)

²⁴⁵ « Les paysagistes » in *Écrit sur l'art*, p.213, Nous soulignons.

Comme nous pouvons le voir dans cet extrait, le jeune critique Zola loue le peintre qui sort en plein air, et cela est cohérent avec l'esthétique naturaliste proposée dans la propre théorie du roman expérimental de Zola comme on le voit dans la phrase soulignée surtout : « au même instinct qui les amène dans la campagne et leur dit de l'interpréter telle qu'elle est ». Il est vrai que ce jeune Zola avait une certaine admiration pour ces peintres paysagistes, mais il a fallu environ une décennie avant que *L'OEuvre* ne soit écrite. Il semble que l'œuvre inachevée de la peinture de paysage de l'île de la Cité représenté dans ce roman allait être au-delà de la peinture de l'époque précédente.

Conclusion

Comme nous l'avons montré, Zola a enquêté sur l'île de la Cité et son alentour, l'un des principaux lieux du roman, qui est le sujet d'une peinture de paysage inachevée par le héros peintre Claude. L'auteur a décrit le paysage de ce lieu privilégié dans ses dossiers préparatoires, en gardant à l'esprit le scénario et la scène. Zola essayait de représenter du point de vue de Claude et du paysage inachevé de la Cité. Certes, il semble aussi avoir à son esprit plusieurs peintures de peintres paysagistes réels et de peintres impressionnistes de l'époque.

Cependant, à travers le processus de peinture, basé sur la perspective du personnage principal de l'œuvre, et le point de vue de Claude sur la Cité, Zola lui-même est venu visiter le lieu au stade préparatoire du roman, en utilisant la vue qu'il a décrite comme la source. Selon le thème et le scénario de l'histoire, les effets de la lumière, du son et de l'odeur sont amplifiés, créant un effet plus dramatique sur les difficultés de la création artistique, qui sont les principaux thèmes de ce roman, et le fonctionnement interne de la femme et de la femme modèle de l'artiste. Tous ces éléments semblent se correspondre dans l'histoire du roman. Par conséquent, cette peinture de paysage inachevée de la Cité n'est pas seulement accordée à la sensation de couleur du peintre paysagiste de l'époque précédente, ni à la couleur vive que le peintre impressionniste de l'époque a essayé de réaliser, mais elle représente la réalité que l'artiste lui-même a vue sur la base de la scène,

et à laquelle l'auteur semble avoir inclus le symbolisme selon le thème de l'histoire par son imagination. On peut dire que le thème principal de cette histoire a été merveilleusement cristallisé dans ce tableau inachevé.

Quatrième partie

Essai d'analyse géocritique : le mouvement des personnages

Ce chapitre passe en revue la géographie de Zola, les questions d'espace et de lieu en géographie humaniste, comme Ifu Tuan et David Harvey l'ont fait pour la deuxième moitié du XIXe siècle, surtout sur les problèmes d'attachement aux lieux et la géographie urbaine.

L'espace et le lieu sont devenus un problème parce que au XIXe siècle, sous le Second Empire, lorsqu'il a été confronté à une transformation et une crise majeures du point de vue de l'industrie et du paysage. Le Second Empire a été une époque où l'environnement urbain a considérablement changé. Elle est également considérée d'un point de vue éco-critique.

Selon *Le rêve et la création français du 19e siècle*²⁴⁶ du Kosei Ogura, c'est le chemin de fer qui a introduit le système de temps standard dans la société occidentale, affirmant que « fonctionner par un mouvement artificiel qui n'est pas affecté par les conditions naturelles. Le changement provoqué par les chemins de fer est souvent appelé « l'élimination du temps et de l'espace ». Dans un voyage en calèche, les voyageurs peuvent se sentir tissés dans le paysage qu'ils traversent et perçoivent l'espace naturel comme une unité vivante. Le temps requis pour le voyage était perçu comme une perception subjective de l'espace-temps, alors que pour le voyage en train, ce n'était qu'un voyage du point de départ au point d'arrivée. C'est un corps qui paralyse les fonctions visuelles et auditives. Les trains ne sont pas organiquement intégrés dans l'espace, ils ne font que le pénétrer, et le paysage qui passe à l'extérieur des fenêtres ne peut être saisi que dans ses contours.

Il y a la différence dans la façon de se déplacer en train et de dessiner le décor de la fenêtre du train dans la première partie de *La Bête humaine* et *Lourdes*.

Les chemins de fer sont un réseau moderne de villes qui impliquent la circulation des personnes et des marchandises. Peut-être a-t-il permis aux gens de prendre conscience de l'intégralité d'une

²⁴⁶ *La France du XIXème siècle – le rêve et la création*, Jinbunshoin, 1995, p.51.

nation, ainsi que plus clairement du conflit entre la capitale et les localités. En ce sens, le paysage vu de la fenêtre par Séverine se dirigeant dans la locomotive vers Paris au chapitre 9 de *La Bête humaine*, et le transfert ferroviaire de Paris à Lourdes dans la première partie de *Lourdes* méritent d'être comparés.

Comme la théorie zolienne du roman le montre bien, la correspondance entre l'homme et la nature est un des objets principaux de l'analyse que l'auteur pratique dans ses œuvres romanesques. Dans un article intitulé « Deux définition du roman », Zola définit le roman comme suit : « le roman est un traité d'anatomie morale, une compilation de faits humains, une philosophie expérimentale des passions. Il a pour but, à l'aide d'une action vraisemblable, de peindre les hommes et la nature dans leur vérité »²⁴⁷.

Dans cette définition, qui nous semble bien inspirée de la pensée de Balzac, on peut remarquer que c'est « à l'aide d'une action vraisemblable » que l'écrivain cherche la vérité romanesque dans la représentation de la relation humaine dans la nature.

Ce mot « action », qui signifie à la fois l'intrigue et l'activité physique, nous fait penser que Zola cherche toujours la vraisemblance à travers les mouvements des personnages qu'il met en scène dans ses expériences romanesques.

Ainsi les invités de la noce de Gervaise, l'héroïne de *L'Assommoir*, et son mari, font une promenade dans la ville de Paris et visitent le musée du Louvre au chapitre III de ce roman :

« Puis, la noce se lança dans la longue galerie où sont les écoles italiennes et flamandes. Encore des tableaux, toujours des tableaux, des saints, des hommes et des femmes avec des figures qu'on ne comprenait pas, des paysages tout noirs, des bêtes devenues jaunes, une débandade de gens et de choses dont le violent tapage de couleurs commençait à leur causer un gros mal de tête. M. Madinier ne parlait plus, menait lentement le cortège, qui le suivait en ordre, tous les coudes tordus et les yeux en l'air. Des siècles d'art passaient devant leur

²⁴⁷ *Écrits sur le roman, op.cit.*, p.97.

ignorance ahurie, la sécheresse fine des primitifs, les splendeurs des Vénitiens, la vie grasse et belle de lumière des Hollandais. (...) Peu à peu, pourtant, le bruit avait dû se répandre qu'une noce visitait le Louvre ; (...) Et la noce, déjà lasse, perdant de son respect, traînait ses souliers à clous, tapait ses talons sur les parquets sonores, avec le piétinement d'un troupeau débandé, lâché au milieu de la propreté nue et recueillie des salles²⁴⁸. »

Dans ce passage assez ironique, puisqu'il décrit l'ignorance de ce cortège, sorti de son quartier populaire pour visiter le musée pour la première fois, on peut imaginer leurs pas assez rapides à travers l'énumération des tableaux qui passent devant les yeux des personnages et la fatigue qui en résulte.

On peut retrouver dans ce passage, d'un côté le mouvement physique, le déplacement des personnages dans le musée, suivi par la promenade dans la ville, et de l'autre côté leur mouvement psychique ou émotionnel.

Dans le système des personnages zoliens, on peut remarquer un effet de mouvement, soit pour l'économie de narration, soit pour la description des paysages représentés dans les romans, avec certains passages dans lesquels les protagonistes se déplacent d'un endroit à l'autre.

Dans ce sens, il est intéressant d'analyser ce phénomène de mouvement dans *Les Rougon-Macquart* qui se déroule principalement sous le Second Empire. Il est d'autant plus significatif que ce cycle romanesque se base sur la réalité historique et les mœurs de l'époque, dont les sources sont la lecture de documents chez Zola, et les dossiers préparatoires qui en résultent.

Pour réfléchir sur cette problématique, nous allons distinguer les types de lieux dans ce cycle romanesque zolien, et puis démontrer la structure, le mécanisme, et la composition des espaces romanesques de l'écrivain.

²⁴⁸ *Les Rougon-Macquart*, op.cit., t.II, 445-446.

4.1 Typologie des lieux

Il s'agit tout d'abord de la représentation de Paris dans *Les Rougon-Macquart*, car la capitale du XIX^e siècle fait figure de protagoniste essentiel dans ces romans, étant le décor et souvent l'acteur de presque la moitié des principales scènes. Le Paris des *Rougon-Macquart* est saisi par le romancier à l'époque d'un développement industriel et économique inouï : l'inauguration du chemin de fer, la spéculation, l'avènement de la société bourgeoise, l'apparition des classes laborieuses, en sont les principaux aspects, que la fiction romanesque investit. Ces sous-thèmes ne sont pas dissociables du thème-matrice, Paris, la ville moderne. Il n'est donc pas sans intérêt de se demander comment se forme le drame humain dans cet espace privilégié.

Nous allons réfléchir tout d'abord aux mouvements des personnages dans la ville de Paris. Pour cela, il sera intéressant de traiter *La Curée* et *Le Ventre de Paris* car, dans ces deux romans, on peut y remarquer de nombreux déplacements soit en voiture, soit à pied, ainsi que des promenades sentimentales, émotionnelles, et artistiques, avec les ressentis de l'espace parisien des protagonistes.

4.2 L'incipit symbolique de *La Curée* – la poétique du paysage

Dans *La Curée*, deuxième volume des *Rougon-Macquart*, on peut remarquer dès le début une description du paysage crépusculaire de la ville de Paris. L'héroïne, qui est la jeune épouse d'un spéculateur, est en train de retourner à son hôtel, du côté du parc Monceau du Bois de Boulogne, dans la voiture à cheval avec son beau fils :

« Le soleil se couchait dans un ciel d'octobre, d'un gris clair, strié à l'horizon de minces nuages. Un dernier rayon, qui tombait des massifs lointains de la cascade, enfilait la chaussée, baignant d'une lumière rousse et pâlie la longue suite des voitures devenues immobiles. Les lueurs d'or, les éclairs vifs que jetaient les roues semblaient s'être fixés le long des rechapis jaune paille de la calèche, dont les panneaux gros bleu reflétaient des coins du paysage environnant. Et, plus haut, en plein dans la clarté rousse qui les éclairait par

derrière, et qui faisait luire les boutons de cuivre de leurs capotes à demi pliées, retombant du siège, le cocher et le valet de pied, avec leur livrée bleu sombre, leurs culottes mastic et leurs gilets rayés noir et jaune, se tenaient raides, graves et patients, comme des laquais de bonne maison qu'un embarras de voitures ne parvient pas à fâcher. Leurs chapeaux, ornés d'une cocarde noire, avaient une grande dignité. Seuls, les chevaux, un superbe attelage bai, soufflaient d'impatience²⁴⁹. »

Cet incipit du roman, dans un contexte d'haussmanisation et qui raconte la vie bourgeoise et mondaine des protagonistes, s'ouvre par le spectacle du défilé des voitures à cheval. Sous un effet de lumière automnale, ce spectacle est censé être conduit par le regard de l'héroïne, à savoir Renée, femme du héros, Aristide Rougon, spéculateur parvenu. En effet, les phrases sur les mouvements des yeux de l'héroïne se répètent avant que ne s'introduise une autre description que nous verrons après sept pages de l'édition de la bibliothèque de la Pléiade.

À la fin de cette répétition du mouvement des yeux de l'héroïne, qui est saturée de la vie mondaine et du paysage dans lequel on voit à travers son regard l'embouteillage des voitures qui symbolisent la société bourgeoise du Second Empire, on trouve la description du paysage lointain :

« Au-dessus de ce lac immobile, de ces futaies basses, de ce point de vue si singulièrement plat, le creux du ciel s'ouvrait, infini, plus profond et plus large. Ce grand morceau de ciel sur ce petit coin de nature, avait un frisson, une tristesse vague ; et il tombait de ces hauteurs pâissantes une telle mélancolie d'automne, une nuit si douce et si navrée, que le Bois, peu à peu enveloppé dans un linceul d'ombre, perdait ses grâces mondaines, agrandi, tout plein du charme puissant des forêts²⁵⁰. »

Comme le montre bien la deuxième phrase dans cette citation, on peut remarquer qu'il y a dans cette description une projection sur le paysage regardé des sentiments de l'héroïne, qui est entourée, en haut de ce premier chapitre, de « pétilllement des harnais et des roues » et d'« un grondement

²⁴⁹ *Ibid.*, t. I, 319

²⁵⁰ *Ibid.*, t. I, p.326. Nous soulignons.

sourd, continu, rythmé par le trot des attelages »²⁵¹ et des vues des gens du monde qui se trouvent dans les autres voitures autour de la sienne. Renée, l'héroïne de ce roman, qui s'assied dans la voiture avec son beau fils Maxime, avec qui elle aura une relation amoureuse et incestueuse, s'ennuie de ce spectacle assez mondain qui lui fait pressentir son destin tragique.

En fait, la citation suivante montre une sublimation poétique des sentiments de l'héroïne qui sera abandonnée non seulement de son mari mais aussi de son amour Maxime :

« Renée, dans ses satiétés, éprouva une singulière sensation de désirs inavouables, à voir ce paysage qu'elle ne reconnaissait plus, cette nature si attristement mondaine, et dont la grande nuit frissonnante faisait un bois sacré, une de ces clairières idéales au fond desquelles les anciens dieux cachaient leurs amours géantes, leurs adultères et leurs incestes divins. Et, à mesure que la calèche s'éloignait, il lui semblait que le crépuscule emportait derrière elle, dans ses voiles tremblants, la terre du rêve, l'alcôve honteuse et surhumaine où elle eût enfin assouvi son cœur malade, sa chair lassée²⁵². »

Comme on voit bien jusqu'ici, la description du paysage crépusculaire du début de ce deuxième épisode des *Rougon-Macquart* met en correspondance les sentiments de l'héroïne avec le paysage regardé par celle-ci tout en décrivant le monde et la réalité de la société bourgeoise en tant que le décor de l'histoire. Dans ce processus appartenant à la poétique du roman, au cours duquel sont décrits les mouvements des personnages avec des effets non seulement de la lumière mais aussi du son, trouve donc un exemple topologique à travers une figure féminine de Zola.

²⁵¹ *Ibid.*, t. I, p.321.

²⁵² *Ibid.*, t. I, p.326.

4.3 La flânerie dans *Les Halles du Ventre de Paris* – autour de l'art et de la politique

Prenons un deuxième exemple de description du paysage urbain dans les *Rougon-Macquart*, le paysage des « Halles » dans *Le Ventre de Paris*, troisième œuvre de ce cycle romanesque. Cette construction moderne en fer et verre a attiré l'attention de notre auteur. En fait, pour l'étape préalable à la rédaction du roman, il a fait des enquêtes dans ce lieu central de son histoire, et nous laissera des manuscrits textuels et cartographiques des Halles. On ne peut pas ignorer que non seulement les « Halles » montrent beaucoup d'aspects qui correspondent à la technique de la description zolienne et à la relation entre les personnages, mais aussi et surtout que la représentation de cet espace moderne se base sur l'enquête, dirait-on, ethnographique de l'auteur.

Ce troisième volume des *Rougon-Macquart* s'ouvre sur l'arrestation par erreur après le coup d'Etat du 2 décembre 1851, de Florent, le héros du roman, qui vient de s'évader du bagne de Cayenne après sept ans d'épreuves. Il retrouve à Paris son demi-frère marié à la belle Lisa Macquart et qui fait prospérer l'opulente charcuterie Quenu Gradelle. Les époux l'accueillent de bon cœur, mais Florent, que le régime du bagne et une évasion au péril de sa vie ont amaigri, se sent dépaycé dans son existence avec les Quenus installés dans la charcuterie, où ils vivent en paix. Bientôt, il accepte une place d'inspecteur à la marée et se charge d'instruire un fils de Louise Méhudin, surnommée « la belle Normande », poissonnière aux Halles et rivale de Lisa. Et alors qu'il se laisse prendre dans la rivalité entre Lisa et la Normande, il se lie avec des membres du groupe Gavard, un marchand de volailles des Halles qui regarde Napoléon III comme son ennemi personnel. Florent se prépare à attaquer le Palais-Bourbon et l'Hôtel de Ville, quand, avec la complicité du quartier, on l'arrête. Il est condamné une seconde fois à la déportation.

Dans cette œuvre, le lecteur voit d'abord les Halles selon l'aspect qu'elles offrent au lever du jour.

« Quand il déboucha dans la grande rue du milieu, il songea à quelque ville étrange, avec ses quartiers distincts, ses faubourgs, ses villages, ses promenades et ses routes, ses places et

ses carrefours, mise tout entière sous un hangar, un jour de pluie, par quelque caprice gigantesque. L'ombre, sommeillant dans les creux des toitures, multipliait la forêt des piliers, élargissait à l'infini les nervures délicates, les galeries découpées, les persiennes transparentes ; et c'était, au-dessus de la ville, jusqu'au fond des ténèbres, toute une végétation, toute une floraison, monstrueux épanouissement de métal, dont les tiges qui montaient en fusée, les branches qui se tordaient et se nouaient, couvraient un monde avec les légèretés de feuillage d'une futaie séculaire²⁵³. »

Ici, il faut d'abord fixer les yeux sur une division de l'espace des Halles assez nette, qui est fermement établie dès la deuxième ligne de l'extrait. Il semble qu'elle corresponde à l'antagonisme économique entre les commerçants des Halles, et à l'antagonisme politique et existentiel entre le héros républicain et ce grand bâtiment moderne dû à la prospérité du second Empire. En outre, le lieu central du roman est dessiné par des métaphores végétales : « forêt », « végétation », « floraison », « épanouissement », « tiges », « branche », et « feuillage », qui se déploient sous les yeux du héros, dont le point de vue fait découvrir au lecteur l'ensemble de l'espace principal de ce récit. Dans *Les Rougon-Macquart*, on voit souvent les images de la plante appliquées à la description des espaces. Les exemples les plus connus en sont la description de la serre dans la maison de Saccard, dans *La Curée*, et celle de « Paradou » dans *La Faute de l'abbé Mouret*, espace isolé, comme une sorte de paradis, où le héros et Albine tombent amoureux. Dans ces œuvres, les métaphores de la plante connotent le sensuel, mais celles du *Ventre de Paris* ne le font pas, et ne représentent qu'à la frontière qui cerne un monde. Cette description des Halles est généralement réaliste, en ce sens que le texte s'efforce de représenter la réalité telle qu'elle est, en transmettant au lecteur la faible lumière de l'aurore, la position spatiale des objets, et la profondeur des espaces.

Arrivé à Paris grâce à l'aide d'une maraîchère, Mme François, qui se rend vers le Halles pour sa marchandise quotidienne, le héros Florent, jeune homme maigre, s'initie à l'espace principal de ce roman en étant guidé par un peintre et habitant du quartier, Claude Lantier, que la maraîchère lui

²⁵³ *Ibid.*, t. I., p.621

présente et qui succède à celle-ci dans le rôle d'initiateur. Dans ce premier chapitre, le héros et le peintre flânent tout d'abord autour des Halles, puis à l'intérieur de cet espace moderne, comme on l'a vu dans la citation précédente. Mais ce qui est intéressant, c'est que les deux protagonistes contrastent au niveau des impressions et des pensées qu'ils ressentent devant ces espaces en se promenant à chaque endroit.

Au cours de leur flânerie dans le quartier, ils visitent la rue Pirouette où le frère du héros, Quenu gérât sa charcuterie avec sa femme Lisa. En réalité, cette rue de l'ancien Paris existait à l'époque contemporaine de l'écrivain selon une référence qu'il utilise pour sa création du roman, à savoir : *Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIX^e siècle* de Maxime du Camp, et qui lie la rue Rambuteau et la rue Mondétour.

Cependant, dans l'histoire, le héros apprend qu'il n'y a plus la charcuterie de son frère dans cette rue, lorsqu'il y arrive guidé par le peintre. Cette mauvaise nouvelle « lui causait une émotion extraordinaire »²⁵⁴. En fait, alors qu'il était au bagne, la famille Quenu avait déménagé dans un autre endroit qui se trouve à deux pas de là, dans la rue Rambuteau.

Mais après avoir quitté la rue Pirouette, le héros et le peintre se promènent autour du quartier pour entrer dans les Halles. Ce qui est intéressant dans ce passage, c'est que le héros, qui est traumatisé par le souvenir d'avoir été arrêté par erreur par les gendarmes lors de coup d'État de 1851, s'inquiète cette fois-ci de la deuxième arrestation, sent monter la phobie de la nourriture qui s'entasse dans les Halles, tandis que le peintre observe des tas de légumes, de viandes, et de fleurs avec son grand intérêt pour l'art et le pittoresque :

« Et le peintre ravi clignait les yeux, cherchait le point de vue, afin de composer le tableau dans un bon ensemble. Mais cette diablesse de soupe aux choux avait une odeur

²⁵⁴ *Ibid.*, t. I, p.619.

terrible. Florent tournait la tête, gêné par ces tasses pleines, que les consommateurs vidaient sans mot dire, avec un regard de côté d'animaux méfiants²⁵⁵ »

En s'appuyant sur ce contraste entre les deux protagonistes, l'un est porteur de la mémoire de la politique du Second Empire, l'autre n'observe que par un intérêt purement artistique, leur flânerie, dont le but est d'un côté de trouver la charcuterie de Quenu, et de l'autre côté de faire découvrir au lecteur l'espace principal du roman, converge vers un seul et même endroit : la rue Pirouette. Pour le peintre, ce petit coin sauvé de l'haussmanisation est un endroit pittoresque, tandis que pour le héros, il s'agit de son seul lieu familier auquel il puisse se confier. En effet, le peintre invite le héros à voir son tableau de cette rue juste avant qu'ils se séparent.

Ce qui est remarquable encore dans ce premier chapitre, c'est que ce personnage de peintre est aussi une sorte de porte-parole de l'écrivain. Comme l'écrivain Zola pense que « la forme des Hugo, des Lamartine et des Musset est épuisée. Il faut nous séparer violemment de l'école lyrique de 1830, ou du moins la renouveler, la faire nôtre par une nouvelle inspiration »²⁵⁶, Claude Lantier qui se trouve devant l'espace dans les Halles, s'efforce de renouveler le romantisme et fonder une nouvelle esthétique :

« On en était aux Halles centrales, à ce colosse de fonte, à cette ville nouvelle, si originale. Les imbéciles avaient beau dire, toute l'époque était là. Et Florent ne savait plus s'il condamnait le côté pittoresque ou la bonne chère de Baratte. Puis, Claude déblatéra contre le romantisme ; il préférait ses tas de choux aux guenilles du Moyen Âge. Il finit par s'accuser de son eau-forte de la rue Pirouette comme d'une faiblesse. On devait flanquer les vieilles cambuses par terre et faire du moderne²⁵⁷. »

Malgré ses efforts pour se retrouver chez son frère, le héros s'égare dans ce quartier accablé d'une faim insupportable après avoir quitté son guide-initiateur Claude. Il regrette de ne pas avoir

²⁵⁵ *Ibid.*, t. I, p.624.

²⁵⁶ *Écrits sur le roman, op.cit.*, pp.51-52.

²⁵⁷ *Les Rougon-Macquart, op.cit.*, t. I, p.624.

accepté « l'aumône de Mme François » et d'avoir eu « peur de Claude comme un imbécile »²⁵⁸. Mais finalement il arrive à trouver par chance une connaissance qui sait que la famille Quenu a déménagé à deux pas de leur précédente résidence.

À travers cette dramatisation dans le processus de l'arrivée chez son frère, puisque le héros est vraiment désespéré, agonisant de faim dans la rue, on peut avoir une perspective du récit : l'antagonisme entre le héros et le quartier, la configuration de la politique et de l'art à la fois dans le récit et dans la réalité.

Conclusion

Selon Zola, la description est « un état du milieu qui détermine et complète l'homme »²⁵⁹. Dans sa pensée, qui est certainement influencée par le positivisme, il y a toujours une sorte de correspondance entre l'espace et les personnages qui s'y trouvent. On peut dire que les mouvements des personnages servent d'un côté à l'économie de la narration, et de l'autre côté à la mise en œuvre de la pensée du romancier. Pour mettre en scène les espaces parisiens, Zola donne des effets de mouvement, soit physique et spatiale, soit psychique et émotionnel à travers des figures de personnages qui se déplacent dans les espaces qui les entourent. À cette étape, l'auteur peut assurer la vraisemblance de ses œuvres romanesques en s'appuyant sur toutes les données qu'ils accumulent dans le processus des enquêtes, à savoir ses propres expériences ethnologiques. C'est dans ce « sens du réel »²⁶⁰, selon l'auteur lui-même, que le lecteur peut sentir la réalité sociale, artistique, et intime vécue par les personnages zoliens.

²⁵⁸ *Ibid.*, t. I, pp.632-633.

²⁵⁹ *Écrits sur le roman, op.cit.*, p.275.

²⁶⁰ *Ibid.*, p.188.

Conclusion générale

Le but de cette thèse était de clarifier la perception de la réalité, de la vérité et même de l'histoire de la création de roman à travers l'analyse des romans de Zola et l'analyse des paysages urbains représentés dans les romans. Nous avons d'abord examiné autant que possible les discours de l'histoire de la fin du XVIIIe siècle au début du XIXe siècle, et avons vu comment ces discours, les œuvres romanesques de l'époque précédente et les idées du romancier ont créé l'esthétique nouvelle de Zola.

À partir de là, à travers l'analyse des dossiers préparatoires, qui sont des documents qui transfèrent le réel sur lequel le roman de Zola met l'accent, nous avons vu comment l'écrivain Zola retrace directement la réalité du Second Empire et même de la Troisième République. Nous avons examiné ce processus de création littéraire dans la deuxième partie.

Sur la base de ces idées et analyses sous-jacentes, nous avons étudié le texte des romans du point de vue du contraste entre le symbolique et le réel dans la description du paysage urbain, de la corrélation entre l'espace urbain et les personnages, des personnages et leurs énoncés. Nous avons enfin fait une étude détaillée des paysages urbains représentés dans les descriptions.

Il est difficile de tirer une seule conclusion de ces analyses et considérations textuelles, mais à travers ce processus, une représentation profonde et vaste du paysage urbain représenté dans les romans de Zola a pu être mise en évidence. Nous avons pu en reconnaître toute la richesse.

Au XXIe siècle, environ cent-vingt ans après la mort de l'artiste, le monde que Zola a représenté semble toujours correspondre à notre réalité ; il semble toujours vivant ; il se maintient dans notre *actualité*, dans notre propre réalité, en raison de la profondeur et de la richesse de ces représentations.

L'imagination du romancier Zola, créateur d'un récit qui se trouve dans la filiation de la tradition romantique, pénètre profondément dans le monde. Elle l'éclaire avec un regard puissant sur les hommes et sur les choses. En lisant ce roman de l'espace urbain que nous offre Zola et en suivant le regard de ses personnages, en reprenant les chemins qu'ils ont empruntés, en suivant leurs déambulations dans les quartiers de Paris, nous pourrions encore retrouver le monde qui a été dépeint dans la ville d'aujourd'hui.

Terminons par une dernière remarque. Les analyses que nous avons conduites dans cette thèse, autour des *Rougon-Macquart*, pourraient être prolongées dans une étude des paysages urbains des *Trois Villes*. C'est le projet que nous aimerions réaliser dans une étape ultérieure de notre travail.

Bibliographie

Œuvres de Zola

Romans

Les Rougon-Macquart, édition intégrale publiée sous la direction d'Armand Lanoux, Bibliothèque de la Pléiade, 5 vol., Gallimard, 1960-1967.

Œuvres complètes, sous la direction de Henri Mitterand, Paris, Nouveau Monde Editions, 2002-2010, 21 volumes.

Le Ventre de Paris, Paris, Librairie Générale Française, 1997.

L'Assommoir, Paris, Flammarion, 2000.

Germinal, Paris, Librairie Générale Française, 2000.

Lourdes, Gallimard, folio classique, 1995.

Rome, Gallimard, folio classique, 1999.

Paris, Gallimars, folio classique, 2002.

Manuscrits

La Fabrique des Rougon-Macquart, publiés par Colette Becker avec la collaboration de Véronique Lavielle, Honoré Champion, Paris, 2003-.

Les manuscrits et les dessins de Zola. Notes préparatoires et dessins des Rougon-Macquart, établie et commentée par Olivier Lumbroso et Henri Mitterand, 3 vol. Paris, Les Éditions Textuel, 2002.

Critiques

Ecrits sur le roman, anthologie établie, présentée, et annotée par Henri Mitterand, Librairie Générale Française, 2004.

Correspondances

Correspondance, choix de textes par Alain Pagès, Paris, Flammarion, GF, Paris, 2012.

Etudes sur Zola

BORIE, Jean, *Zola et les mythes ou de la nausée au salut*, Paris, Librairie Générale Française, 2003.

DERAKHSHESH, Derayah, *Et Zola créa la femme...*, D. Guéniot, 2005.

DEZALAY, Auguste, « Zola et la poétique de l'espace urbain » in *Lire/Dé-lire Zola*, Nouveau Monde, 2004.

FURUYA, Kenzo, « Le corps de Nana » in *Geibun Kenkyû* (L'Étude de Lettre et d'Art), l'Université Keiô, 1990, pp.332-348.

GURAL-MIGDAL, Anna, « Nana, figure de l'entre et de l'autre » in *L'écriture du féminin chez Zola et dans la fiction naturaliste*, P. Lang, USA., 2003.

HAMON, Philippe, *Le Personnel du roman*, Genève, Librairie Droz S.A., 1983.

KAMINSKAS, Jurate, « Espace et dispersion dans *L'Œuvre* : à la recherche du stable » (in *Cahiers Naturalistes*, 1989, no63, pp.127-136.

KWAUTCHI, Kyoshi, *Zola et le réalisme français*, Édition de l' Université de Tokyo, 1975.

KRANOWSKI, Nathan, *Paris dans les romans d'Émile Zola*, Presses Universitaires de France, Pairs, 1968.

LEJEUNE, Paule, *Germinal Unroman antipeuple*, Paris, L'Harmattan, 2002.

LUMBROSO, Olivier, *Zola : La plume et le compas*, Paris, Champion, 2004.

MAX, Stefan, *Les Métamorphoses de la grande ville dans Les Rougon-Macquart*, Librairie A. G. Nizet, Paris, 1966.

MITTERAND, Henri, « Fonction narrative, fonction mimétique, fonction symbolique : Etienne Lantier » in *Le discours du roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980.

—, *Zola et le naturalisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986.

—, « Modèles et contre-modèles Naissance de l'ouvrier romanesque : *L'Assommoir* » et « La bête

- goulue » in *Le regard et le signe*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987.
- , *Zola L'histoire et la fiction*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.
- , *Le roman à l'œuvre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.
- , *Le Paris de Zola*, Édition Hazan, Paris, 2008.
- , *Autodictionnaire Zola*, Omnibus, 2012.
- NAKAI, Atsuko, *Du Point au Réseau — L'espace architecturé dans Les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Éditions Universitaires Européennes, Sarrebruck, 2011.
- NOIRAY, Jaques, *Le Romancier et la machine, tome I, L'univers de Zola*, Paris, Librairie José Corti, 1981
- OGURA, Kôsei, *Zola et la France du temps moderne*, Hakusuisha, 2017.
- OGURA, Kôsei, et MIYASHITA, Shirô, *Pour Zola maintenant ?*, Fujiwarashoten, 2002.
- , *La Possibilité de Zola*, Fujiwarashoten, 2005.
- PAGÈS, Alain, *Guide Émile Zola* (en collaboration avec O. Morgan), Paris, Ellipses, 2002.
- , *Zola et le groupe de Médan. Histoire d'un cercle littéraire*, Paris, Perrin, 2014.
- , *Le Paris d'Émile Zola*, Paris, Éditions Alexandrines, 2016 ; 2^e éd. revue, 2019.
- , « Rouge, jaune, vert, bleu. Étude du système des couleurs dans Nana » *Les Cahiers naturalistes*, n°49, 1975.
- SCARPA, Marie, *Le Carnaval des Halles*, CNRS édition, Paris, 2000.
- SEASSAU, Claude, *Émile Zola le réalisme symbolique*, Librairie José Corti, 1989.
- SERRES, Michel, *Feux et signaux de brume Zola*, Paris, Grasset, 1975.
- SHIMIZU, Masakazu, *Zola et la fin du siècle*, Kokushokankôkaï, 1992.
- TAKAI, Nao, « La séduction du fard : Le maquillage des personnages féminins dans les romans de Flaubert, de Zola et de Goncourt » in *Étude de Langue et Littérature Françaises*, no100, 2012, pp.205-221.
- TERADA, Mitsunori, « Le poème du désir, Nana » dans *Yokubô Suru Kikai* (La machine qui désire), Fujiwara-shoten, 2013, pp.250-278.

THOMSON, Clive, « Discours littéraire et discours idéologique : l'étude génétique des romans de Zola », *Les Cahiers naturalistes* n°50, 1976, p. 202-212.

—, « L'ébauche de *Germinal* : exercices d'analyse dialogique », *Les Cahiers naturalistes* n°59, 1985, p. 55-68.

VOISIN-FOUGÈRE, Marie-Ange, *L'ironie naturaliste : Zola et les paradoxes du sérieux*, Paris, Honoré Champion, 2001.

Autre études consultées

AUERBACH, Erich, *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, traduit de l'allemand par Cornélius Heim, Gallimard, 1997

BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIXème siècle : le livre des passages*, Éditions du Cerf, Paris, 1997.

BERQUE, Augustin, *La Pensée paysagère*, Archibooks, 2008.

CHEVALIER, Louis, *Montmartre du plaisir et du crime*, Robert Laffont, 1980, rééd. La Fabrique éditions, Paris, 2016.

COLLOT, Michel, *Paysage et poésie – du romantisme à nos jours*, Paris, J. Corti, 2005.

—, *Pour une géographie littéraire*, Paris, J. Corti, 2014.

CORBIN, Alain, *Les Filles de noce*, Éd. Aubier Montaigne, Paris, 1978, rééd. Éd. Flammarion, Paris, 1982.

—, *Le miasme et la jonquille*, Éd. Aubier Montaigne, Paris, 1982, rééd. Éd. Flammarion, Paris, 1986.

—, *L'homme dans le paysage*, Entretien avec Jean Lebrun, Textuel, Paris, 2001.

GENETTE, Gérard, *FiguresII*, Paris, Seuil, 1969

—, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972

GRACQ, Julien, *En lisant, en écrivant*, José Corti, 1981

HAMON Philippe, « Qu'est-ce qu'une description » in *Poétique*, n°12, Paris, Seuil, 1970

- , *Texte et idéologie*, Paris, Presses Universitaires, de France, 1984
- , *La Description littéraire*, Paris, Macula, 1991
- , *Du Descriptif*, Paris, Hachette, 1993
- , *L'ironie littéraire : Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Livre, 1996
- HARVEY, David, *Paris, capital of modernity*, Routledge, New York, 2006
- HAZAN, Eric, *L'invention de Paris*, Éditions du Seuil, Paris, 2002.
- LANSON, Gustave, *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette 1894, rééd. 1970.
- MARCHAND, Bernard, *Paris, l'histoire d'une ville*, Édition du Seuil, 1993.
- MORTELETTE, Yann, *Histoire du Parnasse*, Paris, Fayard, 2005.
- OGURA, Kôsei, *L'Histoire et la représentation*, Shinyôsha, 1997.
- , *La France du XIXème siècle – le rêve et la création*, Jinbunshoin, 1995.
- TODOROV, Tzvetan, *Symbolisme et interprétation*, Paris, Seuil, 1978
- VAN TIEGHEM, Philippe, *Petite histoire des grandes doctrines littéraires en France – de la Pléiade au Surréalisme*, Presses Universitaires de France, Paris, 1946.

OEuvres du XIXème siècle

- ALPHAND, Adolphe, *Les Promenades de Paris*, Rothschild, Paris, 1867-1873.
- BALZAC, Honoré de, *Les Chouans*, Gallimard, 1972.
- , *Œuvres complètes*, A. Houssiaux, 1855.
- DUCAMP, Maxime, *Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIXème siècle*, Librairie Hachette, Paris, 6 vol., 1869-1875.
- MICHELET, Jules, *L'Oiseau*, Librairie Hachette et Cie, Paris, 1908.
- STENDHAL, *Œuvres romanesques complètes*, Gallimard, Paris, 2005-.
- TAINE, Hippolyte, *Nouveaux essais de critique et d'histoire*, Paris, Hachette, 2ème édition, 1866.

Œuvres du XVIIIème siècle

Paris le jour, Paris la nuit, Robert Laffont, 1990, *Tableau de Paris, le Nouveau Paris* de L.S. Mercier, édition présentée et établie par Michel Delon, *Les Nuits de Paris* de Restif de la Bretonne, édition présentée et établie par Daniel Baruch.

Dictionnaires

Encyclopédie méthodique, Paris et Liège, Panckoucke, 1782, 3 vol.

Grand dictionnaire universel du 19e siècle, Paris, Administration du Grand dictionnaire universel, 1866-1879.

Dictionnaire de Paris, Alfred Fiero, Robert Laffont, 1996.

Annexes

I – Etude complémentaire. Essai d’analyse ethnocritique

II – Articles écrits dans une perspective de littérature comparée et de traductologie

I - Essai d’analyse ethnocritique

Le Second Empire a été marqué par de nombreuses fêtes collectives, comme les Expositions universelles. Dans la vie des personnages des *Rougon-Macquart*, ces fêtes existent : les mariages et les anniversaires (fêtes privées et individuelles, la visite au Louvre lors du mariage de Gervaise à *L'Assommoir*), carnavals, etc. De tels moments sont dessinés dans les oeuvres romanesques de Zola. Nous analyserons ici les aspects de la fête dans la vie et la politique de la ville à l’époque de l’aménagement de l’espace urbain.

Qu'est-ce que la fête ? (surtout qu'est-ce qu'elle est dans *Les Rougon-Macquart* ?). Quelle est la spécificité du « festival » lui-même, spatialement ou temporellement ? Nous ferons référence à la théorie de Bakhtine sur le chronotope et à des idées telles que le carnaval dans le sens du mot de ce critique russe.

Les paysages urbains sont l'un des chrono-thèmes d'une importance particulière dans le genre roman de la fin du XIXe siècle, et le thème de la fête dans cet espace fait l'objet de multiples sous-thèmes : la vie privée, la société, la politique, la famille et le mariage se croisent sous ce thème, et l'analyse de cela dans les romans de Zola est l'un des principaux piliers de la représentation du paysage urbain qui est le thème central de ce chapitre.

Aussi, basé sur l'idée de Georg Simmel de la sociologie urbaine, qui a vu une transformation majeure au début du XXe siècle d'une calèche à un tramway, un métro, des néons, etc. Ce n'est pas

la transformation de l'espace lui-même, mais les changements psychologiques ou physiques qui ont été apportés aux habitants de la ville au moment de la transformation, et c'est la préoccupation que recherche ce sociologue. Et cette approche peut être celle d'un ethnographe de la ville²⁶¹.

Par conséquent, d'un point de vue sociologique, la transformation de l'espace urbain parisien, liée à la fête sous le Second Empire, est le genre de changements psychologiques et physiques qui affectent les personnages, et finalement les habitants de la ville de cette époque.

En outre, en tant que perspective qui peut se lier à la cinquième partie de cette thèse, nous pouvons faire référence d'un ouvrage d'un géographe de nos jours, *Paris, capital of modernity* de David Harvey²⁶². Surtout dans le chapitre 12 « Consumerism, Spectacle, and Leisure », l'auteur évoque de plusieurs aspects historique, géographique, et politique qui sont lié à la réforme sur le plan d'urbanisme, l'haussmanisation de la ville : les spectacles et les momnuments de l'espace urbain.

The spectacle of Empire initially had a purely political aspect that focused on the populism of the Napoleonic legend and the presentation of imperial power. The plan for Paris to assume the mantle of imperial Rome and become the head and heart of civilization in Europe was part of Haussmann's mandate. Court ceremonies, imperial marriages, burials and visits of foreign dignitaries, military parades (preferably with the Emperor riding in the vanguard after some victorious ventures, as in the return from Italy in 1859) all provided occasions to mobilize spectacle in support of imperial power²⁶³.

Nous allons faire une étude sur la relation entre l'espace urbain et le thème de la fête. Selon *le dictionnaire Zola* de Colette Becker, l'arrière-plan de la période de *Nana* est l'Exposition de Paris de

²⁶¹ *Les grandes villes et la vie de l'esprit*, p.11-12, Préface par Philippe Simay.

²⁶² David Harvey, *Paris, capital of modernity*, Routledge, New York, 2006.

²⁶³ *Ibid.*, p.209.

1867. C'est une Exposition qui est le symbole du développement de la science, de la technologie et de la civilisation. Mais ironiquement, à la fin de ce neuvième roman du cycle, il y a une scène dans laquelle des soldats se rendent à Berlin pour annoncer la chute du Second Empire. Pourtant, les Expositions ont eu lieu à plusieurs reprises du mi-XIXe au début du XXe siècle (1851, 1855, 1867, 1878, 1889, 1900, 1937). Durant cette période d'un demi-siècle, plusieurs bâtiments de la ville ont été rénovés chaque fois que cette fête de Paris a eu lieu (Le Palais du Trocadéro, La Tour Eiffel, le pont Alexandre III, Les Grand Palais et Petit Palais).

Marie Scarpa, dans *Le Carnaval des Halles*, fait une réflexion sur la disparition du processus historique du Carnaval dans la ville de Paris au «XIXe siècle:« un grand siècle festif »»²⁶⁴. Selon elle, lorsque Zola est arrivé à Paris dans les années 1850, c'était une société bourgeoise et l'importance de faire du carnaval était remise en question. Sur la base de ce processus historique, nous pourrions analyser les moments festifs tels que *Le Ventre de Paris*, *L'Assommoir* et *Nana*. Dans le même ouvrage de Scarpa, « Le quartier des Halles: l'articulation entre le territoire et une population spécifique» est également une réflexion très intéressante. En effet, dans le travail de Zola, Zola en tant que sociologue urbain est bon pour saisir les aspects de la vie sociale directement liés à chaque bloc et espace de vie, et à travers le processus de personnages se déplaçant à travers l'espace urbain, Scarpa souligne que l'espace narratif est en train d'être dessiné. Il apparaît dans la phrase suivante :

Zola prend grand soin de définir précisément l'aire géographique sur laquelle il va construire son « drame », et qui consiste en réalité en périmètre relativement étroit autour des nouveaux pavillons Baltard. Fidèle en cela à certains principes naturalistes, sa méthode pour l'écrire est la suivante : c'est plutôt par les mouvements des personnages que par un discours assumé par le narrateur que l'espace romanesque est circonscrit²⁶⁵.

²⁶⁴ Marie Scarpa, *Le Carnaval des Halles*, CNRS Éditions, Paris, 2000, p.163-166.

²⁶⁵ *Ibid.*, p.113.

Dans cette section, Scarpa analyse le mouvement des personnages, notant que la plupart des personnages du *Ventre de Paris* ne quittent pas l'espace urbain étroit autour des Halles. Dans ce roman, le mouvement vers le centre des personnages est extrêmement élevé et le mouvement centrifuge est très faible, comme Madame François au départ est sur le point d'aller aux Halles. Cela n'est pas surprenant étant donné que les Halles sont l'endroit où les aliments et les marchandises sont livrés. Mais que dirions-nous des autres œuvres ? Dans *Pot-bouille*, le personnage principal Octave Mouret va et vient entre deux endroits. Un aller-retour entre l'appartement de la rue Choiseul et la boutique de Caroline Hédouin. C'est une métaphore du développement de l'aventure et de l'éducation sentimentale du héros. On peut retrouver l'étendue bucolique de la banlieue dans une scène de *L'Assommoir*, dans laquelle Gervaise et Gouget se promènent sur la butte de Montmartre. Elle insère dans ce roman un petit thème idyllique. Dans *L'OEuvre*, nous pouvons retrouver le déplacement le long des rives de la Seine - thème de l'amour et la création du chef-d'œuvre inachevé. Dans *La Bête humaine*, nous pouvons voir le mouvement entre Paris et Le Havre ou Paris-Rouen-le-Havre, c'est une représentation du paysage vu de la fenêtre de la locomotive, qui permet d'insérer un contraste entre l'urbain et le rural dans ce roman.

Certes, il y a des structures spatiales de confrontation binaire du centre-ville et de la périphérie, et des mouvements de centripète et de centrifuge des personnages. Comment fonctionnent-ils dans la fête des villes ? Nous pouvons considérer cela d'un point de vue sociologique, ethnologique et historique, ainsi que dans les autres œuvres des *Rougon-Macquart*. Une hypothèse est que ce type de structure de l'espace urbain dans ce cycle romanesque, représente une la richesse et le pouvoir centrés sur la capitale. La marge en est exclue. Le potentiel pour échapper à un tel dualisme entre le centre et la marge reste à la campagne (Bennecourt pour Claude Christine dans *L'OEuvre*, et la banlieue et de son extérieur pour Gervaise de *L'Assommoir*).

II – Articles écrits dans une perspective de littérature comparée et de traductologie

L'espace urbain et les figures féminines dans *L'Assommoir* et *Maggie. A Girl of the Streets*

Introduction

Dans la recherche littéraire, notamment du point de vue comparatiste, mettre en lumière l'influence d'une œuvre sur une autre n'est pas chose aisée : tout d'abord, parce qu'il n'y a pas de critère objectif pour mettre en évidence un quelconque rayonnement, qu'il soit délibéré ou inconscient, d'une œuvre sur une autre. Certes, on peut s'appuyer sur les témoignages des écrivains qui racontent eux-mêmes, dans leurs correspondances par exemple, l'influence des œuvres d'autres auteurs sur les leurs. Mais les « preuves », si tant est que des témoignages directs en soient, ne sont de toute façon pas suffisantes, et il n'est pas toujours simple de déceler, disons, la matérialité d'une affinité entre tel et tel texte. Pourtant, la démarche intertextuelle a une indéniable pertinence, ne serait-ce que pour comprendre comment, dans une œuvre, les motifs jouent entre eux, et au-delà d'eux-mêmes, faisant ainsi appel à la sagacité et à la sensibilité des lecteurs

Dans le cas de Stephen Crane, considéré comme l'un des premiers naturalistes américains qui ait laissé des œuvres romanesques remarquables, telles que *Maggie : A Girl of the Streets* (1893) ou *The Red Budge of Courage* (1895) malgré sa vie assez courte²⁶⁶, il n'est pas très facile de dire s'il y a ou non l'influence du naturalisme français, de Zola par exemple. En effet, l'auteur américain ne dit presque rien de son homologue français dans sa correspondance, même si l'on peut facilement remarquer quelques points communs, surtout au niveau des thématiques, entre *Maggie* de Crane et

²⁶⁶ Il décède à l'âge de 29 ans.

L'Assommoir de Zola²⁶⁷. Il y a le rare cas d'une lettre adressée à un inconnu, quatre ans après la publication de ce roman de l'auteur américain :

*This girl in Zola is a real streetwalker. I mean she does not fool around making excuses for her career. You must pardon me if I cannot agree that every painted woman on the streets of New York was brought there by some evil man. Nana, in the story, is honest... Zola is a sincere writer but – is he much good? He hangs one thing to another and his story goes along but I find him pretty tiresome.*²⁶⁸

L'absence d'une lettre qui puisse prouver la lecture de *L'Assommoir* chez Crane avant l'achèvement de son œuvre *Maggie* nous empêcherait d'affirmer de prime abord qu'il y a une relation intertextuelle entre les deux œuvres romanesques. Pourtant, la lettre citée nous montre au moins que Crane a lu *Nana* de Zola, qu'il a remarqué l'honnêteté de l'héroïne et la sincérité de l'auteur français, et qu'il considère le style de celui-ci comme fastidieux et ennuyeux.

En fait, le destin de Maggie nous semble en quelque sorte assez proche de celui de Nana, car toutes les deux sont issues d'une famille misérable dont les parents sont alcooliques, et les obligent à travailler pour ramener de l'argent.

Cependant, il y a une autre hypothèse concernant l'influence que Crane peut avoir eue à l'égard de la création de son héroïne. C'est *Madame Bovary*, comme le suggère un biographe américain :

²⁶⁷ « *Over the years, Stephen Crane's Maggie : A Girl of the Streets has been almost universally regarded as the first work of unalloyed "naturalism" in American fiction. But the precise nature of Maggie's naturalism and the exact qualities in the book which make it "naturalistic," are subjects of some dispute.* » (Milne Holton, « A Sparrow's Fall and a Sparrow's Eye : Maggie » in *Cylinder of Vision – The Fiction and Journalistic Writing of Stephen Crane*, Louisiana State University Press, 1972, p.37.), « Certaines ressemblances avec l'ouvrage de Zola peuvent ici être signalées. D'abord, le milieu où se passe l'histoire, quartier populaire d'où les personnages ne sortent guère. Des scènes entières rappellent *L'Assommoir*. Les promenades aux musées de Maggie et Pete ont la même qualité comique que la visite au Louvre de la noce de Coupeau. Le bal public où Pete montre en différentes occasions ses belles manières et ses faiblesses trop humaines rappelle le Café-Concert où Lantier emmena un jour Gervaise. Le roman de Maggie est, comme *L'Assommoir*, l'histoire de la déchéance et de la mort d'une héroïne pour laquelle le lecteur ne peut se défendre d'éprouver une immense pitié. » (Albert J. Salvan, *Zola aux États-Unis*, Brown University, 1943.)

²⁶⁸ Une lettre adressée à un inconnu au début de 1897 (*The correspondence of Stephen Crane*, ed. Stanley Wertheim et Paul Sorrentino, Colombia University Press, New York, 1988, 2 vol, tome II, p.673.

*The artistic source of Maggie would seem not to be Zola – although the thematic resemblances are strikingly close – but Flaubert’s Madame Bovary. The two novels are alike in the way their respective romantic escapes from reality are rendered. Maggie’s dim thoughts were often searching for faraway lands where the little hills sing together in the morning. Under the trees of her dream gardens there always walked a lover. So, too, the personified landscape sings in accompaniment to Emma Bovary’s dream of happiness.*²⁶⁹

Bien qu’il ne s’agisse pas de l’intertextualité entre l’œuvre flaubertienne et celle de Crane dans cet article, il est intéressant qu’on puisse retrouver un point commun entre Emma et Maggie dans cette citation. C’est la « *romantic escape* », selon le mot de ce biographe. Mais à quel genre d’escapade « *escape* » fait-il référence, précisément ? À quoi échappent-elles plus exactement ? Peut-être à la réalité dans laquelle elles vivent, et dont elles supportent la monotonie ou la misère. Et dans cette escapade, leur vecteurs s’orientent de l’intérieur vers l’extérieur, autrement dit : de l’urbain au rural²⁷⁰. On peut retrouver le même type de désir chez l’héroïne de *L’Assommoir*.

Elle se retourna, comme pour suivre la locomotive invisible, dont le grondement se mourait.

De ce côté, elle devinait la campagne, le ciel libre, au fond d’une trouée, avec de hautes maisons à droite et à gauche, isolées, plantées sans ordre, présentant des façades, des murs non

²⁶⁹ George Braziller, *Stephen Crane, A biography by R.W.Stallman*, New York, 1968, p.77.

²⁷⁰ Comme Bernard Marchand l’a bien analysé, il y eut « la crise proprement parisienne d’une ville qui craquait, dont la population avait presque doublé » jusqu’au milieu de XIXème siècle. Il poursuit : « La question était particulièrement délicate : en 1850, les grands bâtiments qui logeaient les principaux rouages de l’État se trouvaient dans le vieux centre, dans l’île de la Cité et sur la rive droite, au milieu des quartiers les plus misérables et les plus dangereux. Ne convenait-il pas d’assurer la fonction administrative en les dégageant par un vaste programme de démolition et la construction d’un réseau de boulevard qui les protègent ? C’était d’autant plus utile qu’une politique de grands travaux devait offrir des emplois en grand nombre. Mais elle ne manquerait pas non plus d’attirer à Paris une main-d’œuvre flottante et peu qualifiée qui risquait de menacer l’ordre public. (...) L’Empire ne sut pas trancher dans ce réseau de contradictions, ce qui affaiblit sa politique parisienne. (...) L’Empire, enfin, devait aménager la périphérie. La croissance de Paris engendrait des vagues concentriques de peuplement autour de la vieille capitale. » (*Paris, histoire d’une ville (XIXe –XXe siècle)*, Bernard Marchand, Édition du Seuil, 1993, pp.69-71.) *L’Assommoir* est basé sur cette scène politico-historique. On peut dire que le désir de s’enfuir du centre de la ville vers un lieu extérieur correspond bien, effectivement, à la réalité historique.

crépis, des murs peints de réclames géantes, salis de la même teinte jaunâtre par la suite des machines. Oh ! si elle avait pu partir ainsi, s'en aller là-bas, en dehors de ces maisons de misère et de souffrance ! Peut-être aurait-elle recommencé à vivre.²⁷¹

Ici, au plus profond de sa détresse, l'héroïne se promène dans son quartier en cherchant un homme qui la paye pour le plaisir. Elle se trouve sur un pont de chemin de fer, et contemple une épaisse brume qui se développe sur la gare. Devant ses yeux, le vaste urbanisme parisien se déroule. Au-delà de ce spectacle qui lui fait sentir le malheur de sa propre vie, elle rêve d'une vie paisible à la campagne. Mais cela ne se réalise jamais. On peut voir dans cette citation le désir de l'héroïne d'échapper à la misère de sa vie urbaine.

Dans cet article, nous allons voir tout d'abord des points communs entre ces deux œuvres, puis, l'opposition entre l'urbain et le rural, surtout au niveau de l'imaginaire des héroïnes. À travers ces deux étapes, nous pourrions réfléchir sur les spécificités de chaque œuvre, ce qui nous permettra de dégager des influences du roman de Zola sur celui de Crane.

1. La thématique et la stylistique des deux œuvres

Certes, il nous semble inconcevable, ou en tout cas délicat, de rapprocher *L'Assommoir* et *Maggie* après la lecture de la lettre de Crane citée plus haut. Bien qu'admirant la personnalité de Nana et l'auteur lui-même, il considère que le roman est un peu trop long pour lui. Pourtant, comme on peut le remarquer dès qu'on lit *L'Assommoir* et *Maggie*, il y a plusieurs points communs entre les deux, surtout au niveau de la thématique et du style. Nous allons voir maintenant les quatre éléments partagés entre ces deux œuvres, à savoir : la description de l'espace de la maison, l'alcoolisme qui ruine la vie familiale, la prostitution, et la figure de l'ouvrier.

²⁷¹ Émile Zola, *L'Assommoir* dans *Les Rougon-Macquart*, édition intégrale publiée sous la direction d'Armand Lanoux, études, notes, et variantes par Henri Mitterrand, 5 vol, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t.II, 1961. p.768.

Tout d'abord, la description de l'espace de la maison. Dans le chapitre II de *L'Assommoir*, il faut remarquer une longue description de la maison située rue de la Goutte-d'Or, dans laquelle l'héroïne va habiter après son mariage avec Coupeau.

Gervaise voulut l'attendre dans la rue. [...] au seuil, elle leva de nouveau les yeux. À l'intérieur, les façades avaient six étages, quatre façades régulières enfermant le vaste carré de la cour. C'étaient des murailles grises, mangées d'une lèpre jaune, rayées de bavures par l'égouttement des toits, qui montaient toutes plates du pavé aux ardoises, sans une moulure ; seuls les tuyaux de descente se coudaient aux étages, où les caisses béantes des plombs mettaient la tache de leur fonte rouillée. Les fenêtres sans persienne montraient des vitres nues, d'un vert glauque d'eau trouble. Certaines, ouvertes, laissaient pendre des matelas à carreaux bleus, qui prenaient l'air ; devant d'autres, sur des cordes tendues, des linges séchaient, toute la lessive d'un ménage, les chemises de l'homme, les camisoles de la femme, les culottes des gamins ; il y en avait une, au troisième, où s'étalait une couche d'enfant, emplâtrée d'ordure. [...] Et Gervaise lentement promenait son regard, l'abaissait du sixième étage au pavé, remontait, surprise de cette énormité, se sentant au milieu d'un organe vivant, au cœur même d'une ville, intéressée par la maison, comme si elle avait eu devant elle une personne géante.²⁷²

Dans cette longue description conduite par le regard de l'héroïne, qui se trouve juste après une autre description de la façade de cette grande maison, on peut remarquer des signes de la pauvreté et de la vie populaire des habitants, tels que « des murailles mangées d'une lèpre jaune », et « des linges ». Ces signes remplissent la fonction métonymique de rendre visible et sensible l'existence humaine dans cette maison, malgré l'absence d'être humain dans cette description. Et à la fin de cette citation, on voit une expression métaphorique : « organe vivant », ou bien « personne géante ». En fait, dans un autre passage de ce même chapitre, dans lequel l'héroïne et son fiancé Coupeau rendent visite

²⁷² *Ibid.*, p.414-415.

aux Lorilleux, qui habitent au dernier étage de cette maison, apparaît une autre qualification pour le corridor traversé :

C'était une pièce étranglée, une sorte de boyau, qui semblait le prolongement même du corridor. Un rideau de laine déteinte, en ce moment relevé par une ficelle, coupait le boyau en deux.²⁷³

Ce qui est remarquable ici, c'est que cet espace, en tant qu'« organe vivant », a la structure d'un boyau. D'autre part, on voit le mot « *bowel* », l'équivalent anglais pour « boyau » dans la description du quartier autour de la maison de Johnson, la famille de l'héroïne dans l'œuvre de Crane :

*Eventually they entered into a dark region where, from a careening building, a dozen gruesome doorways gave up loads of babies to the street and the gutter. A wind of early autumn raised yellow dust from cobbles and swirled it against an hundred windows. Long streamers of garments fluttered from fire-escapes. In all unhandy places there were buckets, brooms, rags and bottles. In the street infants played or fought with other infants or sat stupidly in the way of vehicles. Formidable women, with uncombed hair and disordered dress, gossiped while leaning on railings, or screamed in frantic quarrels. Withered persons, in curious postures of submission to something, sat smoking pipes in obscure corners. A thousand odors of cooking food came forth to the street. The building quivered and creaked from the weight of humanity stamping about in its bowels.*²⁷⁴

Dans cette description, on peut presque retrouver le même type de signes de pauvreté que celui

²⁷³ *Ibid.*, p.424.

²⁷⁴ Stephen Crane, *Maggie: A Girl of the Streets and Other Tales of New York*, avec introduction de Lazer Ziff et la collaboration de Theo Davis, , Penguin Books, 2000, p.7.

qu'on voit dans le roman zolien, tels que « *long streamers of garments fluttered from fire-escapes* », et des objets quotidiens comme « *buckets, brooms, rags, and bottles* ». À la différence de la description de Zola, celle-ci n'est pas faite via la focalisation interne d'un personnage, mais du point de vue du narrateur omniscient²⁷⁵. Pourtant, comme dans la description de Zola, on voit une sorte de métaphore à la fin de cette citation. On peut dire que cette dernière phrase appartient au même type de personnification que celle de Zola.

On a vu l'homogénéité stylistique entre Zola et Crane, mais il y a aussi des points communs de thématique entre ces deux écrivains.

Dans *L'Assommoir*, l'alcoolisme est l'un des sujets principaux, qui représente la vie misérable des ouvriers de la société sous le Second Empire. Surtout après le chapitre VII, on voit une déchéance très rapide des Coupeau à cause de ce fléau. Dans ce processus, il y a notamment des querelles entre le couple et l'enfant :

Oui, c'était la faute du ménage, s'il dégringolait de saison en saison. Mais ce sont de ces choses qu'on ne se dit jamais, surtout quand on est dans la crotte. Ils accusaient la malchance, ils prétendaient que Dieu leur en voulait. Un vrai bousin, leur chez-eux, à cette heure. La journée entière, ils s'empoignaient. Pourtant, ils ne se tapaient pas encore, à peine quelques claques parties toutes seules dans le fort des disputes. Le plus triste était qu'ils avaient ouvert la cage à l'amitié, les sentiments s'étaient envolés comme des serins. La bonne chaleur des pères, des mères et des enfants, lorsque ce petit monde se tient serré, en tas, se retirait d'eux, les laissait grelottants, chacun dans son coin. Tous les trois, Coupeau, Gervaise, Nana, restaient

²⁷⁵ Cependant, il faut remarquer qu'il y a un critique qui considère ce paragraphe décrit du point de vue d'un personnage, Jimmie : « *But what is peculiarly characteristic of this paragraph is the fact that in it the seeing is being done, not by Crane or by the reader, but by a character – in this case by Jimmie. Jimmie, his street fight ended, is being brought home by his father, and this paragraph, which opens the second chapter, describes the route which Jimmie is to take from the street to the apartment.* » (Milne Holton, « *A Sparrow's Fall and a Sparrow's Eye: Maggie* » in *Cylinder of Vision – The Fiction and Journalistic Writing of Stephen Crane*, op.cit., p.41.) Certes, il est indéniable qu'il y a des possibilités d'interprétation qui permettent de penser ce paragraphe décrit par une sorte de focalisation interne, mais à cause de l'absence d'expression qui lie le regard du personnage et les objets regardés, nous pensons qu'il est plutôt décrit par le narrateur omniscient.

pareils à des crins, s'avalant pour un mot, avec de la haine plein les yeux ; et il semblait que quelque chose avait cassé, le grand ressort de la famille, la mécanique, qui, chez les gens heureux, fait battre les cœurs ensemble.²⁷⁶

À la différence du roman de Zola, dans *Maggie*, la famille est dans la misère dès le début de l'histoire. Mais il y a une scène de ménage entre le mari et la femme chez Johnson :

The man puffed his pipe calmly and put his great mudded boots on the back part of the stove.

"Go teh hell," he murmured, tranquilly.

The woman screamed and shook her fists before her husband's eyes. The rough yellow of her face and neck flared suddenly crimson. She began to howl.

He puffed imperturbably at his pipe for a time, but finally arose and began to look out at the window into the darkening chaos of back yards.

"You've been drinkin', Mary," he said. "You'd better let up on the bot', ol' woman, or you'll git done."

"You're a liar. I ain't had a drop," she roared in reply.

[...]

In the quarrel between husband and wife, the woman was victor. The man grabbed his hat and rushed from the room, apparently determined upon a vengeful drunk. She followed to the door and thundered at him as he made his way down stairs.²⁷⁷

Même si les façons de représenter la querelle familiale sont différentes dans *L'Assommoir* et *Maggie*, puisque dans le premier, la scène est racontée par le narrateur, tandis que dans le dernier on entend les paroles des personnages qui s'insultent, on peut retrouver le même type de soupçon entre les membres des familles, et le dispersement qui en résulte.

²⁷⁶ Émile Zola, *L'Assommoir*, op.cit., p.685.

²⁷⁷ Stephen Crane, *Maggie: A Girl of the Streets and Other Tales of New York*, op.cit., p.9-10.

Dans les deux œuvres romanesques, apparaissent des figures d'ouvriers. Dans *L'Assommoir*, c'est Coupeau, zingueur qui tombe d'un toit lors de son travail, et en est gravement blessé. Après cet accident, qui lui fait perdre sa motivation pour le travail, il sombre dans l'alcoolisme²⁷⁸. Mais la déchéance de ce bon ouvrier est précédée d'un passage ironique qui décrit la scène du travail sur le toit avec Zidore, son aide. S'en dégage la bonne humeur des ouvriers de la société parisienne du XIX^e siècle. On peut remarquer également une sorte d'opposition entre l'urbain et le rural :

Mais Zidore venait de disparaître. Le zingueur, en jurant, le chercha du regard, l'appela par la lucarne du grenier restée ouverte. Enfin, il le découvrit sur un toit voisin, à deux maisons de distance. Le galopin se promenait, explorait les environs, ses maigres cheveux blonds s'envolant au grand air, clignant les yeux en face de l'immensité de Paris.

« Dis donc, la flâne ! est-ce que tu te crois à la campagne ! dit Coupeau furieux. Tu es comme M. Béranger, tu composes des vers, peut-être !...Veux-tu bien me donner les fers ! A-t-on jamais vu se balader sur les toits ! Amène-z-y ta connaissance tout de suite, pour lui chanter des mamours...Veux-tu me donner les fers, sacrée andouille ! »²⁷⁹

Pour faire revenir au travail son aide absorbé par la vue du vaste paysage de Paris, Coupeau, qui est ici encore un ouvrier assidu, adresse des paroles ironiques à son collègue. Dans celles-ci, il profère des idées reçues sur la campagne, telles que la nonchalance généralisée. De plus, il utilise une sorte d'euphonie entre les mots « vers » et « fers », pour opposer le distractif et le poétique, en citant

²⁷⁸ En ce qui concerne les regards qui observent les ouvriers, les deux œuvres partagent ceux qui leur confèrent une portée ironique. Dans *L'Assommoir*, on ne peut pas ignorer le regard d'une « bique » (p.481) qui observe la chute de Coupeau pendant qu'il travaille sur le toit (chapitre IV) tandis que, dans *Maggie*, il y a des regards qui observent la vie misérable des ouvriers. Pour ce dernier, il nous semble que la remarque de M. Holton est assez pertinente : « *It is interesting to note that in the first half of Maggie nearly every scene presents an event and a character observing it ; each scene is a description of the recording of experience upon a consciousness. And more often than not the experience is one of violence or disorder. Throughout these chapters there are statements such as « from a window ... there leaned a curious woman » or « the engineer of a passive tugboat hung lazily over a railing and watched » or « curious faces appeared in doorways ». Someone is always watching the street fights or the domestic violence which so characterized the world of Maggie »* (Milne Holton, « A Sparrow's Fall and a Sparrow's Eye: Maggie » in *Cylinder of Vision – The Fiction and Journalistic Writing of Stephen Crane*, op.cit., p.43.)

²⁷⁹ Émile Zola, *L'Assommoir*, op.cit., p.482. Nous soulignons.

Pierre-Jean de Béranger, poète-chansonnier français, au travail pénible et sérieux.

Par contre, dans *Maggie*, on peut remarquer un ouvrier qui a grandi dans une condition très sévère, car le milieu dans lequel il vit se situe dans un quartier populaire de New-York, qui est plein de violence et d'absurdité. Ce personnage est Jimmy, frère aîné de l'héroïne. Au chapitre IV de ce roman, qui commence par une scène de bataille d'enfants dans la rue, dont Jimmy fait partie, celui-ci se révèle un jeune homme assez cynique et nihiliste à cause de la mort de son petit frère et du chagrin de la vie de son quartier. Il travaille en tant que conducteur de camion. Dans ce chapitre, on peut retrouver un passage qui décrit la dure réalité des ouvriers dans cette ville, qui sont toujours surveillés par la police.

*When he paused to contemplate the attitude of the police toward himself and his fellows, he believed that they were the only men in the city who had no rights. When driving about, he felt that he was held liable by the police for anything that might occur in the streets, and was the common prey of all energetic officials. In revenge, he resolved never to move out of the way of anything, until formidable circumstances, or a much larger man than himself forced him to it.*²⁸⁰

Dans cette citation, on peut remarquer la figure de l'ouvrier qui vit en ne fléchissant pas face à la puissance politique. Ne pas bouger de la rue, c'est une sorte de revanche contre la police qui représente cette puissance. Mais Maggie, l'héroïne, ne dispose pas d'un tel moyen pour contester et survivre dans ce milieu hostile, sinon en devenant prostituée. Après avoir été abandonnée par son amour, Pete, l'héroïne se promène dans la rue à la recherche de clients :

A girl of the painted cohorts of the city went along the street. She threw changing glances at men who passed her, giving smiling invitations to men of rural or untaught pattern and usually

²⁸⁰ Stephen Crane, *Maggie: A Girl of the Streets and Other Tales of New York*, op.cit., p.19.

*seeming sedately unconscious of the men with a metropolitan seal upon their faces.*²⁸¹

Ce qui est intéressant ici, c'est qu'elle n'a pas d'attrance pour les hommes à l'air sophistiqué et urbain, mais qu'elle cherche uniquement ceux qui ont un air campagnard. Après avoir été abandonnée, elle est déçue par la vie urbaine, et c'est pourquoi elle ne cherche que des hommes issus des campagnes. De même, dans *L'Assommoir*, l'héroïne rêve d'une vie à la campagne, lorsqu'elle se promène dans son quartier, comme on l'a vu plus haut.

Dans la vie urbaine, la splendeur côtoie la misère. Les deux héroïnes passent des moments glorieux, et finissent leur vie dans un dénuement extrême. Dans cette étape finale, elles ne peuvent que rêver d'un endroit où elles puissent fuir. Pourtant, leurs tentatives d'échapper à ce milieu délétère ne se réalisent jamais. Elles demeurent enfermées, comme prisonnières, littéralement, d'une sorte d'oscillation constante entre le rêve et la misère.

2. Le rêve de la vie rurale et le désespoir de la vie urbaine

Quand Gervaise est venue avec Lantier et ses enfants à Paris, depuis Plassans, ville fictive où elle est née et a grandi, elle n'a pas encore « le coup de gosier de Paris »²⁸². Mais au fur et à mesure, elle a réussi à monter sa propre affaire, une boutique, et s'est accoutumée à la vie parisienne. Mais après que son mari est tombé d'un toit, sa déchéance commence.

Cependant, déjà au début de sa vie conjugale, elle idéalisait sa ville natale :

²⁸¹ *Ibid.*, p.76.

²⁸² Émile Zola, *L'Assommoir*, *op.cit.*, p.395. L'expression utilisée dans la scène de la bataille au lavoir entre Gervaise et Virginie. Ce qui est intéressant, c'est qu'on peut remarquer une sorte de confrontation entre la ville et la province dans ce passage : « Gervaise en arrêt, le menton tendu, la face convulsée, ne répondait pas, n'ayant point encore le coup de gosier de Paris. L'autre continua : « Va donc ! C'est las de rouler la province, ça n'avait pas douze ans que ça servait de paillasse à soldats, ça a laissé une jambe dans son pays... Elle est tombée de pourriture, sa jambe... » » (*ibidem*). On constate comme ce passage décrit bien l'héroïne boiteuse, qui vient d'arriver à Paris et n'a pas encore la maîtrise de l'accent faubourien, en sorte qu'elle se retrouve à court d'arguments, à court de tours de force argotiques, disons, pour répondre efficacement à la salve d'insultes de sa rivale.

La jeune femme, charmée, croyait retourner en province ; pas de voisines, pas de cancans à craindre, un coin de tranquillité qui lui rappelait une ruelle de Plassans, derrière les remparts²⁸³

Rêvant d'une vie tranquille et paisible, Gervaise n'oublie jamais son pays natal. Même au centre de la ville, dans le chagrin et la peine de la vie urbaine, la campagne et, plus largement, les valeurs qu'elle imagine être rattachées au monde rural restent son point de départ, en même temps que celui d'une arrivée fantasmée. Ce qui est significatif, c'est qu'elle se trouve debout au seuil de sa boutique en regardant les deux côtés de la rue, par lesquels on voit également prendre forme, symboliquement, une confrontation entre la province et la ville.

à gauche, la rue de la Goutte-d'Or s'enfonçait, paisible, déserte, dans un coin de province, où des femmes causaient bas sur les portes ; à droite, à quelques pas, la rue des Poissonniers mettait un vacarme de voitures, un continuel piétinement de foule, qui refluit et faisait de ce bout un carrefour de cohue populaire.²⁸⁴

Si l'on imagine la géographie parisienne, il est normal de voir cette confrontation, puisque ce quartier, dans lequel les Coupeau habitent, se trouve à l'ancienne frontière entre le centre de la ville et la banlieue. En fait, au chapitre XI de ce roman, le regard de Gervaise voit la démolition de « l'ancienne barrière Poissonnière »²⁸⁵. Il s'agit du processus d'haussmannisation, fait historique, mais l'on peut considérer que ce dispositif géographique du roman est très efficace²⁸⁶. C'est parce

²⁸³ *Ibid.*, p.464.

²⁸⁴ *Ibid.*, p.500.

²⁸⁵ *Ibid.*, p.737.

²⁸⁶ Pour une approche plus complète et intéressante de l'haussmannisation, voir par exemple l'excellent ouvrage *Paris, histoire d'une ville*, lequel la fait résonner avec des textes littéraires du XIX^e siècle. Et surtout, la description suivante dans cet ouvrage est une donnée historique qui nous permet de mettre en regard le récit zolien et la réforme urbaine de la ville de Paris sous le Second Empire : « Sur la proposition d'Haussmann, la Chambre décida (26 mai 1859) de porter la limite de la capitale à l'enceinte fortifiée le 1^{er} janvier 1860 et d'annexer les communes comprises entre les deux enceintes. La surface de Paris fut plus que doublée et sa population passa de 1 million d'habitants à 1 696 000. Les douze anciens arrondissements furent remplacés par les vingt actuels. L'annexion provoqua une nouvelle vague de départs : les populations annexées ne subissaient pas l'octroi et payaient des impôts très faibles, car les communes périphériques

qu'il convient à la vie de Gervaise, qui habite au centre de la ville, mais rêve de la vie tranquille de la campagne. D'ailleurs, c'est vers Montmartre, qui se trouvait à l'extérieur de la ville à cette époque, qu'elle se promène avec Goujet qu'elle aime d'un amour platonique. Lors de cette promenade, Gervaise dit à son amant une parole qui reflète son désir d'aller à la campagne :

« Vrai ! murmura Gervaise, on se croirait à la campagne. »²⁸⁷

Dans son amour pour ce forgeron, Gervaise se sent dans une situation romantique ou idyllique. Mais dès qu'elle se retrouve dans la réalité de sa propre vie, elle hésite à se laisser aller à ce bonheur qu'elle juge trop romanesque, comme le montre la citation suivante :

C'était un drôle de garçon tout de même, de lui proposer un enlèvement, comme cela se passe dans les romans et dans la haute société.²⁸⁸

Le mot « enlèvement » dans cette citation est une proposition d'échapper à la vie parisienne, que Goujet fait à Gervaise. Voulant la sauver de sa déchéance, il lui propose de partir ensemble en Belgique. Malgré son désir de fuir sa vie conjugale, elle ne peut pas accepter la proposition du forgeron, mais tombe finalement au fond de la misère, en restant fidèle à son mari.

Par contre, dans *Maggie*, l'héroïne garde le même type de désir d'échapper à sa propre vie que celui de Gervaise, lorsqu'elle rencontre pour la première fois son futur amour, Pete, qui rend visite à son collègue Jimmy, le frère de Maggie :

Maggie perceived that here was the beau ideal of a man. Her dim thoughts were often searching

avaient peu d'équipements publics à entretenir. L'augmentation brutale des charges repoussa une bonne partie de la population au-delà des fortifications, dans ce qui forme aujourd'hui la petite banlieue. » (Bernard Marchand, *Paris, histoire d'une ville (XIXe –XXe siècle)*, op.cit., p.91.)

²⁸⁷ Émile Zola, *L'Assommoir*, op.cit., p.614.

²⁸⁸ *Ibid.*, p.616

*for far away lands where, as God says, the little hills sing together in the morning. Under the trees of her dream-gardens there had always walked a lover.*²⁸⁹

On peut reconnaître dans ce passage une sorte de paysage édénique. Le rêve de Maggie est beaucoup plus romantique que celui de Gervaise. Ce qui diffère, c'est que Maggie se laisse totalement absorber par le rêve romantique de la vie avec son amour, Pete (en ce sens, cette héroïne de Crane est le même type de figure féminine qu'Emma Bovary), et qu'elle tombe dans le malheur après s'être abandonnée à cet amour.

Or, il reste qu'une chose doit être remarquée, à savoir le fait que l'héroïne de *L'Assommoir* est une mère de famille destinée à être ruinée, tandis que celle de *Maggie* est une fille dont la mère est tombée dans l'alcoolisme comme la mère de Nana. Malgré la différente fonction familiale – l'une mère, et l'autre fille – elles sont toutes les deux victimes de leurs propres amours. Ce qui est ironique dans les deux œuvres, c'est que leur rêve d'une vie idéale ne se réalise jamais, mais qu'il reste toujours une espérance illusoire²⁹⁰.

Conclusion

Pour conclure, je confirme tout d'abord qu'il n'y a pas de critère décisif pour montrer l'influence du naturaliste français sur l'œuvre de Crane. Cependant, si l'on lit assez assidûment ces deux œuvres romanesques, on peut retrouver des motifs et des thèmes partagés par les deux auteurs. Certes ils ne seraient qu'une sorte de contemporanéité, mais il se peut bien que l'auteur américain ait écrit sa propre œuvre sous l'influence de l'auteur français. À travers la lecture de ces deux œuvres, on peut

²⁸⁹ Stephen Crane, *Maggi : A Girl of the Streets and Other Tales of New York*, op.cit., p.25.

²⁹⁰ « Maggie is in a sense a bipolar novel; at one polarity is illusion, at the other, blind chaos. At the center of the novel's chaos is Mary, Maggie's mother. » (Milne Holton, « A Sparrow's Fall and a Sparrow's Eye: Maggie » in *Cylinder of Vision – The Fiction and Journalistic Writing of Stephen Crane*, op.cit., p.53.) Est-ce qu'il y a une polarité dans *L'Assommoir* ? – Oui, mais ce n'est pas une bi-polarité, mais plutôt une tri-polarité et celle-ci relève des différentes relations que Gervaise entretient avec le trio d'hommes, Lantier, Coupeau, et Goujet. Cependant on ne peut pas ignorer la différence des caractères de ces deux mères. L'une est la cause du malheur de sa fille, l'autre est victime de son propre malheur.

reconnaître qu'il y a des variations de l'opposition entre l'urbain et le rural, et que dans les deux cas le rêve qu'a l'héroïne d'échapper au monde extérieur est l'un des moteurs de l'intrigue.

La traduction des paysages urbains : l'exemple de *Nana*

Introduction

Rappelons tout d'abord l'histoire de la traduction de *Nana* au Japon. Le premier traducteur de ce neuvième roman des *Rougon-Macquart* était Nagai Kafû, un romancier qui a séjourné en France à la fin du XIX^e siècle. Treize ans après la publication de l'original, Nagai Kafû essaie de traduire *La Bête humaine* (1890) en transposant la scène au Japon et en inventant des noms japonais pour les personnages²⁹¹. Cette traduction, dont le titre japonais est *Koi to Yaiba (L'Amour et la lame)*, est en réalité une adaptation qui suit l'intrigue principale du roman de Zola. La même année, Nagai Kafû publie une traduction partielle de *Nana* (1880), et cette traduction fut publiée en 1903 dans la série des œuvres romanesques du XIX^e siècle des Editions Shinseisha²⁹². Les chercheurs pensent qu'elle est fondée sur une traduction anglaise. Comme nous l'avons indiqué plus haut, elle n'est d'ailleurs que partielle puisqu'elle ne restitue que l'intrigue du roman. La description du passage des Panoramas n'y apparaissant pas²⁹³, nous n'allons donc pas traiter ici de cette première traduction.

Il fallut attendre la fin de l'ère Taishô²⁹⁴ et le début de l'ère Shôwa²⁹⁵, c'est-à-dire les années 1920-1930, pour voir apparaître des traductions plus fidèles. On peut citer par exemple celle du romancier Uda Shin'ichi²⁹⁶, publiée aux éditions Shinchô en 1922, et celle du célèbre poète Miyoshi Tatsuji²⁹⁷, publiée aux éditions Shun'yôdô en 1933²⁹⁸. Dans les années 1950 et 1960, une

²⁹¹ Kashiwagi Takao, *Regards croisés – La littérature moderne du Japon et la France*, (Kousasuru Manazashi), Édition Asahi, 2008. Pour la traduction de *Nana* et les traductions des œuvres littéraires européennes de l'ère Meiji, voir aussi, Watanabe Kyôko, « Traduire Zola au Japon : comment traduire ? Pour qui traduire ? » in *Traduire Zola du XIX^e siècle à nos jours*, éd. Bruna Dontelli et Sophie Guermès, 2018, accessible en ligne : <http://romatrepress.uniroma3.it/ojs/index.php/zola>.

²⁹² Zola, *Joyû Nana (Nana)*, trad. Nagai Kafû, , 1903, pp.24-25. Accessible en ligne :

<http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/896959>

²⁹³ Sauf une partie de la scène à la fin du chapitre V, comme nous le verrons plus loin.

²⁹⁴ L'ère Taishô (1912-1925).

²⁹⁵ L'ère Shôwa (1925-1989).

²⁹⁶ Uda Shin'ichi (1886-1943) romancier qui a traduit non seulement *Nana* mais aussi *Carmen* et *Colomba* de Merimée.

²⁹⁷ Miyoshi Tatsuji (1900-1964) poète, critique littéraire, traducteur de *Le spleen de Paris* de Charles Baudelaire.

période où fleurissent les publications d'œuvres complètes de la littérature occidentale dans plusieurs maisons d'édition, *Nana* fut traduit par des chercheurs et des traducteurs professionnels aussi bien que par des poètes et des écrivains. Deux traductions sont particulièrement représentatives de cette époque : celle de Saitô Masanao ²⁹⁹, publiée aux Editions Kawade en 1955³⁰⁰, et celle de Tanabe Teinosuke ³⁰¹ et Kawauchi Kiyoshi ³⁰², lequel était par ailleurs l'auteur d'un ouvrage sur Zola et le naturalisme français, publiée aux Editions Iwanami, également en 1955³⁰³. Le succès des œuvres complètes se prolongea jusque dans les années 1960 où paraissent deux nouvelles traductions³⁰⁴, respectivement de Yamada Minoru³⁰⁵ et de Hiraoka Tokuyoshi³⁰⁶.

On admet généralement que les romans naturalistes ou réalistes sont des miroirs qui réfléchissent la réalité de la société de l'époque. Certains écrivains font des enquêtes en visitant les lieux qu'ils souhaitent décrire dans leurs œuvres. Ces travaux préliminaires se reflètent dans les textes, et la description des espaces contient souvent une force évocatrice qui se transmet à travers les époques et les pays. Dans ce chapitre, nous nous proposons d'examiner plus en détail chacune des traductions les plus représentatives de l'ère Taishô et de l'ère Shôwa, en concentrant nos analyses sur la description du passage des Panoramas, symbole de la civilisation urbaine dans la France du XIX^e siècle. Nous nous demanderons en particulier par quels moyens les traducteurs s'efforcent de transmettre la force évocatrice contenue dans le texte original.

1. Les enquêtes et les plans dessinés par Zola

²⁹⁸Zola, *Nana (Nana)*, trad. Miyoshi Tatsuji, Shunyôdo, 1933.

²⁹⁹Saitô Masanao (1911-1994), universitaire et critique littéraire qui a traduit Victor Hugo et Romain Rolland.

³⁰⁰Zola, *Nana (Nana)*, traduit par Saitô Masanao, 1955.

³⁰¹Tanabe Teinosuke (1905-1984), universitaire, traducteur de J. K. Husmans, Théophile Gautier et Guy de Maupassant.

³⁰²Kawauchi Kiyoshi (1907-1991), universitaire et traducteur, spécialiste d'Émile Zola et de la littérature japonaise moderne.

³⁰³Zola, *Nana (Nana)*, trad. Tanabe Teinosuke et Kawauchi Kiyoshi, 1955.

³⁰⁴Id., *Nana (Nana)*, trad. Yamada Minoru, 1965 et *Nana*, trad. Hiraoka Tokuyoshi, 1968.

³⁰⁵Yamada Minoru (1930-), professeur à l'Université de Kyôto, romancier, traducteur d'Alphonse et Allais et Roger Grenier.

³⁰⁶Hiraoka Tokuyoshi (1929-2005), professeur à l'Université Waseda, critique littéraire et écrivain, traducteur d'Alain Robbe-Grillet, Claude Simon, Marguerite Duras, Honoré de Balzac et Prosper Mérimée.

Le passage des Panoramas est l'un des passages les plus anciens de Paris puisqu'il fut ouvert en 1800. Il est d'ailleurs signalé dans le célèbre ouvrage de Walter Benjamin *Le Livre des passages*³⁰⁷. Ce nom, Panoramas, vient de deux rotondes construites par l'armateur américain James William Thayer et situées à l'entrée du passage sur le boulevard Montmartre. Le théâtre des Variétés a été construit en juin 1807 juste à côté de ces deux rotondes comme on voit sur la Fig.1³⁰⁸. Par ailleurs, non loin de l'entrée de ce passage a été ouvert un autre boulevard, le boulevard Haussmann, qui avait été déjà imaginé par Haussmann lui-même sous le Second Empire et qui débouchera sur le boulevard Montmartre en 1926. Pour ouvrir ce boulevard qui lie le mur des Fermiers généraux et les Grands Boulevards, le préfet dut ordonner la démolition des maisons d'habitation, y compris sa propre maison natale. Le passage de l'Opéra, qui consistait en deux galeries parallèles, celle de l'Horloge et du Baromètre, fut détruit au cours de cette démolition, en 1925. Dans *Le Paysan de Paris*, Louis Aragon décrit des personnages flânant dans ce passage aujourd'hui disparu.

Il est probable que Zola ait craint la disparition des anciens quartiers parisiens occasionnée par le projet d'ouverture du boulevard Haussmann. En effet, il critique l'« haussmannisation » de Paris dans un article intitulé « Le nettoyage de Paris sous Haussmann » publié dans *La Cloche* en 1872 après la chute du Second Empire :

« La rue Rivoli, la rue La Fayette, toutes ces voies nouvelles sont trop droites pour l'Empire. Le Paris de M. Haussmann est une immense hypocrisie, un mensonge d'un jésuitisme colossal. Les boulevards, larges et francs, mentaient et n'étaient que des compères [...]

Pour nettoyer la ville, on a commencé par sabrer le vieux Paris, le Paris du peuple. On a rasé la Cité, jeté des boulevards sur le ventre des quartiers légendaires, continué les quartiers riches jusqu'aux fortifications. Puis, pour achever le nettoyage, on a poussé le peuple lui-

³⁰⁷ Walter Benjamin, *Le Livre des passages*, Paris, Editions du Cerf, 1997.

³⁰⁸ L'article « Passage des Panoramas » est accessible en ligne : https://fr.wikipedia.org/wiki/Passage_des_Panoramas

même par les épaules, en rêvant de le parquer dans quelque bois voisin. »³⁰⁹

Dans *Nana*, le quartier du théâtre des Variétés, de même que le passage des Panoramas, sont décrits dans plusieurs chapitres. Parmi ces descriptions, celles qui se trouvent à la fin du premier chapitre, au cinquième chapitre et au début du septième chapitre sont particulièrement remarquables. Le passage et son quartier y sont décrits comme un espace où coexistent le théâtre des Variétés et le boulevard Montmartre. Ce lieu, où se croisent les amateurs de spectacles et les simples passants, est aussi celui d'un brassage entre des personnages qui appartiennent à la haute société et au demi-monde. On y voit des personnages masculins qui attendent et qui guettent les cocottes, et les chassés-croisés provoqués par les cocottes qui fuient les hommes en les faisant attendre vainement devant la porte des artistes du côté de la galerie des Variétés.

Avant de décrire ces scènes dans le roman, Zola s'est rendu sur place et a fait une enquête sur le théâtre et le quartier. Il en est ressorti une trentaine de feuilles de notes parmi lesquelles se trouvent deux plans du quartier dessinés par l'auteur lui-même. Sur le premier de ces plans, Zola détaille le quartier encadré de la rue Vivienne du côté ouest et de la rue Saint-Marc du côté sud. Il a noté les noms des galeries Faydeau et Saint-Marc qui s'étendent parallèlement au passage des Panoramas, de la galerie des Variétés et de la galerie Montmartre qui se croisent au niveau du passage, et de la galerie de la Bourse qui n'existe plus de nos jours (voir Fig. 2)³¹⁰.

Le second plan est centré sur l'endroit où se croisent la galerie des Variétés, sur laquelle se trouve la porte des artistes, et la galerie Saint-Marc. Zola y note les noms des boutiques de ces deux galeries tels que l'épicerie et le bottier. Il est particulièrement intéressant de noter que l'auteur dessine les grilles de la porte des artistes qu'il décrit dans les trois extraits que nous allons examiner plus loin. Ce dessin montre clairement qu'il avait déjà imaginé, à cette étape préparatoire, les scènes

³⁰⁹Émile Zola, « Le nettoyage de Paris sous Haussmann », in *Œuvres complètes*, 2003, t. V, p.767.

³¹⁰ *La Fabrique des Rougon-Macquart*, publiés par Colette Becker avec la collaboration de Véronique Lavielle, Honoré Champion, Paris, 2003-, tome III, p.577, folio 329.

de chassé-croisé entre les hommes et les femmes qui se produiront dans le roman (voir Fig. 3)³¹¹.

2. Les traductions de *Nana* au Japon

Examinons quelques extraits. Le premier se trouve à la fin du premier chapitre. Dans cette description, les personnages se précipitent vers la porte du théâtre en descendant l'escalier après une séance de l'opérette *La Blonde Vénus* dans laquelle Nana tient le rôle principal. L'auteur montre ici une infinité de personnages colorés comme Fauchery, le journaliste qui publie dans *Le Figaro* un portrait de Nana intitulé « La Mouche d'or », son cousin La Faloise, un jeune provincial venu à Paris pour achever ses études, Steiner, un banquier juif allemand résidant à Paris et qui sera ruiné par l'héroïne, Mignon, le chef d'orchestre, le comte de Vandevres, auquel Nana cèdera par toquade et qui ne s'en remettra pas, Gaga, la vieille courtisane, Labordette, le fils d'un marchand de chevaux qui rend des services aux filles, Daguenet, le fils d'un ancien préfet qui est un amant de cœur de Nana, et Satin, la courtisane rouleuse de boulevard qui est une de ses amies d'enfance.

Citation I³¹²

Dans les *couloirs*, on bousculait les ouvreuses qui perdaient la tête, parmi des tas de vêtements écroulés. Fauchery et la Faloise s'étaient hâtés, pour assister à la sortie. Le long du *vestibule*, des hommes faisaient la haie, tandis que, du double escalier, lentement, deux interminables queues descendaient, régulières et compactes. Steiner, entraîné par Mignon, avait filé des premiers. Le comte de Vandevres partit avec Blanche de Sivry à son bras. Un instant, Gaga et sa fille semblèrent embarrassées, mais Labordette s'empressa d'aller leur chercher une voiture, dont il referma galamment la portière sur elles. Personne ne vit passer Daguenet. Comme l'échappé de collège, les joues brûlantes, décidé à attendre devant *la porte des artistes*, courait *au passage des Panoramas*, dont il trouva *la grille fermée*, Satin, debout sur le trottoir, vint le frôler de ses jupes ; mais lui, désespéré, refusa brutalement, puis disparut

³¹¹Id., *ibid.*, p.579, folio 330.

³¹² *Nana*, chapitre I, in *Les Rougon-Macquart*, t. II, p.1121.

au milieu de la foule, avec des larmes de désir et d'impuissance dans les yeux.

Ce qui nous paraît remarquable dans les traductions japonaises, ce sont les mots employés pour traduire les mots français « couloir », « vestibule » et « porte des artistes ». Dans la traduction de Yamada, le mot « couloir » est traduit par « couloirs extérieurs » (*soto no tsuuro* 外の通路), tandis que dans les autres traductions ce mot est traduit tout simplement par « couloir » (*rouka* 廊下), sauf dans la traduction d'Udaka où l'on ne trouve aucun mot qui corresponde à ce terme. Dans la traduction de Yamada, l'adjectif « extérieur » semble indiquer qu'il imagine la topographie de l'intérieur et de l'extérieur du théâtre et qu'il cherche à indiquer plus précisément où se trouvent ces couloirs.

En ce qui concerne le mot « vestibule », Yamada le traduit par l'expression « hall côté façade » (*shômen hôru* 正面ホール), tandis que dans les autres traductions il est traduit « genkan », un terme qui, en japonais, réfère à une notion architecturale spécifique et liée à la pensée taoïste. Il est possible que Yamada, en employant l'expression « hall côté façade », ait voulu éviter de marquer dans le texte cette connotation taoïste.

Enfin, il faut encore indiquer une autre particularité dans la traduction de Yamada. C'est le choix qu'il fait pour traduire la « porte des artistes », laquelle nécessite de la part des traducteurs certaines connaissances sur la cartographie du théâtre. De même que Tanabe et Kawauchi, Yamada choisit l'expression « la porte où passent habituellement les acteurs » (*haiyûtsûyômon* 俳優通用門、*haiyû no tsûyôgutchi* 俳優の通用口). Dans la traduction de Miyoshi figure « la porte où passent les actrices » (*jyoyû tatchi no tôru mon* 女優たちの通る通用門), tandis que Hiraoka et Saitô utilisent l'expression « entrée des coulisses » (*gakuyagutchi* 楽屋口)

Après avoir décrit une série de déplacements très rapide, le narrateur se concentre sur le personnage de Daguenet qui refuse les avances de Satin parce qu'il attend Nana devant la porte des artistes du

côté du passage des Panoramas. On voit ainsi que cet espace situé entre le théâtre des Variétés et le passage des Panoramas constitue un lieu de stationnement pour les hommes qui attendent les femmes.

Cependant, le jeune amant n'est pas le seul à attendre l'héroïne en ce lieu. La fin du chapitre V décrit une scène se déroulant dans les coulisses du théâtre. Un prince rend visite à Nana dans sa loge pendant l'entracte pour lui présenter ses compliments, puis il l'attend à la sortie du théâtre à la fin du spectacle. Par ailleurs, un groupe de comédiens attendent eux aussi leurs petites femmes au même endroit. Ainsi de Fontan, pour qui Nana se prendra d'une toquade, de Bosc, un vieil acteur des Variétés, et de Prullière, qui commettra une lâcheté à l'égard de Nana lors d'une rafle. Bien qu'elles se sachent attendues dans la galerie des Variétés, les courtisanes se sauvent par le boulevard Montmartre en empruntant le passage que Bordenave, le directeur du théâtre, a ouvert pour permettre au prince de partir en emmenant Nana.

Citation II³¹³

« Cependant, les artistes en paletot, le visage las, portaient un à un. Des groupes d'hommes et de femmes descendaient le petit escalier tournant, mettaient dans l'ombre des profils de chapeaux défoncés, de châles fripés, une laideur blême de cabotins qui ont enlevé leur rouge. Sur la scène, où l'on éteignait les portants et les herses, le prince écoutait une anecdote de Bordenave. Il voulait attendre Nana. Quand celle-ci parut enfin, la scène était noire, le pompier de service, achevant sa ronde, promenait une lanterne. *Bordenave, pour éviter à Son Altesse le détour du passage des Panoramas, venait de faire ouvrir le couloir qui va de la loge de la concierge au vestibule du théâtre.* Et c'était, le long de cette allée, un sauve-qui-peut de petites femmes, heureuses d'échapper aux hommes en train de poser dans le passage. *Elles se bouscullaient, serrant les coudes, jetant des regards en arrière, respirant seulement dehors ; tandis que Fontan, Bosc et Prullière se retiraient lentement, en blaguant la tête des*

³¹³ (Nana, chapitre V in *Les Rougon-Macquart*, t. II, p.1226)

hommes sérieux, qui arpentaient la galerie des Variétés, à l'heure où les petites filaient par le boulevard, avec des amants de cœur. [...] – Si Son Altesse veut bien passer par ici, dit Bordenave, au bas de l'escalier, en indiquant le couloir. Quelques figurantes s'y poussaient encore. Le prince suivait Nana. Muffat et le marquis venaient derrière. C'était un long boyau, pris entre le théâtre et la maison voisine, une sorte de ruelle étranglée qu'on avait couverte d'une toiture en pente, où s'ouvraient des châssis vitrés. Une humidité suintait des murailles. Les pas sonnaient sur le sol dallé, comme dans un souterrain. Il y avait là un encombrement de grenier, un établi sur lequel le concierge donnait un coup de rabot aux décors, un empilement de barrières de bois, qu'on posait le soir à la porte, pour maintenir la queue. [...]

Muffat se trouva seul sur le trottoir. Son Altesse venait tranquillement de faire monter Nana dans sa voiture. Le marquis avait filé derrière Satin et son figurant, excité, se contentant à suivre ces deux vices, avec le vague espoir de quelque complaisance. *Alors, Muffat, la tête en feu, voulut rentrer à pied. Tout combat avait cessé en lui. Un flot de vie nouvelle noyait ses idées et ses croyances de quarante années. Pendant qu'il longeait les boulevards, le roulement des dernières voitures l'assourdissait du nom de Nana, les becs de gaz faisaient danser devant ses yeux des nudités, les bras souples, les épaules blanches de Nana ; et il sentait qu'elle le possédait, il aurait tout renié, tout vendu, pour l'avoir une heure, le soir même. C'était sa jeunesse qui s'éveillait enfin, une puberté goulue d'adolescent, brûlant tout à coup dans sa froideur de catholique et dans sa dignité d'homme mûr. »*

Ce qui est intéressant du point de vue des traductions japonaises, c'est le dernier passage souligné : « Alors, Muffat, la tête en feu, voulut rentrer à pied. [...] les becs de gaz faisaient danser devant ses yeux des nudités, les bras souples, les épaules blanches de Nana. » Nous nous proposons d'examiner les diverses traductions de ce passage et de les comparer entre elles en nous appuyant sur les retraductions que nous en avons faites.

Traduction d'Udaka Shin'ichi

Le comte Muffat, ne supportant pas le feu qui lui montait à la tête, décida de rentrer chez lui à pied. La foi et l'idéal qu'il avait maintenus en lui depuis quarante ans s'étaient détruits à cause de l'inondation de la vie nouvelle. Comme il se promenait sur le boulevard, il entendit répéter le nom de Nana, se retourna, et entrevit dans une voiture les épaules blanches et les bras souples de Nana, éclairés par la lumière des becs de gaz.³¹⁴

Traduction de Miyoshi Tatsuji

Muffat, la tête en feu, se dit qu'il allait rentrer à pied. Le combat s'était déjà arrêté dans son cœur. La force de la vie, comme une vague, avait noyé ses idées et ses croyances de quarante ans. Alors qu'il passait sur les boulevards, il lui semblait que les retentissements des calèches qui passaient à l'aurore prononçaient le nom de Nana. La lumière des becs de gaz fit danser devant ses yeux les bras souples et les épaules blanches et nues de Nana.³¹⁵

Traduction de Saitô Masanao

Muffat, la tête enflammée, décida de rentrer chez lui à pied plutôt que de prendre une voiture. Le combat dans son cœur s'était déjà arrêté. La tempête de vie qui avait surgi comme une vague avait noyé ses pensées et ses croyances de quarante ans. Comme il marchait le long des boulevards, le retentissement des dernières calèches qui passaient là sonnait à ses oreilles

³¹⁴宇高訳「ミュッファ伯爵は頭が熱していけないので、自宅まで歩くことにした。四十年来彼が固持してゐた信仰も理想も漲り溢れる新生命の洪水の爲めに破壊されて了つた。大通りを歩いてゐると、ナナと云ふ名が繰り返されたので、ふと脇を見ると、輝くばかりの瓦斯の燈火で車上のナナの白い肩と柔らかな腕とが見えた。」, « *Myuffa hakushaku wa atama ga nesshite ikenainode jitakumade aruku koton shita. Yonjyû nen,rai kare ga kojishiteita shinkô mo risô mo minagiri afureru shinseimeino kouzui notameni hakaisarete shimatta. Ôdôri wo aruite itruto, nana to iu naga kurikaesareta node , futo waki wo miru to kagayaku bakarino gasutô de shajyô no nana no shiroi katato yawarakana ude toga mieta.* » Nana, traduction d'Udaka, *op.cit.*, p.217.

³¹⁵三好訳「ミュッファは、頭が熱いので、歩いて帰ろうと思った。彼の心ではもう戦が止んでゐた。波のような新しい生活力が、彼の思想と四十年の信仰とを溺らせてしまつた。並樹街を通つてゐる間にも、夜更けに通る馬車の響きがナナの名を言つてゐるやうに思はれた。瓦斯燈の光は、彼の眼前にナナの柔らかな腕や、白い露はな肩を踊らせた。」, « *Myuffa wa atamaga atsui node aruite kaerô to omotta. Kareno kokoro dewa mou tatakaiga yande ita. Namino youna atarashii seikatsuryoku ga kareno shisô to yonjyûnenno shinkô towô oborasetseshimatta. Namikimatchi wo tootte iru aidanimo, yofukeni tooru basha no hibikiga nana no na wo itteiru youni omowareta.* » Nana, traduction de Miyoshi, *op.cit.*, p.210-211.

comme une voix criant le nom de Nana. La flamme des becs de gaz faisait danser vivement devant ses yeux le corps nu, les bras souples, les épaules très blanches de Nana.³¹⁶

Traduction de Tanabé Teinosuke et Kawauchi Kiyoshi

Muffat, la tête enflammée, décida de rentrer chez lui à pied. Dans son cœur, le combat s'était déjà arrêté. Cette nouvelle marée de vie avait emporté ses idées et ses croyances de quarante ans. Comme il marchait le long des boulevards, le retentissement des voitures à l'aurore semblait crier le nom de Nana et les becs de gaz lui rappelaient vivement son corps nu, ses bras souples, ses épaules blanches, et les faisaient danser.³¹⁷

Traduction de Yamada Minoru

Muffat, la tête en ébullition, décida de rentrer chez lui à pied. Le dilemme s'était déjà apaisé dans son cœur. La nouvelle vague de vie avait emporté ses idées et ses croyances de quarante ans. Comme il marchait le long des boulevards, le retentissement des voitures qui rentraient tardivement criait le nom de Nana, et le corps nu, les bras souples, et les épaules blanches de

³¹⁶ 齋藤訳「ミュッファは頭がのぼせあがっているので、馬車にのらないで、歩いて帰ることにした。心の中の戦いはすでに終わっていた。波のように新たに湧きおこってきた生命の嵐が、その四十年の瞑想と信仰とを溺らせてしまったのだ。大通りにそって歩いていると、そばを通り過ぎる最終馬車の響きが、耳を聳せんばかりに、ナナの名を喚きたてる聲にきこえてくるのだった。ガス燈の焰は、彼の眼前に、ナナの肌身を、しなやかな腕を、まっ白な肩を、まざまざとおどろあがらせてくるのだった。」、「*Myffa wa atama ga atsui node, aruite kaeru kotonishita. Kokoro no Nakano tataikai wa sudeni owatte ita. Namino youni aratani wakiokottekita seimeino arashiga, sono yonjyûnen no meisô to shinkô towô oborasete shimattanoda. Ôdôri nisotte aruite iruto, soba wo tôrisuguru saishûbasha no hibiki ga, mimi wo rôsenbakarini, nana no na wo wamekitateru koeni kikoete kurunodatta. Gasutou no honô wa, kareno ganzen ni, nana no hadami wo, shinayakana ude wo, masshirona kata wo, mazamazato odoriagarasete kurunodatta.*» Nana, traduction de Saitô, *op.cit.*, p.265-266.

³¹⁷ 田辺・河内訳「ミュッファは、頭が火のようにのぼせていたので、歩いてかえることにした。彼の心では闘いはもう終わっていた。新しい生命の潮が、四十年にわたる彼の思想や信仰を押し流してしまった。彼が大通りにそって歩いてゆくと、夜更けの馬車の轟きは、まるでナナの名をわめきたてているようだったし、ガス燈は眼のまえにナナの裸体やなめらかな腕や白い肩をまざまざと甦らせ踊らせた。」、「*Myffa wa, atamaga hiyouuni nobosete ita node, aruite kaeru kotonishi. Karno kokorodewa tataikaiwa mou owatteita. Atarashii seimeino shio ga, yonjyûneni Wataru kareno shisôya shinkôwo oshinagashite shimatta. Karega ôdôri ni sotte aruite yukuto, yohukeno bashano todorokiwa, marude nana no nawo wamekitatete iruyou dattashi, gasutouwa menomaeni nana no rataiya namerakana udeya shiroi kata wo mazamazato yomigaerasete odorasete.*» Nana, traduction de Tanabe et Kawauchi, *op.cit.*, p.212-213.

celle-ci dansaient dans les becs de gaz.³¹⁸

Traduction de Hiraoka Tokuyoshi

Alors, Muffat, dont la tête était chaude comme le feu, décida de rentrer à pied. Tous les combats s'étaient arrêtés dans son for intérieur. La nouvelle vague de vie repoussait toutes ses idées et ses croyances de quarante ans. Comme il marchait le long des boulevards, le bruit assourdissant des voitures qui rentraient tardivement perçaient ses oreilles du nom de Nana, et les becs de gaz faisaient danser devant ses yeux son corps nu, ses bras souples et ses épaules blanches.³¹⁹

Remarquons tout d'abord que, dans la traduction d'Udaka, la deuxième phrase : « Tout combat avait cessé en lui » n'est pas traduite. Par ailleurs, le traducteur commet un contresens dans la traduction de la dernière phrase. N'ayant pas saisi qu'il s'agit d'une image fantasmée de l'héroïne, il décrit la scène comme si le comte Muffat avait réellement aperçu, dans une voiture, sous l'éclairage des becs de gaz, les épaules blanches et les bras souples de Nana.

Au contraire, dans sa traduction, Yamada écrit la dernière phrase au présent : « le corps nu, les bras souples, et les épaules blanches de [Nana] dansent dans les becs de gaz ». Cette variation

³¹⁸山田訳「ミュファは頭がかつかしていたので、歩いて帰ることにした。内心の葛藤はもう終わっていた。新しい生命の波が、四十年にわたる彼の考えや信念を押し流してしまったのだ。大通りを歩いてゆくと、帰りおくれた馬車のひびきが耳もとでナナの名をさけび、ガス燈の中でナナの裸体が、しなやかな腕が、白い肩が踊る。」, « *Myffawa atamaga kakkashiteita node, aruite kaeru kotonishita. Naishin no kattou wa mou owatteita. Atarashii seimei no nami ga, yonjyûnen ni wataru kareno kanngaeya shinnen wo oshinagashite shimattanoda. Ôdôri wo aruiteyukuto, kaerikureta bashano hibikiga mimimotode nana no na wo sakebi, gasutouno nakade nana no rataiga, shinayakana udega, shiroikatagaodoru.* » Nana, traduction de Yamada, *op.cit.*, p.132.

³¹⁹平岡訳「そこでミュファは、頭がのぼせて火のように熱いので、徒歩で帰ることにした。彼の内部で、一切の戦いは終わっていた。新しい生命の波が、四十年来の彼の思想と信仰のすべてを押し流していくのだった。大通りに沿って歩いていくと、帰り遅れた馬車のがらがらいう音が、ナナの名を叫んで彼の耳をつんざき、ガス燈が彼の目の前にナナのはだかのからだ、しなやかな腕、白い肩を踊らせるのだった。」, « *Sokode Myffa wa, atamaga nobosete hinoyouni atsuinode, tohode kaeru kotonishita. Kareno naibude, issaino tatakai wa owatteita. Atarashii seimeino namiga, yonjyûnenraino kareno shisô to shinkôno subetewo oshinagashite ikunodatta. Ôdôrini sotto aruiteikuto, kaerikureta basyano garagaraiu otoga, nana no nawo sakennde kareno mimi wo tsunzaki, gasutouga kareno meno maeni nana no hadakano karada, shinayakana ude, shiroi katawo odoraserunodatta.* » Nana, traduction de Hiraoka, *op.cit.*, p.165.

n'apparaît pas dans notre retraduction puisque la langue française exige qu'on applique ici la règle de la concordance des temps : « « le corps nu, les bras souples, et les épaules blanches de [Nana] dansaient dans les becs de gaz ». En outre, la traduction de Yamada ne donne aucune indication sur le sujet qui voit danser le corps, les bras et les épaules de Nana, ce qui permet au lecteur japonais de ressentir plus vivement la force de ces images en se mettant dans la peau de Muffat.

Pour décrire l'intérieur et les coulisses du théâtre des Variétés, Zola visita le théâtre avec Ludovic Halévy, dramaturge et romancier français, et le parcourut dans tous les sens et à tous les étages pour prendre des notes³²⁰. Le chapitre V, où des personnages se déplacent à l'intérieur du théâtre, rend visible au lecteur la cartographie intérieure du bâtiment, mais ce qui est intéressant dans le passage cité, c'est qu'on y trouve une description très détaillée du couloir, « ce long boyau » qui relie le théâtre et la maison voisine. Après cette description qui fait sentir au lecteur la dimension labyrinthique du quartier, ainsi que ses aspects olfactifs et sonores, le romancier se concentre sur la psychologie du comte Muffat, chambellan de l'impératrice et futur amant de Nana. Il faut remarquer à la fin de cette citation les sensations de désir qui renaissent chez cet homme de la quarantaine. Le paysage extérieur et la subjectivité du personnage se réunissent dans cet extrait où l'image du corps nu de Nana se diffuse dans la lumière des becs de gaz et où son nom ne cesse de retentir dans le roulement des voitures et le pas des chevaux. Rappelons que les premiers becs de gaz furent installés à Paris vers la fin de 1816, justement à la hauteur du passage des Panoramas³²¹. On peut donc retrouver dans cette description plusieurs éléments qui nous permettent de nous représenter la réalité historique qui sert de toile à ce roman.

Au début du chapitre VII, Muffat peut de moins en moins réprimer le désir croissant qu'il éprouve pour Nana, et il attend longtemps devant la porte des artistes. En attendant qu'elle sorte du théâtre, il flâne dans le passage des Panoramas, dans la galerie des Variétés et dans la galerie Saint-Marc.

³²⁰Émile Zola, *Nana*, in *Les Rougon-Macquart*, *op.cit.*, t. II, p.1720.

³²¹Alfred Fiero, *Dictionnaire de Paris*, Robert Laffont, 1996 ; trad. Shigeru Kashima, 2000, 『パリ歴史事典』 *Pari rekishi jiten*, p.106-107、「ガス」の項参照.

Dans les deux citations suivantes, on découvre ses soupçons.

Citation III³²²

Trois mois plus tard, un soir de décembre, *le comte Muffat se promenait dans le passage des Panoramas*. La soirée était très douce, une averse venait d'emplir *le passage* d'un flot de monde. Il y avait là une cohue, un défilé pénible et lent, resserré entre les boutiques. [...] *Des promeneurs, en le coudoyant à chaque tour, l'examinaient, la face muette, blêmie par le gaz. Alors, pour échapper à ces curiosités, le comte se planta devant une papeterie, où il contempla avec une attention profonde un étalage de presse-papiers, des boules de verre dans lesquelles flottaient des paysages et des fleurs. Il ne voyait rien, il songeait à Nana*. Pourquoi venait-elle de mentir une fois encore ? Le matin, elle lui avait écrit de ne pas se déranger le soir, en prétextant que Louiset était malade, et quelle passerait la nuit chez sa tante, à le veiller. Mais lui, soupçonneux, s'étant présenté chez elle, avait appris par la concierge que madame, justement, partait pour son théâtre. Cela l'étonnait, car elle ne jouait pas dans la pièce nouvelle. Pourquoi donc ce mensonge, et que pouvait-elle faire aux Variétés, ce soir-là ?

Dans la traduction d'Udaka, on ne trouve aucun mot qui corresponde au « passage » qui se trouve au début de la citation. Dans la traduction de Miyoshi figure une « rue » (路上 *rojyô*), dans celle de Tanabe et Kawauchi, une « rue de la ville » (街路 *gairo*), et dans celle de Hiraoka, une « petite rue » (小路 *kôji*). Il est remarquable que, dans la traduction de Yamada, on trouve « une petite rue à arcades » (アーケードのあるその小路 *âkêdo no aru sono kôji*). On voit que Yamada fait un effort pour donner une traduction explicative de manière à permettre aux lecteurs qui n'ont pas de connaissance culturelle et géographique de la ville de se représenter les formes de l'espace urbain.

Dans cette citation, on sent bien l'incongruité de la présence du comte dans cet espace populaire

³²² *Nana*, chapitre VII, *op.cit*, p.1259.

où s'étaient des bibelots de quatre sous éclairés par une lumière trop crue. Le malaise du personnage, au milieu des promeneurs qui examinent sa « face muette, blêmie par le gaz », est sensible. Même après qu'il a trouvé refuge dans une papèterie où des boules de verre contenant des paysages et des fleurs attirent son regard, ses pensées ne s'attachent qu'à Nana. On voit ici un contraste entre la foule et l'individu, la collectivité et la solitude, les hommes ordinaires et le représentant de l'aristocratie, le mouvement et l'attente, les couleurs vives et la monotonie.

Après une longue attente, Muffat décide de guetter la sortie de Nana devant la porte des artistes.

Citation IV

« Dès lors, le comte fit le guet à la porte même du théâtre. Il n'aimait pas attendre dans ce bout de couloir, où il craignait d'être reconnu. *C'était, à l'angle de la galerie des Variétés et de la galerie Saint-Marc, un coin louche, avec des boutiques obscures, une cordonnerie sans clientèle, des magasins de meubles poussiéreux, un cabinet de lecture enfumé, somnolent, dont les lampes encapuchonnées dormaient, le soir, dans une lueur verte ; et il n'y avait jamais là que des messieurs bien mis et patients, rôdant parmi ce qui encombre une entrée des artistes, des souleries de machinistes et des guenilles de figurantes. Devant le théâtre, un seul bec de gaz, dans un globe dépoli, éclairait la porte.* Muffat eut un moment l'idée de questionner madame Bron ; puis, la crainte lui vint que Nana, prévenue, ne se sauvât par le boulevard. *Il reprit sa marche, résolu à attendre qu'on le mit dehors pour fermer les grilles, comme cela était arrivé deux fois ; la pensée de rentrer coucher seul lui serrait le cœur d'angoisse.* »

Voyons les traductions japonaises de la dernière phrase soulignée.

Traduction d'Udaka Shin'ichi

En flânant alentour, il décida de ne pas s'en aller avant que l'on ferme la porte, comme il

l'avait déjà fait auparavant.³²³

Traduction de Miyoshi Tatsuji

Il reprit sa marche. Et il décida de l'attendre même si l'on fermait la porte de chez lui et qu'il était mis dehors, comme cela lui était déjà arrivé deux fois.³²⁴

Traduction de Saitô Masanao

Comme il l'avait déjà fait deux fois, il décida de l'attendre à tout prix jusqu'à ce que l'on ferme la porte des grilles et qu'il soit mis dehors.³²⁵

Traduction de Tanabe Teinosuke et Kawauchi Kiyoshi

Comme cela lui était arrivé deux fois, il décida de l'attendre jusqu'à ce qu'on le mette dehors pour fermer la porte des grilles, et reprit sa flânerie.³²⁶

Traduction de Yamada Minoru

Comme il l'avait déjà fait deux fois, il l'attendrait jusqu'à l'heure où l'on ferme la porte du passage et qu'on le mette dehors. Ayant décidé cela, il reprit sa marche.³²⁷

³²³宇高訳「彼は其の邊を徘徊しながら門が閉る迄は今迄して來たやうに其處を去るまいと決心した。」
 «Kare wa sono atari wo haikai shinagara monn ga shimaruru made wa imamade shite kita youni soko wo sarumai to kesshinshita.» *Nana*, traduction d'Udaka, *op.cit.*, p.277.

³²⁴三好訳「彼はまた歩き初めた。そして今までに二度ばかりも経験したことだが、自分の家が門を開けて彼を締め出してしまはうとも、彼女を待つてゐようと決心した。」
 «Kare wa mata aruki hajimeta. Soshite imamadeni nido bakari mo keiken shitakoto daga, jiunn no ie ga mon wo tojite kare wo shimedashite shimaoutomo, kanojyo wo matte iyouto kesshinshita.» *Nana*, traduction de Miyoshi, *op.cit.*, p.264.

³²⁵齋藤訳「今迄にも二度もあつたことなので、彼はいやでも柵門がしまつて、外に追い出されるまで、そこで待っていようと決心した。」
 «Imamadenimo nidomo atta koto nanode, kare wa iyademo sakumon ga shimatte, soton oidasarerumade, sokode matte iyouto kesshinshita.» *Nana*, traduction de Saito, *op.cit.*, p.288.

³²⁶田辺・河内訳「今までにも二度あつたことだが、格子門をしめるために外へ追い出されるまで待っていようと決心し、またうろつきはじめた。」
 «Imamadenimo nido attakotodaga, kôshimon wo shimeru tameni sotoe oidasareru made matteiyouto to kesshinshi, mata urotsuki hajimeta.» *Nana*, traduction de Tanabe et Kawautchi, *op.cit.*, p.268

³²⁷山田訳「これまで二度あつたことだが、小路の閉門時間がきて追い出されるまで待ていよう。そうきめて彼はまた歩きはじめた。」
 «Koremade nido attakotodaga, kôji no heimonnjikan ga kite oidasarerumade matteiyouto. Sôkimete karewa mata aruki hajimeta.» *Nana*, traduction de Yamada, *op.cit.*, p.165

Traduction de Hiraoka Tokuyoshi

Comme il l'avait déjà fait deux fois, il décida de l'attendre jusqu'à l'heure où l'on le mettrait dehors pour fermer les grilles en fer, et il reprit sa marche.³²⁸

A l'inverse de la traduction de Hiraoka, les cinq autres considèrent que la phrase « résolu à attendre qu'on le mit dehors pour fermer les grilles » est une pensée de Muffat, ce que montre le verbe auxiliaire *you* qui signifie la volonté du sujet. Ce fait est particulièrement visible dans la traduction de Yamada où cette pensée est isolée dans une phrase. De plus, Yamada explique où se trouvent les grilles en ajoutant le mot « passage ».

Dans la traduction d'Udaka, on trouve l'expression « le théâtre des Variétés et celui de Saint-Marc » au lieu de « la galerie des Variétés et la galerie Saint-Marc », ce qui laisse entendre que le traducteur a pris ces deux galeries pour des théâtres. Plus intéressante encore est la traduction du passage : « Il reprit sa marche, résolu à attendre qu'on le mit dehors pour fermer les grilles, comme cela était arrivé deux fois ». Miyoshi traduit cette phrase : « même si l'on fermait la porte de chez lui et qu'il était mis dehors, comme cela lui était arrivé deux fois ». On voit qu'il prend les grilles du passage pour celles du domicile de Muffat. De telles erreurs d'interprétation, aussi bien de la part d'Udaka que de Miyoshi, ne se seraient pas produites si ces deux traducteurs d'avant-guerre avaient pris connaissance des dossiers préparatoires et des cartes dessinées par l'écrivain.

De plus, la dernière phrase donne aux traducteur une marge d'interprétation : soit ils peuvent mettre l'accent sur le fait objectif – Muffat décide de reprendre sa marche jusqu'à ce qu'on ferme les grilles du passage -, soit ils peuvent mettre l'accent sur le conflit interne – Muffat décide d'attendre Nana jusqu'à ce qu'elle sorte du théâtre, dût-il passer la nuit dehors -.

³²⁸ 平岡訳「いままでも二度あったことだが、鉄柵を閉めるために外に追い出される時まで待つことに肚を決めて、また歩きだした。」 *«Imamadenimo nido attakotodaga, tessaku wo shimeru tameni sotonì oidasarerumade matsukotoni hara wo kimete, mata aruki dasita.» Nana*, traduction de Hiraoka, *op.cit.*, p.207.

Ces grilles du passage des Panoramas constituent dans le roman pour ainsi dire, le symbole du refus opposé par les femmes aux hommes qui les courtisent. Dans ses études préparatoires, Zola notait la pensée suivante :

Commencer le chapitre par Muffat venant attendre chaque soir Nana dans le passage des Panoramas. Toute la description du passage. La cour - [Les ves] L'entrée et le vestibule Le couloir par où s'échappe [sic] les actrices, quand le [théâtre] est fermé. Le bec de gaz où les amants viennent lire la lettre : « pas possible ce soir, mon chéri », etc., etc. Par les soirs d'été, la petite cour est claire.³²⁹

Dès la conception du roman, l'auteur associe le passage des Panoramas avec le lieu d'une attente vaine infligée par les femmes aux hommes dont elles refusent les avances.

3. La particularité de la traduction de Yamada

Yamada Minoru a traduit *Nana* en 1965, avant son premier voyage d'études en France³³⁰. Il est très probable qu'il n'avait jamais vu auparavant les dossiers préparatoires de Zola. Malgré cela, il a réussi à produire une version japonaise qui permet au lecteur de se représenter vivement le monde romanesque et sa configuration spatiale. On peut penser que cette réussite a été rendue possible, justement, grâce à l'examen minutieux du texte original et à l'effort d'interprétation visant à restituer l'atmosphère en même temps que le sens. Dans *Pourquoi Zola maintenant ?*, Yamada réfléchit sur l'époque où il traduisait ce roman. Voici en particulier ce qu'il affirme au cours d'une discussion avec deux autres chercheurs :

³²⁹*La Fabrique des Rougon-Macquart, op.cit.*, p.260, folio 74.

³³⁰« J'ai traduit *Nana* de 1963 à 1964, et ma traduction a été publiée en 1965. C'était juste avant que j'aie en France. Je ne me souviens plus du tout de ce qui s'était passé à ce moment-là, il y a 40 ans déjà. », *Ima naze Zola ka (Pourquoi Zola maintenant ?)*, éd. Miyashita Shirô et Ogura Kôsei, 2002, p. 20. Cette ouvrage a été publié à l'occasion du centenaire de la mort de Zola.

Zola procède à des enquêtes et prend des notes minutieuses en se rendant dans des lieux tels que le théâtre, le chemin de fer, la mine ou encore les Halles. Il reprend notamment les expressions argotiques qu'il y entend. Pour nous, il est difficile de saisir toutes les nuances de ces mots populaires du milieu du XIX^e siècle.³³¹

Ainsi, c'est après son voyage Paris que Yamada mentionne ces enquêtes de l'écrivain et souligne leur importance pour interpréter plus profondément les œuvres zoliennes. Exprimant les difficultés qu'il a rencontrées lors de sa propre expérience de traduction, il écrit :

Or, ma peine, ou plutôt mon échec à traduire *Nana*, je n'ai pas besoin de m'en cacher puisque je l'ai déjà confié ailleurs sans hésitation. Quelqu'un qui traduit un roman français alors qu'il n'a aucune expérience de la vie en France ne peut éviter de commettre des erreurs assez comiques. Je ne parle pas des erreurs linguistiques mais plutôt culturelles.³³²

Même si le traducteur ignore le travail préparatoire qui a conduit au texte de l'original, il lui est néanmoins possible d'en transmettre le sens. Ce qui est plus problématique, c'est le manque de compréhension sur les aspects culturels qui interviennent dans le processus de création. C'est en se faisant une telle réflexion que le traducteur Yamada, alors qu'il venait de terminer la traduction de *Nana*, s'est rendu sur les lieux du roman, et en particulier au Passage des Panoramas. Il écrit :

A l'été de 1966, dès mon arrivée en France, la carte de Paris à la main, je me suis promené pour visiter les lieux où se déroulent les scènes de *Nana*. J'ai cherché le théâtre des Variétés, j'ai marché dans le passage des Panoramas en me disant que c'était là que Muffat éprouvait ses tourments... Je me suis rendu compte qu'il y aurait sans doute une grande différence entre les

³³¹ *Ibid.*, p.21.

³³² *Ibid.*, p.21-22.

traductions de ceux qui sont familiers de Paris et de ceux qui ne connaissent pas la ville. Pour moi, il y avait dans ce roman des passages incompréhensibles. Je les avait traduits en faisant un gros travail d'imagination.³³³

D'après Yamada, c'est par le travail d'imagination que le traducteur peut palier le manque de connaissances culturelles, et notamment la méconnaissance des lieux décrits dans le roman. Par delà l'incompréhension du texte original, Yamada mentionne une seconde difficulté concernant le style de la traduction. Dans le passage suivant, il évoque ses efforts pour inventer un style qui pourrait correspondre avec celui des textes zoliens.

Comme je m'apprêtais à publier une nouvelle traduction de *Nana*, je voulais y ajouter un goût nouveau. J'avais pensé à plusieurs procédés possibles pour faire en sorte que cette nouvelle traduction atteigne son but. Ma traduction est écrite dans un style assez libre, selon ma propre interprétation de l'œuvre de Zola. (...) Par exemple, Zola suit ses objets du regard comme l'objectif de la caméra dans un film, et si je cale ma traduction sur le mouvement de ce regard, je suis obligé de traduire d'une façon matérialiste. Les descriptions de Zola suscitent par ailleurs des impressions assez plates et monotones. C'est sans doute à cause de leurs traductions qu'on a peu lu Zola au Japon jusqu'à présent. Pour cette raison, ou bien j'ai coupé certaines parties de ces descriptions plates pour en faire des phrases plus simples et plus courtes, ou bien j'ai terminé les phrases avec des substantifs, ou encore j'ai traduit au présent des phrases qui s'écrivent dans l'original avec des verbes à l'imparfait.³³⁴

Comme on le voit ici, la traduction de Yamada n'est pas contrainte par la structure et le temps du texte original, au contraire, on y observe des coupures et des transformations dans les modalités syntaxiques et grammaticales. Ces astuces privilégient l'expression japonaise et produisent des

³³³ *Ibid.*, p.23.

³³⁴ *Ibid.*, p.25.

phrases aussi vivantes que celles du texte original. On peut dire ainsi qu'une bonne traduction nécessite de remonter au processus de création d'une œuvre plutôt que de viser la fidélité à la forme linguistique ; il s'agit plutôt d'interpréter ce que le texte original contient, d'imaginer ce qui l'a nourri au cours de la création, et de transmettre ces constituants essentiels dans la traduction.

Conclusion

La manière de traduire les paysages urbains décrits dans un texte romanesque, surtout dans un texte naturaliste et réaliste qui y consacre une place importante, est un des sujets décisifs aux yeux des traducteurs. Il va sans dire que le traducteur doit visualiser les espaces réels qui structurent les scènes du roman. Pourtant, la traduction de Yamada est parvenue à produire un texte assez vivant grâce à l'imagination et aux efforts du traducteur pour élaborer un véritable style même sans avoir séjourné en France. Cela prouve paradoxalement la force évocatrice contenue dans le texte original : la traduction est alors réussie lorsque le traducteur s'efforce de déchiffrer ces évocations et, par la force de sa propre imagination, de remonter au processus de naissance du roman, lieu et moment où le romancier et le traducteur se rencontrent.

Figures

Fig. 1



Boulevard Montmartre au niveau
du théâtre des Variétés et du
passage des Panoramas,
vers 1820, musée Carnavalet.

Fig. 2

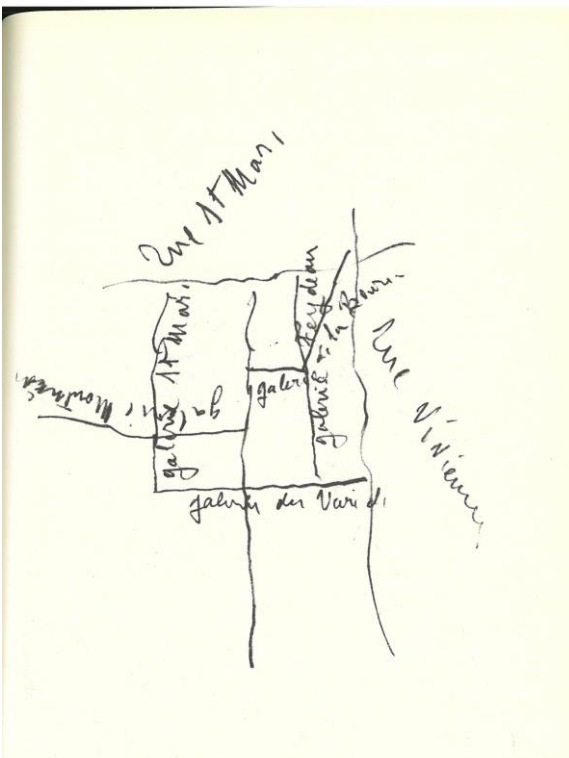


Fig. 3

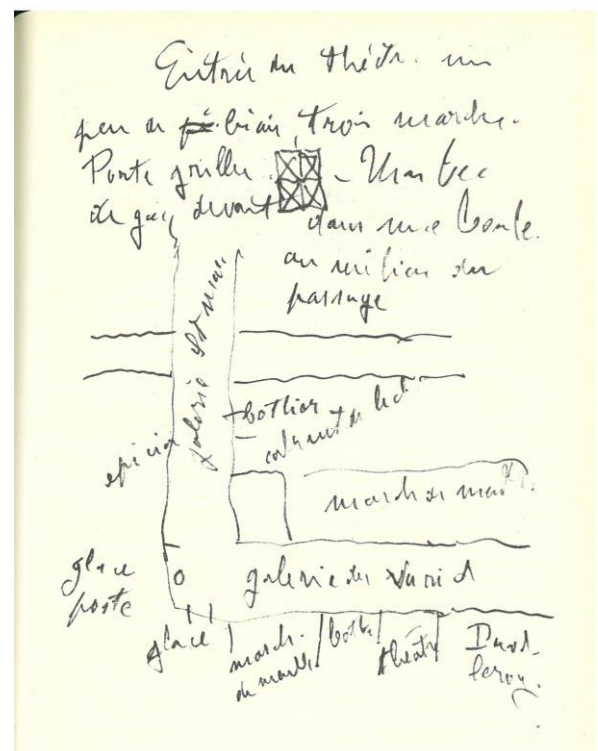


Table des matières

Introduction : p. 5

Première partie

La représentation de la ville de Paris de la fin du XVIII^e siècle à nos jours

Introduction : p. 8

- 1-1 Historique du développement social de la ville de Paris vu par Zola, Mercier et les historiens modernes : p. 11
- 1-2 Zola et les écrivains de la première moitié du XIX^e siècle : p. 29
- 1-3 Zola et Michelet – le point de vue de l’histoire naturelle : p. 36
- 1-4 L’espace urbain dans les romans et les poèmes : Zola et François Coppée : p. 43

Deuxième partie

Remarques sur les dossiers préparatoires

- 2-1 Les dossiers préparatoires et l’espace urbain qu’ils décrivent : p. 49
- 2-2 Analyse des dossiers préparatoires – autour d’*Une page d’amour* et de *Nana* : p. 52

Troisième partie

Analyse du texte des romans

- 3-1 Le réalisme et le symbolisme dans la description des espaces : p. 67
 - La relation entre les personnages et les espaces : p. 76
 - Le Ventre de Paris* : p. 76. – *L’Assommoir* : p. 81. – *Germinal* : p. 84
 - L’horizontalité et la verticalité des espaces : p. 93
 - Le Ventre de Paris* : p. 93. – *L’Assommoir* : p.95. – *Germinal* : p. 99
- 3-2 La description du paysage urbain : p. 102
- 3-3 Le paysage parisien et la création des personnages dans *Une page d’amour*
 - Autour de l’imaginaire aérien: p. 115
- 3-4 L’univers parisien : la représentation des femmes dans *Nana* : p. 129
- 3-5 La représentation des espaces urbains dans *L’Œuvre*
 - Autour du tableau inachevé de la Cité: p. 143

Quatrième partie

Essai d'analyse géocritique : le mouvement des personnages : p. 157

4.1 Typologie des lieux : p. 160

4.2 L'incipit symbolique : p. 160

4.2 La flânerie : p. 163

Conclusion générale : p. 169

Bibliographie : p. 171

Annexes

I – Essai d'analyse ethnocritique : p. 177

II – Articles écrits dans une perspective de littérature comparée et de traductologie : p. 181

- L'espace humain et les figures féminines dans *L'Assommoir* et *Maggie. A Girl of the streets* : p. 181
- La traduction des paysages urbains. L'exemple de *Nana* : p. 197

La représentation du paysage urbain dans *Les Rougon-Macquart*

Le but de cette thèse était de clarifier la perception de la réalité, de la vérité et même de l'histoire de la création de roman à travers l'analyse des romans de Zola et l'analyse des paysages urbains représentés dans les romans. Nous avons d'abord examiné autant que possible les discours de l'histoire de la fin du XVIII^e siècle au début du XIX^e siècle, et avons vu comment ces discours, les œuvres romanesques de l'époque précédente et les idées du romancier ont créé l'esthétique nouvelle de Zola.

À partir de là, à travers l'analyse des dossiers préparatoires, nous avons vu comment l'écrivain Zola retrace directement la réalité du Second Empire et même de la Troisième République. Nous avons examiné ce processus de création littéraire dans la deuxième partie.

Sur la base de ces idées et analyses sous-jacentes, nous avons étudié le texte des romans du point de vue du contraste entre le symbolique et le réel dans la description du paysage urbain, de la corrélation entre l'espace urbain et les personnages, des personnages et leurs énoncés. Nous avons enfin fait une étude détaillée des paysages urbains représentés dans les descriptions.

L'imagination du romancier Zola, créateur d'un récit pénètre profondément dans le monde. Elle l'éclaire avec un regard puissant sur les hommes et sur les choses. En lisant ce roman de l'espace urbain que nous offre Zola et en suivant le regard de ses personnages, en reprenant les chemins qu'ils ont empruntés, en suivant leurs déambulations dans les quartiers de Paris, nous pourrions encore retrouver le monde qui a été dépeint dans la ville d'aujourd'hui.

Mots clés : paysage, description, naturalisme, Émile Zola

The representation of urban landscapes in *Les Rougon-Macquart*

The purpose of this thesis was to clarify the perception of reality, truth and even the history of the creation of novels through the analysis of Zola's novels and the analysis of the urban landscapes represented in the novels. We first examined as much as possible the discourses of history from the end of the 18th century to the beginning of the 19th century, and we saw how these discourses, the romantic works of the preceding period and the ideas of the novelist created the new aesthetic of Zola.

From there, through the analysis of preparatory files, we saw how the writer Zola directly traces the reality of the Second Empire and even of the Third Republic. We examined this process of literary creation in the second part.

On the basis of these underlying ideas and analyzes, we studied the text of the novels from the point of view of the contrast between the symbolic and the real in the description of the urban landscape, of the correlation between the urban space and the characters, characters and their statements. Finally, we have made a detailed study of the urban landscapes represented in the descriptions.

The imagination of the novelist Zola, creator of a story, penetrates deeply into the world. His imagination lights it up with a powerful look at human beings and things. By reading this novel of the urban space that Zola offers us and by following the gaze of his characters, by taking the paths they have taken, by following their wanderings in the districts of Paris, we could still find the world that has been portrayed in today's city.

Key words : landscape, description, naturalism, Émile Zola